

Les Cahiers du GRELCEF

ISSN 1918-9370

**LES ÉCRITS CONTEMPORAINS
DE FEMMES DE L'OCÉAN INDIEN
ET DES CARAÏBES**

Sous la coordination de
Rohini Bannerjee et de
Karin Schwerdtner



N° 3 MAI 2012

La Revue du Groupe de recherche et d'études sur les littératures
et cultures de l'espace francophone (G.R.E.L.C.E.F.)

www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Les Cahiers du GRELCEF

Les Cahiers du GRELCEF

**LES ÉCRITS CONTEMPORAINS
DE FEMMES DE L'OCÉAN INDIEN
ET DES CARAÏBES**

Sous la coordination de
Rohini Bannerjee et de
Karin Schwerdtner



N° 3 MAI 2012

Les Cahiers du GRELCEF

Département d'études françaises
Western University
London (Ontario), CANADA N6A 3K7

Tél : 519-661-2111, poste 85716
Fax : 519-661-3470
Courriel : cgrelcef@uwo.ca
Web : www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Montage & Infographie : Laté Lawson-Hellu

ISSN 1918-9370

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© Les Cahiers du GRELCEF. 2012

Sommaire

ÉDITORIAL

LITTÉRATURE FRANCOPHONE ET QUESTION DE LA FEMME. 9
LATÉ LAWSON-HELLU

PRÉSENTATION

LES ÉCRITS CONTEMPORAINS DE FEMMES DE L'OCÉAN INDIEN
ET DES CARAÏBES. 11
ROHINI BANNERJEE ET KARIN SCHWERDTNER

DOSSIER

ÉCRIRE EN « SIMONE SCHWARZ-BART » ET EN « MARYSE CONDÉ »...
LES DEUX GRANDES DAMES DES LETTRES GUADELOUPÉENNES
FACE AU MANIFESTE DE LA CRÉOLITÉ. 19
ANAÏS STAMPFLI

HÉROÏNES PICARESQUES ENTRE INCESTE ET PROSTITUTION DANS
C'EST VOLE QUE JE VOLE ET *L'ESPAGNOLE* DE NICOLE CAGE-
FLORENTINY. 35
PATRICIA GROS-DÉSIRS

LE RÉCIT D'ENFANCE AU FÉMININ : LES CAS DE CONDÉ, FIDJI
ET PATEL. 49
VÉRONIQUE CHELIN

VIOLENCE ET RÉVOLTE DES FEMMES INSULAIRES DANS
MORNE CÁPRESSE DE GISÈLE PINEAU ET *PAGLI*
D'ANANDA DEVI. 67
MOUHAMADOU CISSÉ

LES REPRÉSENTATIONS DE LA LIGNE DE COULEUR,
DU GENRE ET DE LA SUBALTERNITÉ DANS LES ROMANS DE
L'OCÉAN INDIEN ET ANTILLAIS. 83
SANDRINE BERTRAND

L'ÉCRITURE DE LA DÉPORTATION CHEZ LES ÉCRIVAINES MAURICIENNES CONTEMPORAINES : ENTRE MÉMOIRE DE LA VIOLENCE ET VIOLENCE DE LA MÉMOIRE.	103
<i>EMMANUEL BRUNO JEAN-FRANÇOIS ET EVELYN KEE MEW</i>	
LA TEXTUALISATION DE LA DISSIDENCE CHEZ ANANDA DEVI ET SHAKUNTALA BOOLELL.	123
<i>BRUNO CUNNIAH</i>	
UTOPIE IDENTITAIRE ET TRAVERSÉE DES GENRES DANS L'ŒUVRE D'ANANDA DEVI.	139
<i>JEAN CLAUDE ABADA MEDJO</i>	
L'EXIL DE MARIE-THÉRÈSE HUMBERT : ENTRE MORT ET RENAISSANCE.	161
<i>SONIA DOSORUTH</i>	
HORS-DOSSIER	
HISTOIRE, SYMBOLE ET DISCOURS. ÉTUDE DE LA CONSTRUCTION DIALOGIQUE DES ÉNONCÉS CHEZ AMIN MAALOUF.	177
<i>FIDA DAKROUB</i>	
COMPTE RENDU	
SAMIA KASSAB-CHARFI. « <i>ET L'UNE ET L'AUTRE FACE DES CHOSES</i> » <i>LA DÉCONSTRUCTION POÉTIQUE DE L'HISTOIRE DANS LES INDES ET LE SEL NOIR D'ÉDOUARD GLISSANT</i> . PARIS : HONORÉ CHAMPION, 2011. 230 pp. 978-2-7453-2292-0.	199
<i>ANAÏS STAMPFLI</i>	
APPELS D'ARTICLES	
PROCHAIN NUMÉRO – N° 4 (2013).	205
PROCHAIN NUMÉRO – N° 5 (2013).	107

Éditorial

Littérature francophone et question de la femme

Laté Lawson-Hellu
Western University

Si, dans la littérature francophone, l'écriture des femmes constitue un aspect institutionnel et historiographique, c'est à partir des années 1980 qu'il en est tenu compte. Si l'écriture des auteures-femmes demeure ainsi une « parente pauvre » des lettres francophones, c'est dire en outre la part que le discours social « masculin », ou moderne, ici, aura conféré à la femme dans la conception de la collectivité humaine. Si la femme n'est pas la « moitié de l'humanité », comme le discours moderne l'énonce par exemple, elle est, et demeure, le fondement de l'espèce humaine. L'injustice ainsi faite à la femme dans le cadre de la modernité, jusque dans ses expressions post-coloniales, forme le cœur de ce numéro qui met en lumière le positionnement des romancières francophones de l'Océan Indien et des Caraïbes face aux conditions « masculines » de la modernité ou de la tradition culturelle. Les articles présentés dans le numéro donnent la mesure de l'urgence d'une telle question.

Présentation

Les écrits contemporains de femmes de l'Océan Indien et des Caraïbes

Rohini Bannerjee
Saint Mary's University
Karin Schwerdtner
Western University

Avec le XX^e siècle, et surtout depuis les années 1980, la production littéraire au féminin connaît un certain essor dans divers pays de la Francophonie (Lequin et Verthuy 1996 ; Lequin et Mavrikakis 2001 ; Boustani et Jouve 2006), dont ceux de l'Océan Indien et des Caraïbes. Depuis lors, la critique s'est amplement intéressée à la littérature des femmes francophones, celle notamment des Antilles. Mentionnons, par exemple, le volume *Elles écrivent des Antilles* (Rinne et Vitiello 1997) et les travaux de Renée Larrier, Madeleine Cottenet-Hage et Lydie Moudileno, pour n'en citer que quelques-uns. Les œuvres d'auteurs comme Maryse Condé, Simone Schwartz-Bart et Gisèle Pineau¹ ont suscité et continuent de susciter, en elles-mêmes, un intérêt considérable. Pour ce qui est de la littérature des femmes de l'Océan Indien, relativement peu connue et peu étudiée² jusqu'à récemment, elle fait l'objet d'un certain nombre d'études toutes récentes, comme, par exemple, *Décalages et interlocutions critiques chez Marie-Thérèse Humbert, Natacha Appanah et Ananda Devi* de Françoise Lionnet sur trois femmes de lettres mauriciennes.

Prenant appui sur le rapprochement effectué dans *Caraïbe et Océan Indien* (2009) entre les deux espaces et leurs littératures respectives, le

¹La revue *Nouvelles Études Francophones* lui consacrera un dossier spécial (à paraître).

²La plupart des ouvrages de référence dans le domaine de la littérature des femmes francophones font silence sur les écrits des femmes des îles indo-océaniques.

présent dossier entreprend d'interroger et de confronter divers écrits qui peuvent être considérés représentatifs de la production des femmes des Antilles et des îles indo-océaniques réunies³. Dans une perspective restreinte (à une auteure, à une œuvre, à une littérature), plusieurs questions se posent : quels sont les thèmes, problèmes ou soucis qui traversent les livres ici à l'étude ? Les auteures individuelles privilégient-elles certaines voies (voix) pour aborder leur sujet de livre ? Quelles tendances esthétiques, pratiques d'écriture ou catégories textuelles sont favorisées au détriment d'autres ? Dans une perspective comparatiste ou contrastive, peut-on considérer que les écrits de femmes « des îles » présentent, outre des différences, des particularités communes ou des fils conducteurs ? Si oui, quels en sont quelques-uns des thèmes marquants, des aspects saillants ou des caractéristiques formelles qui leur assurent une place distincte dans la littérature francophone ?

Les deux premiers textes rassemblés ici s'intéressent à la littérature antillaise en général, particulièrement aux écrits de quelques auteures bien connues. Se référant aux théoriciens de l'espace littéraire caraïbe, Anaïs Stampfli entreprend de situer, surtout par rapport au mouvement de la Créolité, l'écriture respective de Maryse Condé et de Simone Schwarz-Bart, deux grandes dames des lettres guadeloupéennes. Tout en prenant soin de relever et d'expliquer certaines particularités d'écriture et d'usage de la langue chez les deux écrivaines, ce travail met en contraste leurs écrits à elles et ceux des Créolistes.

La question de l'écriture et l'influence (ou non) d'un mouvement ou d'un modèle littéraire particulier sont également abordées dans l'article de Patricia Gros-Désirs sur les héroïnes picaresques dans deux œuvres de Nicole Cage-Florentiny, romancière et poétesse martiniquaise. L'analyse montre que les romans à l'étude favorisent des thèmes comme l'errance et des personnages emblématiques de la marginalisation comme la prostituée, pour rendre compte d'une société qui écarte ou exclut plus qu'elle n'inclut.

À la différence des premiers articles réunis dans ce dossier, ceux qui les suivent directement se proposent d'examiner, dans une

³Parmi les femmes dont les écrits peuvent être considérés représentatifs de cette période de production littéraire aux Antilles francophones et aux îles de l'Océan Indien, mentionnons, par exemple, Ananda Devi, Shakuntala Boolell, Natacha Appanah, Shenaz Patel, Marie-Thérèse Humbert, Véronique Bourkoff, Nadine Fidji, Michèle Rakotoson, Monique Agénor, Gisèle Pineau, Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart, Julienne Salvat, Suzanne Dracius, Nicole Cage-Florentiny, Fabienne Kanor, Paulette Pujol Oriol, et Geneviève Gaillard-Vanté.

perspective surtout comparatiste, des œuvres des Antilles et de l'Océan Indien. Il s'agit dans ces analyses d'examiner en quoi certains écrits au féminin « des îles » présentent, outre des différences, des points de tangence, des lieux ou traits communs. Véronique Chelin se consacre ainsi aux écrits de trois écrivaines parmi d'autres qui, dans la Caraïbe francophone et l'Océan Indien, ont entrepris d'écrire l'enfance par le biais du personnage ou de la voix de la « petite fille ». Se référant notamment au *Cœur à rire et à pleurer* de Condé, à *Case en rôle* de Nadine Fidji et à *Sensitive* de Shenaz Patel, elle soutient que le récit d'enfance au féminin s'avère, aux îles, une voie privilégiée entre autres pour explorer l'espace insulaire.

Les œuvres étudiées par Mouhamadou Cissé, à savoir *Morne Câprese* de Gisèle Pineau et *Pagli* d'Ananda Devi, ont en commun, pour leur part, de représenter un espace îlien (que ce soit la Guadeloupe ou l'île Maurice) où les femmes semblent subir la violence légitimée par la société. L'analyse montre que la manipulation ou l'agressivité provoque une révolte libératrice chez la femme apparemment soumise aux complexités de son île.

Sandrine Bertrand s'intéresse, quant à elle, aux représentations de la ligne de couleur, du genre et de la subalternité dans *À L'autre bout de moi* de l'écrivaine mauricienne Marie-Thérèse Humbert, dans *L'Autre qui danse* de l'auteure d'origine martiniquaise, Suzanne Dracius, et dans un roman réunionnais de Véronique Bourkoff, *Rouge Cafrine*. Selon l'article, ces représentations qui datent de 1979, 1989 et 2003, respectivement, partageraient un même aboutissement ou enjeu, celui notamment de sortir de l'impasse du discours colonial et du mode essentialiste parfois reproché aux études subalternes.

Les dernières contributions au dossier se consacrent à la littérature contemporaine des femmes de l'Océan Indien, portant en particulier sur des livres signés par Ananda Devi, Shenaz Patel, Nathacha Appanah, Shakuntala Boolell et Marie-Thérèse Humbert.

Selon Emmanuel Bruno Jean-François et Evelyn Kee Mew, les romancières mauriciennes Ananda Devi, Shenaz Patel et Nathacha Appanah se rangeraient parmi ceux qui, dans l'Océan Indien aujourd'hui, participent d'une démarche de reconstitution de l'histoire mémorielle de peuples issus de terres différentes. Visant en partie à vérifier cette hypothèse, l'article analyse, chez ces romancières, le retour opéré sur les épisodes douloureux de l'histoire de l'île Maurice : l'esclavage, l'engagisme indien et des formes plus récentes de

déportation comme celle des Juifs et des Chagossiens.

Les livres mauriciens auxquels Bruno Cunniah s'intéresse s'inscrivent, pour leur part, dans un mouvement de dissidence qui semble avoir atteint son apogée dans les années 1990. En effet, dans *Le Voile de Draupadi* d'Ananda Devi et *La Femme enveloppée* de Shakuntala Boolell, la femme d'origine indienne revendique son émancipation par rapport à des traditions obsolètes et à une logique phallogocentrique ; et ce, au prix de la souffrance. Comme l'article le démontre, l'Indo-mauricienne devient ainsi, sous la plume des écrivaines étudiées, un symbole de courage et d'émancipation.

Dans l'article de Jean Claude Abada Medjo, c'est de nouveau l'œuvre d'Ananda Devi qui fait l'objet d'étude, mais cette fois dans l'optique de la traversée, sinon dans celle de la rupture. L'article illustre en quoi les fictions de Devi traversent les genres tout en étant elles-mêmes traversées par des voix/voies multiples.

Le dernier texte porte sur le premier roman de Marie-Thérèse Humbert, *À l'autre bout de moi*. Sonia Dosoruth s'y interroge sur le rapport entre l'exil, la mort et la renaissance chez l'auteure d'origine mauricienne. Pour Humbert, ou comme son roman le laisserait entendre, toute personne qui décide de rester dans son pays doit nécessairement accepter le changement, et ce, autant que l'exilé/e à qui il reviendra de renaître en exil.

Dédié à la littérature des femmes francophones des Antilles et de l'Océan Indien, ce dossier s'interroge non seulement sur ce qui caractérise et différencie leurs écrits, mais aussi, et peut-être surtout, sur ce qui les rapproche les uns des autres. Il suffit de penser aux thèmes qui traversent les œuvres ici à l'étude, particulièrement ceux de la violence, de la domination et de la répression, mais aussi ceux de la révolte, de la résistance et de la souffrance du sujet ou du personnage féminin, confronté aux traditions patriarcales et aux tensions linguistiques, raciales et sociétales de son espace insulaire.

Ouvrages cités

- BONNET, Véronique, Guillaume BRIDET, et Yolaine PARISOT (dir.), *Caraiïbe et Océan Indien : questions d'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- BOUSTANI, Carmen et Edmond JOUVE (dir.), *Des Femmes et de l'écriture. Le Bassin méditerranéen*, Éditions Karthala, coll. Lettres du Sud, 2006.
- COTTENET-HAGE, Madeleine et Lydie Moudileno (dir.), *Maryse Condé : une nomade inconvenante*, Jarry (Guadeloupe), Ibis Rouge, 2002.
- LARRIER, Renée, *Francophone Women Writers of Africa and the Carriibbean*, Gainesville, University Press of Florida, 2000.
- LEQUIN, Lucie et Catherine MAVRIKAKIS (dir.), *La francophonie sans frontière: une nouvelle cartographie de l'imaginaire féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- LEQUIN, Lucie et Maïr VERTHUY (dir.), *Multi-écriture, multi-culture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, L'harmattan, 1996.
- LIONNET, Françoise, *Décalages et interlocutions critiques chez Marie-Thérèse Humbert, Natacha Appanah et Ananda Devi*, Maurice, l'Atelier d'écriture, 2012.
- RAMOND Journey, Florence, *Voix/es libres: Maternité et identité féminine dans la littérature antillaise*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 2006.
- RINNE, Suzanne, et Joëlle VITIELLO (dir.), *Elles écrivent des Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1997.

DOSSIER

Écrire en « Simone Schwarz-Bart » et en « Maryse Condé »... Les deux grandes dames des lettres guadeloupéennes face au Manifeste de la Créolité

Anaïs Stampfli

Université Stendhal, Grenoble 3, France

« Les auteures guadeloupéennes se distinguent de bon nombre de leurs homologues martiniquais par une approche moins exclusive de la langue d'écriture [...] [elles] se préoccupent beaucoup moins du rôle de la langue créole dans le maintien ou l'abolition du centre métropolitain »⁴. Cette remarque de Nathalie Schon propose de distinguer une conception féminine et guadeloupéenne de l'écriture d'un parti pris masculin martiniquais. Nous ne prétendons pas ici répondre à cette hypothèse qui paraît à premier abord trop généralisante et exigerait une étude exhaustive du paysage littéraire antillais. Nous nous contenterons toutefois d'étudier les plumes affranchies de Simone Schwarz-Bart et de Maryse Condé. Ces romancières semblent bien se situer à l'écart de toutes tendances littéraires et notamment des partisans de *l'Éloge de la Créolité*. Nous proposons donc d'interroger la raison d'être de cette prise de distance.

Précisons avant toute chose que si Simone Schwarz-Bart et Maryse Condé peuvent être considérées ensembles pour bien des raisons, ces romancières ont tout de même des particularités qui leur sont propres. Concernant leur position vis-à-vis des partisans de la Créolité, nous pouvons distinguer Simone Schwarz-Bart qui serait plutôt « anté-

⁴ Schon, Nathalie. 2004. Stratégies créoles : étude comparée des littératures martiniquaises et guadeloupéennes. *Glottopol : La littérature comme force glottopolitique : le cas des littératures francophones*. 3. 134.

créoliste »⁵ de Maryse Condé plus vigoureusement « anti-créoliste ». Aussi, écrire en « Simone Schwarz-Bart » reviendrait à écrire en un français à la grammaire inchangée bien qu'il soit habité par une présence créole tandis que l'écriture en « Maryse Condé » correspondrait plutôt à une écriture affranchie de toute influence en un français assumé.

1. S'ÉRIGER CONTRE LE DIKTAT DU FRANÇAIS CRÉOLISÉ

« Ce sont les hommes qui ont le défaut de vouloir définir la marche de la vie. Par exemple, *l'Éloge de la Créolité* n'aurait pas pu être écrit par des femmes, parce que Simone Schwarz-Bart, qui est en fait la mère de la créolité, a dit "je ne voulais que rendre l'esprit créole", alors qu'eux, ils sont venus avec des règles, des diktats et des prononciamentos »⁶.

Ces propos tenus par Maryse Condé dénoncent la démarche de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, les rédacteurs de *l'Éloge de la Créolité*. Selon Maryse Condé, les Créolistes ont une écriture trop incisive qui impose une lecture trop restrictive du panorama littéraire antillais. Pis encore, les écrits des Créolistes véhiculeraient certains principes misogynes. Kathleen Gyssels remarque, à ce sujet, que la dénonciation de ces principes est une des grandes préoccupations de l'écrivaine : « Maryse Condé is irritated by the representation of the female condition in the novels of *créolité*. A core objective of her writing ever since her first essay on *La Parole des femmes* (1979) has been her struggle against the stock representation of the black female as whore or slave »⁷.

Il faudrait ainsi distinguer la démarche masculine des Créolistes d'une écriture féminine soucieuse de transmettre un ressenti créole plutôt que de plaider pour ses partis pris littéraires. Il est vrai qu'à la découverte de la prose schwarz-bartienne, le lecteur est immédiatement amené à partager les sensations des protagonistes. Télumée nous invite

⁵ Voir sur ce point l'article de Degras, Priska. 1994. Une femme précurseur : Simone Schwarz-Bart, *Notre librairie* 117, 17-20.

⁶ Condé, Maryse, propos recueillis par Ghinelli, Paola. 2005. *Archipels littéraires Chamoiseau, Condé, Confiant Brival, Maximin, Laferrrière, Pineau, Dalember, Agnant*. Montréal ; Québec : Mémoire d'encrier. 40.

⁷ Gyssels, Kathleen. « Maryse Condé on *Créolité* ». In Collier, Fleischmann, Gordon, Ulrich (eds.). *A pepper-pot of cultures : aspects of Creolization in the Caribbean*. 2003. Amsterdam ; New York : Éditions Rodopi. 307.

tour à tour à humer « cette daube qui mijote au feu [et qui l'] enivre »⁸, à « sentir déjà la viande qui fond dans [sa] bouche... » (PV, p. 62), à « écouter les rires » (PV, p. 65), à écarter « les feuilles pour voir le monde du dehors » (PV, p. 65)...

Maryse Condé propose donc de distinguer les écrivaines guadeloupéennes soucieuses d'une certaine authenticité sensitive de leurs confrères martiniquais qui édictent des lois. Ses romans confirment et mettent en scène son engagement pour une écriture libérée de l'influence des Créolistes. Dans *La vie scélérate*, Jean peut être vu comme une référence métalittéraire aux théoriciens de la littérature antillaise. Il a écrit *Guadeloupe inconnue*, un recueil naïf et maladroit sur la culture traditionnelle guadeloupéenne dans lequel il « exhibe son créole reconquis »⁹. Il se fait railler de toutes parts : « Cesse tes mascarades ! Tu auras beau faire, tu seras toujours un tout petit bourgeois mal dans sa peau et singeant l'homme du peuple ! » (VS, p. 182), lui implore son compère Serge derrière lequel on peut aisément reconnaître la voix de Maryse Condé. Non contente de revendiquer son détachement du mouvement de la Créolité, Maryse Condé pointe du doigt les travers de cette théorie. Elle la juge contestable du fait de l'écart entre la volonté des Créolistes d'exprimer la voix du peuple antillais et la réalité de leur écriture métissée, non représentative voire « singeante »¹⁰.

À la différence des Créolistes, Simone Schwarz-Bart et Maryse Condé ne se prétendent pas porte-paroles de la culture antillaise. Détachées de cette mission, elles affirment toutes deux écrire avant tout pour elles-mêmes. Lorsque Lise Gauvin lui demande à qui elle destine ses propos au moment de l'écriture, Simone Schwarz-Bart affirme : « Je pense à moi. Je n'ai pas d'image de lecteur. J'écris ce que j'aurais souhaité trouver, moi, quand j'étais jeune et quand j'étais plus âgée. J'essaye de faire cela simplement pour moi. Cela m'aide à savoir qui je suis. Cela m'aide à éviter la confusion »¹¹. Cette révélation laisse à penser que Maryse Condé se livre énormément dans ses romans que l'on pourrait concevoir comme autant de terrains d'exploration des pensées

⁸ Schwarz-Bart, Simone. 1972. *Pluie et vent sur Tulumée Miracle*. Paris : Seuil. 62. Désormais abrégé en PV suivi du numéro de page.

⁹ Condé, Maryse. 1987. *La vie scélérate*. Paris : Seghers. 182. Désormais abrégé en VS suivi du numéro de page.

¹⁰ Cette écriture singeante consiste à imiter de manière grotesque et dénaturée le parler antillais.

¹¹ Schwarz-Bart, Simone. Propos recueillis par Gauvin, Lise. "La Belle au bois dormant". *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. 1997. Paris : Karthala. 122.

qui font la personnalité de l'auteur. Tout comme chez Simone Schwarz-Bart, il s'agirait avant tout d'écrire au nom de soi plutôt que d'écrire au nom d'un peuple.

Par conséquent, ni Simone Schwarz-Bart ni Maryse Condé ne s'estiment dans le devoir de promouvoir la langue créole au travers de leurs œuvres. Écrivant d'abord pour elles-mêmes, elles se libèrent de cette tâche que l'on rattacherait spontanément aux écrivains antillais. Ce détachement se ressent à plusieurs égards.

Remarquons à premier abord que leurs œuvres sont majoritairement rédigées en français, contrairement à celles des Créolistes qui se situent dans une interlangue franco-créolographiée. Même lorsqu'elles se réfèrent à des locuteurs créolophones, les romancières guadeloupéennes préfèrent dans un souci de lisibilité par un large public transcrire leurs propos en un français standard. Dans *Ti Jean L'Horizon*, Simone Schwarz-Bart précise qu'« une voix chuchota *distinctement* en créole : “Ho dans quel trou à crabe t'es tu encore enfilé, petit garçon ?...ho ?...” »¹² (je souligne). L'écrivaine a même traduit en français l'expression “trou à crabe” qui revoit en créole à un parcours labyrinthique.

De son côté, tout en précisant que les protagonistes ne maîtrisent pas le français, Maryse Condé n'hésite pas à leur donner la parole pour qu'ils s'expriment en un français des plus corrects. Tel est le cas de Nina, la grand-mère de Marie-Noëlle, l'héroïne de *Desirada*. « L'intéressée ne sa[it] ni lire ni écrire [...] »¹³ précise un rapport de police. Cependant, comme le remarque Yvette Abouga Amouyou : « cela n'empêche pas Condé de faire entendre Nina dans une langue française irréprochable sans tenir compte de son illettrisme »¹⁴.

Par ailleurs, chez les deux romancières, les quelques occurrences de créole sont signalées par des italiques ou autres guillemets. Pascale De Souza qui a analysé la présence du créole dans les textes francophones, remarque que « dans la phrase caractérisée par l'emploi des guillemets et/ou des italiques, les champs lexicaux se réduisent aux éléments

¹² Schwarz-Bart, Simone. 1979. *Ti Jean L'horizon*. Paris : Seuil. 255. Désormais abrégé en TJ suivi du numéro de page.

¹³ Condé, Maryse. 1997. *Desirada*. Paris : Laffont. 197. Désormais abrégé en D suivi du numéro de page.

¹⁴ Abouga Amouyou, Yvette Marie-Edmée. 2007. *Formes et enjeux de l'écriture de la subversion dans les romans de Maryse Condé et Gisèle Pineau*. [Thèse de Doctorat dirigée par Camelin, Colette]. Poitiers : Université de Poitiers. 386.

“exotiques”¹⁵ permettant de créer une certaine couleur locale »¹⁶. Force est de constater que dans *La vie scélérate*, les quelques expressions créoles mises entre guillemets sont des topoï dans l’imaginaire de la langue créole. Il est par exemple question d’un écolier surnommé « “nèg mawon” » (« Nègre marron » VS, p. 149) ou encore du slogan « “Palé kréyol ! Dansé gwo-ka ! ” » (« Parlez créole ! Dansez le gwo-ka ! » VS, p. 241). Ce roman de Maryse Condé s’apparente ainsi à une initiation à la culture créole pour un public métropolitain non-créolophone.

Cette impression est renforcée par la présence de notes explicatives et de traductions. À l’heure où les militants de la Créolité promeuvent l’opacité glissantienne comme un moyen de préserver l’identité créole, Simone Schwarz-Bart et Maryse Condé se situent plus dans une optique de lisibilité pour tous. « Si un Russe lit ce que j’écris, je veux que ce que j’écris soit totalement créole et totalement lisible. Qu’il n’y ait aucun mot qu’un traducteur russe ne puisse traduire. Voilà mon principe »¹⁷, précise Simone Schwarz-Bart.

Par ailleurs, les notes explicatives de Maryse Condé marquent le refus d’une mise en scène du créole pratiquée par les Créolistes. Pensons à *Célanire cou-coupé* où les mots en créole sont tous expliqués en un glossaire final. Ce roman “glossairisé” diffère des ouvrages des Créolistes qui unissent le créole et le français en intégrant ces deux langues au sein même de l’intrigue. L’exemple de *L’Espérance-Macadam* de Gisèle Pineau est à ce titre évocateur du degré d’imbrication des langues : deux voix radiophoniques, l’une en créole et l’autre en français, sont émises sur la même fréquence et nous sont retransmises tour à tour :

¹⁵ Du grec *exotikós* (étranger, extérieur), ce terme renvoie au « au goût de l’écrivain pour des contrées qui lui apparaissent comme étranges et étonnantes, féériques ou légendaires, qui contrastent avec la sienne propre par le climat, la faune, les habitants (leur apparence physique, leurs costumes et traditions) », François Jost, « exotisme », in : Grassin, Jean-Marie (ed.), *Dictionnaire international des termes littéraires*, <http://www.didl.info> Il sera ici plus précisément question d’auto-exotisme, d’adoption par les écrivains locaux d’un regard étranger insistant sur les particularités insulaires. L’ouvrage *L’auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises* de Nathalie Schon traite plus largement de cette approche. Nathalie Schon, *L’auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*. 2003. Paris : Karthala.

¹⁶ Souza, Pascale de. Inscription du créole dans les textes francophones : de la citation à la créolisation. In Condé, Maryse et Cottenet-Hage, Madeleine (eds). *Penser la créolité*. 1995 Paris : Karthala. 183.

¹⁷ Schwarz-Bart, Simone. Propos recueillis par Gauvin, Lise. "La Belle au bois dormant". *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. 1997. Paris : Karthala. 123.

Quand Eliette déposa son plateau sur la table de nuit, une radio parasitée se mit à hurler les avis d'obsèques comme pour en barrer une autre qui résonnait des tambours-kas et de la flûte d'Eugène Mona... La levée du corps se fera à Bel-Air... *Lago ka monté o Sénat*... L'inhumation au cimetière de Prise d'Eau... *Lago ka monté o Sénat*... *Voitures prévues à Bel-Air*... *La rivyè pa ni bèl pawol*... *Attila ka monté o Sénat*...¹⁸.

À l'inverse, en distinguant nettement le créole du français, les romans de Maryse Condé affichent un refus de mettre en scène explicitement la situation diglossique franco-créolophone des Antilles. Ce refus pourrait être motivé par une volonté de ne pas se contenter de livrer des descriptions trop attendues de réalités socio-linguistiques.

2. LE FRANÇAIS, UN CHOIX ASSUMÉ

Pour chercher à comprendre le refus condéen de mélanger ouvertement le créole et le français, nous pouvons avant toute chose considérer la piste éditorialiste. De fait, ce pourrait être dans un souci d'accessibilité au lectorat métropolitain que le français domine ses romans et que les quelques occurrences de créole sont suivies de notes explicatives et autres glossaires. Les confessions de la romancière soutiennent notre hypothèse : « Depuis le début, je n'ai jamais voulu mettre des notes ou un glossaire, alors que l'éditeur insistait. Je crois qu'il m'écoute un peu plus maintenant car j'ai plus d'autorité et il a moins de mal à admettre mes choix »¹⁹. Maryse Condé reconnaît toutefois être de moins en moins confrontée à des contraintes d'écriture. Les contraintes éditoriales ne suffisent donc pas à expliquer son détachement du mouvement Créoliste qui a pour maîtres mots opacité et métissage linguistique.

Il ne faut donc pas écarter la piste ébauchée plus haut, piste qui suppose une volonté de détachement des tendances littéraires en vogue. Pascale De Souza évoque une « récupération métropolitaine d'innovations linguistiques dont le mérite revient à des non-francophones »²⁰. En avançant cet argument, elle se réfère à l'attribution

¹⁸ Pineau, Gisèle. 2006. *L'Espérance-Macadam*. Paris : HC éditions. 264.

¹⁹ Condé, Maryse, propos recueillis par Ghinelli, Paola. 2005. *Archipels littéraires Chamoiseau, Condé, Confiant Brival, Maximin, Laferrrière, Pineau, Dalember, Agnant*. Montréal ; Québec : Mémoire d'encrier. 41.

²⁰ Souza, Pascale de. Inscription du créole dans les textes francophones : de la citation à la créolisation. In Condé, Maryse et Cottenet-Hage, Madeleine (eds). *Penser la créolité*. 1995 Paris : Karthala. 187.

de plus en plus fréquente de prix littéraires français prestigieux à des œuvres combinant le français et le créole. L'exemple le plus saisissant est celui de Patrick Chamoiseau qui a reçu le prix Goncourt en 1992 pour son roman *Texaco*. Pascale De Souza accuse « l'intérêt métropolitain pour les écrivains francophones [qui] renvoie en fait à un dessein de préserver un héritage colonialiste [alors qu'] il ne faut pas oublier que toute langue est aussi le véhicule d'une culture »²¹. Elle précise avoir « évoqué ce problème lors d'une conversation avec Maryse Condé. Elle [lui] a fait part de son souci d'échapper à cette mode dans son dernier roman *La Colonie du Nouveau Monde* »²². Nous pouvons donc bel et bien voir derrière le refus de joindre ouvertement créole et français, une souci de préservation, une volonté de ne pas s'abandonner à une démarche jugée exotisante.

Quant à Simone Schwarz-Bart, elle évoque « la tentation d'intégrer tout simplement les mots créoles au texte français »²³ tout en remarquant qu'« à un moment donné, [elle] a compris que les expressions créoles qu' [elle] intégrait au texte ne rendaient pas la signification, qu'elles trahissaient »²⁴. La romancière a alors pris le parti de contourner chaque écueil qui la mènerait vers une référence faussée et stéréotypisante à la culture antillaise. Dans *Un plat de porc aux bananes vertes* co-écrit avec André Schwarz-Bart, elle va jusqu'à la dénonciation de l'attente du public d'un spectacle exotique par le biais d'une mise en scène choquante. Lorsque Monsieur Nicolo réclame à Mariotte une danse antillaise, celle-ci reprend une biguine de la manière la moins convaincue qu'il soit :

J'ai compris que je n'y couperais pas de son inoffensive manie exotique ; et, prenant appui d'une main ferme sur ma canne, j'ai soulevé légèrement, par le côté, mon manteau, tout comme si ce fût une jupe lumineuse de danseuse créole. Quête forcée de l'inspiration ; sourire à 4,95 sur les fosses de mes joues : envol. J'entreprends gravement de gigoter autour de ma canne (un seul trou n'étant pas vraiment d'humeur propice), tout en chantonnant selon une mélodie que je m'efforçais de rendre la plus "tropicale" possible : *Cé l'amou Doudou... cé l'amou...*²⁵

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ Schwarz-Bart, Simone. Propos recueillis par Gauvin, Lise. "La Belle au bois dormant". *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. 1997. Paris : Karthala. 121.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Schwarz-Bart, André et Simone. 1967. *Un Plat de porc aux bananes vertes*. Paris : Seuil. 173. Désormais abrégé en PPBV suivi du numéro de page.

Pour que le pensionnaire français ne la tracasse plus, Mariotte choisit de satisfaire ses attentes d'exotisme. Elle répond ainsi à l'image artificielle, « "tropicale" », qu'il se fait des Antilles. Nous retrouvons ici la représentation singée de la culture créole qu'évoque Maryse Condé dans *La vie scélérate*.

Les romancières ne renoncent pas pour autant à rendre compte de la situation diglossique antillaise qui a influencé et continue d'influencer leur cadre d'écriture. Elles ont en revanche fait le choix du détachement, de l'allusion en filigrane. Cette prise de recul se remarque, entre autres, par le ton humoristique qu'adopte Maryse Condé. Dans sa thèse non publiée, Mouhamadou Cisse considère la traduction presque systématique chez Maryse Condé de termes créoles en français comme un geste exagéré qui prête à rire. « Maryse Condé assume pleinement l'humour littéraire, celui de traduire les termes créoles qu'utilisent ses personnages »²⁶. Cet « humour d'une société en crise »²⁷ correspondrait à un nouvel angle d'approche dédramatisé pour appréhender le rapport conflictuel entre langues française en créole.

3. LE LANGAGE AFFRANCHI DES ROMANCIÈRES

En faisant un détour biographique, nous pouvons rapprocher en un certain point le parcours de Maryse Condé de celui de Simone Schwarz-Bart. Effectivement, elles ont toutes deux grandi dans un cadre essentiellement francophone. Cet environnement pourrait tout simplement expliquer la domination du français dans leurs œuvres. Malgré son attirance pour le créole, Simone Schwarz-Bart a été élevée par une mère directrice d'école et institutrice qui lui imposait l'usage du français. Maryse Condé a quant à elle grandi dans une famille de la petite bourgeoisie guadeloupéenne craignant que sa réputation soit entachée par l'usage du créole. Ama Mazama suppose qu'étant donné qu'elle n'a pas fréquenté de milieu créolophone, Maryse Condé n'aurait pas la faculté d'écrire en créole : « her poor command of Creole would never have allowed her to write in that language, had she ever desired to

²⁶ Cisse, Mouhamadou. 2006. *Identité créole et écriture métissée dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart*. [thèse de doctorat dirigée par Goudey, Philippe] Lyon : Université Lumière Lyon II. 362.

²⁷ *Ibid.*

do so »²⁸. À ce propos, on peut aisément voir derrière le personnage Lucien Evariste de *Traversée de la Mangrove* une allusion à l'inutilité de s'obstiner à écrire en créole : à cause de son éducation bourgeoise, Lucien Evariste (dont le patronyme évoque par contrepèterie un arriviste) n'a pas les ressources suffisantes pour écrire son livre en créole mais son obstination le mènera à l'impasse : « il n'arrivait à rien »²⁹ conclue sévèrement le narrateur quant à ce personnage tiraillé entre son envie et son incapacité d'écrire.

Au contraire, Maryse Condé ne veut se sentir restreinte par aucun impératif. Pour cette raison elle refuse d'être rattachée à un quelconque mouvement. Elle dit à ce titre pratiquer une écriture de l'écrance qui lui ressemble. Écrire "en Maryse Condé" reviendrait à ne s'imposer aucune limite. La romancière écrit ainsi dans une langue qui s'apparente à son parcours : une langue avant tout française³⁰ bien qu'elle soit teintée de créole, d'espagnol et d'anglais. Elle refuse l'élan transgressif du français des écrivains de la Créolité voulant au travers de leurs œuvres se venger de la domination glottophagique du français sur le créole. Elle affirme au contraire : « La langue française, je l'aime. C'est un élément qui m'est venu de la colonisation, d'accord, mais que je me suis mise à aimer et que j'ai intégré en moi pour en faire une autre langue, qui est la langue Maryse Condé. Avec cette langue de colonisation, j'ai forgé un moyen d'expression qui n'appartient qu'à moi. Comme je le dis souvent, je n'écris pas en français, je n'écris pas en créole, j'écris en Maryse Condé. Cela revient à dire que du moment où cette langue de colonisation est entrée en moi, j'en fais absolument ce que je veux [...] Finalement, il n'y a plus de valeurs coloniales ; il y a des valeurs qui m'ont été apportées par la colonisation que j'utilise »³¹. Il s'agit bien là d'un recours assumé à la langue française.

²⁸ Mazama, Ama. 2003. Creole in Maryse Condé's work : The disordering of the Neo-colonial order ? *The Romanic Review*, XCIV, 3-4. 385.

²⁹ Condé, Maryse. 1992. *Traversée de la Mangrove*. Paris : Mercure de France. 218.

³⁰ Elle se place ainsi dans la continuité d'Aimé Césaire qui a toujours assumé son emploi du français. Lorsqu'on l'accuse de s'éloigner du créole il rétorque que « ce que nous avons à dire, je ne sais même pas si c'est formulable en créole, du moins en l'état actuel de la langue... ». Césaire, Aimé. « Entretien avec Jacqueline Leiner », réédition de la revue *Tropiques*. 11.

³¹ Condé, Maryse, propos recueillis par Ghinelli, Paola. 2005. *Archipels littéraires Chamoiseau, Condé, Confiant Brival, Maximin, Laferrrière, Pineau, Dalember, Agnant*. Montréal ; Québec : Mémoire d'encrier. 44.

On peut tout autant reconnaître une écriture propre à Simone Schwarz-Bart. Cette écrivaine forge sa langue comme s'il s'agissait d'une sorte de matériau réflexif. La "présence-absence"³² du créole dans ses œuvres a, par conséquent, sa raison d'être : elle illustre la fragile mémoire du créole. C'est ainsi qu'*Un plat de porc aux bananes vertes* sporadiquement parsemé de mots créoles joue avec la "présence-absence" du créole pour amorcer une réflexion sur la vieillesse, la perte de mémoire et l'effacement de l'identité : « Et si subitement les mots de ma langue maternelle me quittaient, comme ils avaient fait tout à l'heure, tandis que me souvenais involontairement de Man Louise *en français de France ? ...* » (PPBV, p. 79), s'inquiète Mariotte. Le créole est absent dans cette phrase mais omniprésent dans les préoccupations de l'héroïne qui craint de voir son identité disparaître au rythme de son oubli du créole. Il est à ce propos possible de noter une absence du pronom personnel "je" dans la phrase que nous venons de citer. Cette absence révèle la crise identitaire du "je" qui s'oublie.

Maryse Condé joue également avec l'absence du créole pour évoquer les troubles identitaires qui animent ses personnages. Marie-Noëlle, l'héroïne de *Desirada*, recherche ses origines en Guadeloupe mais « Personne ne savait rien d'elle dans cette famille qui était la sienne. Elle était le chirurgien oublié [...] Le créole ? C'était pour elle la langue oubliée celle qui avait donné forme à un monde auquel elle n'appartenait pas et dont, par moments, elle avait la nostalgie » (D, p. 147-148).

Ces deux Guadeloupéennes parviennent de la sorte à évoquer de manière allusive la domination diglossique du français sur le créole sans avoir à employer un français créolisé ni à situer (comme l'ont fait les Créolistes) leurs récits dans les Antilles du début du XX^e siècle qui a connu la plus forte répression de la pratique du créole. Cette liberté d'ancrage et d'écriture leur ouvre de nouveaux horizons tout en leur permettant de se distinguer de leurs homologues Créolistes.

Cette démarcation leur permet enfin de revenir plus librement au créole. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart créolisent leur écriture à leur manière. Le créole représenterait chez elles un écho qui fait sens, comme nous avons pu l'observer à l'instant au sujet du lien entre mémoire et créole fuyants. Cette langue forgée au gré des contenus des romans pourrait presque être qualifiée de poétique dans la mesure où les

³² Bernabé, Jean. 1982. Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart. Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français. *Présence Africaine* 121-122, 167.

romancières se livrent à un véritable travail de polissage, de création linguistique. Elles revisitent ainsi la syntaxe française pour lui donner un souffle créole. Simone Schwarz-Bart fait par exemple disparaître la première personne du singulier pour que tout comme dans la phrase créole le corps soit le sujet actif de la phrase. Édouard Glissant explique cette particularité du créole qu'il rattache au langage des conteurs : « Le conteur antillais ne dit jamais "moi" : il dit presque toujours "mon corps" ; un créole ne dit pas "j'ai mal au dos", mais "mon dos me fait mal", il y a la présence du corps comme élément déterminant, tandis que dans "j'ai mal au dos", il y a la présence du sujet abstrait, de l'être abstrait comme élément déterminant »³³.

On retrouve ainsi Mariotte « parlant à [son] propre corps » (PPBV, p. 107) ou Amboise qui « avait trainé son propre corps près de sept ans » (PV, p. 105).

En imitant la syntaxe créole en français, les romancières confèrent un certain rythme à leur récit. Effectivement, la répétition créole du verbe en fin de phrase instaure une certaine musicalité binaire : « *c'est déborder que tout déborde de toutes parts, déborder même, déborder* » (TJ, p. 270), « C'est tuer qu'ils ont failli me tuer » (VS, p. 223), « Si elle avait pu me tuer, c'est tuer qu'elle m'aurait tuée » (D, p. 193). On remarque chez Maryse Condé le recours à cette structure lorsqu'il s'agit d'évoquer la mort. Ce choix n'est pas anodin : le créole est pour les romancières la langue du sens qui permet de décrire au mieux des concepts aussi intimes que celui de la mort. Ama Mazama remarque elle aussi chez Maryse Condé cette faculté du créole de donner du sens aux mots français. Elle souligne dans *Traversée de la Mangrove* la phrase suivante : « Toutefois, il [Cyrille] n'avait jamais rencontré la mort elle-même. Lan-Mo »³⁴. Le mot « mort » en français est repris en un écho créole qui le complète. « It seems as though the idea of death can take its full meaning – carry its full weight – only if expressed in Creole, Cyrille's mother tongue »³⁵. Il semblerait que les sonorités créoles puissent conférer du sens à la phrase. Les échos créoles apporteraient une certaine musicalité illustrative perceptible par tous, même les non-créolophones. Le lecteur aurait ainsi la même approche

³³ Glissant, Édouard. « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit ». In Ludwig Ralph (ed.) *Écrire "la parole de la nuit". La nouvelle littérature antillaise*. 1994 Paris : Gallimard. 114.

³⁴ Condé, Maryse. 1992. *Traversée de la Mangrove*. Paris : Mercure de France. 166.

³⁵ Mazama, Ama. 2003. Creole in Maryse Condé's work : The disordering of the Neo-colonial order ? *The Romanic Review*, XCIV, 3-4. 381.

du créole que le héros de *Ti Jean l'Horizon* qui découvre « une voix humaine qui chant[e] dans une langue elle aussi inconnue mais avec un tel accent de tristesse, de majesté paisible qu' [il] sut qu'il se souviendrait toute sa vie de cet air et de ce tambour métallique et de cette voix portée par le vent » (TJ, p. 47-48).

Une grande part de l'inventivité des écritures condéennes et schwarz-bartiennes réside dans la traduction d'expressions créoles en français. Il en résulte des propos métaphoriques que le lecteur non-créolophone ne saisit pas au sens propre bien qu'il puisse le deviner grâce à leur fort potentiel imagé. Pensons au « corps catalogue » (PV, p. 184) qui désigne en créole un canon de beauté, ou bien à l'expression « tu fais des jeux » (VS, p. 289) qui revient à dire « tu te moques » ou encore à « tu découds » (VS, p. 240) qui, comme nous l'apprend la note explicative, correspond au « tu perds la tête » de Métropole. Cette pratique de traduction d'expressions créoles permet d'avoir une double lecture, d'interpréter parallèlement le sens propre et le sens figuré de ces formules.

Un tel système d'écho entre le français et le créole s'entretient également grâce à un jeu sur des sonorités qui consonnent et qui rapprochent de ce fait des expressions créoles et françaises. Prenons l'exemple de Ludovic dans *Desirada* qui raconte à Marie-Noëlle ses « drives et dérives » (D, p. 38). Sachant qu'une "drive" est en créole une fuite, un abandon de responsabilités, nous pouvons voir cette expression comme un rapprochement du français et du créole aux sonorités proches et aux significations qui s'enrichissent l'une de l'autre. Ce même Ludovic mettait dans la maison « désordre et bruit » (D, p. 41). Lorsque l'on sait que « désordre » signifie « bruit » en créole, on se retrouve face à un pléonasme plurilinguistique qui permet par la forme d'illustrer le sens cacophonique que Maryse Condé veut conférer à la description du bruit. Nous sommes bien face à un usage poétique de la langue française qui se voit investie par un souffle créole. Simone Schwarz-Bart parle même d'une fécondation : « Sans le créole cette langue française m'apparaît comme la Belle au bois dormant, quelque chose d'endormi : le Prince charmant, c'est le créole. C'est lui qui vient féconder en quelques sortes cette princesse-là »³⁶.

Force est toutefois de constater que chez Simone Schwarz-Bart cette fécondation se fait sans altération aucune de la langue française. Et

³⁶Schwarz-Bart, Simone. Propos recueillis par Gauvin, Lise. "La Belle au bois dormant". *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. 1997. Paris : Karthala.121.

d'après Jean Bernabé c'est en ceci que réside la singularité et le génie de cette romancière : « dans ce cas, nous avons à faire à une des réussites les plus marquantes de la technique qui consiste pour le romancier à inscrire le créole dans la langue française sans que cette dernière voit sa grammaticalité altérée »³⁷. Il précise plus loin préférer ce français habité d'un souffle créole au français créolisé faussement détaché du français : « le choix, dans le roman, du français grammatical (par opposition aux naïvetés d'un français créolisé sans pertinence romanesque) n'est pas un choix opéré contre le créole, mais peut être contre un certain créole : celui de la servilité ; celui de l'aliénation, celui qui se laisse piéger par la langue dominante et qui se croit souverain alors qu'il est dans la dépendance et dans le sillage du français »³⁸. Écrire « en Simone Schwarz » revient ainsi à écrire en une langue française sans vouloir la transgresser, mais plutôt en lui conférant une essence créole. Celle-ci peut se faire discrète et nécessiter une connaissance de la langue créole pour être appréciée. Mais il arrive aussi pour le grand plaisir du lecteur non-créolophone que le clin d'œil à la culture créole soit plus explicite, comme l'atteste l'expression française « bonnet blanc et blanc bonnet » qui une fois revisitée par la plume de Simone Schwarz-Bart devient « bananes-figue et figues-banane » (PPBV, p. 102). Ce pont dressé entre les cultures française et antillaise est caractéristique de l'écriture de Simone Schwarz-Bart qui se veut pensée en créole et transcrite en français.

En repensant à la référence initiale à Nathalie Schon, nous pouvons bien situer Simone Schwarz-Bart et Maryse Condé parmi ces « auteures guadeloupéennes [qui] se distinguent de bon nombre de leurs homologues martiniquais par une approche moins exclusive de la langue d'écriture ». Détachées des préoccupations des Créolistes de se venger de la domination du français en le transgressant, en le reconquérant par le créole, elles s'adonnent à une écriture en français qui leur ressemble. Et ce, tout en s'autorisant à leur manière de fertiles références à la langue créole.

Cependant nous pouvons d'ores et déjà nuancer l'hypothèse selon laquelle ces plumes affranchies seraient exclusivement féminines. En effet, l'écriture de Daniel Maximin s'apparente fortement à celles des deux romancières guadeloupéennes pour ce qui est du refus de se situer

³⁷Bernabé, Jean. 1982. Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart. Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français. *Présence Africaine* 121-122. 170.

³⁸ *Ibid*, p. 174.

dans un cadre dichotomique retreint opposant le créole au français. Tout comme le récapitule Christiane Chaulet-Achour : « polyphonie, ouverture et modernité sont les caractéristiques d[e l']œuvre [de Maximin] refusant les clôtures et conviant son interlocuteur à une fête des mots et du sens »³⁹. La frontière entre écritures féminines et masculines semble donc des plus floues.

Nous pourrions même avec du recul voir une certaine perméabilité entre les écrits des écrivaines guadeloupéennes et ceux des Créolistes. Cela fera bientôt un quart de siècle que *l'Éloge de la Créolité* a été publié et nous pouvons constater l'ouverture et l'assouplissement progressifs de ce mouvement. Les partisans ont petit à petit pris leurs distances vis-à-vis de la créolisation à outrance du français. C'est ainsi qu'avec le temps les créolismes se font de plus en plus rares dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau jusqu'à atteindre un point de quasi-absence dès son avant-dernier roman, *Les Neuf consciences du Malfini* (2009). Roman qui ne se contente plus d'une optique insulaire de promotion de l'identité créole et se permet, entre autres, des références plus ouvertes au débat sur l'identité nationale en France.

³⁹ Chaulet-Achour, Christiane. 2000. *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin*. Paris : Karthala. 134.

Ouvrages cités

- ABOUGA AMOUGOU, Yvette Marie-Edmée. 2007. *Formes et enjeux de l'écriture de la subversion dans les romans de Maryse Condé et Gisèle Pineau*. [Thèse de Doctorat dirigée par Camelin, Colette]. Poitiers : Université de Poitiers.
- BERNABÉ, Jean. 1982. Le travail de l'écriture chez Simone Schwarz-Bart. Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français. *Présence Africaine* 121-122, 166-197.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane. 2000. *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin*. Paris : Karthala.
- CISSE, Mouhamadou. 2006. *Identité créole et écriture métissée dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart*. [Thèse de doctorat dirigée par Goudey, Philippe] Lyon : Université Lumière Lyon II.
- CONDÉ, Maryse. 1987. *La vie scélérate*. Paris : Seghers.
- , 1997. *Desirada*. Paris : Laffont.
- , 1992. *Traversée de la Mangrove*. Paris : Mercure de France.
- , « Liaisons dangereuses ». In Le Bris, Rouaud, Michel, Jean (eds.) 2007. *Pour une littérature Monde*. Paris : Gallimard. 205-216.
- DEGRAS, Priska. 1994. Une femme précurseur : Simone Schwarz-Bart, *Notre librairie* 117, 17-20.
- GHINELLI, Paola. 2005. *Archipels littéraires Chamoiseau, Condé, Confiant Brival, Maximin, Laferrrière, Pineau, Dalember, Agnant*. Montréal ; Québec : Mémoire d'encrier.
- GLISSANT, Édouard. « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit ». In Ludwig Ralph (ed.) *Écrire "la parole de la nuit". La nouvelle littérature antillaise*. 1994 Paris : Gallimard. 111-129.
- GYSSSELS, Kathleen. « Maryse Condé on Créolité ». In Collier, Fleischmann, Gordon, Ulrich (eds.). *A pepper-pot of cultures : aspects of Creolization in the Caribbean*. 2003. Amsterdam ; New York : Éditions Rodopi. 301-320.
- MAZAMA, Ama. 2003. Creole in Maryse Condé's work : The disordering of the Neo-colonial order ? *The Romanic Review*, XCIV, 3-4. 377-390.

- PINEAU, Gisèle. 2006. *L'Espérance-Macadam*. Paris : HC éditions.
- SCHON, Nathalie. 2004. Stratégies créoles : étude comparée des littératures martiniquaises et guadeloupéennes. *Glottopol : La littérature comme force glottopolitique : le cas des littératures francophones*. 3. 130-140.
- SCHWARZ-BART, André et Simone. 1967. *Un Plat de porc aux bananes vertes*. Paris : Seuil.
- SCHWARZ-BART, Simone. 1972. *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Paris : Seuil.
- , Propos recueillis par Gauvin, Lise. "La Belle au bois dormant". *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. 1997. Paris : Karthala. 120-122.
- , 1979. *Ti Jean L'horizon*. Paris : Seuil.
- SOUZA, Pascale de. Inscription du créole dans les textes francophones : de la citation à la créolisation. In Condé, Maryse et Cottenet-Hage, Madeleine (eds). *Penser la créolité*. 1995 Paris : Karthala. 173-190.

Héroïnes picaresques entre inceste et prostitution dans *C'est vole que je vole* et *L'Espagnole* de Nicole Cage-Florentiny

Patricia Gros-Désirs

Université des Antilles et de la Guyane

La réécriture en Amérique (hispanophone, anglophone, francophone, créolophone et lusophone) des modèles littéraires européens a mis en exergue l'intérêt affirmé pour la littérature picaresque propagée par les récits de la marginalité. On s'intéressera à la réécriture picaresque dans deux œuvres de la romancière et poétesse martiniquaise Nicole Cage-Florentiny, laquelle fait de la marginalité un thème central dans ses romans. Aussi, dans le roman *C'est vole que je vole*, publié en 1998 puis en 2006 et *L'Espagnole*, publié en 2002, la marginalité féminine prédomine avec les récits de vie de deux protagonistes : Malaïka et Eléna, une prostituée et une « mutilée » par l'inceste. Ces deux figures de « l'infra-monde » picaresque, qui relèvent d'une typologie sociale certes tabou, nous invitent à revisiter une société qui marginalise plus qu'elle n'inclut.

À travers les nombreux types de récits décrivant un personnage seul, errant et marginalisé dans la société et le monde, la dynamique picaresque constitue sans nul doute l'espace revisité et renouvelé le plus approprié pour dépeindre les souffrances du monde actuel. Ce genre littéraire issu du Siècle d'or espagnol, même s'il continue de poser des « problèmes d'interprétation » comme l'affirme Elsa Dehennin (Dehennin, 1970 : 730-771), passionne écrivains et critiques du monde entier et parvient même à résonner dans des œuvres caribéennes francophones, à l'instar des œuvres de Nicole Cage-Florentiny. En effet, l'écrivaine martiniquaise, nourrie de culture littéraire espagnole de par sa formation de professeure d'espagnol, témoigne dans ses romans de l'expérience de la réception mise en exergue par Hans Robert Jauss dans

son essai *Pour une esthétique de la réception*, (Jauss, 1978). Il s'agit donc d'un recours à un horizon d'attente propre au genre picaresque dont les particularités restent encore à mettre en valeur pour la littérature antillaise francophone même si on relève chez différents auteurs antillais les thématiques récurrentes de la débrouillardise, de la misère que l'on souhaite dépasser ou encore l'allusion à divers types d'errances. On retiendra à cet égard l'exemple du roman *Chronique des Sept Misères* de l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau où certaines ressemblances entre la figure emblématique du « djobbeur » – personnage antillais misérable qui vivait de petits *jobs* dans les années précédant la Départementalisation – et le jeune héros de la marge picaresque espagnol sont à relever, même si des nuances contextuelles sont notables comme le fait que le « djobbeur » se distingue d'une part de son « homologue picaresque » espagnol de par son appartenance à une lignée « d'hommes forts et débrouillards » (Milne, 2006 : 85) comme le rappelle Lorna Milne dans son étude *Patrick Chamoiseau : Espaces d'Une Écriture Antillaise* (Milne, 2006 : 83-87), et se trouve d'autre part investi des fonctions d'assistant selon la hiérarchie des métiers.

Il n'empêche qu'avec l'héritage notamment de trois œuvres classiques, à savoir le *Lazare de Tormes*, le *Guzmán* et le *Buscón* (Molho, 1968), l'univers picaresque évoque avant tout une société (certes d'abord espagnole) à la difficile réalité économique et politique et aux rejets multiples (dont religieux pour l'Espagne classique) qui contribuent à faire émerger un protagoniste, poussé par la faim, physique et sociale, qui cherche à se faire une place dans la société et emploie pour ce faire tous les moyens en vue de subsister et de se faire reconnaître. Ce personnage vil, identifiable par ses errances et sa solitude, témoigne alors de sa vision critique du monde et de la société, qu'elle soit espagnole ou antillaise.

On ne peut donc manquer de souligner certains échos de cette verve qui peut apparaître comme contestataire dans deux romans contemporains de Nicole Cage-Florentiny, à savoir : *C'est vole que je vole* et *L'Espagnole* qui, en renouant avec la littérature picaresque, privilégient la dénonciation selon une modalité féminine. Il me paraît primordial de comprendre comment dans les romans de Nicole Cage-Florentiny la réutilisation des traits picaresques, notamment le recours à l'infra-monde des héroïnes picaresques et au thème de l'errance, met en exergue diverses formes de marginalisation qui sous-tendent un certaine critique socio-politique.

La prostituée est en effet une figure emblématique de la marginalisation. Cette figure, reprise dans les récits picaresques pour décrire les mères des protagonistes picaresques est annoncée dans la *Célestine*, fameuse tragi-comédie de Fernando de Rojas publiée en 1499. Dans son étude *La Célestine et sa descendance directe*, Pierre Heugas considère que la prostitution s'impose comme un thème axial »tout aussi essentiel, pour la compréhension de ces œuvres, que l'est la biographie misérable du héros pour la compréhension du roman picaresque » (Heugas, 1973 : 42-43). Cette œuvre est caractérisée par la figure emblématique d'une vieille entremetteuse nommée Célestine, prostituée, proxénète, faiseuse d'anges et sorcière qui manie avec dextérité la parole et, de ce fait, manipule ceux qui l'entourent.

Cette grande œuvre a indéniablement contribué à l'émergence du picaresque avec une héroïne de la marge dont le rôle central ira jusqu'à avoir un impact sur le titre même de l'œuvre, laquelle a mis en exergue les résistances et les mutations de la société espagnole. Ainsi, pour Antonio Maravall, la *Célestine* est avant tout « la représentation dramatique, à travers un exemple de la crise qui affecte l'ordre et les valeurs traditionnelles d'une société en pleine mutation, celle de l'Espagne du XV^e siècle » (Redondo, 1987). De ce fait, les picaras ainsi que Célestine, la Narquoise Justine et toutes leurs épigones incarnent, par leur condition même, le modèle de l'antihonneur.

Il convient alors de comprendre comment le traitement des picaras, et donc d'héroïnes de la marge, structure certaines œuvres de Nicole Cage-Florentiny qui reprend une partie de leurs caractéristiques en les modernisant quelque peu, en faisant notamment de ces figures féminines des figures centrales pour le questionnement des sociétés dont elles sont issues. De l'Espagne péninsulaire classique à la Caraïbe contemporaine, ne s'agit-il pas en effet chez Nicole Cage-Florentiny de questionner les fractures, les rejets et les fermetures qui marginalisent pour mieux tenter de les dépasser ?

En effet, les picaras sont de basse extraction et usent de duperie, de dissimulation en vue d'escroquer pour survivre comme leurs homologues picaros. Ces héroïnes, souvent des prostituées, se voient rejetées et tentent de s'affirmer par tous les moyens qui sont à leur disposition dans une société espagnole où l'honneur triomphe. Elles se distinguent en particulier de leurs homologues masculins par la place donnée à la sexualité, mais « c'est rarement par libertinage et plutôt

pour assurer leur survie dans un monde dominé par les hommes qu'elles sont portées [...] à la prostitution » (Detering, 1994 : 29-43).

Par ailleurs, Pierre Heugas rappelle dans son étude précitée que :

l'histoire de la prostitution telle que le conçoit le XIX^e siècle, est une histoire marginale, un peu honteuse, un peu lépreuse, abordée généralement avec réserve, sinon avec gêne, bref une entreprise que l'on met volontiers dans « l'enfer » de l'histoire d'une humanité en marche vers la lumière. (Heugas, 1973 : 458)

Ainsi, la condition indigne de la prostituée engendre inexorablement son rejet de la société puisqu'elle représente un personnage privé de vertu qui bafoue les lois morales et religieuses et c'est justement la situation de cette femme marginalisée et sa difficile reconnaissance qui préoccupe Nicole Cage-Florentiny dont le paradigme se trouve représenté, à mon sens, à travers les traits d'Eléna dans le roman *L'Espagnole*, édité en 2002 aux éditions Monde noir.

Dans cette œuvre, on retrouve l'image d'une picaresque, d'autant que le titre nous incite à privilégier la dimension hispanique. *L'Espagnole*, est toutefois un terme empli d'ambiguïtés, car s'il désigne a priori une femme née en Espagne, Nicole Cage-Florentiny rappelle dans le prologue de son livre que les Antillais francophones l'emploient également « pour désigner une prostituée, soit d'origine haïtienne, soit d'origine dominicaine » (Cage-Florentiny, 2002 : 5).

D'autre part, le prénom de la protagoniste : Eléna, semble programmatique et s'inscrit dans la lignée picaresque. En effet, Elena est le prénom de l'héroïne du récit picaresque *La Hija de la Celestina* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1612), ce qui laisse présager que son destin sera marqué du sceau de la marginalité. Rappelons que si l'Elena péninsulaire connaît des déboires, sa beauté et son caractère affirmé sont également des éléments-clés de l'œuvre. De même, Eléna incarne chez Nicole Cage-Florentiny un certain type de résistance et est présentée comme celle qui veut survivre et cherche les moyens de s'en sortir. Sortir de cette condition vile et infâme, retrouver sa dignité, retourner au pays, constituent de fait les principales motivations d'une Eléna courageuse qui cultive l'optimisme.

Dans *L'Espagnole*, Nicole Cage-Florentiny présente une femme née en République d'Haïti, qui a fui son pays à cause de la misère et de l'instabilité politique qui y sévit pour tenter sa chance en Martinique qui représente, selon elle, le pays de la liberté et du travail possible, autrement dit, le lieu où elle pourra se construire une nouvelle vie. N'est-ce pas en fin de compte le projet de tous les picares de la

littérature depuis le Siècle d'or que de quitter leur milieu d'origine pour se construire et obtenir une certaine reconnaissance socio-politique ?

Mais Eléna fait l'expérience douloureuse et dramatique de la duperie comme le jeune picaro qui, naïf à ses débuts, entreprend en butte aux agissements de ses « maîtres », son apprentissage de la vie (Souillier, 1980, rééd. 1989 : 58). Ainsi, comme une héritière de Célestine, Eléna devient prostituée, mais contre sa volonté, à cause de sa propre naïveté et de la cupidité de « l'Animal », un proxénète martiniquais qui réduit de nombreuses immigrées dominicaines et haïtiennes à la prostitution. Aussi, dans une lettre adressée à son père, comme pour se justifier, Eléna écrit :

[m]es compagnes et moi sommes tombées à pieds joints dans un des maillons du réseau de la prostitution aux Antilles... Dans ce marché, les Haïtiennes et les Dominicaines sont des candidates de choix. Quand nous l'avons compris, il était trop tard. Je n'avais pas d'argent pour rentrer au pays (Cage-Florentiny, 2002 : 42).

Tout au long du récit, Nicole Cage-Florentiny fait découvrir à ses lecteurs l'univers des prostituées de Fort-de-France ainsi que le parcours d'une femme meurtrie par les humiliations et l'indifférence martiniquaise. La dynamique erratique des pensées d'Eléna entre Haïti et la Martinique constitue alors un constant « aller-retour » entre une Haïti exsangue de par l'action de gouvernements instables et une autre île, tantôt hospitalière, tantôt hostile : la Martinique.

Le passage par différents maîtres est une caractéristique récurrente des récits picaresques. Dans les romans de Nicole Cage-Florentiny, les protagonistes féminines font leur apprentissage de la vie à travers des expériences humiliantes, notamment à partir de rencontres et d'expériences éprouvantes avec des hommes au rôle prégnant. Ces « maîtres » – on nommera ainsi ces hommes souvent peu scrupuleux –, que rencontrent les héroïnes durant leur quête sont dotés d'une certaine autorité induisant un changement dans leur vie. En effet, dans les romans de Nicole Cage-Florentiny, les jeunes femmes endurent diverses humiliations qui aboutiront toutefois à des prises de conscience.

Ainsi, l'un des maîtres d'Eléna : l'« Animal », appelé aussi « patron », assouvit ses propres désirs en soumettant à des actes sexuels vils et brutaux les prostituées qu'il exploite. De plus, proxénète despotique, il maintient ces femmes qu'il a démunies de leur passeport dans la torpeur et le dégoût

[p]eur au ventre, humiliation ; la peur comme compagne, en permanence. Sans passeport (confisqué par le « patron ») ni permis de séjour, trembler

chaque instant d'être prise et renvoyée sans ménagement à Saint-Domingue ».

Eléna, ignorante de la supercherie qui l'attendait, pensait mener une vie digne en Martinique. Pour elle et pour toutes ses compagnes d'infortune, le retour à Saint-Domingue suscite au départ la crainte, l'humiliation et la honte. Une autre expérience avec un autre type de « maître » maintient Eléna dans la dépendance. Il s'agit de son fils. Né de sa relation avec Antonio, l'homme qu'elle a aimé à Saint-Domingue, Ricardo s'impose comme un fils tout-puissant. Il ignore que sa mère est une prostituée et grandit dans le mensonge. Pour lui sa mère est une employée de maison qui mène une vie normale. Quand il découvre la vérité, sa réaction est sans appel ; l'imposture d'Eléna est en conséquence doublement sanctionnée par l'humiliation d'être frappée et rejetée par son propre fils.

Le rejet et la marginalisation prennent une autre forme dans les écrits de cage-Florentiny. En effet, il ressort que l'inceste frappe également certaines héroïnes. L'inceste est par exemple clairement à l'origine de la marginalisation dans *C'est vole que je vole*. En effet, dans cette œuvre, la romancière consacre une place importante à la représentation de l'univers psychologique de Malaïka, une martyre de l'inceste. L'espace narratif s'organise autour de trois chapitres : « Ronde du temps orphelin », « Ronde du temps-longtemps » et « Ronde du temps-maintenant », recréant le parcours erratique de cette protagoniste marquée par une filiation perversifiée, frappée d'amnésie et qui cherche sa réhabilitation. Ces motifs ne sont-ils pas communs aux récits picaresques ?

L'inceste (du latin *incestus* qui signifie impur), qui désigne une relation sexuelle entre membres de la même famille, est soumis dans diverses sociétés à l'interdit. Pourtant, il demeure un phénomène non marginal qui, adjoint à un contexte d'abus sexuel, est renforcé par les effets sordides du secret et de la culpabilité, lesquels pèsent lourdement sur les victimes de ce tabou. C'est pourtant dans ce cadre que l'on suit l'épopée bouleversante de l'héroïne de *C'est vole que je vole* : Malaïka, une victime de l'inceste. Adolescente, elle subit un double calvaire : d'abord les sévices de son père qui, autrefois affectueux, se transforme en un homme pervers, alcoolique et violent, puis le rejet et l'inaction d'une mère qui reste muette face à ces maltraitements adultérins, participant dès lors à la « mutilation » de sa fille.

Aussi, la vie de l'adolescente prend l'allure d'une véritable descente aux enfers d'où elle sort meurtrie et amnésique. Elle devient alors une âme en dérive à la recherche d'une humanité qui devrait lui permettre de renouer avec le monde qui l'entoure ; mais elle fait l'expérience douloureuse de l'exclusion. Qualifiée par Isabelle Kriwkowski de « sceau d'une union monstrueuse » (Krzywkowski, 1998 : 112), l'inceste constitue ainsi le motif corollaire du roman et dévoile la vulnérabilité de Malaïka précisément lorsque le viol commis par un inconnu « qui a surgi brusquement au détour d'un sentier » (Cage-Florentiny, 2006 : 51) vient accentuer une blessure à vif qui se traduira en définitive par un acte meurtrier.

Le corps de Malaïka – et particulièrement son sexe en tant qu'organe convoité du corps – est à la fois objet de satisfaction charnelle et lieu d'exercice de la violence. Néanmoins, chacune des expériences sexuelles de Malaïka participe à son apprentissage de la vie, voire à sa prise de conscience. Après le choc d'un viol survenu sur le chemin de sa quête, lui sont dévoilées deux vérités antithétiques opposant l'image d'un père haï à celle de l'homme qu'elle a aimé : Paul.

L'on retrouve une fois de plus le poids des « maîtres ». Martyre de l'inceste brisée par une filiation pervertie, frappée d'amnésie, Malaïka cherche sa réhabilitation qu'elle tente de recréer à travers son parcours erratique en se concentrant sur le souvenir d'expériences sexuelles malheureuses, notamment celle de l'inceste qui est à l'origine de sa folie. Dans ce récit, la figure paternelle correspond à celle du « maître » du jeune picaro vulnérable. C'est dans ce sens que Dominique Vrignaud, dans son article « Les comptes de l'inceste ordinaire », indique à propos du père incestueux qu'il « est celui qui substitue sa loi [...] à l'ordre symbolique » et poursuit son analyse en y ajoutant que :

dans la famille incestueuse, la fonction paternelle est toujours défaillante.

Elle est remplacée par celle du « maître », lequel n'est plus ni père, ni l'homme-époux, ni le compagnon (Vrignaud, 1980 : 70),

mais plutôt, comme le souligne Bernard Lempert, « une figure brutale dont l'autoritarisme caricature l'autorité et fait régner la crainte » (Lempert, 1995 : 10). Il ressort cependant que les tribulations corporelles contribuent en même temps à une possible réappropriation identitaire. Un exemple en est donné avec la figuration de l'espace de la libération et l'arbre-fromager. Ainsi, en voulant « rompre le cordon ombilical » et en se prêtant à un rituel d'exorcisme sous l'arbre-fromager, alors qu'elle est nue, voire presque désincarnée et exsangue, Malaïka retrouve en quelque sorte ses racines et parvient à transcender

certaines douleurs qui ne pourront tarir complètement tant qu'elle restera une marginale.

Le picaro, en tant que héros de la marge et non du centre comme le chevalier aux exploits exceptionnels, subit toutes les formes d'exclusion. D'abord, il s'exclut, parfois de lui-même, de sa famille dans laquelle il ne trouve aucune satisfaction. Héros solitaire, le picaro cherche sa place dans la société. Aussi, dans *C'est vole que je vole*, l'exclusion prend des formes diverses signalées par la solitude morale et physique du personnage. Toutefois, c'est d'abord l'exclusion familiale qui engendre les autres formes d'exclusion de l'héroïne, victime du déni maternel et de surcroît, rejetée par ses camarades d'école. De même, Malaïka est aussi victime d'injustices de l'administration scolaire, ce qui entraîne même parfois son exclusion de l'établissement. Elle finit par s'isoler elle-même et c'est auprès d'un lézard nommé « Adé » qu'elle trouve de l'affection, autre élément de la faune et de la flore antillaise qui lui permet de résister aux violences humaines. Ces formes de rejet tant familiales qu'amicales conduisent inévitablement la jeune femme au mutisme et au repli sur elle-même. Les conséquences de son exclusion sociale se confirment à l'âge adulte où Malaïka, prise de folie et amnésique, se retrouve internée dans un hôpital psychiatrique qui sera désormais un lieu d'observation dans lequel Malaïka reconnaît son « extranéité » par rapport aux autres.

Et si la condition du picaro, marqué par l'antihonneur, errant et sans attache, est la conséquence d'une rupture du lien social, on le découvre alors rompu dans le monde de Malaïka, laquelle devient étrangère à cette société qui impose des règles sociales fondées sur le paraître pour une vie « normale » et sans tache. Malaïka est alors une sans domicile fixe, qui erre dans les rues de Fort-de-France exhibant la tache de l'inceste, sujet tabou qui la stigmatise constamment. La tache picaresque des récits espagnols, c'était d'être des convertis et non pas de vieux chrétiens. Dans les romans de Nicole Cage-Florentiny, il y a comme une transposition modernisée de cette tache. Il ne s'agit plus de « pureté de sang » comme à l'époque classique – même si la thématique du sang, au sens physique du terme, reste présente comme en témoigne l'hémorragie de Malaïka qui fut provoquée par l'expulsion de son propre cordon ombilical sous l'arbre-fromager (Cage-Florentiny, 2006 : 29), mais de la mise en exergue d'une « anormalité » non plus socio-religieuse, et pourtant tout aussi profonde, celle de la sexualité bafouée, à lire en fin de compte comme la remise en cause de l'intégrité humaine.

Quelle que soit donc la tache retenue, elle débouche sur l'errance et participe ainsi à la construction de personnages marginaux de type picaresque. Dominique Berthet, dans son ouvrage *Figures de l'errance*, définit l'errance comme « la quête incessante d'un ailleurs » (Berthet, 2007 : 11). En effet, le picaro s'élance hors de son espace natal pour découvrir le monde et tenter sa chance en vue de s'élever socialement. Le trajet du personnage s'inscrit dans plusieurs lieux et son itinéraire géographique est structuré par les nombreux chemins qu'il emprunte pour réussir.

Il importe ici de montrer comment l'errance picaresque qui tient une place importante dans les romans péninsulaires se voit prolongée dans les romans de Nicole Cage-Florentiny. En effet, le vagabondage picaresque est une constante dans les récits péninsulaires. Cela tient au fait que le picaro, dès sa prime jeunesse, est forcé de quitter sa famille et sa ville natale pour s'élancer vers l'ailleurs. De plus, de basse extraction, il espère s'élever dans une société fermée, dominée par le souci de l'honneur et se trouve naturellement en « mouvement » et dès lors, il se découvre obligé d'endurer le déplacement physique.

Le thème de l'errance participe donc également à la construction narrative des récits de type picaresque. En effet, les itinérances du picaro dotent les récits d'une dimension didactique très forte et puisque son « existence est insulaire » (Pinçonat, 2003 : 22), comme le souligne Chrystel Pinçonat, il se complaît et demeure dans la solitude. En se déplaçant seul d'un lieu à un autre, d'une ville à l'autre, d'un maître à l'autre, le picaro s'affirme et se fait observateur du monde et des hommes et ne cesse d'apprendre à mieux connaître les limites humaines aux cours de ses diverses expériences. Dès lors, son errance, qu'il effectue « horizontalement dans l'espace et verticalement dans la société » (Pinçonat, 2003 : 24), participe à une vision critique du monde qu'il parcourt et découvre ainsi les aspérités qu'il dénonce dans sa pseudo-autobiographie. Les héroïnes de Nicole Cage-Florentiny ne dérogent pas, à mon avis, à cette dimension picaresque, même si une nuance de traitement est à relever dans *C'est vole que je vole* où prédomine l'errance géographique et corporelle alors que dans *L'Espagnole* est plutôt mis en exergue le vagabondage permanent de la pensée.

Cette errance est la fois géographique, de lieu en lieu, physique et symbolique puisqu'on voit Malaïka se déplacer corporellement et mentalement. Sur fond de vagabondage géographique dans la ville-

symbole de Fort-de-France, l'espace mémoriel constitue le lieu où se déroule le parcours sexuel de Malaïka. En effet, le chapitre « *Ronde du temps-longtemps* » s'ouvre sur une déception amoureuse entraînant la protagoniste dans une véritable instabilité amoureuse. A mon sens, les aventures sexuelles de Malaïka illustrent certaines conduites aux Antilles : violences sexuelles, polygamie, infidélité, lesquelles apparaissent comme synthétisées dans l'inceste.

On considérera que l'itinéraire géographique, souvent symbolique, marque les étapes d'un cheminement matériel et spirituel. Les errances géographiques du personnage Malaïka sont relatées à travers une narration auto-diégétique suivant la plupart des narrations picaresques traditionnelles. Par ce procédé, Nicole Cage-Florentiny donne la parole à cette jeune femme qui cherche à se définir par rapport à l'espace et à son environnement culturel. Malaïka entame ainsi un périple identitaire qui commence à Balata et s'achève à Fort-de-France. Dès lors, cette itinérance s'opère à l'intérieur de la ville de Fort-de-France dont les symboles et le folklore sont soumis au regard critique du personnage solitaire. La ville, alors l'emblème de la civilisation et le poste d'observation des mœurs est à juste titre définie par Didier Souillier, dans *Le roman picaresque*, en tant que « ville refuge » ou « ville tentation, où l'on disparaît dans la foule anonyme » (Souillier, 1980, rééd. 1989 : 30). Assurément, il en ressort que le picaro est un véritable personnage urbain et qu'il s'agit là de son essence, reprise chez ses épigones.

On observe que les étapes de l'errance urbaine accomplis par Malaïka auront permis de découvrir que, sur le plan psychanalytique principalement, l'instabilité du personnage découlent des traumatismes sexuelles qu'elle a subis. D'une part, son aventure homosexuelle avec Katalinka se solde par une rupture dont elle souffrira beaucoup ; d'autre part, Malaïka évoque une relation avec un béké à la mentalité exogame et raciste. Elle est donc rejetée une fois de plus, à cause cette fois-ci des valeurs « protectionnistes » de la « caste » béké. Ces rejets semblent alors inéluctables, d'où un défilé de multiples partenaires.

Il est indéniable que ce roman soulève des interrogations liées à la sexualité – et à ses troubles –, revendiquée ou refoulée, se déclinant à travers de multiples formes dans le roman : inceste, viol, homosexualité, amours clandestins, relations exogames, etc. Malaïka change souvent de partenaires à l'instar de Lazare qui passe de maître en maître. On y trouve le jeune béké qui ne recherche qu'à forger ses premières expériences sexuelles sur les négresses, une société opposée à l'exogamie,

le mari en quête d'une maîtresse, la femme homosexuelle refoulant ses pulsions, etc., soit un peu toute la société antillaise... Pourtant, c'est le regard de convoitise des hommes du bar qui donne une vision du personnage en errance de par l'étiquette de « fille facile ». Ainsi, la réputation de Malaïka est faite et elle subit l'épreuve de l'humiliation. La mise à l'épreuve passe par la quête de la stabilité sexuelle et affective qui ne peut se concrétiser qu'à travers sa rencontre avec Paul.

Dans *L'Espagnole*, l'errance s'exprime sous une autre forme, celle du vagabondage de la pensée. Lieu d'exil et d'accueil, la Martinique est aussi le point de départ des souvenirs d'Eléna. La nostalgie du pays natal, Haïti, représente le décor du rêve de retour qu'elle nourrit. Les allers et retours qui s'effectuent entre la Martinique et Haïti sont récurrents. La présence physique en Martinique appelle en quelque sorte les pensées de l'ailleurs. Haïti représente le pays natal où se mêlent l'histoire et les drames qui ont engendré son départ pour la Martinique, à savoir : les émeutes, la mort de son mari Antonio, la folie meurtrière de son père, l'instabilité politique du pays.

Paradoxalement, l'installation d'Eléna en Martinique qui a succédé à cet exil forcé fait place à la nostalgie du pays de ses origines. Eléna retombe alors dans une réalité amère. Ces allers et retours amorcés par la pensée et les souvenirs, dessinent la position de deux mondes à partir desquels Eléna se maintient en éveil. Haïti, pourtant représente un lieu paradoxal, entre rêve de retour (pour en finir avec l'exil) et réalité de son histoire douloureuse. Quoi qu'il en soit, c'est tout naturellement qu'Eléna entretient une relation mentale permanente entre son pays natal et elle-même.

En définitive, réinvesti par Nicole Cage-Florentiny, le modèle picaresque importé d'Europe via l'Amérique et vers la Caraïbe actuelle, hispanophone, anglophone, créolophone et francophone transcende l'espace antillais et ses propres marges. Nicole Cage-Florentiny revisite le genre picaresque et « l'antillanise » en lui prêtant des personnages, un imaginaire et un cadre spatio-temporel antillais.

Cette intertextualité picaresque qui nourrit les récits de Nicole Cage-Florentiny apparaît à plusieurs degrés. Le déshonneur lié au statut social de la prostituée et le sentiment de honte éprouvée par la femme souillée par le père incestueux reconstruisent sur le mode féminin l'univers de souffrances du picaro. Entre déshumanisation et déchéance morale, les héroïnes de la marge incarnent une marginalisation que les tabous ont enfermée dans une loi morale et la vertu sociale.

L'espoir de renaissance demeure toutefois. C'est en effet aussi dans ce contexte de rejet que les héroïnes de Nicole Cage-Florentiny éprouvent une « faim » tenace, celle de retrouver une vie normale à l'instar du désir d'obtention d'une apparence de statut nobiliaire, tant convoitée par les picaros matriciels. Les héroïnes de Nicole Cage-Florentiny poursuivent une quête tout au long de leurs traversées vitales qui n'est autre que la reconnaissance de leur statut de femmes à part entière et de leur dignité.

L'errance géographique mais également physique conditionne la dimension critique des récits puisque c'est le regard et les émotions des protagonistes qui peuvent rendre compte, voire fustiger les comportements de leurs contemporains et dénoncer les mentalités qui défigurent la société antillaise. C'est pourquoi, entre contestation socio-politique et réflexion ontologique, il semble que les récits de Nicole Cage-Florentiny participent également au projet annoncé par Edouard Glissant dans *Le Discours Antillais*, invitant à mettre en lumière les problèmes identitaires vécus par le peuple antillais. Nicole Cage-Florentiny ne fait-elle pas germer certaines réponses au mal-être antillais en puisant dans la littérature picaresque, tout en favorisant l'expression d'une marginalisation au féminin ?

Ouvrages cités

- BERTHET, Dominique. 2007. *Figures de l'errances*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- CAGE-FLORENTINY, Nicole. 1998, rééd. 2006. *C'est vole que je vole*. Paris : Les oiseaux de papier, 1998, rééd. 2006.
- . 2002. *L'Espagnole*. Paris : Monde Noir, 2002.
- DEHENNIN, Elsa. 1970. « Le roman picaresque espagnol à la lumière de la poétique », *Revue belge de philologie et d'histoire*, . Langue et littérature modernes – Moderne taal-enletterkunde, 1970, Vol. 48, 3, pp. 730-771.
- DETERING, Heinrich. 1994. « Les Vagabondes. Le Retour des héroïnes picaresques dans le roman allemand ». *Études littéraires*. 1994, Vol. 26, n° 3, pp. 29-43. <http://id.erudit.org/iderudit/501053ar>.
- HEUGAS, Pierre. 1973. *La Célestine et sa descendance directe*. Paris : Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1973.
- JAUSS, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. [trad.] C. Maillard. Paris : Gallimard, 1978. pp. 53-58.
- LEMPERT, Bernard. 1995. La menace incestueuse. *Incestes*. 1995, pp. 9-15.
- MILNE, Lorna. 2006. *Patrick Chamoiseau : Espaces d'Une Écriture Antillaise*. New York : Editions Rodopi, 2006. pp. 83-88.
- PINÇONNAT, Crystel. 2003. *Echos picaresques dans le roman de XXe siècle, Louis-Ferdinand Céline, Voyage au bout de la nuit, Ralph Ellison, Invisible Man, Grünter Grass, Le Tambour*. Paris : Atlande, 2003.
- REDONDO, Augustin. 1987. *Autour des parentés en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles : histoire, mythe et littérature*. Publication de la Sorbonne. 1987.
- SOUILLIER, Didier. 1980, rééd. 1989. *Le roman picaresque*. Paris : Presse Universitaire de France, 1980, rééd. 1989.
- VRIGNAUD, Dominique. 1980. Les comptes de l'inceste ordinaire. [auteur du livre] Nathalie Watteyn Daniel Marcheix. [éd.] Université de Limoges. *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*. Paris : s.n., 1980, p. 73.

Le récit d'enfance au féminin : les cas de Condé, Fidji et Patel

Véronique Chelin
Université de Montréal

INTRODUCTION

De plus en plus, la critique constate l'abondance et la profondeur des points communs entre les littératures francophones de la Caraïbe et de l'Océan Indien. L'un d'eux est l'engouement des écrivains des deux régions pour le thème de l'enfance. Selon Suzanne Crosta, « un bref survol des œuvres littéraires de la Caraïbe nous laisse entrevoir la croissance des récits d'enfance ou des récits où les souvenirs et les expériences de l'enfance servent de cadre ou de clé de voûte à la signification du texte » (1998 : 3). Pour Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, qui fait référence à la Réunion, « la période contemporaine affectionne tout particulièrement les récits de vie, les souvenirs d'enfance, les chroniques du "tan lontan" ("d'autrefois") et autres récits mémoriels et récits de pratiques » (2008 : 62). Dans le cas de Maurice, l'œuvre de Shenaz Patel, Nathacha Appanah, Ananda Devi et plusieurs autres témoigne également de cet intérêt grandissant pour cette période de la vie.

Au sein de cette vaste production, plusieurs femmes des îles ont entrepris d'écrire l'enfance au féminin, c'est-à-dire de mettre l'accent sur l'expérience enfantine du personnage principal ou du narrateur, mais aussi d'en faire une *petite fille*, ce qui modifie le contenu narratif et discursif du récit. Dans cet article, nous analyserons et comparerons trois de ces œuvres : un récit autobiographique de la guadeloupéenne Maryse Condé (*Le cœur à rire et à pleurer*, Laffont, 1999), un roman de la réunionnaise Nadine Fidji (*Case en tête*, Harmattan, 1999), et un roman de la mauricienne Shenaz Patel (*Sensitive*, Éditions de l'Olivier,

2003). Le choix de ce corpus repose entre autres sur la définition que donne Denise Escarpit du récit d'enfance, soit :

un texte écrit [...] dans lequel un écrivain adulte, par divers procédés littéraires, de narration ou d'écriture, raconte l'histoire d'un enfant – lui-même ou un autre –, ou une tranche de la vie d'un enfant : il s'agit d'un récit biographique réel – qui peut alors être une autobiographie – ou fictif (1993 : 24).

Par ailleurs, selon Michel Beniamino « les voix novatrices à Maurice sont souvent féminines, jeunes et *postcoloniales* ». Il s'agit de « voix nouvelles qui prennent la réalité sociale à bras le corps et qui revendiquent la place des femmes dans une société violemment patriarcale » (2008 : 149). En effet, dans ce pays « multiracial et multiculturel », la situation de la femme est plus complexe qu'ailleurs : « La *double colonisation* fait que la femme se trouve confrontée à une agrégation d'interdits provenant des différentes cultures présentes dans l'île. » (*Ibid* : 150) Dans ce contexte, la parole féminine « provoque une rupture car elle est parole de *subalterne*, contre le silence qui est une oppression socialement construite » (*Ibid* : 150). Dans le même esprit, Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo affirme la chose suivante :

L'écriture des femmes a profondément renouvelé la littérature mauricienne contemporaine. Elle est marquée par ses engagements postcoloniaux et son regard sans aménité sur les systèmes de domination, politique ou sexiste. Elle met en exergue un paradigme de la reconquête des voix muselées, une analyse des formes de la subalternité. (2011 : 197)

Comme le démontrera notre étude, ces points de vue analogues sur la littérature mauricienne peuvent également s'appliquer aux littératures réunionnaise et caribéenne.

Les concepts de « postcolonialité » et de « subalternité », que l'on retrouve chez ces deux auteurs, méritent ici notre attention. Selon Françoise Lionnet, l'adjectif « postcolonial » signifie davantage qu'une simple périodisation historique : « In fact, I find it useful to think of "postcoloniality" in terms of "postcontact": that is, as a condition that exists within, and thus contests and resists, the colonial moment itself with its ideology of domination. » (1995 : 4) Pour Marie-Claude Smouts, le postcolonial est, à la base :

une approche, une manière de poser les problèmes, une démarche critique qui s'intéresse aux conditions de la production culturelle des savoirs sur Soi et sur l'Autre, et à la capacité d'initiative et d'action des opprimés (*agency*) dans un contexte de domination hégémonique » (2007 : 33).

Ce sont ces deux acceptions du postcolonial que nous retiendrons, et ce, en dépit des nombreuses directions prises ensuite par les études postcoloniales.

Le mot « subalterne », qui remonte à Antonio Gramsci, a été repris par un groupe d'historiens indiens, dont le projet était de « repenser l'historiographie coloniale indienne à partir de la perspective de la chaîne discontinuée des révoltes paysannes pendant l'occupation coloniale » (Spivak, 2009 : 44). Bien qu'elle se soit distanciée de ces *Subaltern Studies* au cours de sa carrière, Gayatri Chakravorty Spivak s'est tout de même appropriée le terme dans son livre *Les subalternes peuvent-elles parler ?*. Dans cet ouvrage, elle affirme notamment : « Si, dans le contexte de la production coloniale, les subalternes n'ont pas d'histoire et ne peuvent pas parler, les subalternes en tant que femmes sont encore plus profondément dans l'ombre. » (2009 : 53) À partir de ce constat, et dans l'optique qui est la nôtre, soit celle du récit d'enfance au féminin, nous proposons de considérer le personnage de la fillette comme subalterne, et ce, sur deux plans, celui de la femme, mais aussi celui de l'enfant.

Cette étude vise ainsi à évaluer dans quelle mesure les œuvres étudiées s'apparentent ou se distinguent, et à questionner en quoi le récit d'enfance au féminin s'avère une voie privilégiée pour explorer l'espace insulaire caribéen et indianocéanique. De la quête de soi que propose Condé à l'écriture de la violence de Patel en passant par la chronique d'enfance de Fidji, comment l'enfance féminine est-elle représentée et quel est le rôle de la petite fille au sein du récit ?

1. MARYSE CONDÉ OU LA QUÊTE DE SOI

Comme le mentionne Louise Hardwick dans son étude sur la représentation de l'enfance dans l'œuvre de Condé, *Le cœur à rire et à pleurer* s'inscrit dans une série de récits d'enfance antillais des années 1990, dont *Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau. Juste avant, en 1989, les auteurs du manifeste *Éloge de la créolité* avaient exigé un « regard intérieur » sur le pays, un regard qui s'apparenterait à celui de « l'enfant, questionneur de tout, qui n'a pas encore ses postulats et qui interroge même les évidences » (Hardwick, 2010 : 44). Cette question du regard particulier de l'enfant se trouve également dans les conclusions de Suzanne Crosta : « Or, l'univers de l'enfant ne suscite pas seulement l'illusion de la réalité, mais également l'étrangeté du

quotidien. Il offre donc un regard nouveau sur le réel. » (1998 : 163) Dans cette optique révélatrice d'une fonction fondamentale du protagoniste enfant au sein de tout récit d'enfance, que nous révèle le regard de la petite Maryse – puis de l'adulte écrivain – sur cette société insulaire à laquelle elle appartient ?

Le cœur à rire et à pleurer est un récit autobiographique constitué de dix-sept chapitres thématiques, comme « Portrait de famille », « Ma naissance », « Yvelise », etc. Ces chapitres racontent l'enfance et l'adolescence de Maryse Condé dans la Guadeloupe des années 1940 et 1950. En revanche, le sous-titre « Contes vrais de mon enfance » joue d'emblée sur l'ambiguïté entre fiction et autobiographie, ainsi que l'exergue, une citation de Marcel Proust tirée de *Contre Sainte-Beuve* : « Ce que l'intelligence nous rend sous le nom de passé n'est pas lui. » Dans le cadre de réflexions sur la nature et les caractéristiques du récit d'enfance comme genre littéraire, plusieurs auteurs se sont attardés sur cette apparente porosité des frontières entre fiction et autobiographie. Par exemple, selon Richard N. Coe, l'enfance constitue pour l'écrivain un univers alternatif ; pour l'adulte qui écrit, l'enfant qu'il a déjà été est devenu *autre*, presque étranger, ce qui remet en question l'exactitude ou la fidélité du récit (1984 : 1). À ce type d'argumentation, Philippe Lejeune rétorque qu'il existe tout de même une frontière, ne serait-ce que par le désir et la volonté d'atteindre une certaine vérité, ce qu'il appelle le « pacte autobiographique » (2005 : 27, 31).

Dans le récit de Condé, qui s'apparente à tout récit rétrospectif, l'on retrouve deux voix, soit celle de l'enfant et celle de l'adulte qui se souvient, la première courant le risque d'être manipulée par la seconde, qui cherche une signification à tous ces événements passés. C'est dans cette perspective d'une quête de sens, du tracé incertain d'une destinée individuelle, que nous aborderons ce texte, qui cherche surtout à comprendre l'émergence d'un regard particulier, puisqu'enfantin, et l'éclosion d'une personnalité féminine singulière, dans un contexte social et culturel précis.

Dans ce texte, l'enfance n'apparaît pas du tout comme un monde isolé, protégé ou édenique. Au contraire, l'univers complexe des adultes pénètre celui, plus intime, de la petite Maryse, et la fait réagir, la force à se positionner. Émerge ainsi une figure enfantine et féminine de la révolte et de l'insoumission. Qu'il s'agisse de l'aliénation, qu'elle perçoit chez ses parents, ou des tensions sociales et raciales qui l'entourent, ou même des réminiscences de l'Histoire, toujours elle se questionne,

s'interroge, cherche à comprendre. Le récit de Condé est donc aussi celui d'une prise de conscience, d'une quête identitaire qui s'amorce durant l'enfance pour se poursuivre à l'âge adulte.

Dès le premier « conte », intitulé « Portrait de famille », l'auteure insiste sur l'importance du milieu familial dans la formation de l'enfant et dans ses rapports éventuels avec le reste de la société. Les parents de Condé, née Maryse Boucolon, sont des fonctionnaires bourgeois de la capitale culturelle de la Guadeloupe, Pointe-à-Pitre. Si la petite Maryse s'interroge quant à l'attitude de ses parents, c'est au prix d'un sentiment d'étrangeté, et de l'inconfort qui en résulte. Dans le premier chapitre, Condé évoque leur amour pour la métropole, où ils séjournent régulièrement : « Pour eux, la France n'était nullement le siège du pouvoir colonial. C'était véritablement la mère patrie et Paris, la Ville Lumière qui seule donnait de l'éclat à leur existence. » (11) Cet amour ne sied pourtant pas à la France hautaine et raciste des serveurs parisiens, qui s'étonnent devant la qualité de leur français. Forcés de défendre ce qui se trouve au fondement de leur identité, les parents de Maryse se lancent dans une surenchère justificatrice qui dérange la petite :

- Pourtant, nous sommes aussi français qu'eux, soupirait mon père.
- Plus français, renchérissait ma mère avec violence. Elle ajoutait en guise d'explication : Nous sommes plus instruits. Nous avons de meilleures manières. Nous lisons davantage. Certains d'entre eux n'ont jamais quitté Paris alors que nous connaissons le Mont-Saint-Michel, la Côte d'Azur et la Côte basque.

Il y avait dans cette échange un pathétique qui, toute petite que j'étais, me navrait. C'est d'une grave injustice qu'ils se plaignaient. Sans raison, les rôles s'inversaient. Les ramasseurs de pourboires en gilet noir et tablier blanc se hissaient au-dessus de leurs généreux clients. Ils possédaient tout naturellement cette identité française qui, malgré leur bonne mine, était niée, refusée à mes parents. Et moi, je ne comprenais pas en vertu de quoi ces gens orgueilleux, contents d'eux-mêmes, notables dans leur pays, rivalisaient avec les garçons qui les servaient. (13)

Pour Maryse, Paris est « une ville sans soleil, un enfermement de pierres arides, un enchevêtrement de métro et d'autobus où les gens commentaient sans se gêner sur ma personne : – Elle est mignonne, la petite négresse ! » (97). La voici donc, enfant, femme et noire, triplement victime de ce discours discriminatoire.

L'aliénation des parents passe également par l'isolement forcé des enfants, afin d'éviter qu'ils n'apprennent le créole ou prennent goût au gwoka (sorte de tambour) « comme les petits-nègres de La Pointe »

(14). En outre, la langue du père est émaillée de phrases en latin et la mère porte des bas trop clairs malgré la chaleur. Ils éprouvent aussi de la haine pour l'Amérique, qu'ils associent aux Anglais, et donc aux ennemis de la France. Mais la culture créole ressurgit parfois, sous la forme d'une chanson lorsque la mère est enceinte, ou de tournois de belote ou de dominos auxquels participe le père, ou des « Chantez Noël », « unique concession qu'ils faisaient aux traditions populaires » (82). L'identité, dans ce récit de Condé, ne va donc pas du tout de soi et apparaît comme l'objet d'une constante négociation.

Une figure significative dans cette quête de la jeune Maryse est celle du frère aîné, Alexandre, qui se fait appeler Sandrino « pour faire plus américain » (13). Symbole de la révolte et de la conscience critique, « l'équivalent masculin de Maryse » selon Hardwick (2010 : 48), il lui confie que ses parents « sont une paire d'aliénés » (14). Par la suite, la petite en arrive elle-même à « un semblant de théorie » : « Une personne aliénée est une personne qui cherche à être ce qu'elle ne peut pas être parce qu'elle n'aime pas être ce qu'elle est. » (16)

La lecture joue un rôle important dans cette démarche identitaire. Au lycée Fénelon, lorsque le professeur de français lui suggère de faire un exposé sur un livre « de son pays » (99) – un geste qui témoigne d'une certaine ouverture, mais aussi d'une profonde ignorance de la réalité guadeloupéenne – la jeune Maryse arrête son choix sur le roman *La Rue Cases-Nègres* du Martiniquais Joseph Zobel. Il y est question de l'esclavage, de la colonisation et des préjugés de couleur, tous ces tabous historiques et sociaux qu'on lui a tus, mais qu'elle a pressenti tout au long de son existence. Craignant de révéler à toute la classe que « les vraies Antilles, c'étaient celles [qu'elle était] coupable de ne pas connaître » (102), elle prétend être issue de cet univers de « petits-nègres » dont fait état le roman. Elle réalise alors être « sans saveur ni parfum, un mauvais décalque des petits Français que je côtoyais » (102) : « J'étais "peau noire, masque blanc" et c'est pour moi que Frantz Fanon allait écrire. » (103)

Quelques décennies plus tard, par le biais de l'écriture, Condé revient sur cette notion d'aliénation. La voix de l'adulte vient nuancer celle de la fillette, ce qui permet au lecteur de constater l'action du temps et de l'expérience sur la quête identitaire de l'écrivaine :

Depuis, j'ai eu tout le temps de comprendre le sens du mot « aliéné » et surtout de me demander si Sandrino avait raison. Mes parents étaient-ils des aliénés ? Sûr et certain, ils n'éprouvaient aucun orgueil de leur héritage africain. Ils l'ignoraient. C'est un fait ! Au cours de ces séjours en France,

mon père ne prit jamais le chemin de la rue des Écoles où la revue *Présence africaine* sortait du cerveau d'Alioune Diop. Comme ma mère, il était convaincu que seule la culture occidentale vaut la peine d'exister et il se montrait reconnaissant envers la France qui leur avait permis de l'obtenir. En même temps, ni l'un ni l'autre n'éprouvaient le moindre sentiment d'infériorité à cause de leur couleur. Ils se croyaient les plus brillants, les plus intelligents, la preuve par neuf de l'avancement de leur Race de Grands-Nègres. Est-ce cela être aliéné ? (17)

L'éveil de la jeune Maryse passe aussi par le regard qu'elle pose sur, et l'expérience qu'elle fait des nombreuses tensions sociales et raciales. À titre d'exemples, citons la jalousie des gens envers ses parents, parce qu'ils « n'en revenaient pas que des nègres réussissent leur vie » (40-41), le congédiement de la bonne Madame, suivi d'une période de harcèlement de la fillette par le fils de cette dernière. Enfin, lorsqu'à l'école elle rédige un texte d'une franchise innocente mais brutale à propos de sa meilleure amie, la querelle prend des proportions inattendues :

[Selon la mère d'Yvelise,] J'étais le digne rejeton d'une famille où l'on pétait plus haut que ses fesses, d'une famille de nègres qui se prenaient pour ce qu'ils n'étaient pas. Ma mère s'offusqua de ces propos. Mon père aussi. À son tour, le père d'Yvelise prit la mouche. Bref, les grandes personnes entrèrent dans la danse et oublièrent l'origine enfantine de cette querelle. (37)

En ce qui a trait aux intrusions de l'Histoire dans la vie de l'enfant, le chapitre intitulé « Leçon d'histoire » est évidemment le plus pertinent. Il y est question d'une blondinette, Anne-Marie de Surville, avec qui la petite Maryse joue quotidiennement pendant plus d'une semaine. Cette dernière la maltraite, lui commande « comme à sa servante » (42), et finit par lui dire : « Je dois te donner des coups parce que tu es une négresse. » (42) L'enfant pressent alors l'existence d'un secret honteux et douloureux, tout au fond de son passé, un secret qui n'est rien de moins que la mémoire refoulée de l'esclavage. Selon Hardwick, cet épisode sert notamment à montrer « à quel point l'histoire esclavagiste continue à influencer les relations transraciales » (2010 : 53) en Guadeloupe. Cette expérience, comme toutes les autres, force la fillette à réfléchir, à interroger l'histoire de son île et ses effets sur sa propre existence.

En somme, le récit autobiographique de Maryse Condé fait état d'une quête identitaire qui s'amorce durant l'enfance et se poursuit à l'âge adulte. Plusieurs facteurs sont à l'origine de cette quête et continuent de l'alimenter : l'aliénation des parents – et, dans une certaine mesure, la sienne –, les tensions sociales et raciales en

Guadeloupe, la mémoire enfouie de l'esclavage, l'influence du frère, les lectures diverses et l'écriture, qui permet ensuite à l'écrivain de s'exprimer. Par l'évocation de son passé et la mise en relief d'une voix enfantine, féminine et surtout rebelle, Maryse Condé raconte l'éveil, la lente formation d'une femme unique, doublée d'une écrivaine hors pair.

2. NADINE FIDJI OU LA CHRONIQUE D'UNE ENFANCE RÉUNIONNAISE

Dans le premier roman de Nadine Fidji, intitulé *Case en tôle*, une narratrice adulte raconte son enfance à Bois Vert, un quartier populaire de l'île de la Réunion. Il s'agit d'un récit fictionnel, mais qui offre le même regard rétrospectif que chez Condé. Le texte ne mentionne aucune date précise, mais les événements racontés, dont plusieurs à titre de souvenirs de la grand-mère, semblent remonter à l'époque des années 1950 à 1970. Parmi les quelques indices spatio-temporels que contient le texte, notons l'utilisation du franc CFA (8) – qui s'est étendue de 1945 à 1974 –, ainsi que la référence à un « petit monde traditionnel » (9) et à une « Grand-mère gantée et chapeautée » (13).

Dans ce récit, la jeune Valentine vit avec sa grand-mère paternelle, sa mère étant décédée alors qu'elle n'avait que quelques mois et son père étant parti vivre en métropole. Au contraire de la jeune Maryse, elle grandit dans un milieu modeste, dans une « case-en-dur-sous-tôle » (21), entourée de femmes qui ont passé leur vie à trimer. Il s'agit donc d'un univers pauvre et presque exclusivement féminin, mais qui présente néanmoins nombre de thèmes et d'aspects similaires à celui de Condé. Parmi ces derniers, l'on compte l'aliénation, les tensions sociales et raciales, le rapport ambigu à la métropole, ainsi que la mémoire enfouie de l'esclavage.

Dès l'incipit, le ton est donné : « Chez la plupart des gens d'ici, c'est plus qu'une habitude que d'humilier les autres, que de faire mal avec les mots, comme un fouet qui s'abat sur vous. » (7) Dans l'ensemble du roman, la narratrice fait état de la méchanceté des gens et des tensions qui sévissent au sein de la société. Les préjugés, fort nombreux, font partie du « on » de la doxa et sont érigés en vertu par les tenants du discours religieux :

Dans le quartier de Bois Vert, comme dans le reste de l'île d'ailleurs, on portait le plus grand mépris vers les cafres et les malabars, sauf que ces derniers avaient des cheveux lisses et raides, ce qui leur donnait, disait-on, une certaine beauté. Mais on les craignait car ils pratiquaient des rites

tamouls. On les percevait comme les pourvoyeurs du mal. C'était avant tout la sainte église apostolique qui condamnait leur pratique-là. Chaque dimanche, le prêtre chantait la même rengaine : « Mon dieu, pardonnez à ceux qui bafouent votre sainteté par les rites de l'enfer ». Alors les fidèles répétaient les yeux fermés toutes ces prières destinées à les protéger de ces diables de malabars. (10)

Le racisme est également présent chez certains « gros-Blancs-des-Bas » (22), notamment ceux chez qui travaille la grand-mère pendant plus de vingt-cinq ans. Méprisée et exploitée, elle parle de ses patrons comme de gens qui « avaient toujours vécu dans une fausse sérénité et qui sous des manières affables dénigraient cette race de cafres qu'ils estimaient juste bonne à vider leur pot de chambre » (22). Au travail dès sept heures le matin et jusqu'à huit heures le soir, pas un jour de congé, même pour veiller son fils malade, la grand-mère de Valentine rappelle la Madonne de Condé. Monsieur Aristide, un ami de la famille et conteur très apprécié de la petite Valentine, est également ostracisé par les gens du quartier, qui, pour la plupart, le considèrent « comme un être plein d'étrangetés [...] parce qu'il était malgache et que ses rites religieux étaient associés à des cultes de sorcellerie » (40).

Comme dans le récit de Condé, le contexte socio-historique réunionnais est à l'origine de plusieurs types d'aliénation. Le personnage de Marie-Rose est particulièrement intéressant à cet égard dans la mesure où le mépris du Noir prend chez elle la forme d'une véritable haine de soi. Étant donné son teint plutôt pâle, cette cousine éloignée de la narratrice se réclame d'un ancêtre européen, lequel ne peut être identifié qu'en remontant à l'époque de l'esclavage. Niant ses racines noires, c'est toute une partie d'elle-même qu'elle rejette comme autre. Aussi méprise-t-elle la narratrice et sa grand-mère, de simples « cafres » à ses yeux, et traite-t-elle la petite de « bête » et de « singe malicoco » (8).

Tels qu'évoqués dans ce roman, les rapports entre la société réunionnaise et la métropole demeurent assez ambigus. Malgré la départementalisation de l'île en 1946, la France continentale demeure l'objet de tous les espoirs et de tous les fantasmes. « Les gens d'ici pensent trouver en la France un remède à leur misère » (26), affirme la grand-mère, dont le fils et père de Valentine habite justement en métropole. Lorsque ce dernier arrive de France, après quatorze années d'absence et accompagné de sa nouvelle femme et de ses deux filles, le malaise est bien réel. D'abord fascinée par les deux fillettes bien habillées, qui parlent un français impeccable et qu'elle considère comme

des « sœurs », la narratrice est rapidement agacée par leur attitude méprisante et irrespectueuse envers les siens. Et le père, que la narratrice compare à « un arbre dont on avait scié les branches et dont les racines s'étaient un peu trop éloignées de sa source profonde » (83), reçoit de l'un de ses amis le commentaire suivant : « Jamais tu ne reviendras vivre ici. [...] Parce que la France ça rend le cafre fier, ça éclaircit sa peau. » (82) Malgré une franche nostalgie et l'amour qu'il éprouve pour sa terre natale, le voici maintenant considéré comme un simple étranger.

Par ailleurs, dans ce texte l'école est présentée comme une institution métropolitaine inadaptée au contexte réunionnais et qui en perpétue les divisions. Au centre de la critique se trouvent les maîtresses d'école françaises, qui « n'avaient pas la moindre affection pour ces petits créoles » et « aiguisaient d'une manière subtile [leur] méchanceté naturelle » (53). Ainsi, lorsque la narratrice prononce, à la créole, les « j » comme des « z », elle se fait traiter de « jacot » (55), c'est-à-dire de singe.

Malgré tout, la petite Valentine bénéficie, au sein de son entourage, d'un certain nombre de figures positives, au premier chef la Grand-mère, mais aussi Tante Berthe et Parrain Rosaire. Ces personnages incarnent l'ouverture à l'autre, la possibilité d'une harmonie éventuelle entre les communautés réunionnaises, le désir de cette relation chère à Glissant. En réponse aux discours malveillants du prêtre, la grand-mère déclare : « C'est la cruauté des gens qu'il faut craindre. [...] Malabars, Malgaches et Comoriens ne font que pratiquer leur religion à leur manière. [...] Ah non foutor ! C'est trop facile de faire des monstres des autres. » (11) Cette femme d'une grande force et d'une sagesse mémorable représente pour Valentine « la mémoire vivante », un « être unique » qui lui trace « un chemin sans cahot » (117-118). Comme l'explique Magdelaine-Andrianjafitrimo à propos de l'ancestralité et de la filiation dans les romans réunionnais et mauriciens : « Le roman se propose comme le lieu d'élaboration de figures palliatives d'ancêtres [...]. La figure historique, collective, se confond avec la figure privée, du père, ou en l'occurrence, dans notre corpus, le plus souvent, de la femme, de la grand-mère. » (2006 : 199)

Bref, *Case en tôle* est le récit rétrospectif d'une enfance dans un milieu modeste et souvent difficile, mais au sein duquel plusieurs figures positives encouragent la dissidence. Aux nombreuses tensions sociales et raciales, à l'aliénation de plusieurs et aux rapports toujours ambigus avec la métropole, la petite Valentine oppose un regard et une parole

critiques, qui l'aident à grandir et se développer. Elle deviendra même institutrice, c'est-à-dire porteuse d'espoir pour l'avenir de son quartier et de son île.

3. SHENAZ PATEL OU L'ÉCRITURE DE LA VIOLENCE

Dans le roman *Sensitive*, une fillette de onze ans prénommée Anita rédige des lettres au « Bondié » dans lesquelles elle lui parle de son quotidien, de son entourage, de ses malheurs, et se révolte contre toutes les injustices. Ce texte, lorsque comparé à ceux de Condé et de Fidji, comporte des différences importantes. Tout d'abord, l'action se situe dans la période contemporaine, au seuil du 21^{ème} siècle. Ensuite, le choix d'une narratrice enfant plutôt qu'adulte a de nombreuses incidences sur le contenu, la forme et même le langage du récit. Il ne s'agit plus de la cohabitation de deux voix – celle de l'adulte narrateur et celle de l'enfant narré –, mais bien d'une voix individuelle, celle de l'enfant qui prend en charge le récit. Enfin, dans ce texte se déploie une écriture de la violence, dans la mesure où tout est mis en œuvre pour dire cette violence intime et sociale qui imprègne la vie de la fillette, de la maison à la rue et jusqu'à l'école.

Anita habite avec une mère soumise et « Lui », ce père ou beau-père – le lien avec la narratrice n'est jamais précisé – qui l'abuse et la frappe régulièrement. S'ajoutent à cette situation les nombreuses injustices vécues par son entourage, qui l'affectent tout autant. « Hier je suis morte », déclare-t-elle dans l'incipit, avec direct et sans compromis de la douleur qu'elle ressent. Or, cette violence est toujours évoquée de façon détournée, oblique, à l'aide d'indices éparpillés ici et là. L'implicite et le non-dit, comme le souligne Guillemette Jeudi de Grissac, sont la marque de ce discours qui n'évoque les abus que par les traces laissées sur le corps et les réactions de l'entourage (2010 : 496). Mais l'on n'en ressent que plus fortement la détresse et la souffrance de la narratrice, qui finit par « suicider » (86) cet homme ainsi que sa mère.

Bien que tout à fait singulier, l'univers de Shenaz Patel présente plusieurs points communs avec ceux de Condé et de Fidji. Comme dans le récit de Fidji, la petite Anita est issue d'un milieu très modeste, avec case en tôle et pauvreté quotidienne. Elle est ainsi en mesure de décrire la misère sociale et l'exploitation que subit son entourage – sujet qui faisait tout de même partie du récit de Condé, mais du point de vue d'une enfance privilégiée. Elle raconte notamment les difficiles

conditions de travail de sa mère, ouvrière dans une usine de textile qui inflige à ses employées nombre d'heures supplémentaires et des manœuvres répétitives et aliénantes. Ces ouvrières ne seront d'ailleurs pas prévenues de la fermeture de l'usine lorsque le patron décide de déménager à Madagascar, où la main-d'œuvre coûte moins cher. « Ça fait tout drôle d'entendre ça » affirme la narratrice : « Je pense à Mam, posée sur une étagère dans la boutique de Gro Sinoi, entre les paquets de nouilles à trois roupies et les bouteilles de vin jaune à quarante roupies. » (109) Façon bien à elle de s'insurger contre le fait que l'on considère sa mère comme une simple marchandise. Du reste, capitalisme mondialisé oblige, ces ouvrières mauriciennes devaient déjà rivaliser avec des travailleuses migrantes chinoises de plus en plus nombreuses. Dans le cas de Nadège, une jeune femme très appréciée de la narratrice, elle travaille comme simple bonne puisque malgré ses bons résultats scolaires on a préféré payer les études de son frère. Du côté masculin, représenté par « Lui » ainsi que Marco, le conjoint de Nadège, ce ne sont que des « fainéants » (58) qui font montre d'une brutalité révoltante. Il s'agit donc bien d'une parole enfantine et féminine, qui s'insurge contre toutes les formes de domination adulte et surtout masculine.

Par ailleurs, à l'instar des récits de Condé et de Fidji, le morcellement de la société mauricienne est interrogé et dénoncé par la jeune narratrice. À l'école, en plus de subir les moqueries d'un camarade qui lui suggère de participer à une pub de « crème éclaircissante » (77), elle est témoin de divers conflits entre les enfants :

À l'école aussi, des histoires ont commencé entre les enfants. Enfin il paraît que c'est entre leurs parents que ça pose problème, et que ça fait des ricochets chez les enfants. L'autre jour, deux groupes se sont fait la guerre dans la cour de l'école. Je ne sais pas trop pourquoi mais on m'a dit que c'était pour des histoires de dieux différents. (78)

En outre, lorsque Ton Faël se fait traiter de « Mazambique » (76), elle s'empresse de demander des explications à la maîtresse qui lui explique qu'il s'agit d'un terme issu de l'esclavage et qui sert à insulter les Noirs. Or, Ton Faël est originaire de Diego Garcia, cette île dont la population chagossienne a été expulsée en 1971 pour devenir une base militaire américaine. Enfin, lorsqu'Anita accompagne Nadège chez ses riches patrons blancs, la fille de ces derniers demande à ses amies si elles ont vu « la gosse de la nénéne avec sa drôle de tête » (57). Révoltée et bien décidée à leur répondre, elle est retenue de justesse par Nadège : « J'ai eu envie d'aller dans le salon pour leur dire d'abord que je n'étais pas la

filles de Nadège, ensuite qu'elles avaient des têtes plus drôles que moi avec leurs pointillés orange sur la face, et enfin que Nadège n'était pas une nénéne. » (57)

Au contraire de tous ces enfants qui semblent avoir bien assimilé les préjugés des adultes, Anita s'en étonne et les remet en question. D'ailleurs, plutôt que de s'identifier précisément à l'une des communautés mauriciennes, elle fait preuve, dans les mots de Grissac, d'« une forme naïve de syncrétisme » (2010 : 496). Sur les murs de son logis, des images du pape, de Marilyn Monroe et d'acteurs de films indiens témoignent d'un imaginaire pluriculturel dans lequel tout est mis sur le même plan. Et c'est à « Jésus-Krishna-Allah-Bouddha » (49) qu'elle s'adresse lorsqu'elle souhaite qu'une grève des chauffeurs de bus lui permette de rester plus longtemps à la mer.

La narratrice enfant de Patel pose un regard tout à fait singulier sur ce qui l'entoure, elle écoute et enregistre tout, puis repère les contradictions discursives inhérentes à la société. Commentaires politiques, proverbes, lieux communs, tout est passé au tamis de cet esprit enfantin, mais non moins critique. Par exemple : « En ce moment, on n'arrête pas de répéter qu'il faut prendre en compte les enfants parce qu'ils sont les adultes de demain. J'aimerais que quelqu'un dise qu'on est les enfants d'aujourd'hui. Mais on a tellement de projets pour nous. » (11-12) Ou encore :

L'autre jour, à la radio, un ministre a déclaré, en insistant beaucoup, qu'il fallait que les travailleurs locaux soient plus productifs, qu'ils prennent pour modèle les ouvrières chinoises. Juste après, ils ont diffusé un discours du président de la République dans une fête religieuse. Il disait que nous devons faire attention à ne pas perdre nos valeurs, et que nous devons préserver et développer le sens de la famille. C'était joli à entendre. Pourtant, entre les deux, il me semble qu'il y a quelque chose qui cloche. (39)

Pour Anita, l'écriture devient le moyen de s'exprimer librement, de dire ce qu'elle pense sans craindre les conséquences ou d'offenser qui que ce soit. « Mieux vaut le taire et l'écrire » (13), affirme-t-elle au tout début du texte. Ce procédé permet à Patel d'écrire autrement, de mettre de l'avant une langue vivante et inventive, avec la création d'expressions comme « il y avait de quoi avoir le tournesol » (54), et l'utilisation de tournures et d'un vocabulaire typiquement mauriciens comme « traîne-trâiner » (38), « gopias » (47), « ayo » (47), etc. La narratrice use également d'un symbolisme poétique qui lui fait voir le kaléidoscope comme un « tube magique » (89) qui embellit tout – sauf sa robe noire,

métaphore d'elle-même – et la « sensitive » du titre comme une fleur à imiter puisqu'elle se referme tout doucement au moindre danger.

La seule personne à qui la narratrice se confie véritablement est Ton Faël, le vieil homme qui habite à côté de chez elle, qui lui raconte des histoires et commente l'actualité. À l'image de Sandrino chez Condé, ou de la Grand-mère et Monsieur Aristide chez Fidji, Ton Faël incarne la sagesse, la mémoire, le respect et l'ouverture, bref, un discours *autre*. Par exemple, lorsqu'Anita lui parle des ouvrières chinoises employées en masse, il constate qu'elles « sont un peu à la fois les esclaves et les engagés d'aujourd'hui » (41). Au moindre questionnement, la fillette se tourne vers lui dans l'espoir de comprendre : « Encore une chose qu'il faudra que je demande à Ton Faël de m'expliquer. » (54)

Somme toute, le roman de Shenaz Patel met en scène une narratrice enfant dont le regard reflète la misère, l'exploitation et les tensions intercommunautaires qui l'entourent. À la manière des protagonistes de Condé et de Fidji, elle remet tout en question, interroge les actes et les discours, se tourne vers ceux qu'elle juge en mesure de lui fournir des réponses. En revanche, ce récit se distingue par son écriture de la violence, par un personnage enfant qui s'exprime déjà par l'écriture, par une langue qui transgresse tous les tabous.

CONCLUSION

Dans les trois récits d'enfance considérés, le vécu et l'imaginaire des jeunes protagonistes ainsi que leurs rapports avec la société constituent les moteurs de la narration. Moment marquant d'une vie individuelle, l'enfance sert de trait d'union entre l'intime et le social, entre le soi et l'autre, instaurant un rapport particulier entre identité personnelle et collective. En d'autres mots, le recours au personnage complexe de la fillette, qui a l'avantage de combiner celui de la femme et celui de l'enfant, permet le déploiement d'un regard et d'une parole uniques, qui attaquent de front plusieurs problèmes et tabous de cet espace insulaire caribéen et indocéanique. Le récit d'enfance au féminin rend également possible de nouvelles explorations de la question de l'altérité et du rapport entre les communautés. Enfin, si comme l'indique Jacques Lecarme, le récit d'enfance est « le vecteur privilégié de l'identité culturelle et de ses transformations » (1988 : 34), l'identité de ces subalternes prend ici une importance capitale. Aussi l'enfance au

féminin constitue-t-elle une voie privilégiée pour interroger les sociétés de la Caraïbe et de l'Océan Indien, des sociétés insulaires pluriculturelles qui doivent composer avec plusieurs problématiques telles que la mémoire, l'identité, la filiation ou les rapports sociaux. Qu'il s'agisse d'une autobiographie ou de fictions, de récits rétrospectifs ou de l'usage d'une narratrice enfant, de milieux populaires ou bourgeois, ce qui importe toujours est cette fillette curieuse et insoumise à qui une voix est donnée, par le biais de la littérature, pour s'exprimer.

Ouvrages cités

- BENIAMINO, Michel. 2008. Écritures féminines à l'île Maurice : Une Rupture postcoloniale ? *Nouvelles Études Francophones*, 23, 1, 144-154.
- COE, Richard N. 1984. *When the Grass Was Taller : Autobiography and the Experience of Childhood*. New Haven, London : Yale University Press.
- CONDÉ, Maryse. 1999. *Le cœur à rire et à pleurer : contes vrais de mon enfance*. Paris : Robert Laffont.
- CROSTA, Suzanne. 1998. *Récits d'enfance antillaise*. Québec : Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe (GRELCA), coll. « Essais », 15.
- ESCAPIT, Denise. 1993. Le récit d'enfance : un classique de la littérature de jeunesse. *Le récit d'enfance : enfance et écriture*, Denise Escarpit et Bernadette Poulou (eds.). Paris : Éditions du Sorbier, 23-39.
- GRISSAC, Guillemette Jeudi de. 2010. Figures féminines et construction identitaire dans les romans de Shenaz Patel. *International Journal of Francophone Studies*, 13, 3-4, 489-511.
- HARDWICK, Louise. 2010. La question de l'enfance. *Maryse Condé : rébellion et transgressions*, Noëlle Caruggi (ed.). Paris : Karthala, 43-65.
- LECARME, Jacques. 1988. La légitimation du genre. *Le récit d'enfance en question*, Philippe Lejeune (ed.). Paris : Cahiers de Sémiotique Textuelle, 12, Université Paris X, 21-39.
- LEJEUNE, Philippe. 2005. *Signes de vie : Le pacte autobiographique 2*. Paris : Seuil.
- LIONNET, Françoise. 1995. *Postcolonial Representations : Women, Literature, Identity*. Ithaca and London : Cornell University Press.
- MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, Valérie. 2011. Les cris du corps dans quatre romans mauriciens contemporains : démembrement et redéfinition du sujet. *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Véronique Bragard et Srilata Ravi (dirs.). Paris : L'Harmattan, 197-215.

- , 2008. Les littératures réunionnaises : entre francophonie et Outre-Mer. *Nouvelles études francophones*, 23, 1, 52-66.
- , 2006. Histoire et mémoire : variations autour de l'ancestralité et de la filiation dans les romans francophones réunionnais et mauriciens. *Revue de littérature comparée*, 318, 2, 195-212.
- SCHAFFNER, Alain (ed.). 2005. *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*. Arras : Artois presses université.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 2009. *Les subalternes peuvent-elles parler ?*. Traduit de l'anglais (*Can the Subaltern Speak ?*, 1988) par Jérôme Vidal. Paris : Éditions Amsterdam.

Violence et révolte des femmes insulaires dans *Morne Câpresse* de Gisèle Pineau et *Pagli* d'Ananda Devi

Mouhamadou Cissé
Université du Québec à Montréal

Les sociétés insulaires (la Guadeloupe et l'île de la Réunion) ont hérité du colonialisme un système de violence institué en mœurs sociales qui fragilisent les liens humains et assujettissent les femmes soit aux mâles, soit à des mystifications exercées par d'autres femmes. Gisèle Pineau et Ananda Devi, par le truchement de deux récits narratifs, *Morne Câpresse* et *Pagli*, représentent deux espaces îliens quasiment parallèles où les êtres féminins, exclus de la sphère sociale, semblent subir la violence légitimée par la société. Il s'agira de voir dans cet article, comment la femme possédée dans son corps, soumise aux complexités de son île, affronte l'autre pour recouvrer une identité, en quelque sorte, bafouée. En d'autres mots, l'article analyse la fiction d'une révolte féminine née, d'une part, de la folie et de la manipulation (*Morne Câpresse*) et, d'autre part, de la violence que provoquent des particularismes ancrés dans l'insularité (*Pagli*).

Quelques particularismes ont installé la violence féminine à la Guadeloupe et à l'île Maurice, deux microcosmes historiquement traversés par des mouvements culturels et sociaux. Dans la Caraïbe, l'esclavage et la colonisation ont instauré l'exclusion des femmes, sujettes à la domination des mâles souvent considérés comme les nouveaux maîtres. Ce passé colonial a fragilisé la filiation, entraînant une altérité rigide qui fait subir aux femmes la violence corporelle, la dépossession de soi par le viol. Frantz Fanon, dans *Les damnés de la terre*, rappelle le système de violence installé par le colonialisme et ancré dans les structures culturelles et sociales des îles caribéennes (Fanon : 1961). Le

colonisé, longtemps victime de la violence du colonisateur, utilise cette même injustice à l'encontre des femmes :

La violence qui a présidé à l'arrangement du monde colonial, qui a rythmé inlassablement la destruction des formes sociales indigènes (...) sera revendiquée et assumée par le colonisé au moment où, décidant d'être l'histoire en actes, la masse colonisée s'engouffrera dans les villes interdites. (*Ibid.*, 14)

Dans ces zones urbaines de l'île où les identités féminines sont bafouées, la révolte intervient comme contre-pouvoir, fait face à la brutalité, repoussant la férocité comme pour guérir l'intimité niée. Mais dans le roman de Pineau, *Morne Câpresse*, cette révolte n'est pas toujours justifiée par l'opposition des sexes, elle semble s'inscrire dans la folie du personnage de Pacôme qui est inspiré par des idées mensongères, comme on le verra ultérieurement.

À l'île Maurice, les origines culturelles indo-mauriciennes influencent les mœurs sociales, car l'ethnie indienne, majoritaire dans l'île, perpétue des croyances qui contraignent, en quelque sorte, la femme à l'enfantement, au mariage forcé, au silence. La société hiérarchisée, qui prohibe le mariage interethnique (ou entre différentes castes), légitime le clivage sexuel, fatidique aux femmes :

Quand quelqu'un naît dans une caste précise, il y reste pour la vie. Tout comme le mariage interracial, celui entre les différentes castes est proscrit par les Indiens. Il existe, cependant, des transgressions qui sont difficilement acceptées par les parents. Au sein de la famille hindoue traditionnelle, les hommes ont davantage d'autorité et de pouvoir. (Ramharai, 2008 : 116)

De telles inégalités sociales sont nées de la « violence systémique » (Milne, 2007 : 191) installée comme produit culturel et historique dans les sociétés postcoloniales (*Ibid.*). C'est la représentation de cette violence féminine, survenue dans des espaces dangereux où l'altérité dénigre la femme, que nous allons examiner dans *Morne Câpresse* de Gisèle Pineau et *Pagli* d'Ananda Devi, deux œuvres évoquant respectivement la Guadeloupe et l'île Maurice.

Gisèle Pineau imagine dans *Morne Câpresse* le destin de la Guadeloupéenne Pacôme, une migrante déçue de son travail dans les Transports parisiens. Prisonnière des dessous du métro, Pacôme plonge « dans un monde aux marges du réel » (*Morne*, 91), prend ensuite conscience de sa condition d'immigrée exclue quasiment de la vie sociale, mais reste attachée malgré tout au pays natal. La lecture des poèmes de Senghor et de Césaire consolide ses racines culturelles. Elle

quitte la France, retourne à la Guadeloupe, l'esprit délié des forces du mal qui la retenaient loin de la patrie. Le retour à l'île s'accompagne d'un constat terrible : crime, viol des filles, pauvreté, prostitution forcée caractérisent le quotidien des femmes. Dès lors, faisant semblant d'être inspirée par les bons Anges, par l'Esprit des esclaves, Pacôme fonde La Congrégation des filles de Cham comme lieu de fausse dévotion où les Sœurs Jada et Divine l'accompagnent dans l'accomplissement des règlements sordides du morne Câpresse. En fait, la Congrégation accueille des filles perdues, violées, outragées, méprisées dans leur île, qui n'est plus un lieu d'appartenance et d'affiliation, mais un espace d'étrangeté et de rupture affreux. On leur fait croire que le Messie, le seul garçon qui naîtra de la Congrégation, sauvera l'île entière des malfaiteurs, violeurs et abuseurs. Les filles perdues fondent leur espoir dans leur nouvelle vie à la Congrégation, en exultant des rites créés par Pacôme, le personnage résolument emporté par une folie qui l'amène à abuser de la conscience, mais aussi de la confiance des recluses de la morne. Mais dans un autre pan de la narration, Gisèle Pineau dresse un récit parallèle sous forme de quête initiatique. Ce récit dévoile les actions de Line pour retrouver sa sœur Mylène, perdue dans la drogue et la prostitution. Toutefois, cette recherche éclairera les véritables circonstances de la Congrégation en offrant au lecteur les enjeux du lieu. Par le truchement des destins individuels, et grâce à la fiction sociale de la violence au quartier Bas-Ravine, c'est donc l'esthétique de la révolte qui est nouée à travers objets et langage.

À son tour, Ananda Devi écrit *Pagli* sous forme de nouvelles relatées par la narratrice éponyme d'origine indo-mauricienne. Les intrigues construites autour de l'histoire de deux couples dessinent en filigrane la réalité sociale des femmes mauriciennes, une réalité parsemée de violents obstacles : Pagli et l'amant rêvé, Zil, pêcheur créole, vivent un amour impossible à cause de la violence liée à la tradition (le mariage arrangé) que les *mofines* – les gardiennes de la culture, très attachées au passé indien - veulent perpétrer. Son amie Misty, une étrangère venue vivre à Terre Rouge, discréditée dans son ethnicité africaine et dans ses mœurs légères, est pareillement terrorisée dans sa relation sentimentale avec Lucien. Pagli et Misty, rebelles à la coutume dans le sens où elles rejettent les barrières ethniques, le mariage forcé, défient le rituel qui obsède les mofines. Un détour, du moins un refus que la société qualifie de démente. Toutefois, la narratrice accepte l'étiquette « *Pagli* » qui

signifie « *folle* ». C'est donc la folie qui conduit la narration, accentue la violence et génère la révolte.

Ainsi, d'un texte à l'autre, la construction des personnages féminins est problématique dans l'espace insulaire (Caraïbe et île Maurice), à cause des complexités sociales qui affectent de façon violente l'existence des héroïnes. Il s'agira dès lors de voir comment ces êtres révoltés sont prisonniers de leur corps, de l'île et de l'Autre.

1. LE CORPS FÉMININ : UN ESPACE VIOLENTÉ

Le corps féminin est l'espace primaire de la violence. Qu'elle soit contrainte à l'enfantement ou exposée au viol, la chair subit la brutalité exercée par les autres. Dans *Pagli*, le corps féminin attire les assauts que légitime la culture indienne de l'île : le marquage au fer rouge, une agression physique faite à l'héroïne, est l'œuvre des mofines. Elles ont tracé sur le front de Pagli un signe qui identifie sa folie et fait de son corps l'espace d'accomplissement des valeurs culturelles rétrogrades. L'héroïne confesse ainsi son sort de femme punie : « Un soir de septembre, elles sont venues me voir avec leur fer rougi à blanc pour tracer sur mon front mon identité de folle. » (*Pagli*, 41-42). Or son corps est condamné à l'enfantement, l'unique soulagement des mofines obsédées par la tradition. Autre forme de cruauté corporelle : la narratrice Pagli est violée par un personnage qui se trouve être son cousin. Le corps, espace d'assouvissement des désirs et fantasmes sexuels des mâles, semble un objet inerte, sans vie où l'autre peut exercer sa domination : « Il y a des corps qui détruisent et d'autres qui reconstruisent » (*Pagli*, 54), tel est le cri pathétique de Pagli. Le viol, une brusquerie physique, entraîne de graves conséquences au niveau moral. Le corps étant violé, l'esprit en souffre, car les deux sont liés. C'est une violence à la pensée qui est obstruée par quelque chose d'infâme, ce dont témoignent les mots de Pagli juste après le viol :

Il est parti en refermant la porte et en disant : Ne t'en fais pas, tu ne tomberas pas enceinte. Lorsque la porte s'est refermée, une chose horrible m'est entrée dans les narines (...) J'étais cadennassée à l'intérieur de ce souvenir. Mon corps poisseux était replié en d'étranges contorsions. Lui, il est parti et je suis entrée dans cet autre lieu où je ne me retrouvais plus. (*Pagli*, 54)

Ce qui est aussi remarquable, c'est le travail littéraire sur le corps révolté dans le sens où la narration libère la chair du fardeau social. L'esthétique de la révolte se manifeste par la création du personnage Zil. Une

création qui permet à Pagli d'exorciser son corps malade qui devient paradoxalement un lieu presque sacralisé, un lieu de paix et de bonheur. Dès lors, l'invention de l'être aimé est une sorte de révolte qui libère la femme des contraintes extérieures. Mais la désintégration finale marque l'ultime brutalité que subit son corps devenu celui d'une bête féroce : Pagli est désormais hanté par des forces du mal qui le détruisent. Pourtant, il faut voir dans sa métamorphose une sorte de fiction qui exalte la liberté qu'elle a retrouvée :

Je n'ai presque plus rien d'humain. Les restes se déchirent. Je n'ai plus de corps. J'ai presque disparu, ensevelie jusqu'au cou. Seule ma tête dépasse et regarde ce monde qu'une ancienne colère est en train de noyer. Venait-elle de moi ? Je ne me reconnais plus en cette autre et en son envie de détruire. (*Pagli*, 150)

Tout autre sera la forme de violence corporelle dans *Morme Câpresse* : celle-ci est liée à une certaine pratique historique, précoloniale qui associait la femme à l'objet possédé, à un bien matériel dont il fallait jouir à bon escient. C'est dire que la caractérisation du corps placé sous le signe de la possession rappelle les rapports entre maître et esclave fondés sur le droit de cuissage. L'imaginaire social tente d'instituer la dualité tragique homme/femme qu'Hélène Cixous analyse à partir des termes « castration et décapitation » (1990, 346). L'homme castré expie son malheur à l'encontre de la femme qu'il cherche à décapiter : la décapitation qui est comme une réaction violente, intervient dans un contexte d'angoisse masculine : « In a world where masculinity is culturally ordered by the castration complex » (*Ibid*). La fiction du couple ou l'inscription du ménage dans le texte est subordonné à cette catégorisation du corps féminin dénué de toute spiritualité dans le sens de vie humaine. C'est précisément cette absence d'existence qui caractérise le personnage de Cora obligé de quitter son mari, malgré elle, pour se réfugier dans la Congrégation : « Un mari qui la battait, la traitait comme son esclave. Lasse d'endurer cette vie, Cora avait rejoint la Congrégation. Ici-là, elle n'avait plus de maître, elle était chef de chantier. » (*Morme*, 65). Le viol est ici, tout comme dans *Pagli*, une violence faite à la corporéité. Neel, chassée de chez sa tante, erre dans les rues, elle sera violée par un homme pouvant être son père. Le texte de Gisèle Pineau frappe par la banalisation du viol, récurrent dans le jeu de l'action narrative. Les femmes sont violées dès le bas âge au point que l'on ne reconnaît plus les frontières entre fiction et réalité :

Sherryl était né en Haïti (...) La grand-mère avait rassemblé des gourdes auprès des parents et envoyé la petite orpheline chez une tante installée en

Guadeloupe. Sherryl avait à peine trois ans. Son oncle avait commencé à la toucher vers les six ans. Puis à la violer, au lendemain de ses douze ans. Schéma classique, il menaçait de la renvoyer à son pays de misère si elle le dénonçait. (*Morne*, 193)

Aussi dans les deux romans, le corps est-il socialisé, créé, configuré par l'idéologie sociale et culturelle qui en fait un objet manipulé par l'institution dominante, à savoir les mœurs sociales dans les deux îles. Il s'agit plus précisément de la fabrication du corps par la société. Selon David Le Breton le corps est « façonné » par le contexte social et culturel ; le corps est aussi « le vecteur sémantique » qui crée le rapport de l'acteur avec le monde, cette relation est exprimée par les « sentiments », le rituel, le gestuel, l'action (Breton : 1992, 3) que nous appelons ici révolte. Dès lors, cette révolte, une façon de sortir du corps socialisé, engendre la parole littéraire engagée des héroïnes, provoque des gestes corporels libérateurs : par exemple, la métamorphose de l'héroïne en « folie » chez Devi et la création d'une Congrégation dans le mensonge chez Pineau.

2. L'ÎLE : ESPACE DE VIOLENCE FÉMININE

L'île et ses espaces intérieurs constituent les endroits où s'exerce la violence féminine ; elle est la métaphore de la prison sociale qui enferme les personnages féminins : l'étroitesse des lieux comme Terre Rouge (*Pagli*) et la Guadeloupe (*Morne Câpresse*) est le symbole du cadenas de la vie intime et conjugale des êtres féminins. La fermeture de l'île isolée géographiquement du monde extérieur évoque une autre barricade, sinon un enfermement des femmes dans la cellule sociale. La possession géographique de l'île comme habitat est la métaphore du corps féminin pareillement habité et exploité.

Morne Câpresse offre les reflets de la Guadeloupe empreinte de violence dans tous ses recoins : Pointe-à-Pitre est le lieu où les filles alcooliques et prostituées vont *driver* ou flâner ; Bas-Ravine est réputé par des agressions sexuelles ; morne Câpresse, l'espace de la Congrégation, est l'endroit où viennent se recueillir le « bordel ». Mais c'est aussi là où se jouent les significations du roman qui dévoile une révolte féminine déclenchée par les égarements d'une femme, la Mère Pacôme, qui feint de sauver les filles de la méchanceté des hommes. Cette représentation installe l'angoisse, la peur, par la violence qu'elle génère ; elle définit les rapports de domination entre soi et l'autre

exacerbés par le gangstérisme urbain qui règne dans Bas-Ravine et terrorise la population féminine, obligée de s'exiler à la Congrégation :

Chaque jour, y a meurtres, crimes et assassinats. La plupart des gens sont armés. Le soir, ça tire à tort et à travers. Règlement de compte, combats de clans, exécutions. Chaque matin on trouve un cadavre dans les halliers, haché au sabre, achevé par balles, flambé à l'essence, carbonisé (*Morne*, 35)

La construction de l'espace insulaire dénote le danger permanent à travers le jeu social qui révèle les bas-fonds marqués par la répugnance. La violence sociale, puisée dans les espaces urbains - des espaces qui s'avèrent des endroits dangereux où la femme est contrariée dans sa quête de liberté-, cette violence, donc, entraîne la claustration des victimes. L'île est leur endroit fermé, la prison d'où elles ne peuvent sortir. L'espace exacerbe la violence, et c'est là une particularité de l'insularité qui isole, condamne, bannit et punit. Le milieu social exclut et l'île creuse le châtement. Le dédoublement du tort infligé au sujet féminin marque cette condition des femmes insulaires. Le sens des angoisses est la terreur que vivent les femmes des quartiers démunis, soit sous le joug des êtres puissants, défiés comme les Mofines dans *Pagli*, soit terrorisés par les forces de l'ordre corrompues par les narcotrafiquants dans *Morne Câpresse*.

Par ailleurs, la forme de violence la plus caractéristique est la folie meurtrière de Pacôme, puisque la fin du roman sera marquée par l'incendie dévastateur provoqué par les divagations des Sœurs irresponsables, qui ont égaré les filles, venues chercher pourtant asile au morne Câpresse. Pacôme, en fondant la Congrégation, menait un double jeu qui s'avèrera dangereux à la fin du récit. D'abord, elle évoque l'esprit des ancêtres esclaves dans une tonalité quasiment divine ; ensuite, le sacré qu'elle évoque permet de dissimuler ses intérêts personnels qui sont démasqués vers la fin. Dans une sorte de dédoublement des personnages, Pineau dresse un récit qui enlève le masque de Pacôme, Jada et Divine dont on sait qu'elles menaient des activités lucratives comme la location d'appartements, la création de sites internet, la gestion d'agences immobilières. Un tel paradoxe (les litanies pour corrompre les jeunes filles perdues et l'enrichissement illicite) situe le roman de Pineau au cœur des complexités sociales des Caraïbes, en ce sens que la réalité peut toujours être cachée au profane... et qu'il faut scruter les choses dans leurs secrets profonds pour saisir leur sens. En se révoltant de façon déguisée contre la violence des hommes, Pacôme crée, paradoxalement, une autre violence qui surprend le

lecteur : les nouveaux nés sont tués, puis enterrés dans l'espoir de voir la naissance d'un garçon, le Messie, qui va délivrer le monde. Cette prophétie trouve son fondement dans le mensonge, l'hypocrisie, la folie et la déraison. Seuls ces comportements extrêmes expliquent la révolte des femmes de la Congrégation, qui semblaient pourtant, au début du récit, libérer les personnages féminins de la cupidité des mâles. Ainsi, l'hypocrisie sociale et religieuse, à travers les jeux de manipulation et d'endoctrinement des filles perdues, l'invocation des Saints, transforme la révolte en une violence inhumaine, celle qui est faite à la morale, à la vie (les bébés défunts) et à la conscience des personnages abusés malgré eux. Pacôme traficote les pôles de la religion et se surnomme *la Mère*, par opposition au *Père*, dans le but de légitimer un faux combat contre les injustices sociales à l'encontre des femmes guadeloupéennes. Simasotchi-Brones analyse ce personnage comme étant une « héroïne problématique » qui défie l'image de la femme antillaise brave comme Télumée :

Pacôme, femme malade, qui s'est autoproclamée élue de son peuple, abusant de la sincérité de femmes en mal de réconfort est donc une sorte de antihéros qui signe la fin du topos de la femme forte, guide de sa communauté, endossant la responsabilité de la construction identitaire. (Simasotchi-Brones : 2008)

La révolte déguisée des femmes de la Congrégation est tournée en dérision au fil du récit. Celui-ci évacue progressivement le sacré et installe les indignités causées par la folie de Pacôme, comme l'analyse Yves Chemla dans son article consacré aux dérives des femmes de la Congrégation dans *Morne Câpresse* :

Les contradictions éclatent, au sommet du morne, avec une violence qui n'a rien à envier à celle des bas-fonds : vols, détournements, allégations mensongères, désirs de meurtre, retournement contre soi... L'utopie s'effondre d'un coup, emportée par la vérité de la folie de Pacôme, et la radicalité d'une parole désordonnée, proférée depuis un évangélisme désormais considéré par ses pairs comme irresponsable. (2008)

Dès lors, se dessinent les particularités d'un récit narratif où le faire valoir négatif apporte un démenti à la prophétie de la Mère Pacôme, car l'arrivée d'un Messie, supposé être le premier garçon né dans la Congrégation, était une illusion qu'il a fallu entretenir en trompant la vigilance des filles. L'ironie dans la fin du récit semble féroce : l'incendie décime le morne, le corps de Pacôme est calciné et les filles de la Congrégation ne peuvent qu'exprimer toute leur révolte en s'adonnant à

des spectacles dangereux. Elles viennent de découvrir l'abus dont elles sont victimes :

Quand on enferma le corps carbonisé et ratatiné de la Mère dans un sac en plastique noir muni d'une grosse fermeture Éclair, quelques filles se mirent à crier, à se bourrer le ventre de coups de poing, à tomber à genoux et à se maculer le visage de boue. (*Morne*, 241)

Sans doute, le récit de Gisèle Pineau tente de prouver qu'une révolte féminine véritable est forcément celle menée contre toutes influences extérieures qui manipulent notre esprit et emprisonnent notre conscience. Il appert une vérité romanesque qui est une prise de conscience face au désastre de la communauté et devant les forces du mal capables de détourner les êtres vulnérables comme Neel et toutes les filles déchues de Bas-Ravine. Le personnage de Line semble saisir cette leçon du roman : elle était partie à la recherche de sa sœur, mais elle découvre la Congrégation où elle constate les mensonges, les obsessions qui ont trompé bien des personnages. Le dénouement de sa quête énonce une idée chère à Pineau : la seule révolte est de se départir des aveuglements et des dominations fussent-elles sociales, religieuses ou culturelles.

Dans *Pagli*, La violence de l'espace insulaire est accentuée, pareillement, par le motif de l'incendie. L'île brûle, tous les habitants sont terrorisés par le feu. On retiendra le parallélisme entre les émeutes dans le texte et celles qui ont eu lieu en 1999 dans l'île entre des communautés ethniques : « Les voitures sillonnent l'île pour transmettre la contagion. Les gens sont mouillés de violence et leurs yeux se révulsent (*Pagli*, 133). La nature îlienne est personnifiée comme symbole de l'être qui porte la violence suprême, au-dessus de celle que peut engendrer tout autre personnage du récit ; elle participe de cette stratégie de construction du récit de violence. On le voit, l'île fonctionne comme une prison, un verrouillage qui empêche l'épanouissement des êtres pourtant épris de liberté, mais paradoxalement plongés dans l'inertie et l'indolence. C'est de cet univers cadencé que tente de sortir Misty en déliant les liens physiques et tragiques qui rabaisent les personnages féminins dont le sort est rattaché à l'exploitation physique de l'île. Joëlle Vitiello montre que les textes de Pineau insularise le corps des femmes qui est, tout comme le corps de l'île, « labourable » (1997 : 253). Corps et île sont métaphoriquement possédés, dominés, habités par l'être masculin. Le corps de l'île, où l'espace géographique est exploité dans le sens paysan, et le corps de la femme sont pareillement soumis à la violence physique.

3. DE L'ALTÉRITÉ RADICALE À LA RÉVOLTE DES HÉROÏNES

La révolte est déclenchée par une altérité mal vécue à l'intérieur des îles où la négation de l'autre est une valeur pour certains personnages. Ceux-ci sont les artisans d'un rapport difficile entre soi et les autres, en d'autres mots entre les héroïnes et leur communauté insulaire respective, Terre Rouge et Guadeloupe. Des communautés repliées, en quelques sorte, sur des valeurs ancestrales qui excluent et discriminent. Des valeurs qui semblent paradoxales au regard du dynamisme culturel et idéologique apporté par Misty et Pagli, des êtres disposées à l'éclatement des racines uniques, donc des êtres de papier obsédés par l'ouverture sur le monde au-delà de l'insularité. On comprend pourquoi Pagli dénonce les fermetures tragiques : « Le monde derrière sa barricade de cœurs fermés et de corps reniés ». (*Pagli*, 113). Son amie Misty est la figure de l'étrangère à laquelle l'identification est impossible ou interdite. C'est dire que l'étranger est avant tout, selon Simon Harel, « un personnage immatériel » soumis aux « fantasmes » du sujet, libre de lui donner forme (1992 : 9). À l'intérieur de l'île, c'est l'altérité radicale fondée sur la « Haine », *Laenn* en créole, qui déclenche la violence. Même à l'église, lieu de culte, ce mépris est exacerbé par des regards insolents, des railleries qui isolent Misty de la sphère normale des gens. Cette altérité critique, cette distance rigide est également une violence faite à la croyance de l'héroïne, sinon à sa liberté de culte. C'est ce que développe Jean Paul Sartre dans *L'Être et le Néant* lorsqu'il écrit que « le surgissement d'autrui atteint le pour-soi en plein cœur » (1976 : 429).

La description de Terre Rouge dénote en filigrane la férocité des uns et l'angoisse des autres qui vivent dans la routine des disputes. Cet espace minuscule condamne les esprits et enferme les âmes. Le pays est étranger à lui-même, son image étant paradoxale. Or la narratrice réclame sa liberté et refuse de s'enfermer dans la souffrance insulaire créée par l'altérité qui n'est pas ici une réalité positive, c'est-à-dire une ouverture vers l'autre comme l'analyse Pierre Ouellette :

Tout contact social est d'abord vécu comme le rapport sensible avec une altérité, comme une ouverture ou une béance sur l'autre, au contact duquel on se « socialise » en sortant de soi, en échappant à son *ego* pour faire communauté avec une altérité partagée [...] (2007 : 19)

Mais qui est cet autre obstruant l'intégrité des héroïnes romanesques ? C'est l'île et ses habitants, selon les perceptions même de l'héroïne de

Devi : « Quand je marche dans la rue, je ne vois que du mépris dans le regard détourné des gens. On ne m'appelle pas Mme Misty. Je suis Misty tout court, celle dont on se moque, celle qu'on utilise, celle qu'on use. » (*Pagli*, 100). Cette altérité tendue unit les îles Terre Rouge et Guadeloupe, fait croiser les deux textes (*Pagli* et *Morne Câpresse*) entre exclusion sociale et tentative d'en sortir. C'est dans ce sens de l'altérité immuable qu'il faut comprendre l'intrigue de *Morne Câpresse* centrée sur la Congrégation des filles de Cham, espace de refuge exclusivement réservé aux filles violées fuyant les affres de l'autre ; et celle de *Pagli* orientée vers la verve poétique qui dénigre la férocité des bourreaux. Les deux auteures ont donc élaboré un champ littéraire qui témoigne du mépris moral et de l'aliénation de l'être victime de la distance et de l'écart. L'altérité néfaste est tellement forte qu'elle est intériorisée par les héroïnes agacées par l'inhumanité qui caractérise aussi bien les hommes dans *Pagli* que les femmes manipulatrices dans *Morne Câpresse*.

Gisèle Pineau transforme cette rigidité de l'Autre par le biais d'une recherche identitaire contradictoire menée par Pacôme, la figure emblématique de cette révolte féminine. Sa révolte est menée contre les liens conjugaux qui sont plus un emprisonnement de la femme qu'une manière de vivre sa liberté. Ses actions malveillantes sont, en quelque sorte, une vengeance, une quête de reconnaissance, un moyen de reconquérir la figure maternelle et de la libérer des affres conjugales. L'image de son père Charles Debaury est celle d'un inconstant qui engrosse les femmes et s'enfuit suite à son forfait. Par là, apparaît un certain stéréotype de la littérature antillaise sur la figure de l'homme : « Le roman antillais véhicule souvent une image stéréotypée de l'homme antillais : bon amant, bon géniteur, mais incapable d'assumer la fonction du père. L'infidélité sexuelle dans le roman afro-américain est l'apanage du mâle (Simasotchi-Brones, 2004 : 272). Pineau récupère ce poncif pour en faire une matière romanesque qui trouve son summum dans le personnage de Charles Debaury, le fossoyeur des identités féminines. Et c'est sa fille qui s'impose comme anti-pouvoir positif, malgré sa folie et ses mensonges en vue d'asseoir son pouvoir qui abuse des autres. Son propre milieu familial est déchiré, car les liens sont instables entre mari et épouse, entre père et fille. Sa mère Clémence était une indigente qui se louait chez des riches pour subvenir aux besoins de la famille ; par ailleurs, elle souffrait de l'abandon du père qui a quitté très tôt le foyer conjugal. Dès lors, la révolte semble restituer à la femme ce que la

nature insulaire lui a enlevé : le droit de posséder son propre corps ; lequel est légitime dans une société humaine.

D'une part, la trajectoire des personnages dans les deux romans prouve une identité féminine blessée et niée. Celle qui semble aliéner dans le sens moral la femme détournée dans ses intentions premières, c'est-à-dire dans ce qui fait d'elle un être capable de réaliser ses désirs sans obstacles. D'autre part, le fait que la filiation soit rompue ou mal vécue creuse davantage cette identité meurtrie : l'absence des êtres proches, des membres de la famille, terrorise Pagli qui perd très tôt la mère. Une violence identitaire caractérisée ici par la filiation défectueuse, car l'héroïne souffre d'une certaine schizophrénie matriarcale ou parentale ; elle est orpheline, ce qui constitue une certaine violence familiale :

Je me sens seule, le soir, à la fenêtre, suspendue à ses humeurs. Parce qu'il n'y a personne autour de moi et derrière moi, pas de présence familière et banale qui aurait eu le sens du partage, à peine un toucher de chairs qui se connaissent, un frôlement d'amis habitués à leurs odeurs. (*Pagli*, 30)

Les mécanismes narratifs mis en place installent le choc affectif qui est en fait un choc violent qui déstabilise l'héroïne dans ses rapports avec l'autre. La construction de la filiation montre un certain échec dans les liens filiaux. Misty perd son enfant tant désiré, Pagli rêve d'un autre qui ne verra jamais le jour.

4. ENJEUX DE LA VIOLENCE DES FEMMES CHEZ PINEAU ET DEVI

L'ancrage social des textes dans l'insularité laisse entrevoir des enjeux éthiques et esthétiques. En dressant le récit d'héroïnes au quotidien, Gisèle Pineau et Ananda Devi traduisent en acte littéraire la condition humaine. La persécution des femmes insoumises à la tradition dans *Pagli*, la figure religieuse du Salut et la morale chrétienne de solidarité dans *Morne Câprese*, inscrivent dans la narrativité une société abusée par des pouvoirs humains excessifs. Mais pour être moral, ce portrait sociologique n'en est pas moins un travail sur l'imaginaire. Celui-ci ressort les caractéristiques d'une société à peu près malade, atteinte de la hiérarchie des valeurs masculines et féminines.

Maryse Condé affirmait déjà qu'« Être femme et antillaise, c'est un destin difficile à déchiffrer. » (1984 :22) Gisèle Pineau a tenté un déchiffrement de ce destin funeste des femmes antillaises. Il s'agit là d'une problématique socio-historique qu'elle retrace d'ailleurs dans son article

« Écrire en tant que Noire » où elle analyse des textes écrits par des femmes antillaises sur des femmes antillaises : « dire, fouiller, raconter encore et encore l'existence de ces femmes noires déchirées par les hommes, trompées, violées, debout malgré tout. » (1995 : 295). On peut y voir la même trajectoire suivie par Pacôme, l'héroïne épuisée de vivre à Paris et attirée par sa terre natale, qui s'annonce désormais le lieu de révolte et d'abus de pouvoir. Une révolte non sans empreinte d'idéalisme. Une création illusoire d'un monde où les hommes sont furtivement exclus. Un monde féminin sans homme, telle est la société que la femme Pacôme s'emploie à construire en fondant la Congrégation des Sœurs de Cham, comme si le personnage incarnait ce que la critique avait reproché à Gisèle Pineau, à savoir une critique acerbe de la gente masculine : « On m'a souvent reproché l'image et le rôle un peu dépréciés des hommes de mes récits. Buveurs, joueurs, lâches, hypocrites, falots, fanfarons, ils ne sont guère montrés sous leur meilleur jour... » (*Ibid*)

Pagli s'inscrit dans la même lutte des femmes aux prises avec les us qu'elles méconnaissent. Ananda Devi a l'habitude de plonger ses lecteurs dans un monde de viol, dans un univers de femmes violées dès le bas âge comme Anjali dans *Le Voile de Draupadi* où l'auteure déplore « les femmes enchaînées, les femmes prisonnières » (*Le voile*, 88). Les héroïnes qu'elle construit sont marquées par la souffrance ; elles sont les « premières cibles des traditions patriarcales » (Efferz : 2008, 72). Voilà pourquoi elle inscrit la révolte dans un démasquage culturel dont *Pagli* est chargée d'exécuter : l'héroïne ne partage pas les valeurs du système social qu'elle fustige, mais adopte une position à l'écart qui lui permet d'affirmer une identité autre, différente de celle tracée par la communauté indo-mauricienne : « J'aurai toujours le courage de dire non. (...) Je ne rejoindrai pas le chemin tracé de femme d'épouse de mère et de belle-mère » (*Pagli*, 75). Par ce procédé heuristique, Ananda Devi institue le combat contre l'incompréhensible diktat culturel, mais en donnant aux êtres qu'elle construit toute la latitude d'y parvenir. Le sens éthique de ce combat se lit à travers la trajectoire des personnages féminins, comme le précise à juste titre Ananda Devi :

Je m'aperçois que mes personnages féminins ont parcouru un long chemin. Tous, chacun à leur manière, ont essayé de trouver une sorte de libération profonde, mais j'ai l'impression qu'ils deviennent de plus en plus complexes et ambivalents. (Devi : 2007)

L'écriture de la révolte a, dès lors, une portée humaniste dans les deux textes. Un humanisme qui prend les apparences d'un acte politique dans le sens de rehausser les valeurs morales de l'humain.

CONCLUSION

Les deux romancières antillaise et réunionnaise prennent des positions à l'intérieur d'une narration menée par des héroïnes qui luttent pour libérer le corps féminin ou pour l'enfoncer davantage dans la perte. Il s'agit là d'une constante de l'écriture féminine dans les îles, d'un topos que l'on retrouve chez des écrivaines africaines comme Mariama Bâ⁴⁰ et que la critique littéraire a analysé comme une prise en charge par l'imaginaire du problème social au féminin. On pourrait donc dans une certaine mesure parler ici, c'est-à-dire dans les univers insulaires, d'un imaginaire au service de la féminité. Quel sens donner dès lors à la violence faite aux femmes ? Un sens moral, mais une signification esthétique également. Cette esthétique de refus qui se traduit en une poétique de la révolte est positive. Elle évoque des idées progressistes non pas dans le sens féministe, mais dans le sens de la création d'une société égalitaire libérée des appréhensions culturelles, des fardeaux religieux, des tromperies, d'une postcolonialité tributaire du colonialisme et qui légitime la puissance masculine. Cet imaginaire social, qui est un acte littéraire par lequel les auteures s'insurgent contre les chaînes sociales, est une façon de recréer sinon de réinventer une identité féminine. Celle-ci s'inscrit dans un projet idéologique qui correspond à notre société contemporaine où doivent primer des valeurs de justice et d'égalité. À ce propos, la littérature insulaire semble un dialogue altruiste, un besoin philanthropique de créer un monde digne à partir de la copie des anomalies du monde référentiel.

⁴⁰ Voir Mariama Bâ. *Une si longue lettre*, Dakar : NEA, 1979. L'auteure est connue pour sa sensibilité à la condition des femmes qu'elle représente dans ses deux écrits.

Ouvrages cités

- CIXOUS, Hélène. 1990. « Castration or décapitation ? ». FERGUSON, R., GEVER, M., MINH-HA, T.T. et WEST, C. *Out There : Marginalization and Contemporary Cultures*. New York : New Museum of Contemporary Art/Cambridge, MA : MIT Press. 345-356.
- CHEMLA, Yves. « *Morne Câpresse* de Gisèle Pineau. Femmes sonnées dans les trous de mémoire. » 9 sept. 2008. En ligne. 18 juil. 2012. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8063>.
- CONDÉ, Maryse. 1984. « L’Afrique, un continent difficile ». Entretien avec Marie-Clothilde Jacquey. *Notre Librairie*, vol. 75, avril-juin.
- DEVI, Ananda. 2001. *Pagli*. Paris : Gallimard.
- . 1993. *Le voile de Draupadi*. Paris : L’Harmattan.
- EFFERZ, Julia. 2008. « “Le prédateur, c’est moi - L’écriture de la terre et la violence féminine dans l’œuvre d’Ananda Devi ” ». FLS. *Violence in French and Francophone Literature and Film*, Volume XXXV. 71-82.
- FANON, Franz. 1961. *Les Damnés de la terre*. Paris : Maspéro.
- INDEREUNION. « “L’écriture est le monde, elle est le chemin et le but”, entretien avec Ananda Devi ». 2008. En ligne. 10 janv. 2011. <http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>.
- GARCIA, Marc. « Entretien avec Ananda Devi ». La Tortue verte, revue de Littérature francophone. 2007. En ligne. 15 déc. 2011. <http://www.latortueverte.com/Entretien%20avec%20Ananda%20Devi.pdf>
- HAREL, Simon. 1992. *L’étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*. Montréal : XYZ éditeur.
- LE BRETON, David. 1992. *La sociologie du corps*. Paris : Presses Universitaires de France.
- MILNE, Lorna. 2007. “Sex, violence and cultural identity in the work of Gisèle Pineau”. Milne, Lorna. *Postcolonial violence, Culture and Identity in Francophone Africa and the Antilles*. Cultural Identity

- Studies 7. Bern : Peter Lang AG, International Academic Publishers. 191-212.
- OUELLET, Pierre. 2007. « Le principe de l'altérité ». OUELLET, Pierre et HAREL, Simon. *Quel Autre ? L'altérité en question*, Montréal : VLB Éditeur.
- PINEAU, Gisèle. 2008. *Morne Câpresse*. Paris : Mercure de France.
- . 1995. « Écrire en tant que Noire ». CONDÉ, Maryse et COTTENET-HAGE, Madeleine. *Penser la créolité*, Paris : Karthala. 289-285.
- RAMHARAI, Vicram. 2008. « La relation fille-père au sein de la famille hindoue dans les œuvres d'Ananda Devi ». CLÉMENT, Murielle Lucie et VAN WESEMAEL, Sabine. *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles*. Vol. 1, *La figure du père*, Paris : Harmattan. 115-124.
- SARTRE, Jean-Paul. 1976. *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologie*. Paris : Gallimard.
- SIMASOTCHI-BRONES, Françoise. 2004. *Le roman antillais, personnages, espaces et histoire : fils du chaos*. Paris : Harmattan.
- . 2008. « *Morne Câpresse* de G. Pineau : Sœurs (et frères) en solitude. » 1^{er} oct.. En ligne. 18 juil. 2012. <http://remue.net/spip.php?article2861>.
- VITIELLO, Joëlle. 1997. « Le corps de l'île dans les écrits de Gisèle Pineau ». RINNE, Suzanne et VITIELLO. *Elles écrivent des Antilles (Haïti, Guadeloupe, Martinique)*. Paris : L'Harmattan. 243-263.

Les représentations de la ligne de couleur, du genre et de la subalternité dans les romans de l'Océan Indien et Antillais

Sandrine Bertrand
Université de la Réunion, France

INTRODUCTION

Le roman réunionnais de Véronique Bourkoff *Rouge Cafrine*, le roman de la mauricienne Marie-Thérèse Humbert *À L'autre bout de moi*, et celui de la martiniquaise Suzanne Dracius-Pinalie *L'Autre qui danse* représentent la subalternité, le genre et la ligne de couleur de façon originale et innovante : ils mettent en scène des narrateurs et personnages féminins noirs et leurs discours selon des perspectives qui nous semblent différentes de celles présentes dans les romans coloniaux. Ces derniers, comme le discours colonial, tendent à réifier l'Autre esclave, l'Autre Noir, l'Autre Indien et l'Autre féminin, dans un schéma dualiste et binaire.

Toutefois, il arrive que ces romans coloniaux soient paradoxaux dans la mesure où par exemple chez les romanciers coloniaux réunionnais Marius et Ary Leblond, l'Indien échappe à la réification. Qu'en est-il des romans du corpus ? Les identités des personnages et les ethnies sont-elles essentialisées ou sont-elles également paradoxales ?

L'objet de notre étude portera sur les représentations de la subalternité, de la ligne de couleur et du genre dans les romans mauriciens, réunionnais et martiniquais du corpus : de nombreuses romancières tendent à mettre en scène le silence des « Autres », comme la Mauricienne Shenaz Patel dans *Le Silence des Chagos* (2000) et la Réunionnaise Anne Cheynet dans *Les Muselés* (1977). La première rend compte de la déportation des Chagossiens à Maurice pour

l'Indépendance mauricienne, tandis que la deuxième donne à voir le quotidien et la malédiction liée au destin de « petites gens ».

Depuis les années 70 au cours desquelles des mouvements politiques et culturels eurent lieu pour l'Indépendance des deux îles, jusqu'à nos jours, on voit apparaître la question de la ligne de couleur⁴¹, chez les narratrices autodiégétiques, avec les textes de la Mauricienne Marie-Thérèse Humbert *À l'autre bout de moi* (1979) et avec le roman réunionnais de Véronique Bourkoff *Rouge Cafrine* (2003). On passe de représentations des femmes de couleur objets du discours d'un narrateur Blanc dans les romans coloniaux mauriciens et réunionnais du début du XX^e siècle, à celles de femmes narratrices sujets de couleur dans les romans postcoloniaux du corpus. Comment sortir du regard de l'Autre sur soi-même ? Comment sortir de cette identité assignée par le discours colonial ? Comment se libérer de l'image dans laquelle un « centre » vous fixe ?

À l'aube du XXI^e siècle, ces questions « orientalistes » développées par Edward Saïd dans *L'Orientalisme*, restent vivaces dans ces romans de l'Océan Indien, mais aussi dans les romans antillais, notamment dans celui de Suzanne Dracius-Pinalie, *L'autre qui danse*. On commencera par définir cette image orientaliste du roman colonial théorisé par les Réunionnais Marius et Ary Leblond, pour ensuite se pencher sur les solutions proposées par les écrivaines pour représenter la ligne de couleur, le genre et la subalternité en sortant de l'impasse du discours colonial. Nous verrons en quoi il y a renouveau et modernité de l'écriture romanesque dans les textes du corpus.

Que recouvre l'entité « femme noire » ? Qu'appelle-t-on femme noire ? S'agit-il de la femme indienne et/ou de la cafrine, originaire d'Afrique ? Il semble qu'à La Réunion et à Maurice, la femme noire serait l'Indienne, la Créole et la Cafrine d'origine africaine. Dans les littératures mauricienne, réunionnaise et antillaise, le « Noir » recouvre-t-il les mêmes entités ? Pour Maurice et La Réunion, le « Noir » renverrait à l'ethnie africaine, appelée « Cafre » pour La Réunion, « Créole » pour Maurice et renverrait également aux Indiens. Alors qu'aux Antilles, le « Noir » désignerait les Créoles d'origine africaine.

⁴¹ Il existe une ligne de partage de couleur discriminante dans le discours colonial qui établit une hiérarchie des races. Paul Gilroy évoque les différences raciales, comme d'anciens paradigmes idéologiques entre le centre (l'universalisation) et la périphérie (la marginalisation) dans *Black Atlantic*. Le symbolisme de la couleur de la peau sert de moyen de catégorisation des races.

Par conséquent, le concept de femme noire recouvrirait les Indiennes et les Créoles d'origine africaine.

Les romans coloniaux réifient les femmes noires en objet du discours : elles ne prennent pas en charge le discours. Selon Rose-may Nicole dans *Noirs, cafres et créoles, étude de la représentation du non blanc réunionnais, documents et littératures réunionnaises (1710-1980)* les mises en scène des femmes noires dans la littérature coloniale réunionnaise figent les femmes comme les hommes de couleur pour mieux les contrôler dans le discours ethnologique colonial. On leur enlève toute singularité, et toute humanité, puisqu'ils ne sont que des objets d'études ethnologiques. Ils deviennent objets de savoir et de domination, et les femmes noires des objets sexuels.

Dans le discours colonial, deux niveaux de comparaison raciale, culturelle, identitaire et sexuelle sont à observer : d'une part, le discours colonial oppose l'homme blanc à l'homme noir et d'autre part, il oppose l'homme blanc et l'homme noir à la femme noire. Aujourd'hui, les textes littéraires réunionnais et mauriciens posent la question de la couleur de la peau de façon différente. Dans les romans mauriciens et réunionnais, la référence à la couleur « noire » est importante car c'est un sujet sensible et tabou dans les deux îles. Les romans réunionnais *Rouge Cafrine*, mauricien *À l'autre bout de moi* et martiniquais *L'autre qui danse* donnent à voir la question de la ligne de couleur et du genre.

Il s'agit d'anti-héroïnes qui dédoublent leur personnalité pour réussir leur assimilation. Elles tentent de répondre aux questions suivantes : comment s'aimer quand on est noire ? Comment s'intégrer dans une société raciste dans laquelle les préjugés raciaux, sexistes et religieux sont encore d'actualité, dans une société anciennement colonisée ?

La question de la subalternité apparaît dans les littératures mauricienne, réunionnaise à partir des années 70-80. Par « subalternité », j'entends le rapport de domination qui existe entre individus, telles que les relations de genre, Femme/Homme, de classe, Prolétaire/Bourgeois, et de communauté, Noir/Blanc. Par ailleurs, le/la subalterne est celui ou celle qui n'a pas accès au discours hégémonique et qui « est toujours parlé » par autrui. Il peut être question de l'Étranger, toujours renvoyé à la marge dans le discours hégémonique et le discours colonial, comme tous les autres types de subalterne. Gayatri Chakravorty Spivak affirme que les subalternes « ne peuvent parler » dans le sens où « parler » implique la parole et l'écoute, c'est-à-dire la

possibilité d'une réponse et la responsabilité qui n'existent pas dans la sphère de la subalterne. De fait, la seule manière de produire ce discours est d'insérer la subalterne en tant que subalterne dans le circuit de l'hégémonie.

Elle explique que le qualificatif « subalterne » renvoie au « fragment », opposé au souverain, à l'universel, à l'homogène et au continu, qui s'applique aux segments sociaux opprimés et réduits au silence par l'État-nation, dont le projet subalterniste vise à restituer la parole dissidente. (Spivak, 2009 : 69)

Dans *En d'autres mondes, en d'autres mots, essais de politique culturelle*, l'auteure écrit que « si le subalterne/Noir/femme possédé à travers la lutte de certaines des structures auparavant métonymiques telles que homme/ Blanc/élite, continue à exercer un purisme automarginalisé, et si les membres bienveillants de la catégorie homme/Blanc/élite participent à sa marginalisation, légitimant ainsi les mauvais jours, nous avons une caricature du politiquement correct qui abandonne le domaine de la subalternisation continue. » (Spivak, 2009 : 442)

S'agissant de l'étude des nouvelles représentations des femmes de couleur et des formes de subalternité dans le corpus, on s'intéressera aux discours, aux identités des personnages et des narratrices. On analysera ce que gardent et rejettent ces romans en ce qui concerne l'idéologie du roman colonial ainsi que les modes de représentation des femmes de couleur dans des romans francophones qui proviennent d'espaces différents, qui pourtant se rejoignent dans cette problématique du partage de la ligne de couleur, du genre et de la subalternité.

Comment ces discours sociaux sont mis en scène du point de vue de la diègèse, de la narration et de la mise en scène des identités des personnages rebelles qui tentent de se libérer de l'assignation du discours colonial ?

Notre étude mettra l'accent sur la pluralité des identités conflictuelles des anti-héroïnes et sur la pluralité des discours contradictoires qui en découlent, hérités de la postcolonialité. Il sera question de mener une réflexion sur la dialectique de la ligne de couleur, du genre et de la subalternité.

1. DES IDENTITÉS INCONCILIABLES ET CONFLICTUELLES

On peut parler d'identités inconciliables de la narratrice autodiégétique de *Rouge Cafrine* qui tantôt intègre le discours colonial, tantôt le rejette. Cette hésitation prendra dans *À l'autre bout de moi* la forme d'un conflit entre sœurs jumelles, entre Anne, la narratrice autodiégétique, du côté du discours colonial du monde bourgeois blanc et sa sœur Nadège du côté du « contre-discours colonial », du côté des Noirs et des Indiens, des pauvres et des prolétaires :

Quand donc cessera-t-il de s'adresser à moi en disant vous les Occidentaux ? Pour lui Nadège reste l'Orientale, et moi l'Occidentale, moi poussée par un besoin têtu d'émulation, tirant mes plans méthodiquement, avec une science qui s'est révélée dévastatrice, et elle fantasque, vivant au jour le jour, jouant de ses multiples reflets ou s'abîmant dans des solitaires contemplations [...]. (Humbert, 1979 : 75)

Cette gémellité antithétique renvoie au dédoublement de personnalité et à la construction de deux identités duelles et binaires orientalistes pourtant liées qui n'en forment qu'une, comme l'indiquent le lien sororal et l'intitulé «à l'autre bout de moi » :

Il m'est difficile de dire que je me vois. Je *nous* vois, moi au pluriel ou, peut-être, Nadège au pluriel, qui pourrait dire laquelle de nous ? [...] Je me vois double, je nous vois double ; peut-être que je veux me voir ainsi, nous voir ainsi, je ne sais pas. En tout cas, les autres réagissent de la même façon- « je » n'existent qu'en tant que couple. (Humbert, 1979 : 75)

De même, au niveau de l'intrigue et des identités des personnages féminins dans *L'autre qui danse* Rehvana, l'anti-héroïne représente le monde noir de l'Afrique auquel elle tend à accéder par tous les moyens, alors que sa sœur Matildana adopte les valeurs françaises, sans oublier ses origines antillaises, comme on pourra le voir ultérieurement.

1.1 LES REPRÉSENTATIONS DE L'ALTÉRITÉ ET DU « MÊME »

De quelles manières ces romans mettent en scène la féminité noire, créole, blanche, mulâtre, indienne ? Comment l'altérité y est traitée ? Selon Carpanin Marimoutou, « la littérature [serait] l'accompagnement polyphonique de l'impérialisme ». Rose la Réunionnaise, est assignée dans la position de l'Autre, et se voit par la suite comme tel, en l'occurrence, la Noire, puisque sa famille « blanche » l'exclut. En

adoptant le regard et le discours du dominant, elle devient « out of place »⁴², selon l'expression d'Edward Saïd.

Colette Guillaumin⁴³ met en parallèle le « sexe » et la « race », parce qu'ils peuvent être définis comme marque biologisée qui signale et stigmatise une « catégorie altérisée », alors que selon Carpanin Marimoutou⁴⁴, l'ethnie recouvre une nation hétérogène, sans pureté, métisse faite de rencontres. Il s'agit pour lui, d'aller vers un Humanisme non racialisé et vers la desessentialisation des mondes en prenant en compte l'exclu et la complexité du réel et de la relation.

Les titres des romans renvoient à l'altérité : « L'autre qui danse » et « Á l'autre bout de moi ». Qui est désigné « l'Autre » ? Qui est sujet du discours et qui en est l'objet ? L'autre qui danse serait Matildana, objet de discours de Rehvana, car Matildana est la sœur qui place Rehvana dans la position de subalterne, en ce qu'elle symbolise la perfection, et Rehvana, l'imperfection. Toutefois, à la fin du roman, comme dans le roman mauricien, Matildana se rapprochera de la Martinique. Cette altérité contenue dans les titres est paradoxale puisqu'il s'agit du lien sororal. L'Autre qui renvoie au Noir et au Blanc, est aussi une partie du Moi. Ainsi les titres mettent d'emblée en exergue ce conflit intérieur personnifié des identités inconciliables. Dans *Rouge Cafrine*, cela prend la forme d'un dédoublement de personnalité, puisque Rose, innommée dans la première partie du roman, devient Mélissa dès la deuxième partie, pour les besoins du plateau télévisé qu'elle anime en France.

Pour que vive et s'épanouisse Mélissa, Rose a dû disparaître. Pareillement, pour que puisse vivre Rehvana, Matildana aurait dû mourir, de la même manière qu'Anne, la Mauricienne existe pleinement à la mort de Nadège :

Que Matildana meure, et je vivrai ! Il en est ainsi. Oui, il semble qu'il en soit ainsi : que Matildana meure et Rehvana vivra. (1989 : 344)

On peut voir que dans le corpus, le lien sororal est brisé par les identités conflictuelles et inconciliables.

⁴² « pas à sa place »

⁴³ Colette GUILLAUMIN, *L'Idéologie raciste*, Gallimard, Paris, 2002, p.96-97.

⁴⁴ MARIMOUTOU Carpanin, « Présentation d'Edward Saïd », Les Rencontres de Bellepierre, le 29/12/2011.

1.2 ENTRE RECONSTRUCTION ET DÉCONSTRUCTION DES PRÉJUGÉS RACISTES, UN DISCOURS PARADOXAL RELEVANT DE TROUBLES PSYCHOLOGIQUES

Le roman d'apprentissage *Rouge Cafrine* met en exergue les problèmes liés aux représentations sociales à travers l'expérience d'une jeune fille devenue femme, qui, comme dans un conte, devra passer plusieurs épreuves pour se comprendre et s'accepter en dehors des préjugés racistes réunionnais datant de la période coloniale.

N'étant pas aussi blanche que les membres de sa famille de Petits Blancs, elle en est totalement exclue. Enfant, elle tend à aller au-delà des barrières que peuvent représenter les stéréotypes raciaux, à l'image de sa grand-mère qui symbolise la rebelle, la marginale blanche qui a accepté le Noir comme l'égal du Blanc. Cette dernière lui transmet un enseignement sur la ligne de couleur :

Je lui demandais pourquoi elle était tombée amoureuse d'un noir, comment ses yeux avaient fait pour voir qu'à l'intérieur il était pareil à un blanc. Elle me répondait qu'elle ne l'avait jamais vu ni noir ni blanc, elle n'avait vu en lui, que lui, l'homme de sa vie. Et ajoutait qu'à l'intérieur il était beaucoup mieux qu'un blanc. (2003 : 14)

Nous relevons la prédominance du critère « homme » sur celui de « race ». Pour la première fois, la représentation du Noir est positive dans *Rouge Cafrine*. Tout se passe comme si, avec ses yeux d'enfant, Rose collectionnait les stéréotypes liés à la couleur de la peau, et qu'elle apprenait une autre manière de décrypter le monde. Cette nouvelle perception lui présente un monde dans lequel elle peut prendre place et s'épanouir. Trop jeune encore pour comprendre les enseignements de sa grand-mère, Rose devra mener sa propre expérience, car en l'absence de cette dernière, elle se laissera peu à peu prendre par le discours social et hégémonique. Selon Marc Angenot, le discours hégémonique n'empêche pas de dire, mais oblige à dire. Dans ce texte romanesque, le discours hégémonique oblige à dire la supériorité du Blanc sur le Noir.

Imprégnée du discours hégémonique, sa vie fonctionnera comme un contre-discours, puisque Rose qui s'appelle désormais Mélissa tentera de prouver ce que vaut le Noir, voire sa supériorité sur le Blanc, à travers sa carrière d'animatrice d'une émission en France. Elle restera ainsi prisonnière de ce binarisme, jusqu'à la mort de ses parents, qui lui fera perdre tout objectif. Sa comédie n'ayant plus de sens, prend fin dans une descente aux enfers.

1.3 LA PLACE DE LA CRÉOLITÉ COMME SOLUTION AUX PROBLÈMES RACIAUX ?

Comme Rose, Rehvana, le personnage principal martiniquais va essuyer un échec dans sa quête de pureté de la race, puisqu'elle n'accepte ni le métissage ni l'idée d'identités plurielles, comme dans le roman colonial, contrairement à sa sœur Matildana qui parvient à concilier les deux identités. Le conflit existentiel chez Rehvana se manifeste dans le rejet de son identité française et du contact avec la culture des Blancs, en réponse au processus d'assimilation.

À l'inverse, Rose de *Rouge Cafrine*, veut se défaire de sa « réunionnité » et de son identité de cafrine, de Noire pour atteindre le Blanc qui serait pour elle, signe de beauté, de prestige et de pouvoir. Après une longue descente aux enfers, Mélissa redevenue Rose abandonne sa profession, et son luxueux appartement pour retourner vivre dans la case créole abandonnée de sa grand-mère, la seule qui l'avait acceptée. Ce retour aux sources créoles indique que la créolisation constitue une solution. La troisième partie du roman fait office de « retour au pays natal », de recherche du temps perdu et prend une tournure exotique, voire touristique, présentant l'île aux sept couleurs et l'harmonie entre les communautés ethniques. Il est maintenant question d'une île idyllique sans racisme. Ce qui laisse entrevoir le point de vue de l'exote qu'est l'auteure :

Des églises qui ressemblaient à des temples et des temples qui ressemblaient à des églises. Pourtant, personne ne les confondait. Les croyances qui furent mélangées sur les bateaux dessinaient la confusion des pierres. Jésus-Christ et Shiva, magie vaudou et Bouddha cohabitaient mais chacun sa foi. (156)

Toutefois le texte poétique ne donne à voir ni le mélange de ces identités de façon claire, ni les syncrétismes produits des croisements des diverses cultures de La Réunion sur le plan religieux. Le roman veut signifier qu'en dépit du racisme hérité de la situation coloniale, il existe aussi le métissage qui a une place importante dans le peuplement de La Réunion et dans le processus de créolisation. Rose l'héroïne, voit aujourd'hui, ce qu'elle ne pouvait pas voir autrefois, à cause de son obsession pour la couleur blanche, opposée de façon manichéenne et binaire au Noir.

Matildana, la sœur modèle, apprend le créole martiniquais et se rend de plus en plus en Martinique, pour se rapprocher elle aussi, de cette culture à la croisée du monde africain et français. La langue créole

se présente comme une solution, car elle concilie les identités et rend compte de leur complexité en sortant du binarisme Noir / Blanc. Alors que dans *À l'autre bout de moi*, l'identité créole n'apparaît jamais comme une solution à l'impasse du discours et du contre-discours colonial des hiérarchisations des races, parce qu'à Maurice, le Créole désigne uniquement les descendants d'Afrique, les Noirs.

1.4 LE MÉTISSAGE DANS LA LITTÉRATURE MAURICIENNE.

Selon Véronique Bragard et Srilata Ravi dans *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, la thématique du métissage monopoliserait la littérature mauricienne depuis sa création. Elle entretiendrait l'image du multiculturalisme et du métissage, et se développerait dans et par cette thématique du métissage, qui est pourtant opposée au discours colonial. Pour Véronique Bragard et Srilata Ravi, le roman de Marie-Thérèse Humbert *À l'autre bout de moi* marquerait une rupture :

Le texte le plus audacieux de cette nouvelle génération d'écrivains francophones est probablement celui de la femme, le « drame métisse » passionné de *À l'autre bout de moi* (1979) de Marie-Thérèse Humbert, un ouvrage romanesque qui rompt avec les récits traditionnels de populations mauriciennes métissées. (2011 : 11)

Comme l'illustre la citation suivante tirée d'*À l'autre bout de moi* : Nos parents se seraient fait hacher menu plutôt que d'avouer le moindre métissage... À les entendre on aurait cru qu'être « gens de couleur », c'était avant tout une question de classe ou de caste, en aucun cas une affaire de race. [...] À peine avaient-ils la peau un peu mate, mais comme il est fréquent de l'avoir en France quand on est brun. Racistes avec ça, racistes jusqu'à la moelle ! Quand ils parlaient des Noirs ou des Indiens, ils pinçaient la bouche avec mépris, par rapport à eux, nous on était des gens de bien. (1979 :21-22)

La violence exprimée par le point d'exclamation et par la répétition du mot « racistes » indique qu'il s'agit d'une parole censurée et d'un contre-discours tabou. Les premières phrases signalent le décalage de sens et les sous-entendus concernant la ligne de couleur discriminante du discours hégémonique et colonial. Le déni du métissage prouve le mal être identitaire. L'originalité du texte réside dans le fait que la narratrice à la fois, rejette ce discours et l'adopte comme pour s'en persuader.

Aux identités inconciliables correspondent un mode narratif instable, qui renouvelle l'écriture romanesque. La narration des romans de l'Océan Indien et des Antilles du corpus se construit sur le système de fragmentation qui perd le lecteur et ne fixe pas l'identité des énonciateurs et narrateurs. De plus, le discours fragmenté mime la violence des discours coloniaux et la violence intériorisée des narratrices autodiégétiques traumatisées. Cette fragmentation discursive leur permet d'exprimer une réalité découpée où se chevauchent plusieurs temporalités et espaces, à savoir la temporalité de l'esclavage, et de la postcolonialité, mais aussi les espaces insulaires et métropolitains. Le chevauchement des espaces-temps renvoie aux rapports de domination qui constituèrent ces époques et ces sociétés.

2. LES REPRÉSENTATIONS DES DISCOURS DES NARRATRICES ET PERSONNAGES FÉMININS SUJETS DE CONTRE-DISCOURS VIOLENT

Dans *Rouge Cafrine* et dans *À l'autre bout de moi*, les personnages principaux féminins, Rose et Nadège, tiennent des propos virulents. Paradoxalement, il arrive qu'elles soient marginales et qu'elles laissent entendre des vérités « interdites » qui « dérangent ». Leurs discours vont à l'encontre de la doxa, contrairement à ce qu'on a pu voir précédemment. Elles extériorisent tout ce qu'elles ont contenu, toutes les injustices qu'elles subissent à des moments précis du texte romanesque. Ces personnages féminins noirs jeunes sont en rupture avec le modèle familial et social.

2.1 DES NARRATRICES AUTODIÉGÉTIQUES QUI PARVIENNENT ÉGALEMENT À DÉMÊLER LES DISCOURS HÉGÉMONIQUES

La narratrice autodiégétique de *Rouge Cafrine* développe dans de nombreuses pages, les pensées racistes des autres en menant sa « propre » réflexion psychologique et en rapportant le discours social concernant ce racisme :

Dans sa [le frère⁴⁵ de Rose] bande de copains, il y avait un black, le terme faisait moins nègre, plus branché, V.I.P, cinéma hollywoodien, numéroté

⁴⁵ Anonyme dans le roman.

au box-office. Le qualificatif employé ne lui enlevait pas sa couleur mais lui donnait un côté américain en voie de développement. (2003 : 43)

L'analyse sociolinguistique du fait de remplacer le terme « Noir » par le mot américain « Black », se réfère à la puissance économique et culturelle américaine ainsi qu'aux mouvements afro américains pour la lutte contre le racisme. Rose raconte le choc culturel et l'importation du terme « Black » pour ne plus dire « Noir ». La perspective de la narratrice est sarcastique, car elle voit en cette utilisation du terme « Black » un leurre qui ne changera rien au problème du racisme et à l'histoire de l'esclavage qui lui sont rattachés.

Cette étiquette de bonne conscience était ridicule et ne lui ressemblait pas. Cette traduction chargée de superlatifs erronés au moment où elle passe dans la langue à l'autre ne faisait pas de lui quelqu'un d'autre qu'un noir. (2003 :43)

À La Réunion, le terme « Black » n'a pas d'échos et ne pourra remplacer le mot « Noir », puisqu'il ne recouvre pas la même réalité. La narratrice tourne en dérision cette traduction qui ne pourra selon elle, enlever la connotation péjorative qu'elle perçoit dans l'image du Noir.

Ainsi la narratrice autodiégétique garde une distance critique vis-à-vis des discours hégémoniques comme pour être moins dominée par ces derniers :

Et quoi dire pour que ces lettres passent de péjoratives à objectives ? On traduit les langues pas le passé, la syntaxe garde son baluchon de non-dit, de mots tus. Un noir. Sans sous-entendu. Un noir. À travers le passé des peuples j'avais le mien. À la couleur, aux mouches, aux gros ventres des enfants, aux boubous, au Sahel, à Martin Luther King, aux stars, au jazz, à mon grand-père, j'avais ajouté l'amour de ma granmoune, la poésie et pour chaperonner tout cet hétéroclite panier les yeux de ma mère regardant son infâme contenu. (2003 :43)

Rose donne sa propre définition du mot « Noir » et bricole l'histoire des Noirs dans un désordre sans transition qui évoque le procès fait à la colonisation, aux racistes, et à sa mère. Le texte se développe comme un véritable dictionnaire de concepts, donnant le sens de mots-clés qui organisent son existence, tels que « exclusion » et « noirs ». *Rouge Cafrine* traite ici de l'altérité de façon plus ou moins didactique, pour expliquer le discours de l'altérité à l'origine du traumatisme de Rose.

Les personnages féminins principaux d'*À l'autre bout de moi*, Nadège et Anne, tiennent également des contre-discours sarcastiques pour mettre en exergue leur domination sur le discours hégémonique absurde. Dans la longue citation qui suit, la narratrice avec recul et

humour affirme que la couleur de leur peau ne peut être identifiée, étant donné que le métissage est mal vu par leur parent, et que de ce fait, elle n'existe pas. D'une manière originale, elle met en évidence le tabou lié à la pureté de la race et au discours de la racialisation :

[...] Nadège et moi étions des accidents, de regrettables accidents ; n'avions-nous pas eu la disgrâce de naître avec une peau nettement plus foncée que celle de nos parents ? Pas noire, non ; pas marron ; pas café au lait. Rien d'assez net pour pouvoir être classé. Officiellement c'est une couleur qui n'existe pas, qui ne doit pas exister. Silence. Le même que celui de l'institutrice en classe quand, dans le livre d'anglais, nous apprenions à nommer les couleurs : Exercice n° 1. Barrer les termes qui ne conviennent pas. *What colour are your eyes ? [...] What colour is your skin ? Yellow-white-brown or black ?* À Maurice la réponse correcte était *yellow* ou *brown*, plus rarement *white* (on admettait d'ailleurs une conception assez large du blanc, on passait vite, très vite). Mais Nadège, à sept ans, protestait. Ma peau n'est ni blanche, ni jaune, ni noire, ni marron. [...] Nadège écrivait en ricanant *My skin is dirty*, ma peau est sale. (1979 :26)

L'inclassable tourné en dérision, doit être tu. Le changement de langue indique que cette réalité du métissage n'est perçue ni par la réalité anglaise, ni par la réalité française et encore moins par l'institution scolaire mauricienne. Nadège exprime alors le discours de la souillure rattachée au métissage dans le discours et le roman colonial. L'humour permet de tempérer la violence que constitue le silence imposé concernant le problème de la ligne de couleur à Maurice et permet également aux narratrices aux couleurs « inexistantes » de sortir d'un discours hégémonique aliénant. Grâce à l'humour elles sont au-dessus des sujets des discours sociaux.

2.2 LES PARADOXES DES CONTRE-DISOURS

Les personnages féminins noirs subalternes d'*À l'autre bout de moi* et de *Rouge Cafrine* doivent renier leurs origines puisqu'ils sont pris dans un conflit racial et familial qui les ronge. Il est souvent question d'un refoulement et d'un tabou qui ressurgissent systématiquement dans le récit. Dans la société mauricienne, tout doit rester à sa place et on ne doit pas changer de rang. Le monologue « explosif » de la martiniquaise Matildana insiste sur l'absurdité de l'idée de pureté de la race :

Il y a des races pures, c'est ça l'équilibre du monde, bienheureux les purs en ethnie ! Hors de la race, point de salut ! Il ne suffit pas d'être homme, il faut s'en tenir à une race, pas de dispersion, défense de sortir des rangs ! (1989 : 197)

Matildana tourne en dérision le discours racial des Ébonis, en réponse au discours colonial qui oublie l'humanité. Leurs discours expriment le rejet du métissage et du processus de créolisation, ainsi que le paradoxe du contre-discours colonial puisqu'ils reproduisent le discours raciste, en inversant la hiérarchisation raciale. L'éloge de la race pure africaine ne permet pas d'appréhender la complexité de la réalité, que cherche à atteindre Matildana :

Mais que veux-tu, il faut me pardonner : j'ai du mal à m'y retrouver. Grand-mère recommandait de blanchir la race autant que possible, vous, vous dites : « Noircissez la race ! » Il ne faut pas m'en vouloir : je ne sais plus sur quel pied danser... (1989 : 197)

Ce discours ironique contient la violence de la hiérarchisation des races, et omet les métissés, appelés aussi « chabin » que l'auteure définit comme une « sorte de métis nègre-blanc, à peau et à cheveux dorés et les « calazaza », qui selon l'auteure serait de »sang-mêlé à la peau laiteuse et au type indéfinissable ». Il n'y aurait plus que deux entités, le Noir et le Blanc dans une représentation manichéenne qui correspond au discours colonial. Les autres ne seraient que bizarreries. Il s'agirait de deux races opposées, l'une représenterait le Bien, la civilisation et la rationalité, tandis que l'autre serait le Mal, le sauvage et l'irrationnel. Or cette conception manichéenne ne fonctionne pas et on retrouvera dans les romans coloniaux des distorsions et des contradictions au niveau de la représentation idéologique, par exemple avec le personnage blanc capitaine et sauvage dans le roman colonial mauricien *Ameenah*.

Les textes font apparaître les représentations sociales concernant la ligne de partage de couleur, la classe et le genre souvent de façon sarcastique notamment avec le personnage marginal et « dérangeant » de Nadège d'Â *l'autre bout de moi*, mais aussi dans *Rouge Cafrine* avec l'autre personnage « dérangeant » marginal, Rose. Dans ces romans féminins, les narratrices subalternes s'attaquent aux discours racistes avec violence et ironie. Elles tendent à mettre à mal les représentations qui les détruisent psychologiquement.

Pourtant les idées de Rose sont contradictoires : elle affirme qu'elle souhaite intégrer la communauté des Blancs, alors que d'un autre côté, par orgueil et par vengeance, elle finit par dire que c'est elle qui décide de les rejeter. De cette manière, elle pense avoir le dernier mot. Autrement dit, elle n'aura pas attendu qu'ils l'excluent pour les exclure. Aussi se lie-t-elle d'amitié avec le « black » et s'inscrit dans un nouveau réseau social de subalternes noirs.

L'originalité du roman réside dans la représentation de la complexité psychologique de la narratrice. Son caractère d'indifférente, et ses comportements contrastent avec ses pensées enfouies et avec ses actes. Par exemple, elle choisit pour meilleure amie, une blonde, comme pour se rapprocher de cette blancheur qui la torture mais surtout à laquelle elle aspire profondément. Les citrons et les crèmes solaires qui éclaircissent son teint prouvent qu'elle souhaite malgré tout, faire partie de la communauté blanche, même si elle a conscience de son injuste exclusion. Malgré la haine qu'elle porte à la communauté blanche et à sa famille, ces derniers l'obsèdent.

Alors même qu'elle vient de faire le procès de la communauté blanche et qu'elle vient de dénoncer entre les lignes les discriminations dont elle et la communauté noire sont victimes, Rose reproduit les mêmes schémas psychologiques racistes :

Jamais je n'aurais pu tomber amoureuse d'un noir. Jamais. (2003 :46)

Cette contradiction est le signe de la complexité psychologique postcoloniale, et du dédoublement de voix : celle de la femme et celle de la jeune fille différent et parfois semblent se rejoindre.

2.3 LA VOLONTÉ D'ATTEINDRE L'IMAGE RÉIFIÉE DE LA FEMME NOIRE AFRICAINE CHEZ REHVANA, POUR DEVENIR OBJET DE L'HOMME, EN ACCORD AVEC UN DISCOURS « TRADITIONNEL » OU HÉGÉMONIQUE AFRICAIN

Dans la secte des Ébonis à laquelle adhère Rehvana dans *L'autre qui danse*, la femme est objet de l'homme. Arrivée en Martinique, Rehvana est totalement soumise à Éric et devient objet sexuel de l'homme, comme toutes les femmes dans le regard des hommes martiniquais du texte. Maltraitée par un drogué, l'anti-héroïne connaîtra la déchéance jusqu'à atteindre une non-existence. Tout se passe comme si pour devenir une « authentique » Martiniquaise ou Africaine, il fallait être réduit au néant et à la souffrance physique et mentale.

Contrairement à sa sœur, Matildana tend à être une femme créole martiniquaise avec une conception occidentale de la femme égale à l'homme. Elle ne reprend pas le discours de l'homme qui enferme la femme dans l'infériorité, et se perçoit comme l'égale de l'homme martiniquais. Étudiante et intellectuelle, elle réfléchit à sa condition et pense par elle-même, alors que sa jeune sœur Rehvana agit toujours

selon la volonté d'un homme. Le lecteur a accès aux discours des autres personnages qui la réprimandent, qui jugent ses actes et qui lui donnent des conseils plutôt qu'à ceux de Rehvana. Il s'agit des discours de ceux qui souhaitent en quelque sorte régenter sa vie, parce qu'elle devient peu à peu victime des hommes et qu'elle aurait un comportement d'« inconsciente ». Rehvana est un personnage féminin mystérieux qui reste discret quant à ses choix et qui cache son jeu. Personne ne parvient à la comprendre.

Au début du roman, Rehvana préfère peu à peu faire confiance à Abdoulaye, l'universitaire chef des Ébonis, plutôt qu'à son propre discernement :

Pourtant ils savent bien, tous, que Rehvana les a toujours aidés, toujours imités, qu'elle s'est toujours tue et toujours rendue disponible pour l'exécution de leurs projets, même les plus fous, qu'elle n'a jamais parlé, jamais désobéi, jamais reculé, même quand il a été question de faire des choses difficiles, insensées. (1989 : 51)

Les répétitions des adverbes « toujours » et « jamais » indiquent clairement son obéissance automatique. D'emblée, on voit que pour intégrer la communauté africaine, il lui fallait ne plus exister, ne pas donner son avis et n'être qu'objet du groupe. Tout se passe comme si Rehvana devait purger une faute, à savoir celle d'être métisse :

Lui, il prétend que ça fait un siècle qu'elle est là-haut, s'en prend à son éducation, son caractère et la nature de son amour, son espèce et sa race (... si tant est qu'elle en ait une.) (1989 : 131)

La conception d'Éric est celle de l'identité pure qui fait défaut à Rehvana, étant une « hybride ». Il reproche au personnage son « impureté » et sa souillure. Ainsi le « Métis » serait une erreur, comme dans le roman colonial.

Si au début du roman, l'anti-héroïne semblait penser par elle-même, elle perd pied en Martinique et ses objectifs restent obscurs. Que cherche-t-elle en restant en Martinique, maltraitée et souffrante, sinon montrer son « agency », sa capacité à agir de façon autonome, de façon indépendante ? Que cherche-t-elle sinon à prouver sa capacité à s'adapter, à vivre en dehors du monde occidental, capacité également à adopter les mentalités martiniquaises en dépit de sa perte de liberté d'expression ? Rehvana abandonne sa condition de femme « moderne » et pensante pour se rapprocher de l'image de la femme Noire « traditionnelle », tournée vers la sorcellerie, les tâches ménagères et proche des enfants, représentée par Man Cidalise qui sera sa Mère-Martinique. Celle-ci transporte l'anti-héroïne dans le monde créole

martiniquais, dans l'imaginaire des contes en langue créole, dans le monde de la sorcellerie et des commérages. Man Cidalise symboliserait le monde féminin martiniquais conforme au cliché, à savoir la femme forte, omnipotente et sage. Tout ce à quoi aspire Rehvana.

2.4 DES REPRÉSENTATIONS DE PERSONNAGES FÉMININS SUBALTERNES MODERNES ?

Dans les romans mauricien et réunionnais du corpus, le déni de soi, de la société, l'insatisfaction et la violence que la société produit sur les personnages resurgissent dans leur discours. Rose, Nadège et Anne prennent en effet, conscience des problèmes sociaux, raciaux, de la violence faite aux hommes et aux femmes de la communauté indienne et noire, et se rendent également compte de leur injuste situation de subalternité, de leur incapacité et de l'incapacité des autres à sortir de cette domination. L'absence de raisonnements des autres membres de la communauté concernant le racisme, les injustices sociales et l'abrutissement de leurs « semblables » qui continuent à se plier, à se soumettre, font que ces personnages féminins noirs ne parviennent toujours pas à trouver leur place dans la société. Elles se constituent alors un monde imaginaire syncrétique, une vision et une culture autre de « résistance », dans laquelle elles peuvent s'épanouir et être en accord avec elles-mêmes. Ici, le savoir, la prise de conscience et le refus de cet état de subalternité constituent un danger pour ces personnages voués à la solitude.

Dans *Rouge Cafrine*, la narratrice sombre dans le mal et dans les immondices pour donner raison à cette société qui l'exclue ; mais c'est aussi un moyen de faire peur à autrui et de montrer son pouvoir, sa capacité à être cette « chose » innommable, incompréhensible et insaisissable. Finalement la société qui la rejette ne peut la comprendre, de fait, elle se trouve en position d'infériorité. Rose lui est supérieure et détient le pouvoir en inventant des histoires et des mondes sur le plateau télévisé. Personne ne peut avoir de prise sur Rose, sur Rehvana et Nadège. Pourtant ces trois anti-héroïnes marginales se dissociant de la « bonne » société, y reviendront plus ou moins à la fin des romans. Elles finissent par se plier aux règles et aux préjugés qui conduiront à la mort de la Mauricienne Nadège et de la Martiniquaise Rehvana, alors qu'ils ressusciteront Rose :

Comment vivre dans une telle société sans taire ses opinions contraires ? Dans *À l'autre bout de moi*, cette incompréhension entraîne la mort de Nadège :

Mais c'est tout le monde qu'il faudrait accuser, vous autant que moi ! [...] Tous ceux pour qui épouser quelqu'un à la peau plus sombre est une infamie, tous ceux qui ont amené une jeune fille ardente et maternelle à se livrer aux mains d'une avorteuse. [...] tous les habitants de ce pays dont les préjugés de race ou de caste prévalent sur les sentiments humains [...] (1979 : 437)

Ainsi le roman s'achève sur l'accusation de la population mauricienne qui laisse perdurer le pouvoir du discours hégémonique classant les ethnies et oubliant que le métissage est à l'origine de leur peuplement. Le discours hégémonique réduirait la peur de l'Autre par les stéréotypes.

Tel est le destin commun de Nadège héroïne mauricienne et de Rehvana anti-héroïne martiniquaise. Le roman se clôt sur le décès de Rehvana annoncée par un journal lu par un personnage féminin noir anonyme qui comprend et explique la tragédie :

[...] elle [la vieille câpresse] vient de lire dans un coin de son journal qu'une jeune femme d'origine antillaise avait été retrouvée morte de faim avec son enfant dans un HLM de la banlieue parisienne. Elle aurait pourtant juré qu'aujourd'hui, à l'orée du XXI^e siècle, on ne pouvait mourir de faim qu'en plein cœur du Sahel. La vieille câpresse du Saint-Esprit a versé un pleur incrédule sur cette jeune femme inconnue qui s'est donné là-bas, à La Courneuve, aux Quatre-Mille, une mort de désert d'Afrique pour n'avoir pu vivre africaine. (1989 : 358)

Ce regard extérieur sur la vie de Rehvana d'un personnage inconnu est un moyen de permettre au lecteur de prendre de la distance avec le drame de l'anti-héroïne. Ce point de vue insère l'histoire de Rehvana dans celle des femmes créoles martiniquaises. Le texte rend compte de la pluralité des regards, des histoires et d'une relativité nécessaire pour ne pas tomber dans la réification de la représentation des femmes créoles des Antilles. D'autant que le portrait du deuxième personnage féminin martiniquais Matildana diffère totalement de celui de Rehvana ; de même que celui de Nadège contraste fortement avec celui de sa sœur Anne.

Ainsi les images de la femme créole mauricienne et martiniquaise ne sont pas réifiées. Autrement dit, les auteures n'assignent pas une identité féminine fixe aux personnages, mais construisent des identités plurielles, évoluant tout au long du texte. En ce sens, nous pouvons

parler de textes modernes car ils rendent compte de l'hétérogénéité des situations et des identités.

CONCLUSION

Les romancières de l'Océan Indien et des Antilles que sont Marie-Thérèse Humbert, Véronique Bourkoff et Suzanne Dracius-Pinalie se centrent sur le rôle des femmes créoles dans la société qui tantôt accepte les narratrices autodiégétiques et personnages féminins noirs, tantôt les rejette. S'inscrivant dans des thématiques postcoloniales, à savoir l'héritage du colonialisme dans l'idéologie des sociétés créoles, les auteures donnent à voir dans toute leur complexité et leur singularité, les réalités propres à chacun des personnages féminins noirs. De cette façon, les représentations sortent de l'impasse du discours colonial et du mode essentialiste reproché aux études subalternes, une branche des études postcoloniales, par Jacques Pouchepadass.

Grâce aux contradictions des discours des narratrices et grâce aux schémas narratifs fragmentés correspondant aux mises en scène des identités insaisissables, on peut parler de renouveau de l'écriture romanesque dans *À l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert, *Rouge Cafrine* de Véronique Bourkoff et dans *L'autre qui danse* de Suzanne Dracius Pinalie.

D'autre part, les identités plurielles liées au métissage et au processus de créolisation permettent également de sortir du binarisme Noir/Blanc dans lequel les romans coloniaux étaient pris. Ce métissage prend dans les romans la forme du mélange de genres oraux, tels que le conte, la chanson ou la rumeur au genre écrit qu'est le roman. Cette hybridité générique renvoie à l'évolution des littératures orales de l'Océan Indien et des Antilles qui rendent compte des imaginaires et de l'univers langagier et symbolique propre à chaque créole.

Ouvrages cités

- ANGENOT, Marc. « Hégémonie, dissidence et contre-discours : réflexions sur les périphéries du discours social en 1889 » octobre 1988. En ligne 9 oct 2010. <http://discoverarchive.vanderbilt.edu/xmlui/bitstream/handle/1803/126/angenothegemoniedsv1n3.pdf?sequence=1>
- BOURKOFF, Véronique. 2003. *Rouge Cafrine*. Sainte Clotilde : Orphie.
- BRAGARD, Véronique, et Ravi, Srilata. 2011. *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Paris : L'Harmattan.
- CHEYNET, Anne. 1977. *Les Muselés*. Paris : L'harmattan.
- DRACIUS-PINALIE, Suzanne. 1989. *L'autre qui danse*. Paris : Seghers.
- GUILLAUMIN, Colette. 2002. *L'Idéologie raciste*. Paris : Gallimard. p.96-97.
- HUMBERT, Marie-Thérèse. 1979. *À l'autre bout de moi*. Paris : Stock.
- NICOLE, Rose-May. 1996. *Noirs, Cafres et Créoles : étude de la représentation du non blanc réunionnais : documents et littératures réunionnaises : 1710-1980*. Paris, Montréal : L'harmattan.
- PATEL, Shenaz. 2004. *Le Silence des Chagos*. Paris : L'Olivier.
- POUCHEPADASS, Jacques. 2000. Les Subaltern Studies ou la critique postcoloniale de la modernité. *L'Homme* 156, octobre- décembre.
- SPIVAK, Chakravorty Gayatri. 2009. *En d'autres mondes, en d'autres mots. Essais de politique culturelle*. Paris : Payot.
- SPIVAK, Chakravorty Gayatri. 2009. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Paris : Amsterdam.

L'écriture de la déportation chez les écrivaines mauriciennes contemporaines : entre mémoire de la violence et violence de la mémoire

Emmanuel Bruno Jean-François

Mauritius Institute of Education, Île Maurice

Evelyn Kee Mew

Mauritius Institute of Education, Île Maurice

L'histoire de l'Océan Indien est marquée par des épisodes de migration, de déportation, de déracinement, qui en ont fait le théâtre de circulations humaines, souvent caractérisées par l'exploitation et la violence. Si depuis quelques années maintenant, grâce à une série de recherches menées dans différents domaines, les problématiques liées aux phénomènes de déportation sont relativement claires, les romancières mauriciennes contemporaines participent aussi de cette démarche de reconstitution des mémoires de peuples issus de terres différentes. Ces mémoires, mises en relation, contribuent à une meilleure compréhension des situations historiques ayant amené la situation présente. Cet article se propose d'analyser le retour opéré par les romans de trois écrivaines mauriciennes (Ananda Devi, Shenaz Patel et Nathacha Appanah) sur les épisodes douloureux de l'histoire de l'île : l'esclavage, l'engagisme indien, et des formes plus récentes de déportation comme celle des Juifs et des Chagossiens.

INTRODUCTION

Vu d'une perspective historique, l'Océan Indien est un espace marqué par des épisodes de migration, de déplacement, voire de déportation. En ce sens, des déracinements et des exils tels qu'en ont entraînés la colonisation, l'esclavage et l'engagisme, par exemple, en ont

fait le théâtre de mobilités humaines, souvent caractérisées par l'exploitation et la violence. Dans son article intitulé « Littératures indioocéaniques », Carpanin Marimoutou souligne en effet cette « inscription particulière dans l'histoire de l'exploitation des femmes et des hommes » (2006 : 134) et rappelle « la longue pratique de l'oubli ou de la mise en inconscience » (*ibid.*) de toutes ces expériences résultant du déplacement lors de l'élaboration ou de la constitution des sociétés contemporaines de l'Océan Indien, notamment des sociétés insulaires.

Par ailleurs, si depuis quelques années maintenant, grâce à une série de recherches menées dans différents domaines sur les formes d'exploitation humaine ayant eu lieu dans l'Océan Indien, les problématiques liées aux phénomènes de déportation sont relativement claires, ce qui manque sans doute aux discours socio-historiques ayant pour sujet les expériences de déplacement et de migrations effectuées sous la contrainte, c'est une compréhension plus fine de la dimension symbolique de ces événements, compréhension à laquelle participent généralement de manière significative les expressions culturelles et artistiques. Du coup, si l'on peut, grâce à ces recherches historiques, savoir comment ont eu lieu ces événements dans le détail, ces derniers seront appréhendés de manière beaucoup plus affective, sous un regard sans doute moins clinique, dans les expressions créatives.

Ceci dit, dans la mesure où le cas de Maurice peut être envisagé comme un échantillon d'étude de ces phénomènes de déportation ayant eu lieu dans l'Océan Indien, il s'agira pour nous de considérer comment les écrivaines francophones contemporaines, en se tournant vers le passé, s'engagent dans une expression historique et ethnographique du territoire insulaire. En effet, Maurice est une petite société connue et reconnue pour son multiculturalisme – résultat direct d'une histoire du peuplement abritant des expériences de déracinement et de violence, les unes plus douloureuses que les autres. Par ailleurs, si depuis l'avènement du roman mauricien contemporain, que l'on fait remonter généralement à la publication d'*À l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert (1979), les productions littéraires mauriciennes ont beaucoup problématisé la question de l'identité nationale et de la construction du concept d'État-nation, depuis quelques années maintenant – peut-être aussi à cause des avancées dans le domaine de la recherche historique et ethno/anthropologique – l'on constate aussi que les romancières de la période post-indépendance et postcoloniale se sont engagées dans une relecture des événements historiques liés à la déportation et au

déplacement. Ce faisant, elles accomplissent un devoir de mémoire qui réinvestit l'imaginaire littéraire insulaire et participent à revisiter l'histoire. En effet, comme le rappelle Valérie Magdelaine, souvent, «mémoire aussi bien qu'histoire sont lacunaires, ponctuelles et morcelées» (2006 : 197) et ce, en particulier quand il s'agit de mémoire traumatique, c'est-à-dire de mémoire de la violence. De plus, en revenant sur certains de ces épisodes de l'histoire, les écrivaines contemporaines exposent des expériences et des mémoires qui, mises en commun, contribuent à une meilleure compréhension des situations historiques ayant participé à la situation présente. Si l'histoire de Maurice est directement liée à ces épisodes de déplacement mais aussi d'exploitation et de déracinement humains, ceux-ci prennent des formes diverses dans les textes. Bien sûr il est question d'épisodes de la période coloniale – l'esclavage, l'engagisme indien, mais la littérature contemporaine s'intéresse aussi à des formes plus récentes de violence comme le déracinement des Chagossiens ou encore la déportation et l'emprisonnement des Juifs durant la Seconde Guerre mondiale à la prison de Beau-Bassin. Toutes ces expériences réhabilitées par la littérature offrent une nouvelle vision de l'île Maurice, petit espace rêvé et idéalisé, leurre du multicultural et de l'harmonie ethnique.

Ce que notre article tentera d'analyser, c'est ce retour qu'opèrent les écrivaines mauriciennes contemporaines sur un certain nombre d'épisodes douloureux de l'histoire de l'île en insistant sur les possibilités de mise en relation de ces différentes mémoires (celles de l'esclavage, de l'engagisme, de la déportation des Juifs et des Chagossiens) mais surtout en soulignant la démarche auto-ethnographique dans laquelle elles s'engagent. Ceci étant, nous pouvons estimer que la littérature contemporaine post-traumatique participe d'une historiographie de l'espace insulaire mauricien, dans la mesure où, précisément, pour reprendre les termes de Christine Dousset, « l'historiographie contribue dès l'origine à ce processus de construction de la mémoire. » (2004 : 147) Pour cela, nous nous attacherons à souligner les parallèles entre ces quatre formes de déportation telles qu'elles sont représentées dans les textes, à travers une possible mise en relation du point de vue de la mémoire de la violence. Il s'agira notamment de la mémoire de l'esclavage dans *Soupir* d'Ananda Devi ; de celle de la traversée des engagés indiens, généralement appelés les coolies, dans *Les Rochers de Poudre d'Or* de Nathacha Appanah-Mouriquand ; de celle de la déportation des Juifs dans *Le Dernier frère* du même auteur ; et enfin de

celle du déracinement des Chagossiens dans *Le Silence des Chagos* de Shenaz Patel. Aussi, chacun de ces épisodes de l'histoire de l'île pose, pour reprendre ces mots de Jacques-Philippe Tsala Tsala, « le problème de la domination et du déséquilibre des rapports entre les êtres humains, les peuples et les cultures. » (2005 : 244) Ce déséquilibre est justement ce qui « anime le débat sur une mémoire que la réalité contemporaine ne cesse d'entretenir et de réveiller » (*ibid.*), dans la mesure où toutes ces mémoires conjuguées disent ensemble l'île Maurice violemment plurielle du présent.

1. L'EXPÉRIENCE DU DÉRACINEMENT ET DU VOYAGE

La traversée des eaux met en relation les expériences du déracinement vécues sous différentes formes et à différents moments de l'histoire de Maurice. Le déracinement mène souvent à une perte graduelle de repères, à la folie ou encore à la mort car une fois sur le bateau, les passagers sont dépossédés de leur identité et de leur culture. Entre autres, les coolies dans *Les Rochers de Poudre d'Or* sont amenés à jeter par-dessus bord leurs morts au lieu de leur offrir un digne bûcher, sacrifiant ainsi leurs rites et pratiques culturels. Contraints à toucher des excréments, ils tombent dans l'interdiction et la transgression de la piété : « Certains se sont plaints à l'assistant cuisinier que laver la merde des autres était considéré comme un péché. » (2003 : 66) Ils sont aussi réduits à l'état d'animaux entassés les uns sur les autres dans la cale, nourris avec de la nourriture bonne pour les chiens et vivant au milieu des rats et de la crasse : « Les Indiens n'étaient pas entassés. Ils étaient les uns sur les autres, en grappes. La cale sentait le corps rance, la pisse, la crasse. » (2003 : 78) Des années après, nous retrouvons, chez Patel, des scènes de cale identiques durant la déportation des Chagossiens sur le *Nordvaer*. Le voyage marque aussi le début de l'oubli, les passagers préférant faire le vide des horreurs qu'ils y ont vécues.

Le bateau est à la fois un symbole de liberté et un espace carcéral. Ainsi, dans *Les Rochers de Poudre d'Or*, les engagés indiens, en quête d'une vie meilleure pour eux comme pour leur famille, bravent la malédiction du *kala pani* (les eaux noires) en prenant le bateau vers ce qu'ils croient être la terre promise. Mais *L'Atlas* se révélera un prolongement du négrier qui les conduit vers une nouvelle forme d'esclavage. Ce qui se passe lors de la traversée est en fait annonciateur des conditions de vie déshumanisantes qui les attendent à Maurice. De

plus, toute fuite s'avère impossible et la seule délivrance envisageable reste la mort. De même, dans *Le Dernier frère*, pour fuir le nazisme, les Juifs s'embarquent sur un bateau qui promet de les conduire en terre promise ; mais celui-ci va les déporter vers une prison mauricienne. Toutefois l'espoir de s'embarquer de nouveau leur permet de s'accrocher encore à la vie. Nous lisons en effet dans ce roman de Nathacha Appanah que « tous les malades parlaient de bateau, c'était leur obsession constante. [...] ils demandaient sans cesse quand repartait le bateau pour Eretz. » (2007 : 86). Quant à Charlesia dans *Le Silence des Chagos*, elle fixe inlassablement l'horizon en attente du bateau qui ramènera les Chagossiens vers leurs îles natales. Le bateau nourricier qui leur apportait régulièrement des vivres, s'était aussi transformé en négrier, durant la déportation. Au lieu de la cargaison de victuailles habituelle, il avait porté une cargaison humaine qu'il allait ensuite déverser dans le port mauricien. Le *Nordvaer*, personnifié à un certain moment dans le roman de Patel, revient sur sa trahison qui lui fait honte au point de vouloir « mourir » à son tour : « Ils résonnent en lui, les cris silencieux que ces hommes et ces femmes ont étouffés au fond de leur gorge, tellement fort qu'ils ont coulé de leurs yeux en longues traînées salées. / C'est ce jour-là qu'il a commencé à rouiller de l'intérieur. » (2005 : 138)

Dans *Le Silence des Chagos*, le cas de Désiré, né sur le bateau et privé de tout ancrage en mer comme sur la terre, symbolise cette perte de repères dont les passagers font la triste expérience, dépossédés de leur maison, de leur pays, de leur culture, de leur identité, ne sachant pas de quoi demain serait fait ni de quoi ils vivraient : « Mauricien ? Il avait toujours vécu ici, mais n'en avait pas la nationalité. Seychellois ? Il n'avait jamais vu ce pays. Britannique ? On voudrait encore moins de lui là-bas. Chagossien ? Il ne connaissait pas ces îles où il aurait dû voir le jour. » (2005 : 131) L'arrivée même des Chagossiens à Maurice rappelle un accouchement douloureux : « le bateau les repoussait de toutes ses forces, se comprimait autour d'eux pour les expulser. Il finit par les déglutir sur ce quai de Port-Louis, par un après-midi pluvieux. » (2005 : 111) L'expérience traumatisante de la déportation donne ainsi naissance à des identités diasporiques qui vivent dans le rêve d'un retour et maintiennent de ce fait vivantes la culture et les traditions de leur pays d'origine. Arjun Appadurai dans *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization* (1996) explique comment les diasporas créent ainsi de

nouveaux « *ethnoscapes* », de petites nations en dehors des mondes de localisation liés à l'État-nation.

2. VIOLENCE ET ALIÉNATION

L'expérience de la déportation telle que représentée dans les textes étudiés est non seulement liée à la douleur de la traversée, mais également à celles de la violence du lieu et de la perte graduelle d'identité provoquée par celui-ci en situation d'enfermement, d'exploitation, voire de déshumanisation, une fois cette traversée terminée. Le déplacement géographique entraîne ainsi un certain nombre de situations complètement aliénantes pour le déporté.

La première forme d'aliénation est évidemment géographique. Tantôt poussé à quitter sa terre natale dans l'espoir de trouver mieux ailleurs, tantôt déraciné dans la violence, le déporté est jeté sur un territoire étranger où il se retrouve en situation de dominé. L'espace insulaire, qui dans l'imaginaire collectif est celui de la séduction et de la vie de calme, devient rapidement l'espace prison, celui de la (con)damnation, de la perte d'humanité. La valeur symbolique de cette représentation spatiale rendue possible par l'expression littéraire renvoie au caractère éloigné de l'île, à son isolement et à l'impossibilité de s'en échapper. Dans *Les Rochers de Poudre d'Or*, les personnages, travailleurs engagés, sont très vite confrontés à la désillusion et à la réalité de l'exploitation dans un système servile et économique soumis à un régime colonial déshumanisant. Aussi, ils ne trouveront pas d'or sous les pierres :

Quand ils virent les rochers, ils sautèrent de joie ! Enfin ! Tout n'était pas faux... Mais ils avaient beau soulever, beau fouiller la terre jusqu'à s'en décoller les ongles, jamais, jamais ils ne trouvèrent la moindre pièce d'or. Pendant des mois, ils gardèrent espoir, pendant des mois, dès qu'ils voyaient un rocher noir, ils lui sautaient dessus. Mais en dessous ne grouillaient que des vers... (2003 : 121)

Au final, ce qui attend ces personnages, c'est une vie de souffrance, marquée par la dureté du travail, la réalité de l'exploitation, l'expérience de la violence et l'absence des êtres aimés. Certains romans amplifient le procédé, en resserrant l'enfermement insulaire de manière concentrique et en situant le personnage du déporté dans des espaces doublement carcéraux. Aussi, dans *Le Dernier frère*, les Juifs sont faits prisonniers sur l'île. La déportation de cette communauté de victimes durant la Seconde Guerre mondiale correspondrait donc à des strates diverses

d'enfermement et de claustration. Dans *Le Silence des Chagos*, c'est aussi dans des espaces marginaux, des faubourgs de Port-Louis que seront parqués les déportés chagossiens victimes de l'échange colonial. Quant à la montagne de Soupir, dans le roman éponyme, elle s'avère être aussi complètement aliénante : ce lieu maudit et isolé, vers lequel va migrer une petite communauté de personnages errants et désemparés, se fait au fil du texte gardien de la mémoire de l'esclavage. L'on comprend très vite la douleur de cet espace où, fatalement, les identités humaines vont s'effacer pour donner lieu aux pires formes de violence et de barbarie.

Ce constat nous amène à une deuxième forme d'aliénation résultant des expériences de migrations forcées : celle des situations d'errances, d'écrasements, voire de démantèlements, identitaires. Aussi se posera pour le déporté arrivé sur une terre qui n'est pas la sienne, la question de l'identification, de l'altérité et de son rapport à celle-ci, un rapport qui se caractérise souvent par la violence. En effet, l'on sait que dans la gestion de l'altérité, l'étranger est souvent perçu comme celui qui doit être dominé, exploité, privé de son humanité. À son arrivée sur le sol mauricien, il est donc doublement aliéné puisque ramené à un statut de sous-humain. C'est précisément cette aliénation qui est exprimée dans le vécu de Vythee dans *Les Rochers de Poudre d'Or* :

Mais cette nuit-là, il se rendit compte de ce qu'il était devenu. Un coolie sur une terre étrangère, loin des siens. Il était le numéro 455890 et sa photo sur le laissez-passer montrait un homme au teint cendre, fatigué et les yeux fermés à cause du flash. On aurait dit le cliché d'un mort. (2003 : 159)

Ou encore, dans *Le Silence des Chagos*, les déportés vers Maurice ne sont-ils pas comparés aux esclaves, ignorés et rejetés de la société mauricienne après avoir été déracinés de leurs îles ? :

Plus d'un siècle après l'abolition officielle de l'esclavage, les Chagossiens n'ont-ils pas été traités ainsi, entassés dans une cale, débarqués sur un quai, mis à l'écart sans plus y penser, dans l'espoir qu'ils finissent par se réduire en une poussière brune qu'une légère brise de mer balaiera au loin ? (2005 : 132)

Cette comparaison à l'esclavage est également reprise dans *Le Dernier frère*, à travers la référence aux marrons qui dit bien la fuite, mais également la désillusion, la marginalisation et le rejet :

Et par trois fois, nous renaissions d'un espoir fou en découvrant une lisière proche et par trois fois, nous claquait au visage le chemin terrible, lisse et si propre qui menait à la prison. Et à chaque fois, la même vérité : nous étions des mArrOns et désormais, notre place était bien ici. (2007 : 151)

Du coup, ce que la littérature met en scène, c'est le traumatisme de ces personnages arrivés à différents moments de l'histoire sur le sol mauricien. Entre désillusion, rejet, viol, et exploitation, les écrivaines contemporaines réhabilitent dans l'imaginaire de l'île des violences humaines à la fois physiques et psychiques mais aussi des formes d'aliénation identitaire, voire d'extranéisation, notamment à travers la réduction totale du déporté à la condition de subalterne, de colonisé, de marron.

Cette relecture des épisodes de l'histoire, longtemps refoulés dans l'inconscient littéraire mauricien, se fait donc symptomatique des violences et des aliénations sous-jacentes qui persistent dans l'île et qui, de temps à autre, se manifestent dans le contemporain. Les romancières à l'étude adoptent donc le parti pris d'une rupture à la fois éthique et esthétique en usant de procédés cathartiques dans la représentation de l'expérience de la déportation qui poussent le lecteur à l'identification avec les victimes. Par ailleurs, à travers des expériences qui allient victimisation et pathos, cette écriture de violence vise aussi à réhabiliter des faits de l'histoire dans une littérature qui connaît une légitimation et une reconnaissance de plus en plus importantes. Comme le dit Valérie Magdelaine, souvent dans ces tentatives de reconstitution de la mémoire en littérature, « la distorsion fictionnelle participe pleinement de la recherche du pathos et de la connivence. Elle ne peut être évitée du fait même de la nature du récit mémoriel, toujours friable. » (2009 : 53) En effet, il semblerait que la reconstruction identitaire et la réhabilitation de l'histoire occultée, qui passent par cette réconciliation avec les vécus antérieurs dans la violence, aient ici tout leur poids symbolique. Dans son roman, *Le Dernier frère*, Nathacha Appanah insiste d'ailleurs sur cette dimension d'occultation : « C'est une tranche de l'histoire mondiale qui est, à ce jour, encore méconnue. En effet, malgré son éloignement de l'Europe, l'île Maurice a joué un rôle lors de la Seconde Guerre mondiale. » (2007 : 209) Aussi, une lecture postcoloniale des souffrances de peuples déportés telles que représentées dans les romans nous permettent de comprendre qu'il s'agit, dans le symbolique, de dire enfin la part de violences infligées à ces groupes victimes tantôt de l'exclusion, tantôt de l'exploitation et dont les identités ont été fortement marginalisées.

3. LES LIEUX DE MÉMOIRE

Les expériences de violence et d'aliénation sont restées pendant longtemps enfouies au fond de la mémoire des déportés. Conscients de ces lourds silences, les trois écrivaines mauriciennes choisissent de prêter leur plume à ces dépositaires de la mémoire, de raconter le passé, de dire l'indicible, de nommer l'innommable. Le devoir de mémoire est primordial pour l'unification d'un peuple, la mémoire permettant de restituer une identité aux déracinés de l'histoire. Rappelons que Maurice est dépourvue de population autochtone et qu'elle a été peuplée par des gens venus d'ailleurs (les colons français et britanniques, les esclaves africains, malgaches et mozambicains, les engagés indiens, etc.). Françoise Florentin-Smyth, s'interrogeant sur le thème de la recréation dans l'exil, écrit ceci : « lorsqu'un peuple et une cité se constituent sinon de toutes pièces en tout cas de beaucoup de pièces hors frontières, quel mythe viendra rendre compte d'un rite fondateur qui a l'allure d'un récit mémorisé ? » (1999 : 61) D'où l'urgence ressentie par la littérature contemporaine de donner au peuple mauricien des mythes créateurs (le mythe de la Lémurie⁴⁶) ou encore une mémoire collective afin que s'enracinent ces gens qui se voulaient, à l'origine, de passage dans l'île, mais dont les descendants s'interrogent toujours sur leur identité. C'est, pour reprendre ces expressions de Lindeperg et Wieviorka, cette démarche de transformer « le souvenir en monument », « la mémoire en mémorial » (2008 : 64-65) qu'accomplissent les quatre romans de notre corpus en levant le voile sur des événements mais aussi sur des lieux historiques longtemps méconnus car passés sous silence dans le discours historique officiel et n'existant que dans le seul souvenir de quelques locaux.

Les romans étudiés ici sont des récits-témoignages ayant une portée ethnographique car ils cherchent à combler les blancs de l'histoire insulaire en rassemblant les pièces manquantes d'une mémoire collective dispersée à partir de la narration de personnages mis en scène. Les immigrants indiens dans *Les Rochers de Poudre d'Or* racontent ainsi leur arrivée dans ce dépôt de Port-Louis un soir (leur premier contact avec l'île rêvée et le début des désillusions) et leur répartition dans les

⁴⁶ Selon Jean-Louis Joubert, « le mythe lémurien offre, à la place d'un passé historique douloureux et de généalogies décevantes, le prestige d'ancêtres surhumains et civilisateurs. [...] Le mythe lémurien ne dit rien d'autre que le désir d'autochtonie. » (1991 : p. 145-146)

domaines sucriers le lendemain, ce qui ressemble étrangement au marché des esclaves avec « les Français [qui] se jettent littéralement sur les plus beaux spécimens » (2003 : 107). Ils racontent aussi la vie dans les camps sucriers : la dureté du travail et des conditions de vie, les bouchées de nourriture qu'il fallait mériter, les coups de fouets, le domaine-prison, le viol. Nathacha Appanah-Mouriquand revient aussi sur le marronnage des engagés indiens et des rapports conflictuels entre esclaves libres et coolies indiens. L'esclave libre n'hésite pas ainsi à dénoncer contre paiement (à « vendre » comme l'ont fait avant lui ses « frères » africains) l'un de ses « frères » indiens en difficulté sous prétexte que ces derniers ont choisi une condition servile dont eux se sont affranchis. Ceci fait dire à Valérie Magdelaine que

les traumatismes de l'histoire se trouvent ainsi mis en commun. Cela pourrait banaliser l'esclavage, le spolier de sa dimension absolue et unique. Mais cela permet avant tout la constitution d'un récit qui met en place un nouveau lien social. Tous ont partagé une violence inaugurale, ce qui rend inutile le discours de la victimisation, et aide à la construction d'une mémoire exemplaire. (2006 : 210)

Quant à *Soupir*, il met en scène les séquelles de l'esclavage dans le monde moderne : l'errance, la dépossession, la misère, l'exploitation sexuelle, le vide existentiel, etc. Il est intéressant de noter que le personnage qui transmet la mémoire ancestrale de Rodrigues n'est autre que celui de la folle par le biais de Ferblanc puis de Patrice L'Éclairé. En effet, Constance invite un groupe de personnes à s'exiler dans sa demeure excentrée du monde, tels des marrons s'enfuyant dans la montagne, pour le confronter aux souffrances atroces et aux révoltes non abouties des esclaves jetés dans l'île Rodrigues. Leur arrivée à Soupir rappelle à leur mémoire l'arrivée des premiers esclaves dans l'île :

Comme les premiers esclaves, ce que nous avons d'abord vu était un lieu hors du monde. Venus de nulle part, surchargés de cassures, recourbés de peurs, il nous faudrait arracher l'herbe avec nos dents, apprendre nos chaînes aux chevilles et désapprendre notre humanité. Dès le premier pas, l'usure s'est installée en nous. Ce que nous avons compris, c'était l'absence de liberté. (2002 : 152)

Le Dernier frère revient sur le rôle méconnu de geôlier joué par Maurice durant la Seconde Guerre mondiale. C'est par le biais de Raj, narrateur-témoin qui se souvient, que nous découvrons le séjour des Juifs dans l'île et leur quotidien, cachés du regard de la population locale, vivant en pestiférés et n'ayant pas le droit de sortir des limites de la prison : « je voudrais dire l'important, je voudrais le mettre, enfin, lui,

au centre de cette histoire. » (2007 : 171) Du haut de ses dix ans, Raj comprend l'horreur de cet exil forcé après le passage du cyclone : « cette prison de Beau-Bassin où étaient enfermés des Juifs refoulés de Palestine ressemblait à ce qu'elle était vraiment : une chose monstrueuse. » (2007 : 108) La violence réside ici dans l'ignorance du lieu, l'incompréhension face à l'enfermement et l'attente indéfinie du retour. La violence, symbolique, se situe aussi dans le silence des textes d'histoires qui ont choisi d'ignorer leur présence dans l'île. Et lorsque Raj s'enhardit à en parler dans la classe d'histoire, on lui rit au nez pour sa naïveté et son imagination débordante. Il lui faudra attendre 28 ans pour qu'un journal en parle ! L'on constate ainsi la place accordée, dans les textes, à cette voix du narrateur-témoin qui s'élève contre le silence et l'oubli. De la même manière, le roman de Patel, *Le Silence des Chagos*, renvoie, lui aussi, au lourd silence sur la tractation des îles chagossiennes entre Maurice et les États-Unis⁴⁷. Le récit de mémoire des déportés chagossiens dans le livre est entrecoupé de notes officielles qui jettent la lumière sur le drame humain derrière l'accession à l'indépendance de Maurice en 1968, tel cet extrait d'une note évoquant les Chagos et envoyée par le Bureau Colonial de Londres en 1966 : « il y a quelques Tarzans et Vendredis, aux origines obscures qui seront probablement expédiés à Maurice. » (2005 : 39) Maurice a joué la carte du néocolonialisme pour se libérer du joug du colonialisme. Voilà toute l'hypocrisie, toute l'ironie de l'histoire ! Patel retranscrit les souvenirs des Chagossiens de la vie dans leurs îles (le grand séga du samedi soir par exemple) afin de transmettre le déchirement vécu lorsque, après avoir été embarqués de force sur un bateau, ils apprennent que leur pays leur était à jamais fermé.

La mémoire des traumatismes ne se transmet pas uniquement par les narrateurs-témoins mais elle s'inscrit aussi dans le corps des victimes qui la lèguent à leurs descendants. Ainsi, la mémoire des Chagos perdure chez ses habitants des années après leur expulsion. Ce que Shenaz Patel rappelle, dans son roman, c'est « l'autre terre. La vraie. Celle qui s'étend dans sa tête et dans son cœur, dans son ventre et ses entrailles, toutes les nuits. La terre d'avant. » (2005 : 87). La mémoire de violence de l'esclavage se traduit, quant à elle, par un refus de la terre. C'est ce que nous pouvons lire dans *Soupir* : « toutes les terres défrichées par des esclaves portent en elles la dureté de la pierre ? [...] Leur cœur

⁴⁷ L'américain David Vine dans son ouvrage *Island of Shame* (2009) revient sur l'abominable récit de l'expulsion et de la déportation des Chagossiens à Maurice.

refusait ces terres, et ils y ont semé leur rage » (2002 : 115) ainsi que par une haine viscérale qui ronge le cœur de Noëlla, de Marivonne ou encore de Corinne dans le roman d'Ananda Devi. *Soupir* décrit des personnages qui ont du mal à se libérer des chaînes de l'asservissement dans lesquelles ils trouvent un réconfort pervers, n'ayant rien d'autre à espérer de la vie et de leur île-prison. Les engagés indiens dans *Les Rochers de Poudre d'Or* sont aussi marqués jusque dans leur corps courbés devant le maître et la canne, courbaturés par la dureté des tâches et fissurés par tant de souffrances subies. C'est aussi la résignation face au destin qu'ils légueront à leurs enfants. Quant à Raj, il porte le souvenir de David et de ses compagnons juifs dans ses entrailles et chaque tentative de le faire naître au grand jour s'avère une expérience douloureuse : « j'essayais de lire à voix haute et ce chuintement, sortant de ma bouche, frappait contre ma mémoire et cela m'a été insupportable. » (2007 : 173)

Le rêve se veut aussi un lieu de mémoire car il se nourrit du souvenir. L'espace du rêve permet d'oublier les violences subies et de vivre dans un monde parallèle. Il recrée ainsi le Paradis perdu (les îles des Chagos pour les Chagossiens) ou encore le Paradis rêvé (l'Eretz pour les réfugiés juifs, le port de Maurice pour les engagés indiens) et un autre Soupir / Rodrigues, non plus aride mais fertile. Grâce au rêve, les personnages arrivent à s'échapper de l'enfer d'ICI pour un LÀ-BAS édénique. Ils rêvent pour mieux se souvenir ou encore ils se souviennent pour mieux rêver. On le voit chez les prisonniers Juifs qui s'accrochent à leur rêve comme à leur Eretz chaque matin, chez les premiers immigrants indiens qui rêvent de la terre promise pour oublier les souffrances du fond de la cale du bateau chez Nathacha Appanah-Mouriquand, et chez Charlesia, Raymonde et Mimose, personnages de Patel, dont les yeux sont remplis du rêve-souvenance. Si le rêve peut réaliser l'irréalisable, il permet une réconciliation avec certains éléments obscurs et difficiles du passé, réconciliation nécessaire à tout avancement. Ainsi, *Le Dernier frère* s'ouvre sur le rêve de Raj qui déclenche le souvenir douloureux de l'été 1945, et se termine par le devoir de mémoire lorsque le narrateur se promet de raconter l'histoire de David à son fils « pour que lui aussi se souviennne » (2007 : 211). La transmission s'avère importante pour que perdure la mémoire collective d'un peuple. Raj trouve dans le rêve l'absolution : celui-ci l'amène à faire face à son passé. De plus, en se remémorant les événements de l'été 1945 et en acceptant de mettre des mots sur ce qui s'est passé, il

parvient à faire enfin la paix avec ce qui est arrivé. Il est en effet important d'exorciser le passé pour pouvoir construire l'avenir. Sinon on restera toute sa vie des déracinés, des « *lepasan* » (de passage) comme le souligne Patrice L'Éclairé, personnage-narrateur de *Soupir*, qui dit aussi :

Mais je rêvais surtout de la folle. Je me suis rappelé qu'elle chantait tout le temps. Parfois, c'étaient des chansons dans des langues inconnues dont personne ne se souvenait, car nous étions une race sans mémoire. [...] Les vieux qui avaient gardé un peu de cette trace de chaînes au cœur étaient partis depuis longtemps. Nous, nous étions des gens du présent, puisque nous ne savions rien du passé et que nous n'avions pas de futur. / Tout ce que nous savions, nous, c'était faire la fête. (2002 : 19)

Les personnages de *Soupir* souffrent à la fois d'amnésie et sont hantés par des fantômes de leur passé. Ils ont oublié d'où ils viennent et comment leurs ancêtres ont fui l'esclavage pour une vie meilleure. Ils font fi de cette liberté chèrement payée et choisissent de s'enchaîner de nouveau dans l'alcool, le désœuvrement et le violent commerce du sexe. Ils font aussi perdurer les préjugés et stéréotypes⁴⁸ associés aux esclaves et à leurs descendants, notamment les clichés du paresseux, du jouisseur, du bon à rien, de l'alcoolique, *etc.*

4. MÉMOIRE DE LA VIOLENCE, VIOLENCE DE LA MÉMOIRE

L'écriture de la mémoire, comme nous l'avons déjà mentionné, passe ici par le biais de la relecture fictionnelle et littéraire des événements ou épisodes historiques. Bien que définie par l'action créative, cette démarche en soi a une valeur symbolique importante puisqu'elle renvoie à une réappropriation de l'histoire et donc de l'identité du pays. Dans son ouvrage intitulé *La Situation postcoloniale*, Marie-Claude Smouts souligne clairement la valeur de l'acte de revendication historique :

Il y a là un événement qui est une affirmation politique, mais d'abord culturelle et historique. On se réapproprie son histoire. On reprend le droit de parler pour soi, et soi-même de ne pas parler en aligné. Et puis, avec cette liberté et ce droit de parole retrouvés, on se donne le devoir et le projet de redevenir présent sur la scène mondiale. (2007 : 17)

⁴⁸ Voir Romaine, Alain et Ng Tat Chung, Serge, *Les Créoles des idées reçues. Origine du racisme antiafricain à l'île Maurice*, Maurice, Édition Maryé-Piké, 2010.

Toutefois cette réappropriation de la mémoire de la violence n'est pas une opération qui se fait sans douleur. À travers les récits de déportation, les romans des trois Mauriciennes nous poussent à une relecture auto-ethnographique de l'île et nous rappellent que la quête de la mémoire de la violence engage aussi une entrée dans la violence de la mémoire elle-même. En effet, au cœur du discours sur la mémoire de la violence historique se situe la question de la justesse de cette mémoire, de sa construction, de la présence du non-dit ou encore de l'indicible. Dans cette tentative de reconstitution, voire de reconstruction, se manifestent évidemment des espaces blancs, des interrogations, des 'peut-être' et des 'si' qui traduisent toute l'incompréhension et l'absence d'objectivité des récits, et qui ne peuvent que représenter (dans le sens de présenter de nouveau) une démarche créative qui ne s'inscrit pas toujours dans la positivité de la science.

Se rappeler est une entreprise difficile et douloureuse, surtout lorsqu'il s'agit de dire la déportation et le déracinement. Le personnage de Charlesia, dans *Le Silence des Chagos*, exprime bien cette difficulté :

Le souvenir, c'est un hameçon qui se fiche sous la peau. Plus tu tires dessus, plus il te cisaille les tissus et s'enfoncé profondément. Impossible de le faire sortir sans inciser la chair. Et la cicatrice qui restera sera toujours là pour te rappeler la crudité de cette douleur. Mais tu n'arrêteras pas pour autant d'y revenir. Sans cesse. Car c'est là que pulse toute ta vie. Vois-tu, petit, c'est plus vivant encore que le souvenir. On appelle ça la souvenance. (2005 : 149-150)

Le maintien de la mémoire à travers le souvenir serait donc fondamentalement une douleur pour ces personnages ayant vécu la déportation dans la mesure où l'expérience mémorielle rappelle, ressasse et reproduit la violence ; et qu'à son tour la quête de la mémoire est elle-même une violence. Aussi, le caractère viscéral de cette condition nous amène à nous poser la question du statut du témoin, voire de la victime de la violence qui en devient le témoin. En effet, ce personnage de Patel, qui existe d'ailleurs vraiment, est porteur de la mémoire, mais sa situation n'en est que doublement violente. On note cette même difficulté chez Raj dans *Le Dernier frère*. Atteint de vieillesse, ce personnage livrera ceci :

Je crois que c'est comme cela que ça s'est passé. Après toutes ces années, je gratte et je fouille dans mon souvenir et il faut me pardonner car parfois c'est plus difficile que je ne le pensais. Il est possible que ce ne soit pas dans cet ordre-là qu'il m'ait dit les choses, il est probable que mon esprit arrange un peu les souvenirs mais ce que je sais très certainement, c'est

que nous avons parlé très lentement, pendant des heures, dans la lumière déclinante de l'après-midi. (2007 : 80-81)

Avec le temps, la violence de la mémoire se traduit aussi par les lacunes provoquées par le passage du temps. Les souvenirs sont tantôt injustes, tantôt fragmentaires. Aussi, les trois écrivaines ont recours à des éléments divers dans les textes pour assurer cette transmission. Dans *Le Silence des Chagos*, le personnage de Nordvaer est lui aussi dépositaire de la mémoire de la déportation dans la mesure où il porte le nom du bateau l'ayant transporté des îles Chagos à Maurice : son identité est du coup complètement rattachée à cet épisode. Par ailleurs, pour rendre encore plus violente cette reconstitution de la mémoire à Maurice, l'auteur juxtapose à ces scènes, des épisodes de la vie à Diego ou aux Chagos, espace idéalisé, pur, vierge. Elle a également recours, pour renforcer cette démarche, à des mises en relation, tantôt géographiques entre Maurice, Chagos, l'Australie, l'Angleterre les États-Unis, Djibouti, etc., tantôt intertextuelles entre les épigraphes, les dédicaces et autres citations provenant de documents officiels ou de poèmes, insérés entre les chapitres. Toutes ces stratégies s'organisent comme des moyens de compléter la mémoire tout en la rendant protéiforme. Dans *Les Rochers de Poudre d'Or*, ce sont des récits de vie croisés et parcellaires, comme des morceaux à recoller, des bribes à rassembler, qui traduisent la violence de la reconstitution mémorielle, par rapport à l'épisode de l'engagisme.

Du coup, le plus important dans cette démarche, c'est bien l'idée d'empêcher le silence puisque ce dernier s'impose comme un des traits de la condition subalterne. Raj, dans *Le Dernier frère*, insiste justement sur cette nécessité du dire, même si la mémoire est imparfaite. L'expérience subjective devient du coup aussi importante que la mémoire officielle :

Il faut me pardonner. Ces choses-là, surtout celles qui vont suivre, sont restées en moi si longtemps. Elles ont macéré parmi d'autres souvenirs et c'est maintenant ou jamais le moment de les dire, je ne peux pas encore une fois me dérober, j'ai peur, j'ai soixante-dix ans et j'ai peur de ma mémoire ! (2007 : 171)

En effet, si le silence condamne la victime et la réduit symboliquement à un état d'objet, la peur de la mémoire en fait autant, d'où le rôle d'une littérature-témoignage dans cette tentative de restitution historique.

Évidemment, il sera impossible de parler de la violence de la mémoire sans évoquer la place symbolique de cette écriture de la déportation dans la production littéraire mauricienne. On pourrait en

effet qualifier cette démarche littéraire de post-exotique dans la mesure où Maurice, souvent représentée, par la nouvelle génération d'écrivains, dans une démarche anti-exotique, comme une île victime (de la violence, de la mondialisation, du développement et de l'urbanisation, etc.), connaît une troisième phase de représentation : celle d'une île-bourreau hostile qui broie, à son tour, les étrangers, les déportés et les immigrants. Cette représentation qui se fait à travers une tentative littéraire de reconquête historique, constitue aussi une étape importante dans la reconquête de soi et participe du coup à cette démarche auto-ethnographique dans laquelle est engagée la littérature mauricienne contemporaine. C'est là une lecture que nous empruntons à Françoise Lionnet et qu'elle a développée dans son ouvrage *Autobiographical voices : Race, Gender, Self-Portraiture*. Il s'agirait donc de redire les origines et l'histoire pour mieux se dire aujourd'hui. C'est d'ailleurs tout à fait ce que l'on voit dans cette tentative d'apprivoisement de l'ancestralité que propose Ananda Devi dans *Soupir*. Le récit des esclaves, loin d'être une simple digression par rapport à l'histoire de cette communauté montée à Soupir, renvoie bien au vide et à l'errance de leur existence, à ce sentiment de non-appartenance qui éveille chez eux les formes les plus atroces de violence. Du coup, pour reprendre l'interrogation de Valérie Magdelaine, « en disant les origines à travers une ancestralité revenue dans le présent, le récit mémoriel, chevillé à l'histoire, assure-t-il la légitimité de la société créole et sa réconciliation avec sa créolisation ou bien verse-t-il dans le 'trop plein' de la revendication identitaire ? » (2006 : 197)

CONCLUSION

Si la littérature des femmes de l'île Maurice contemporaine vient remettre en question sans doute l'historiographie officielle, elle vise surtout à la compléter en y apportant l'autre perspective, celle des déportés. Ces derniers, victimes de l'histoire, ne sont plus des visages anonymes mais des noms, des voix qui nous racontent l'expérience de la déportation et les souffrances qui en découlent. Les romans d'Ananda Devi, de Nathacha Appanah et de Shenaz Patel mettent ainsi en relation les différentes mémoires de la déportation marquées par une violence qui entre du coup dans l'imaginaire de l'ancestralité. Elles font ainsi, pour reprendre ces mots de Jean-Christophe Delmeule, l'expérience d'une « écriture du dévoilement et du déchirement. Écriture qui pour se

libérer doit passer par une laideur reconvertie et donner à d'autres mots qui sont réputés choquants la force du refus et la puissance du regard. » (2003 : 268)

Cette urgence de revisiter le passé et de reconstituer une part de la mémoire occultée, voire niée, s'inscrit aussi dans la construction identitaire de l'île, problématique qui intéresse depuis des années auteurs et critiques, la question de l'identité nationale se posant toujours à Maurice. Comme le rappelle Valérie Magdelaine dans un article intitulé « Le 'désancrage' et la déréalisation de l'écriture chez trois écrivains mauriciens : Ananda Devi, Carl de Souza, Barlen Pyamootoo » : « le texte francophone, voire "néofrancophone" se donne comme offrant la possibilité de construire la confluence des origines, des lieux, des références mythiques, littéraires, religieuses, imaginaires, pour élaborer une hypothétique "mauricianité". » (2004 : 67-68)

Par ailleurs, les tentatives de se réconcilier avec les épisodes douloureux de l'histoire de Maurice ne relèvent pas uniquement de faits littéraires mais aussi politiques et culturels. On comptera parmi ceux-là l'inscription de l'Aapravasi Ghat et de la montagne du Morne au Patrimoine Mondial par l'UNESCO en 2006 et 2008 respectivement. De plus, le premier février et le deux novembre sont jours fériés à Maurice et commémorent respectivement la mémoire de l'abolition de l'esclavage et de l'arrivée des engagés indiens dans l'île respectivement ; quant au trois novembre⁴⁹, il a été décrété journée de la commémoration de la déportation des Chagossiens. L'on peut citer aussi d'autres initiatives s'inscrivant dans cette même démarche de reconstitution de la mémoire, notamment la sortie en DVD, entre 2007 et 2010, d'une collection de quatre films-documentaires sur l'immigration indienne, africaine, européenne et chinoise (« Venus d'ailleurs »), réalisée par Alain Gordon-Gentil et David Constantin. Toutes ces initiatives traduisent en quelque sorte la quête de Soi et de l'Autre dont l'une des conditions essentielles demeure la relecture de l'histoire, et ce à travers des expressions et des modes de communication variés. Comme le souligne Cheikh Mouhamadou Diop, « il s'agit plutôt d'un engagement vis-à-vis d'une mémoire historique qui n'a pas été complètement réhabilitée. Et dans cette réhabilitation, les outils de communication modernes sont d'un grand secours pour la fiction. » (2008 : 294).

⁴⁹ Le trois novembre 2000 rappelle le jugement de la Cour de Londres qui reconnaît que le droit des Chagossiens a été bafoué.

Ouvrages cités

- APPADURAI, Arjun. 1996. *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- APPANAH, Nathacha. 2007. *Le Dernier frère*. Paris : « Points », Éditions de l'Olivier.
- APPANAH-MOURIQUAND, Nathacha. 2003. *Les Rochers de Poudre d'Or*. Paris : « Continents Noirs », Éditions Gallimard.
- DELMEULE, Jean-Christophe. « Trois littératures de l'océan Indien. Les violences poétiques d'Ananda Devi, d'Abdourahman Waberi et de Jean-Luc Raharimanana ». D'Hulst, Lieven et Moura Jean-Marc (éds.) 2003. *Actes du colloque organisé par les Universités de Meuvén, Koryrijk et de Lille 3-4 mai 2002*. Lille : Presses Universitaires de Lille 3, 261-272.
- DEVI, Ananda. 2002. *Soupir*. Paris : « Continents Noirs », Éditions Gallimard.
- DIOP, Cheikh Mouhamadou. 2008. *Fondements et représentations identitaires chez Ahmadou Kourouma, Tahar Ben Jelloun et Abdourahman Waberi*. Paris : « Critiques Littéraires », Éditions L'Harmattan.
- DOUSSET, Christine. « Entre tolérance et violence : la Révolution française et la question religieuse ». Bertrand, Michel et Cabanel, Patrick (éds.) 2004. *Religions, pouvoir et violence*, Toulouse-Le Mirail : Presses Universitaires du Mirail, 137-150.
- FLORENTIN-SMYTH, Françoise. « La Bible, mythe fondateur ». Détienné, Marcel (éd.) 1999. *Tracés de fondation*, Louvain-Paris : Peeters, 59-66.
- HUMBERT, Marie-Thérèse. 1979. *À l'autre bout de moi*. Paris : Éditions Stock.
- JOUBERT, Jean-Louis et RAMIANDRASOA, Jean-Irénée. 1991. *Histoire littéraire de la Francophonie. Littératures de l'Océan Indien*. Vanves : EDICEF.
- LINDEPERG, Sylvie et WIEVIORKA, Annette. 2008. *Univers concentrationnaire et génocide. Voir, savoir, comprendre*. Paris : Éditions Mille et une nuits.

- LIONNET, Françoise. 1989. *Autobiographical Voices : Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca/London : Cornell University Press.
- MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, Valérie. 2009. « Les 'déportés' de la Creuse : le dévoilement d'une histoire oubliée », Bonnet, Véronique, Bridet, Guillaume et Parisot, Yolaine (éds.). *Caraïbes et Océan Indien. Questions d'histoire*. Paris : « Itinéraires. Littératures, textes, cultures », Éditions L'Harmattan, 47-63.
- , 2006. Histoire et mémoire : variations autour de l'ancestralité et de la filiation dans les romans francophones réunionnais et mauriciens. *Revue de littérature comparée* 2, 195-212.
- , 2004. « Le 'désancrage' et la déréalisation de l'écriture chez trois écrivains mauriciens : Ananda Devi, Carl de Souza, Barlen Pyamootoo », Mathieu-Job, Martine (éd.). *L'entre-dire francophone*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 67-100.
- MARIMOUTOU, Carpanin. 2006. Introduction : les littératures indiaocéaniques. *Revue de littérature comparée* 2, 131-140.
- PATEL, Shenaz. 2005. *Le Silence des Chagos*. Paris : Éditions de l'Olivier/Éditions du Seuil.
- PODDAR, Namrata, « La Poétique du bateau dans la fiction mauricienne », Bonnet, Véronique, Bridet, Guillaume et Parisot, Yolaine (éds.) 2009. *Caraïbes et Océan Indien. Questions d'histoire*. Paris : « Itinéraires. Littératures, textes, cultures », Éditions L'Harmattan, 77-91.
- ROMAINE, Alain et Ng Tat Chung, Serge. 2010. *Les Créoles des idées reçues. Origine du racisme antiafricain à l'île Maurice*. Maurice : Édition Maryé-Piké.
- SMOUTS, Marie-Claude. 2007. *La Situation postcoloniale*. Paris : « Science Po/Mondes/ Références ».
- TSALA TSALA, Jacques-Philippe. « Esclavage et colonisation : la mémoire historique au service de la violence contemporaine », Pewzner, Evelyne (éd.) 2005. *Temps et espaces de la violence*. Chilly-Mazarin : Sciences en Situation, 243-268.
- VINE, David. 2009. *Island of Shame*. Princeton : Princeton University Press.

La textualisation de la dissidence chez Ananda Devi et Shakuntala Boolell

Bruno Cunniah

University of Mauritius, Île Maurice

Les textes d'Ananda Devi et de Shakuntala Boolell s'inscrivent dans un mouvement de dissidence qui atteint son apogée dans les années 1990. Pour la première fois dans la riche tradition artistique de l'île Maurice, les écrits de femmes occupent une place de choix sur la scène littéraire. Parmi les textes les plus populaires de l'époque, *Le Voile de Draupadi* et *La Femme enveloppée* sauront trouver un public réceptif car ils pénètrent au cœur de la problématique mauricienne relative au statut de la femme au sein de la société. Ananda Devi et Shakuntala Boolell ont en commun la condition de l'Indo-mauricienne dans le cadre d'une société insulaire. Prise entre les feux des traditions obsolètes et de ceux d'une logique phallogocentrique, la femme d'origine indienne revendique une émancipation des structures patriarcales. Aussi, c'est dans ce contexte douloureux que se fera la textualisation de la dissidence.

Au début des années 1990, Ananda Devi et Shakuntala Boolell sont deux écrivaines mauriciennes qui s'inscrivent dans une logique féministe dans le but de produire des textes qui vont à l'encontre de l'ordre dominant. Ces écrivaines vont incarner une cassure avec les productions textuelles du passé en utilisant l'Indo-mauricienne qui serait la voix de la dissidence. Sur le plan historique, les liens entre l'Inde et l'île Maurice remontent à l'arrivée des premiers immigrants pendant la colonisation française (1721-1810). Aujourd'hui, la société mauricienne contemporaine porte la marque imposée par ces travailleurs et leurs descendants composent la majorité de la population de l'île. Sur le plan littéraire, l'Indo-mauricienne, objet de fantasme colonial, a toujours occupé une place de choix et cela dès les premières lignes d'une prose véritablement mauricienne. Celle de Clément Charoux (1887-1959) ou

celle d'Arthur Martial (1899-1951) sont presque exclusivement consacrées la femme d'origine indienne. Ce phénomène se poursuivra au XX^e siècle avec des auteurs tels que Marcel Cabon qui ne fera que reproduire l'image redondante de l'exotisme qui caractérise les premières représentations littéraires de l'Indo-mauricienne. Vers la fin du siècle dernier, l'image de cette dernière évolue avec les progrès sociaux. En effet, elle n'est plus la servante cantonnée chez elle mais plutôt celle qui a un emploi pour améliorer son sort. Cependant, cela ne l'empêche pas de continuer à exceller dans son rôle de ménagère et de mère. La Mauricienne de souche indienne est une femme libérée même si l'adjectif verbal « libérée » s'apparente plus à un faux-semblant. Dans les textes où elle continue à être représentée, sa vie quotidienne s'éloigne de plus en plus des conduites stéréotypées. On y découvre des scénarios révélant que cette dernière est de moins en moins tributaire de son environnement. Le principe d'individuation est, ainsi, valorisé. Dans l'étude qui suit, nous allons essayer de démontrer comment l'Indo-mauricienne fait face à une société en pleine mutation, tiraillée entre l'Orient et l'Occident. À travers *Le Voile de Draupadi* (1993) d'Ananda Devi et du recueil de nouvelles de Shakuntala Boolell intitulé *La Femme enveloppée* (1996), nous verrons comment la femme d'origine indienne se trouve dans une situation de précarité qui la conduit à prendre conscience de la futilité de son existence. À partir de là, nous essaierons de situer ses réactions parfois violentes dans le contexte d'un ordre dominant omniprésent.

ANANDA DEVI

À Maurice, l'immigrant indien ne se doutait pas que, des années plus tard, il pourrait aspirer au statut de dirigeant de l'île. En ce qu'il s'agit de la femme, nous constatons qu'elle s'est peu à peu détachée des dictats du patriarcat qu'elle subissait. Déjà, l'image de la femme polyvalente qui dirige les affaires de son époux dans le roman de Dayachand Napal (*Une Lueur d'espoir*, 1988) est à l'opposée de la passivité de celle d'Ameenah de Clément Charoux (*Poupée de chair*, 1935) et d'Oumaouti de Marcel Cabon (*Namasté*, 1965). Nous nous permettons de faire ressortir que dans *Father's Wish* (1983) de Ramesh Bucktawar, c'est la société hindoue qui est remise en question quand Santa veut suivre ce que lui dicte son cœur à tout prix. Aussi, elle préfère la mort à un mariage de raison contracté par ses parents. Cependant, aucun roman mauricien ne saisit aussi bien la

complexité des forces contradictoires qui pèsent sur l'Indo-mauricienne que *Le Voile de Draupadi* d'Ananda Devi. À travers le personnage d'Anjali, l'auteur nous dépeint une femme qui se lance dans un voyage intérieur à l'autre bout d'elle-même dans le but de prendre ses distances de ce patriarcat qui agit aussi bien sur son corps que sur son âme. Le roman renvoie à l'histoire d'une femme dont le fils est très malade. Aussi, son mari de qui elle s'est de plus en plus éloignée, lui demande d'accomplir le rite de la marche sur le feu. Or, du côté de la famille d'Anjali, cette forme de pénitence évoque l'image de Vasanti. En effet, celle qui allait bientôt faire partie de la famille en épousant Shyam, le frère d'Anjali, trouve la mort lors de ce même rite. De ce fait, il existe dans ce texte par rapport à Anjali, une référence constante à la défunte. Pourquoi ? Parce que Vasanti incarne sur le plan psychologique un idéal féminin auquel Anjali peut aspirer en prenant ses distances du patriarcat :

Il aimait ma mesure (Anjali), qui contrastait si bizarrement avec la fougue de Vasanti, ses éclats de rire stridents, son exubérance souvent exagérée. Elle était trop gaie, trop passionnée, trop fougueuse, trop belle et surtout, trop entière, se donnant à tout ce qu'elle aimait, tout ce qu'elle faisait, sans mesure aucune. (*Le Voile*, 36)

Notons ci-dessus la répétition de l'adverbe 'trop' qui symbolise une opposition à ce que tente d'imposer le patriarcat dans son désir de maintenir d'un nivellement chez la femme. Vasanti représente un danger aussi bien pour la société que pour l'homme car elle évite de par son naturel, de se cantonner au le statu quo. Vasanti existe en dehors des structures mises en place par l'ordre dominant, ce qui nous mène à une représentation authentique de la femme par exemple à travers l'image du fantôme ou de cette présence qui accompagne Anjali tout au long de sa vie.

Anjali va suivre les traces de celle qui aurait dû être sa belle sœur et elle va ainsi aller à l'encontre de la société indo-mauricienne. N'oublions pas que Vasanti fut jadis associée à l'univers transgressif de la sorcellerie : « [...] il faut l'exorciser, [...] éna diab dans li » (*Le Voile*, 88). Cependant, ce qui frappe c'est que « les femmes surtout, les femmes enchaînées, les femmes prisonnières, jalousaient Vasanti » (*Le Voile*, 88). En effet, celles-ci n'ont pas l'intention de permettre à l'une des leurs d'échapper au joug du patriarcat sous lequel elles ne sont que de nouvelles esclaves. À un autre moment du roman, nous apprenons que la mère provoque chez le fils « la haine des femmes trop fortes et trop belles » (*Le Voile*, 61). Ici, il est clair que la femme hindoue a été si exploitée qu'elle a fini par permettre à l'homme de la manipuler comme bon lui semble. Quelque part, c'est un

système matriarcal complètement aliéné qui se charge de maintenir l'oppression de la femme. À la limite, nous pourrions avancer que dans un tel cas, la fonction traditionnelle du mâle devient obsolète d'où l'impuissance qui caractérise, Dev, l'époux d'Anjali. Dans un tel contexte, le fantôme de Vashanti incarne le refus de la société patriarcale de même qu'une prise de conscience du statut réel de la femme hindoue. D'ailleurs, Anjali est consciente de cela quand elle dit à son mari : « Il y a entre nous le fantôme de Vasanti, qui m'empêche de m'abandonner totalement à ce qui aurait dû être une croyance commune » (*Le Voile*, 84). Dès lors, la rupture avec l'univers masculin s'avère inévitable et le seul lien qu'Anjali gardera avec sa vie précédente sera son fils.

Le concept de la maternité dans le texte de Devi est synonyme de propriété tant au niveau d'Anjali qu'au niveau de sa mère. Dans cette relation unique entre la femme et son fils, l'homme ne semble pas avoir de place. D'ailleurs, l'image du père est quasiment absente de la vie d'Anjali. Le père ayant été écarté, il reste donc à la femme d'éclipser les autres femmes avec qui elle est plus ou moins en rivalité. Cela ne devient possible que quand elle se retire de la société pour se consacrer uniquement à son fils. Dans le texte, il est clair qu'Anjali ne vit que pour son enfant :

Elle a voulu le nourrir d'une sève de ferveur, mais elle n'est parvenue qu'à effaroucher au fond de lui l'instinct et la liberté. Elle a voulu l'élever dans la vénération de la mère, mais n'a fait qu'installer en lui la haine des femmes trop fortes et trop belles. (*Le Voile*, 61)

Pour l'auteur, ce sentiment relatif à l'étouffement émotionnel de la mère est un mouvement compensatoire. À partir d'un certain stade, la femme ne vit que pour et par son fils. Or, un tel choix peut se révéler dangereux dans la mesure où il reproduit un cercle vicieux. Cela nous ramène irrémédiablement à la mère de l'héroïne. À son sujet, Anjali finira par avouer : « Elle n'avait eu, comme moi, aucun choix. Aucune autre voie à suivre que celle de sa condition de femme » (*Le Voile*, 61). Ici, c'est la maladie de Wynn qui aide Anjali à tout remettre en question. Il s'agit là d'un projet qui aboutira à la marche sur le feu qui, elle, paradoxalement, n'aboutira à rien.

La prise de conscience de la mère passe par le rejet de tout ce qui ne se rapporte pas à Wynn. Bien qu'elle reconnaisse l'importance de son époux en tant que père, elle estime qu'il ne peut avoir le même degré d'importance qu'elle – la mère – qui a « porté » cet enfant. D'ailleurs, ce sera en des termes puissants qu'elle le lui dira :

Va-t'en, ne t'immisce pas entre nous. C'est mon enfant à moi, c'est moi qui l'ai porté, nourri, grandi. Tu ne lui as tout au plus donné que cette pâle

présence de père à laquelle s'accroche un enfant dans son inconscience sans se rendre compte qu'il n'a véritablement besoin que de sa mère. (*Le Voile*, 6)

Cela constitue une grande première dans la littérature mauricienne car en séparant le père de son fils, la femme entend assumer seule son rôle de mère. En contraste avec l'image traditionnelle de l'Indo-mauricienne résolue à ne vivre que dans l'ombre de son époux, Ananda Devi marque la rupture définitive avec le patriarcat. Comme Vasanti, Anjali s'en remet au feu. Il est à noter que l'idée de la marche sur le feu est un projet conçu par Dev, ce qui trahit son souci de ne pas s'impliquer dans la vie de son fils en désignant la mère comme « sujet » de l'offrande. En fait, nous pouvons dire qu'il s'agit de chantage émotionnel car Dev connaît les faiblesses de son épouse : « Une mère qui refuse de faire une offrande pour son fils n'est pas une mère » (*Le Voile*, 24). À partir de là, Anjali se renfermera sur elle-même. Ce geste est symbolique car il dénonce le fait que la femme doit voir en l'homme libre un comportement à imiter. Tout comme l'Antigone de la mythologie grecque, Anjali incarnera ce refus du compromis : « Je suis entourée de solidarités auxquelles je ne me sens pas appartenir » (*Le Voile*, 154). Cependant, il y a une grande différence entre l'héroïne tragique et l'Indo-mauricienne. Si la première choisit la mort, l'autre choisit la vie ; mais il s'agit d'une vie qui se situe loin des structures d'un système social destiné à produire un pantin au service du patriarcat. En d'autres mots, l'indépendance de l'Indo-mauricienne passe par le rejet de l'époux avec qui elle n'a que très peu de choses en commun.

La présence de l'époux est prédominante dans le roman ayant pour cadre la société indo-mauricienne telle que *Namasté* (Cabon, 1965) ou *Une Lueur d'espoir* (Napal, 1988). Dans le texte d'Ananda Devi, celui-ci perd de son importance mythique pour n'être plus pour Anjali qu'une « présence qui [...] dérange » (*Le Voile*, 5). En fait, *Le Voile de Draupadi* commence par une situation où la femme remet en question son amour pour l'homme qui partage sa vie. Plus que cela, ce sont les événements qui conduisent à cette union qui sont passés au crible par une femme. En effet, graduellement, cette dernière finira par se rendre compte qu'elle a été la victime consentante d'un processus matrimonial orchestré par deux familles. Contrairement à l'image morbide du mariage de raison qui est décrite dans le roman *Father's Wish* (Bucktawar, 1983), l'union de Dev et d'Anjali est caractérisée par un sentiment de passivité où la passion est totalement absente. Notons que nous sommes ici très loin du désir qui entoure Ram et Oumaouti du roman de Marcel Cabon (*Namasté*, 1965).

Chez Devi, la notion du mariage est l'ombre de la stérilité et de la sécheresse :

Notre mariage serait une chose tellement naturelle qu'elle semblerait suivre une loi organique. Mais au fond, il n'y avait pas eu de tendresse à proprement parler, pas de sa part en tout cas, et la mienne était peut-être un peu forcée, factice, rien que cette formelle « réunion », de part et d'autre, les deux familles assises, s'observant, se regardant, se « mutualisant » et énumérant mentalement les avantages du mariage ... (*Le Voile*, 20)

Sans le drame provoqué par la maladie de Wynn, Anjali aurait parfaitement intégré le milieu où évoluent « ces mannequins empesés qui n'ont d'autre identité que celle inscrite sur leurs vêtements : Pierre Cardin, Christian Dior, Cartier » (*Le Voile*, 55). Notons que l'argent est un leitmotiv qui revient souvent dans le roman contemporain qui décrit la société indo-mauricienne. L'opulence devient, ainsi, une revanche sur le passé. Or, parfois, il s'agit d'une véritable obsession qui peut avoir d'énormes ramifications. Derrière la façade de la réussite sociale se cache ce monstre financier qui dévaste tout sur son passage. Aussi, quand Anjali arrive à rejeter Dev de sa vie, c'est aussi toute cette société factice « de bon petits colonisés » (*Le Voile*, 55) qu'elle écarte de sa vie. C'est une condition *sine qua non* car dans un tel système, la femme ne peut exister qu'en tant qu'objet : « Je ne peux garder l'amour de mon mari qu'en étant conforme à l'image qu'il veut se faire d'une femme » (*Le Voile*, 154). Anjali refuse d'être le mannequin de chez Dior et la scène qu'elle fait lors d'un de ces dîners célébrant la réussite sociale est la preuve que son mari et elle n'ont pas plus grand chose en commun. Ils ne sont plus que deux étrangers. Ce n'est qu'à ce prix que la femme peut pousser ce cri de libération que l'homme ne peut comprendre car hors de l'ordre dominant, tout n'est que folie et hystérie.

Dans *Le Voile de Draupadi*, l'époux est mis en retrait au profit du fils. En effet, entre ce dernier et sa mère, il existe une relation qui existe hors de l'univers social contaminé par les structures patriarcales et où la femme est souvent l'objet du mépris. Anjali a, toute sa vie, été contrôlée par une institution qui n'a jamais défendu ses propres intérêts. D'ailleurs, le silence que cette dernière maintient par rapport à son enfance indique qu'elle est consciente qu'à une époque de son existence, elle était esclave de son quotidien. Nous ne pouvons déterminer exactement à quel moment Anjali décide de renier le milieu indo-mauricien. Par contre, il ne fait aucun doute que Wynn en est le catalyseur :

Ce n'est qu'avec Wynn que je suis née. Tout, alors, a basculé face à l'évidence : cette bouleversante intuition que toutes les valeurs, toutes les

vérités, toutes les certitudes se résumaient à la présence d'un fils [...] Tout le reste a été détruit au bout du cataclysme intérieur de la naissance. (*Le Voile*, 9)

Wynn est un symbole vivant ou mort car sa mère a choisi de lui donner un nom qui n'a pas de connotations religieuses. Ainsi, il s'inscrit comme citoyen de l'univers dans une société mauricienne qui se modernise mais où le poids des traditions semble immuable. Quelque part, Anjali veut créer un destin unique pour son fils. Dans cette optique, il ne fait aucun doute Anjali imite sa propre mère par rapport à Shyam. Ce dernier a tellement été façonné par sa mère qu'il a fini par devenir le contraire de ce qui avait été attendu de lui. Par exemple, le fait que sa mère lui choisisse Vasanti comme épouse l'a conduit à renoncer définitivement à une telle union. Dans le cas de Wynn, cette barrière que construit sa mère autour de lui n'est possible que parce qu'il est toujours un enfant et puis parce que sa maladie fait de lui un être essentiellement dépendant. Ainsi, sa non-existence devient la condition par excellence de la revendication de sa mère.

Dans un texte intitulé *Amante Marine de Friedrich Nietzsche* (1980), Luce Irigaray démontre que l'imaginaire qui se rapporte à l'eau a un potentiel grandement subversif dans le discours de Nietzsche. De ce fait, elle conclut que l'eau en tant que référence imagière possède un pouvoir qui dépasse les limites de l'ordre Symbolique. En d'autres termes, nous sommes face à la difficulté de représenter la femme sur le plan littéraire. Cette observation associée à celle de Clarissa Pinkola Estés (*Women Who Run With The Wolves*, 1992) pour qui l'eau a des propriétés essentiellement féminines est illustrée par l'image des fluides à laquelle aussi bien Vasanti qu'Anjali sont associées. Par exemple, Vasanti offre le spectacle d'un corps en fête dénué de toutes ses chaînes quand elle se trouve purifiée par la pluie. Plus loin, c'est au tour d'Anjali de bénéficier de ce renouveau par l'eau qui devient le catalyseur qui lui permet d'abandonner sa peau d'esclave pour intégrer sa « peau de mère et de lionne » (*Le Voile*, 50). Cependant, dans *Le Voile de Draupadi*, l'eau n'offre qu'un asile temporaire. Aussi, le corps, lieu de toutes les violences perpétrées par l'ordre Symbolique, demeure. C'est la raison pour laquelle Anjali fera tant souffrir son propre corps en allant au-delà du jeûne requis par l'offrande qu'elle s'apprête à faire et cela dans le but d'exorciser les forces obscures. Au bout du compte, celles-ci finiront bien par ne plus avoir de prise sur un corps meurtri par l'anorexie mentale. Dans l'absolu, elle espère être comme Vasanti, délivrée de cette enveloppe charnelle, objet d'oppression : « Ce n'est pas un supplice. C'est un repos que de ne plus avoir de corps. De corps pour enfanter, de corps pour être fidèle avec, de

corps pour être infidèle avec, de corps pour se mortifier [...] (*Le Voile*, 154). La mort n'apportant pas de solution, Anjali marchera sur le feu et en ressortira comme libérée. Quelque part, l'Indo-mauricienne a été plus forte que la famille, son époux et la société hindoue. La rupture est maintenant définitive, son sacrifice étant la dernière chose qui la liait à son passé avec Dev. À partir de la mort de Wynn, elle choisit de vivre en communion avec l'océan, espace imaginaire par excellence. Aussi, avec Fatmah, une femme bafouée, elle peut enfin recréer cet espace utopique peuplé d'êtres libérés, concrétisant de ce fait la naissance de l'Indo-mauricienne délivrée du poids des traditions qui la maintenaient sous la domination de l'homme.

SHAKUNTALA BOOLELL

La Femme enveloppée de Shakuntala Boolell reprend les mêmes préoccupations thématiques d'Ananda Devi car l'éternel féminin théorisé par cette dernière est réévalué dans un contexte de la dissidence. Quitte à faire éclater les mythes entourant le personnage de l'Indo-mauricienne, Shakuntala Boolell s'attaque courageusement aux représentations littéraires du passé. Enveloppée dans de beaux saris et souvent mariée sans avoir véritablement eut son mot à dire, elle est devenue mère par la force des choses. Somme toute, elle s'est retrouvée dans un système binaire de dominant/dominée et elle s'est inscrite dans l'infériorité comme une punition méritée, chose tout à fait normale dans son milieu. Aussi, la seule identité dont elle peut se prévaloir est l'identité biologique voire sexuelle, comme l'énoncent Maité Albistur et Daniel Armogathe dans leur ouvrage *Histoire du Féminisme Français* : « Très tôt, les hommes ont assimilé la femme à son corps, à son sexe, et se sont prévalus de sa destination biologique pour la confiner dans les rôles de mère et de servante » (1977, 418). Cette double représentation de mère et de servante est mise en lumière par plusieurs écrivains qui dépeignent la femme d'origine indienne comme née pour être mariée, vouée à la procréation et aux abus masculins. Prise au piège du patriarcat, elle abdique à l'exemple de Supaya dans *La Femme enveloppée* : « Il y a des années qu'elle était enveloppée. Pas seulement dans du fil, du coton et de la soie brute mais, qui pis est dans des croyances et des prédispositions abominables. Egalement déguisée dans son drame intime » (58). Alors, elle sort ses griffes et assume une attitude dangereuse jusqu'à devenir criminelle comme Smita dans « Les

Trois pans du sari ». En fait, le viol que celle-ci subit ne reste pas impuni. Sa revanche est immédiate, primitive, telle que traduit la loi du talion. Yadev qui a abusé d'elle parce qu'il avait les mots ne saura profiter longtemps de son crime : « Des conquêtes, j'en ai, à la douzaine » (*La Femme*, 24) !

En rassemblant toute son énergie, elle se divinise, se substitue à Kali, déesse hindoue de la vengeance et pousse le coupable expier son crime. La femme violée s'est revigorée et inspire une peur terrible dans son acharnement froid à se soulager d'une tyrannie masculine :

Elle revenait à la charge. Ses ongles lui servaient de bouclier... Soudain Smita se sentait pleine de bras et en feu. Les coups pleuvaient. La tête, le cou, la poitrine en recevaient des volées. Elle tambourinait sur un corps meurtri et avait dû toucher la carotide. (*La Femme*, 25)

C'est alors que s'efface le stéréotype sexiste qui tend à en faire un portrait de femme fragile et faible. La narratrice met en avant la force herculéenne de la victime en se livrant à une analyse de ses émotions et de sa vitalité physique. Vaincre cet Autre, l'homme de qui Smita se dissocie peut sembler une gageure. Dans le contexte d'une représentation-monstre, la femme atteint une dimension fantastique. C'est dans ces instants périlleux que le potentiel inexploité de la femme va se révéler. Aussi, c'est par un comportement monstrueux contre-nature que se caractérise, ici, la femme. Toute son énergie est peut alors être consacrée à une lutte douloureuse avec elle-même lorsqu'elle est abusée. L'auteur met en avant une lutte pour l'affirmation de soi, ce qui trouve son aboutissement dans le meurtre. Smita n'a pas de compte à rendre à personne et son attitude envers sa mère l'atteste. Le sari tout décati qu'elle tend à Matadji pour que l'étoffe soit incinérée parmi les immondices ne l'oblige en aucune façon à justifier sa conduite. Le regard de Smita se décline en un air de protestation. « Les Trois pans du sari » montre le triomphe de l'Indo-mauricienne et sa lutte victorieuse contre la barbarie de l'homme. Ici, Shakuntala Boolell procède à un bouleversement de l'ordre symbolique. Au nom d'une rancoeur impossible à refouler qui révèle une nature féminine jusqu'alors inexploitée, Smita poussée à bout se retrouve dans une situation extrême. En tuant Yadev qui avait, au préalable, été obligé de se prosterner devant elle, (« il) avait fléchi les genoux en signe de soumission, de respect et d'adoration » (*La Femme*, 25)), cette femme prend son destin en main. Elle devient le symbole de toutes celles qui ont souffert silencieusement dans cette île du sud de l'Océan Indien.

Il aura fallu attendre le recueil de Shakuntala Boolell pour que nous puissions avoir droit à une représentation des représailles physiques de la part d'une Indo-mauricienne envers un homme. Cela constitue une première littéraire. En effet, jamais une femme a été si loin dans sa quête de vengeance, du moins dans la littérature mauricienne. Dans le cadre cette nouvelle, deux motifs poussent Smita au meurtre. Le premier se rapporte à l'homme qui « cachait une âme féroce primitive. C'était le traître, le diable incarné » (*La Femme*, 24), un violeur en puissance devant qui la victime finit par réagir violemment, ce qui conduit à l'élimination de ce même violeur. Le second motif concerne le sens des mythes et la question ayant trait aux représentations féminines selon les hommes. *Beaux Songes* (1999) de Nando Bodha qui paraît pourtant trois ans après le texte de Shakuntala Boolell montre bien que les stéréotypes sont encore présents. L'héroïne du roman de Bodha, Shanti, illustre à merveille le mythe de la femme passive qui perpétue son esclavagisme. D'ailleurs, la jouissance de son propre corps ne lui appartient même pas contrairement à certains personnages d'Ananda Devi tel qu'Anjali. Chez Bodha, l'Indo-mauricienne s'est rendue coupable d'une transgression en cachant sa virginité perdue. Après ses noces, elle est renvoyée chez son père et couverte d'injures. L'écrivain met en scène l'Indo-mauricienne chassée, battue, « rouée de coups par sa mère, traînée à même le sol » (*Beaux*, 158). Ici, la dissimulation de la vérité peut conduire à l'échec voire à la mort. La maison paternelle a été souillée et le symbole phallique détruit. Donc, il ne reste qu'une mort salvatrice pour la délivrer de toutes les flétrissures : « [...] on découvrit son corps dans l'immense bassin [...] Shanti avait voulu que l'eau limpide la baigne d'innocence et que les belles feuilles de songe gardent à jamais son secret (*Beaux*, 158). Dans le contexte socioculturel mauricien, la suprématie masculine explique l'inconfort de l'Indo-mauricienne. Les différents vécus - de Vashanti dans *Le Voile de Draupadi*, de Watee dans « Les Larmes de Khôl », de Pushpa dans « Le partage », de Hida dans « Harem sur pilotis » (trois nouvelles issues de *La Femme enveloppée*) - donnent à voir la femme esclave des ordres masculins. Et c'est ainsi que se résume la condition féminine. D'ailleurs, Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe* fait ressortir le fait que les femmes supportent tout et surtout : « cette seconde nature qu'est la coutume » (75).

Chez Shakuntala Boolell, le ménage, le harem ou la maternité, entre autres, sont symboliques et représentent la femme dans une

optique exclusivement masculine. L'écrivaine démontre comment la femme assujettie au pouvoir discrétionnaire masculin n'a pas droit à la parole et à la revendication. « Harem sur Pilotis » présente une jeune Indo-mauricienne dont le rôle, une fois de plus, est de satisfaire toutes les volontés masculines. Croisières, soirées, fortune sont les facteurs qui caractérisent le monde d'évasion d'Hida. Cependant, lorsqu'elle découvre la duplicité de son amant, Zubir, elle finit par tout remettre en question en commençant par elle-même. Une fois de plus, chez Boolell, la remise en question conduit à des situations extrêmes et ici, il s'agit encore du désir de se venger : « Ce soir-là Hida songea à se venger. Elle épouserait les intérêts d'autres lobbies » (*La Femme*, 39). Or, l'espace exclusivement masculin qu'est l'appartement de Zubir n'est qu'un piège qui révèle à la femme ses limites. Prise au piège, Hida se transforme en femme jalouse et révoltée. Elle frise la folie avec sa voix hystérique et arpente les couloirs. Par son insolence outrancière, elle découvre le plaisir de transgresser l'espace masculin. De plus, elle fait fi de la règle d'or de cet espace de séduction : « Faire des yeux de velours » (*La Femme*, 37).

La lutte que livre Hida annonce sa mort car il ne saurait y avoir de brèche indéfinie dans l'ordre patriarcal. Ici, la révolte ne pourra aboutir. Le fait qu'elle se repente et qu'elle exprime son amour pour Zubir demeure une vaine tentative. Quatre hommes à poigne ont vite fait de la remettre dans le rang en la menaçant : « un non de plus et tu es ... » (*La Femme*, 41). Sans aucun doute, Boolell dénonce les apparences qui régissent les rapports entre les deux sexes. Ici, le refus de jouer le jeu est susceptible de conduire la femme à la mort. Heureusement, la chasse aux folles et aux âmes rebelles n'est pas toujours couronnée de succès. Dans les nouvelles en question, l'aspiration de la femme à se vêtir d'une identité différente trouve son apogée dans le crime ou dans l'éclatement des valeurs. Au fil des nouvelles, Shakuntala Boolell poursuit cette perspective de déconstruction de stéréotypes à des fins didactiques. Pour elle, il est impératif de dénoncer les images de la femme voilée, de la femme esclave et de la femme objet. En d'autres termes, elle dénonce les constructions idéologiques qui sont présentes l'espace patriarcal. Or, l'éclatement des mythes passe obligatoirement par la confrontation. Pour l'écrivaine, la nouvelle femme Indo-mauricienne doit montrer son désaccord avec le jeu social où elle n'a toujours que ce rôle de subalterne. Un éclatement des valeurs ancestrales devient donc essentiel à la valorisation du féminin.

Il existe des cas où l'Indo-mauricienne ne croit pas que la rupture avec la famille ou les racines soit une nécessité pour se retrouver et s'affirmer. En effet « Le Retour » de Shakuntala Boolell présente l'Indo-mauricienne aux prises avec une identité plurielle. Ici, l'héroïne étant à l'étranger se retrouve coincée entre deux identités, l'une mauricienne et l'autre française. Au cours de la nouvelle, le lecteur découvre la complicité naissante entre Shobaluxmi et les Français. Dans ce cas précis, le mal-être féminin est assimilé à un besoin de substituer à une identité factice, une autre qui soit authentique. La prise de conscience n'est définie que par rapport à un espace rétréci peuplé de discours et de rites qui transforment l'adolescente en rebelle. D'ailleurs, nous décelons plusieurs signes de son refus des conventions : « ses yeux brillaient comme des chandelles et ses pommettes rouges marquaient sa fureur » (*La Femme*, 89). Un tel comportement révèle surtout la négation d'une réalité pénible et suffocante. Entre ce décor d'origine et Shobaluxmi, se creuse un abîme. Dans un tel contexte, l'Indo-mauricienne dédaigne les conduites stéréotypées et ne peut plus s'allier avec ses cousines. En effet, celles-ci ne semblent préoccupées que par le mariage, les loisirs, toutes ces petites choses que les femmes des milieux hindous ont en commun. Or, Shobaluxmi veut s'affranchir de la routine. Elle cherche à échapper aux obligations liées aux convenances et aux traditions qui la définissent même à l'étranger. Dans un texte intitulé *De l'Ombre à la lumière*, Boolell précise qu'il s'agit d'un « ensemble de croyances, de mythes et de discours qui légitimaient l'ordre social et patriarcal » (1999, 11). Si Shobaluxmi veut fuir, c'est parce qu'elle veut se dépasser. En effet, le désir de connaître d'autres pays et d'entendre d'autres voix s'avère indispensable dans cette quête du moi. Ainsi, le désir de partir la conduit à idéaliser un ailleurs imaginaire. Or, un étrange vertige s'empare d'elle en France où elle accède à une existence autonome. Sans désavouer sa propre culture, elle embrasse sa culture d'adoption. L'effet de mimétisme est souligné ironiquement dans la narration, montrant que l'Indo-mauricienne imite la femme occidentale et rivalise avec elle : « En moins d'une année, elle acquit une pureté classique qui étonna au plus haut point ses copines » (*La Femme*, 87). À première vue, l'expérience occidentale est pour l'Indo-mauricienne une heureuse surprise. Mariée avec Tino, elle se retrouve ancrée au sein de la petite bourgeoisie française.

Shobaluxmi vit l'aventure rêvée de tant de jeunes femmes indo-mauriciennes fascinées par le mode de vie occidentale. Ces femmes

projetent même sur l'Autre leurs rêves et leurs ambitions. Shobaluxmi apparaît comme la jeune Indo-mauricienne de la fin du XX^e siècle, qui mêle caprice, velléité de révolte et désir de nouveauté. Ivre de joie, elle part aux côtés de Tino à la découverte d'autres espaces tels que l'Allemagne, l'Italie et le Maroc. Peu à peu, néanmoins, elle se retrouve face à la nécessité de trouver un juste milieu entre l'occident pragmatique et l'orient rêveur. Ses désirs enfouis refont surface. Elle rêve de retour. Les mets épicés, la musique et les couleurs ne sont pas sans rappeler les délices de son enfance. La nostalgie la ronge et cela la pousse à se renfermer sur elle-même, ce qui s'apparente à l'un des symptômes d'une crise identitaire. Ces deux espaces, la province française et son île, ne semblent plus coïncider et Shobaluxmi se trouve visiblement placée dans un espace identitaire de l'entre-deux. La terre d'accueil et de promesse s'avère insuffisante pour combler le vide qu'a laissé la distance. Ainsi, un voyage au Maroc va perturber l'harmonie totale créée par Shobaluxmi. Lors d'une visite du souk marocain, elle attire l'attention de son mari sur le bazar. C'est au sein de ce vague souvenir de Maurice qu'elle fera l'expérience d'une juxtaposition des cultures. Ce processus nous conduit à formuler l'hypothèse selon laquelle l'alliance avec l'Autre est souhaitée par l'Indo-Mauricienne sans qu'elle ne soit absolue. Il se constitue alors un va-et-vient entre deux espaces qui est essentiel à la santé mentale de Shobaluxmi. Ici, il est clair que l'émancipation hors du pays natal n'est pas automatique. En effet, l'expatriée doit composer avec les valeurs du passé, les stéréotypes de nature insulaire associés à un nouveau code de conduite occidental. Le résultat est la création d'un nouveau modèle de comportement qui est de nature hybride. Bien que la norme communautaire d'origine soit remise en question, elle demeure toujours à l'arrière plan. C'est dans ce contexte que la foi de Shobaluxmi devient de plus en plus chancelante. Dans l'ensemble, Boolell nous présente une Indo-mauricienne ne saurait être guidée ni par l'homme, ni par une entité divine. Cependant, nous ne pouvons nier que ces mêmes facteurs occupent une place importante chez la femme de la fin du XX^e siècle.

Le Voile de Draupadi et *La Femme enveloppée* font partie d'une nouvelle tradition littéraire où des écrivaines partagent des préoccupations communes presque toutes associées à la notion de dissidence et à celle du genre. Dans une société patriarcale où l'autonomie de l'Indo-mauricienne est niée au nom d'une tradition phallogocentrique, les bouleversements sociaux apportés par la

mondialisation ne peuvent que produire une autre littérature, celle de la cassure avec celle d'avant la prise de conscience. Dans un tel contexte, les écrits de Devi et de Boolell, parmi tant d'autres, reflètent la révolte de la femme et sa recherche d'expériences nouvelles. Les difficultés de cette dernière à justifier sa promotion personnelle associée à la résistance opposée par les forces conservatrices masculines, aboutissent à une situation explosive. Cependant, graduellement, les forces instinctives l'emportent sur le rationnel. Aussi, l'Indo-mauricienne exprime des réticences par rapport aux mythes et aux discours qui la dispensent de chercher d'autres motivations. Les textes des écrivaines des années 1990 démontrent clairement qu'il n'est plus question de régresser en dépit des mises en garde de la part des forces qui régissent la société patriarcale. La lutte de la femme éminente sera, donc, acharnée et exemplaire. Toute déterminée à faire triompher sa vision du monde, elle dévoile son individualité. Que peut-on en déduire ? Les conduites stéréotypées s'épuisent au fil des années. Entre l'Orient et l'Occident, la femme d'origine indienne revendique la place qui est la sienne. En effet, sous la plume des écrivaines de cette fin du XX^e siècle, l'Indo-mauricienne devient un symbole de courage et d'émancipation.

Ouvrages cités

- ALBISTUR, Maïeté et Daniel ARMOGATHE. 1977. *Histoire du féminisme du moyen âge à nos jours*. Paris : Des Femmes.
- ANOUILH, Jean. 1975. *Antigone*. Paris : Hachette.
- BEAUVOIR, Simone de. 1949. *Le Deuxième sexe, I : Les Faits et les mythes*. Paris : Gallimard.
- BODHA, Nando. 1999. *Beaux-Songes*. Ile Maurice : Benares.
- BOOLELL, Shakuntala. 1996. *La Femme enveloppée*. Ile Maurice : Printemps.
- , 1999. *De l'ombre à la lumière. Sur les traces de l'Indo-Mauricienne*. Ile Maurice : Cathay.
- BUCKTAWAR, Ramesh. 1983. *Father's Wish*. Port Louis : Super Printing.
- CABON, Marcel. 1987. *Namasté*. Mauritius : E.O.I..
- CHAROUX, Clément. 1935. *Ameenah : roman mauricien*. Port-Louis : G.P.S..
- DEVI, Ananda. *Le Voile de Draupadi*. Paris : L'Harmattan, 1993.
- IRIGARAY, Luce. *Amante Marine de Friedrich Nietzsche*. Paris : Minuit, 1980.
- MARTIAL, Arthur. 1933. *Poupée de chair*. Port-Louis : G.P.S..
- NAPAL, Dayachand. [s. d.]. *Une Lueur d'espoir*. Port Louis : Hart.
- PINKOLA ESTÉS, Clarissa. 1992. *Women Who Run With The Wolves*. London : Rider.

Utopie identitaire et traversée des genres dans l'œuvre d'Ananda Devi

Jean Claude Abada Medjo
ENS/Université de Maroua, Cameroun

Avec Ananda Devi, la fiction s'écrit et s'inscrit hors normes, hors codes. La transgression semble constituer la colonne vertébrale même de son projet littéraire. Cette obsession de la rupture signale un malaise identitaire qui touche les personnages, et n'épargne pas leur créateur. Abondante et poly-générique, la fiction anandadevienne développe une quête identitaire décelable aussi bien dans ses contenus que dans ses configurations formelles. Le dialogisme narratif et discursif présent dans le texte sous des formes diverses en est un signal fort. Porter les regards sur une matérialité textuelle qui traverse les genres, et qui est elle-même traversée par des voix/voies multiples, peut contribuer à éclairer d'un jour nouveau cette œuvre qui se fait encore et, donc, qui reste à découvrir. Telle est l'humble ambition de cette réflexion.

POUR INTRODUIRE

Un parcours rapide de l'exégèse de l'œuvre de Devi, grande figure de la francophonie littéraire de l'île Maurice, met en évidence une bien curieuse carence : la quasi inexistence de l'examen de la forme et de la quête identitaire qui s'y déploie. Si elle célèbre régulièrement la profondeur et la constance thématiques, la critique n'a pas encore suffisamment cerné le travail de la forme dans les textes de cette auteure, dont la production littéraire juxtapose ou mêle régulièrement poésies, nouvelles, récits et romans à un rythme jusque-là peu répandu chez les écrivains féminins francophones de l'Ouest de l'océan Indien⁵⁰.

⁵⁰ On ne peut dès lors que se satisfaire des récentes analyses pénétrantes menées sous la direction de Véronique Bragard et Srilata Ravi (2011), dont certaines s'attachent aux

Pourtant, note Ramharai (2001 : 7), lecteur attentif et critique avisé de l'auteure,

L'œuvre d'Ananda Devi se caractérise par son importante contribution à la construction d'une identité de la femme mauricienne. L'auteur[e] traite, dans la plupart de ses récits, des drames humains qui touchent essentiellement des jeunes filles ou de jeunes femmes.

La dimension militante de son œuvre pour la quête de la liberté et la (re)construction identitaire ne se réduit cependant pas à une simple revendication féministe. Obsédée par la question de la femme et de sa condition, l'écriture de Devi ne tombe pas dans le piège d'un féminisme de soustraction (de l'homme). L'univers fictif de certains de ses romans⁵¹ est ainsi habité par des voix habituellement tuées et marginalisées dans la société, consacrant de ce fait une esthétique où la pluralité des voix narratives s'apparie à la mutation des genres, voire des statuts, dans la contestation des modèles sociaux exclusifs, et où s'épanouit, pour ainsi dire, une quête fiévreuse de soi. Toutefois, un article ne saurait combler à lui seul la carence relevée plus haut. On pourrait, à tout le moins, prétendre légitimement, mais modestement, enclencher une réflexion qui saisit la dynamique formelle de plus en plus ostensible dans les romans de Devi, et voir comment l'écrivaine tente de reconstruire l'unité d'un Moi éclaté, au carrefour des cultures, des langues, des civilisations et des savoirs, celui de ses créatures fictives, et le sien propre. Tel est le but de cette étude exploratoire.

1. L'INTENTION AUTOBIOGRAPHIQUE OU LA TENTATION DE L'EGO-HISTOIRE

Il existe plusieurs manières de se raconter : le journal intime, la lettre, le témoignage, les mémoires, le reportage et, plus récemment, avec l'essor des technologies de l'information et de la communication, les phénomènes du e-mail, de la tchatte, du texto ou du twitt. Toutes ces formes d'écriture sur soi témoignent de la part des scripteurs d'un besoin de se confier et de se comprendre (Guinoiseau, 2001). Certaines de ces formes proclament plus que d'autres leur caractère autobiographique, s'inscrivant ostensiblement dans un pacte référentiel

questions identitaires et du rapport du sujet à l'altérité dans les œuvres des auteures mauriciennes contemporaines, dont celles de Devi.

⁵¹ Cet article ne prendra pas en compte les deux derniers romans de l'auteure (*Le Sari vert*, 2009 et *Les Hommes qui me parlent*, 2011). Mais les analyses conduites ici peuvent également s'y appliquer.

ou diaristique. Néanmoins, comme l'écriture est d'abord une activité psychique, il arrive constamment que des écrits prétendument neutres révèlent des aspects de la personnalité de celui qui écrit. D'une certaine façon, donc, le livre en vient toujours à livrer son auteur. L'archéologie de la condition littéraire, entendue à la fois comme celle des œuvres et des auteurs, révèle souvent une double vie de ces derniers (Lahire, 2006).

Les récits de Devi racontent inlassablement les drames quotidiens d'une catégorie de femmes mauriciennes ou indiennes prises en otage dans le triple piège du foyer conjugal, des traditions anachroniques et de l'exiguïté spatiale. Soumises à un ordre social qui les réifie, elles optent pour la rébellion qui, souvent, les pousse jusqu'à l'autodestruction. Dans *Rue La Poudrière* (1988), Paule, jeune fille rejetée et violée par son propre père, se consume dans la prostitution, devenue pour elle une véritable addiction autodestructrice. Même si elle se sépare de Dev, son mari, à la fin du *Voile de Draupadi* (1993), Anjali, l'héroïne narratrice, n'échappe pas complètement au diktat d'un ordre social essentiellement patriarcal. Pour sauver Wynn, son fils malade, et sauvegarder en même temps l'équilibre menacé de la famille, elle est contrainte de se livrer au rituel de pyrobasie, la marche sur le feu. Sa révolte à la fin du récit est aussi celle de Daya, dans *Pagli* (2001). Après avoir été violée par son cousin qui l'épouse ensuite, elle se laisse entraîner dans une relation extraconjugale et extracommunautaire, rompant avec les usages et les partages socio-ethniques de son environnement social. Cela lui vaut d'être enfermée dans un four à chaux par son mari. Elle finit par y trouver la mort, noyée dans le déferlement des eaux boueuses d'un cyclone qu'elle a invoqué dans sa colère. La petite Aeena est suppliciée par son père qui l'accuse de parricide dans une vie antérieure, au nom du principe philosophique hindou du karma qui structure la fiction narrative de *L'Arbre fouet* (1997). Dans *Soupir* (2002), véritable récit dystopique d'une poignée d'infortunés échoués à l'île Rodrigues, l'auteure donne la parole narrative à un personnage masculin qui campe avec saisissement le drame d'une humanité accablée, déchue, et, précisément, d'une féminité soumise à l'horreur du viol collectif. Cul-de-jatte de naissance et, donc, « condamnée à l'immobilité » (Devi, 2002 : 90), la petite Noëlla, symbole de cette féminité vulnérable, trouve la mort des suites de ce rituel barbare orchestré par son propre géniteur.

On peut multiplier à l'infini les exemples, que l'on découvrira à l'œuvre, dans les textes de Devi, le même procédé scriptural : tous les

dramas de ses personnages – femmes, enfants ou hommes aux destins brisés – sont préférentiellement rendus d'un point de vue subjectif. S'il peut restreindre l'angle de saisie et de description de la trajectoire phénoménologique des personnages, ce procédé narratif qui met l'emphase sur l'expression de l'intériorité souligne une solidarité certaine, sinon une complicité avérée, entre l'écrivaine et ses protagonistes.

Si l'on n'irait pas jusqu'à dire que l'auteure est son personnage, puisque l'identification dont il est question ici ne saurait se lire sur l'axe d'une coïncidence absolue, l'homologie entre les structures figuratives de la fiction et celles de la réalité n'induisant absolument pas leur analogie (Mbala Ze, 2001), on ne nierait pourtant pas la proximité de Devi avec ses créatures. Plusieurs fois, elle a d'ailleurs affirmé s'identifier à celles-ci. Dans ses moments auctoriels, en effet, au moment où la question des choix énonciatifs se pose à la conscience littéraire, l'écrivaine prend le sexe, les obsessions et les aspirations de ses personnages, fussent-ils anthropomorphes (femmes, hommes, jeunes ou vieux) ou zoomorphes. On verra plus loin que cette tendance à « se couler » dans l'Autre, à « s'effacer », à « s'annihiler » au profit de l'Autre correspond à un besoin viscéral de se réaliser pleinement, de se retrouver soi-même.

L'identification à l'Autre est une variation de la quête de soi. Bien qu'elle se soit toujours défiée de l'autofiction, Devi n'échappe pas à l'intention autobiographique, non jubilatoire et exhibitionniste, certes, mais toujours en conformité avec cette vérité barthésienne qui stipule que raconter, c'est toujours se raconter (Barthes, 1974), l'écriture étant tributaire des jeux et surgissements de cette scène obscure qu'est l'inconscient (Wieder, 1995 : 3). Un texte en lui toujours comporte plus de ressources signifiantes qu'on veut bien le donner à entendre, fût-on son auteur ou, *a fortiori*, son lecteur (Lisse et Hayez, 2005). De là, selon Genette (1966), le caractère absolument infini de la littérature, activité capable de traduire des expériences diverses et plurielles. La rage de se (re)trouver à travers l'Autre se manifeste plus clairement chez les personnages de Devi par une quête fiévreuse de l'amour.

2. SE (RE)TROUVER DANS L'AUTRE OU LE MYSTÈRE DE L'AMOUR

L'unité du Moi des personnages de Devi se réalise souvent à travers l'union avec l'Autre dans un élan d'amour sincère. Dans *Pagli*, l'héroïne éponyme du roman se présente, selon la classification indienne des *nayika* (jeunes femmes) de la *Ramsamanjar* (Goswamy, 1987), comme une *parakiya*, « celle qui appartient à un autre ». Mais cet Autre n'est pas son jumeau cosmique. Daya – la véritable identité nominale de Pagli – est donc mariée, contre son gré, à son cousin, qui n'est pas l'aimé et, qui plus, est le bourreau qui l'a violée dans l'enfance. On peut trouver dans cette situation la raison de l'ardeur qui la porte hors des liens conjugaux. Or, cet élan affectif qui la soulève et la pousse irrésistiblement hors des engagements coutumiers vers Zil, le pêcheur de thon, dont le nom, par paronomase et métaphore, peut signifier « île » (charriant ainsi tout un imaginaire féérique), est intolérable dans le contexte moral de la société mauricienne décrite dans le roman. Et pourtant, il n'en est que plus passionné : le corps tout entier investi par cette charge amoureuse, et l'âme elle-même sur le char du désir montée, Daya (Pagli/la folle) est une *nayika* en qui on reconnaît assez nettement une *abhisarika*, « celle qui va à la recherche de l'aimé », tout comme l'héroïne anonyme de la nouvelle intitulée « Tissu de rêves » (Devi, 2006 : 97-106), bravant les barrières érigées sur son chemin pour s'unir à l'être désiré et aimé.

En échappant à l'enfermement du mariage, Daya se révolte contre une tradition qui ne réserve à la femme que le statut réifiant de possession masculine. Elle va se joindre, en une union ultime, sacrée, libre et libératrice, quoique transgressive, à Zil, la seule personne à comprendre sa souffrance, à comprendre ce qu'elle est (c'est lui qui révèle sa véritable identité : Daya, la pitié), et à lui procurer le bonheur de vivre. Cette union interdite avec l'amant aimé est donc en même temps une coïncidence de Daya/Pagli avec elle-même, avec la Nature, le divin, l'éternité, puisque l'être aimé se vêt ici de tous les attributs de Krishna, l'amant divin (Goswamy, op. cit. : 5), le dieu bleu, huitième incarnation de Vishnu et presque indissociable de lui. Il est le prototype de l'amant, « voleur de cœurs », « séducteur innocent », tantôt soumis, tantôt hautain, fidèle un jour, inconstant et libertin le lendemain, mais toujours ardent et passionné ; celui qui se réalise dans un chronotope nul et, donc, absolu. Dans l'extase de l'amour, le temps et l'espace

s'abolissent, les consciences s'apparient et coïncident avec la Nature : le nirvana s'ouvre aux amants éperdus, ainsi que l'atteste cette confidence de l'héroïne narratrice :

Nous sommes à l'intérieur d'une cathédrale de banyans. Leurs bras se dressent tout au tour de nous, leurs racines chevelues et aériennes se dénouent doucement jusqu'à terre. Ce lieu vert, à la lumière qui coule en pluie boisée, avec de lents craquements d'écorce, nous refuge [...] Jour nuit mélangés se glissent entre tes cils lorsque tu m'ouvres ton sourire (Devi, 2001 : 87).

Chez Devi, le désir amoureux est un principe fondamental dans la conquête symbolique de l'unité du Moi. Il embrase l'individu et le pousse à la transgression, bouleversant ainsi son rapport à l'impossible, à l'interdit et au sacré (Bataille, 1957). La résistance que Daya oppose à son époux la nuit de noces est un acte transgressif des ritualités du mariage hindou ; elle est en grande partie dictée par le désir de l'Autre (Zil), qui n'est pas le mari choisi et imposé par la communauté. Sous ce rapport, le désir est perçu comme le levain qui « peut faire que le corps se transcende pour s'identifier à une rationalité qui n'est plus celle de la raison, mais incarne l'absolu » (Pierssens, 1990 : 39). C'est sans conteste le désir d'être absolu qui sous-tend l'acte transgressif. C'est donc sous un mode existentiel farouchement agonique que les héroïnes de Devi négocient la reprise en main de leur destin de femmes et d'êtres humains à part entière.

Dans *Indian tango* (2006), l'attitude d'insoumission de Subhadra est doublement transgressive : elle découvre son corps, le plaisir et la jouissance dans une expérience sexuelle extraconjugale et homosexuelle. En se livrant aux jeux de l'érotisme et de l'homosexualité, Subhadra accède pour la première fois, à la cinquantaine révolue, aux joies de l'orgasme féminin, renversant les conventions établies dans sa communauté en matière de sexualité. Cette tendance à se mettre en rupture avec les codes sociaux régulant la sexualité féminine était déjà perceptible, à des degrés divers, chez les personnages féminins des romans comme *Le Voile de Draupadi* (Anjali et Fatmah) ou *Ève de ses décombres* (Ève et Savita). Même si cela ne concerne pas personnellement l'auteure qui, dans la vie concrète, est mariée et mère, se pencher sur la sexualité dans un texte aux forts relents autobiographiques est déjà en soi, ainsi que le pense Lejeune (2008 : 43), « un acte de transgression », d'autant que la sexualité féminine est féroce réprimandée et régulée dans les contextes sociologiques indien et indo-mauricien évoqués dans les textes de Devi.

Le récit d'*Indian tango* va donc plus loin dans la quête identitaire qui s'y épanouit, en révélant une plume résolument androgyne et transgressive sous laquelle s'enchevêtrent les figures de l'écrivaine et du peintre Ananda. Devi y atteint à une véritable fusion des genres, au double sens de catégories esthétiques et de partages sociaux entre les hommes et les femmes. Dans un même mouvement, la langue romanesque et la parole scripturale s'aventurent dans des régions intermédiaires et interstitielles où s'abolissent les différences entre le masculin et le féminin, les deux se résolvant dans le principe de l'humain tout court, et trouvant meilleure expression dans un art accompli, qui s'épanouit au-delà des conventions sociales et des ritualités poétiques. Pour Devi, qui avoue avoir puisé à larges andains dans son expérience d'écrivaine, le roman *Indian tango* peut être considéré comme un énoncé de fiction à la fois transgressif et libérateur lui permettant de faire un point sur son être-écrivain et ses pratiques d'écriture :

C'est un roman que j'ai eu du plaisir à écrire et qui m'a paru, à la fin, être une sorte d'étape. [...] Cela m'a rendue heureuse, oui, on pourrait parler d'aboutissement, même si l'angoisse de la suite m'a aussitôt reprise ! [...] je crois bien qu'*Indian tango* restera mon roman testament. (Devi, 2008)

Roman des accomplissements par la fiction, donc, *Indian tango* est un acte scriptural de maturité, à laquelle la narratrice invite sa partenaire au jeu de l'amour, le seul « jeu humain » capable de bousculer les usages : « Continuons. Soyons adultes jusqu'au bout. Regarde-moi. Oublie les siècles de résistance. Oublie les convenances. Oublie les rôles consacrés, la division des sexes, la condamnation des regards » (Devi, 2007 : 162). Les impératifs qu'on lit dans ces syntagmes brefs et sans équivoque ne doivent pas se comprendre comme des ordres relevant d'une certaine hétéronomie, mais comme des invites pressantes soulignant la complicité recherchée entre des partenaires d'un jeu érotique trop longtemps resté inaccessible dans une société où la sexualité féminine est rigoureusement contrôlée. L'absence même des structures subordonnées dans cette séquence confirme une telle interprétation. Au bout de cette expérience inédite, en tout cas, Subhadra réalise son unité profonde ; elle atteint son âtmâ : « Les deux Subha-dra enfin s'alignent, coïncident l'une avec l'autre pour poursuivre cette route et voir jusqu'où elle mène » (Ibid : 173). C'est donc par le truchement du corps d'une autre femme qu'elle se découvre une identité corporelle féminine, et que sa personnalité même se consolide dans le sens d'un accomplissement intégral.

Cette transgression a d'importants prolongements symboliques. Subhadra ne se contente plus de se rapprocher son corps, elle l'autorégule, alors qu'au nom de la tradition et des préceptes religieux elle est contrainte au renoncement à la chair. Pour Devi, la rupture avec un ordre sociale injuste envers la féminité doit être radicale. La femme ne demeurera plus « dans sa pénombre attirée, dans son cercueil conjugal où rien ne la délivrera de ses péchés, de ses désirs qu'elle ne consommera jamais » (Devi, 1997 : 43) ; elle doit sortir de la thébaïde sentimentale dans laquelle le patriarcat l'a confinée. Il s'agit désormais de triompher de tous les « asservissements » (Ibid. : 75), en explorant des voies inédites longtemps obturées par la volonté hégémonique de l'homme.

Les textes de Devi insistent sur l'expérience sensuelle (voire sexuelle) comme une modalité essentielle dans la découverte de soi par la médiation de l'Autre. En mettant en valeur la sensibilité de ses personnages, Devi atteint souvent à un mélange des poétiques indiennes *shrangara* et *kama shastra*, la première désignant dans la philosophie indienne de l'amour l'expression du sentiment amoureux tel qu'il est représenté dans l'art en Inde, et la deuxième se traduisant dans l'ensemble des œuvres qui traitent de l'art d'aimer et des aspects physiques de l'amour et du sexe (Goswamy, op. cit. : 6). Tout le chapitre de *Pagli* intitulé « Zil », que la narratrice présente comme un « poème sans rime et sans ponctuation » (Devi, 2001 : 83), en est l'illustration la plus complète. Sentimentalisme, sentimentalité, sensualité et sensibilité, au-delà du simple jeu de mots, s'y interpentrent pour servir une poétique érotique unique et raffinée, qui n'a rien à voir avec une scénographie pornographique de bas étage. En tant qu'écriture du corps dans sa beauté et sa volupté, et des sentiments, l'érotisme littéraire, qu'il faut distinguer de la vulgarité pornographique, est un thème artistique noble, qui a inspiré les plus grands noms de la littérature mondiale, tels que Victor Hugo, Charles Baudelaire, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, William Shakespeare, Ernest Hemingway, John Steinbeck, etc.

Dans *Pagli*, Devi se livre à la célébration d'un amant total, vital, qui a « le temps le temps passé et le temps présent et tous [les] avenir possibles » (Ibid. : 84), parce qu'il est le temps, un amant avec lequel Daya doit se conjoindre dans l'exaltation d'un amour fort, et non fou, total, et non totalitaire et non totalisable, absolu, peut-être absolutisé, mystique mais aussi mythologisé. L'auteure « divinise » en effet Zil,

personnage préposé et disposé à construire une nouvelle dynamique sociale dans une île dévastée par des malheurs naturels et artificiels, et à redessiner les contours d'une identité plurielle plus représentative de la diversité mauricienne. L'enfant fantasmé par Daya comme gemme de l'hyménée avec Zil est le symbole de cette identité croisée, une identité « chamarel », pour emprunter à Shenaz Patel (2002) le titre d'un roman emblématique de cette question identitaire à l'île Maurice :

Cet enfant qui m'est venu ainsi dans l'absolu, je le vois, et son sourire d'étoile, comme le tien, illumine le monde. Sa peau de sucre de canne caramélisé au soleil de décembre, ses cheveux bouclés et noirs, ses lèvres charnues, ses yeux rêveurs, peu importe comment il sera, quel mélange, quelle mixture, quel aspect de dorure et d'oiseau de paradis et d'aube qui point sous les manguiers, cet enfant de l'île et de Zil et de moi est le miracle issu de nos corps accolés et de nos sources mêlées et de nos sangs glorieusement pareils (Devi, 2001 : 93).

Chez Devi, la réflexion sur la créolisation ne peut faire l'économie de son aspect biologique qui, sur le plan anthropologique, contribue à l'émergence d'une identité fantastique où les contraires s'assemblent harmonieusement. De Singly (2003) signale, dans son ouvrage, *Les Uns avec les Autres*, l'urgence de l'avènement de ce type de relation sociale qui transcende les différences et abolit les frontières, tout en sauvegardant les libertés individuelles :

Il est temps de dessiner un nouvel idéal du lien social, conciliant la liberté de chacun et le respect mutuel, reposant sur une autre forme de civilité. Un « nous » qui sache respecter les « je » dans leur liberté et dans leur identité complexe. Un lien qui sache unir sans trop serrer. (Quatrième de couverture)

L'union sacrée entre Daya et Zil, dont l'équation s'écrit en termes de fusion intégrale et de fluidité, sublime les différences et les partages ordinaires – d'une part le binôme oppositif masculin/féminin (Zil/Daya), d'autre part l'opposition humain/divin (Zil/Krishna) –, conduit à l'inséparabilité des êtres (les amants) par leur solubilisation dans l'amour. Il y a, en effet, dans *Pagli* et aussi dans « Le tissu de rêves », peut-être plus que partout, une lecture possible de l'amour, lorsqu'il est vrai, comme seul moyen capable de venir à bout des complexes de race et de classe dans un pays qui, comme disait Malcolm de Chazal, cultive la canne à sucre et les préjugés (aujourd'hui peut-être davantage les préjugés que la canne). Dans une île aux cultures diversifiées, où se côtoient, sans s'interpénétrer vraiment, l'Inde, l'Afrique, l'Europe et l'Asie, seul l'amour peut, en effet, permettre de réaliser une véritable reconstruction du sujet social mauricien. Seul,

l'amour peut contribuer à briser les murailles de l'indifférence et à construire une identité métisse permettant d'annihiler toutes les îles autistiques, artificielles, qui re-dupliquent à l'infini l'île naturelle.

Le choix d'écrire deux chapitres, notamment « Zil » et « Océan » (Devi, 2001 : 83-85 ; 153-155) sans ponctuation classique signale, par ailleurs, chez l'auteure un parti pris radical pour exalter les origines plurielles de son île, en même temps qu'un appel à l'ouverture, à une intégration véritable des différentes composantes de la société mauricienne contemporaine par l'assouplissement des rigidités ethniques et idéologiques. L'extrait suivant illustre fort bien ce constat :

où sommes-nous partis en ces heures abruties d'insomnies bien loin certainement car je ne reconnaissais pas ces lieux où mon cœur a trébuché si fort et tant d'eau et tant d'eau pluie sueur salive ou autres humidités je ne sais plus encore noués renoués encore et renouvelés indéfiniment il n'y a plus de nuits plus d'aubes des lierres enroulés autour de nos chevilles mais il n'était pas nécessaire de nous attacher l'un à l'autre nous le sommes déjà au contraire pour nous séparer il faudrait détruire l'inextricable mains dévergonnées jambes buissonnières lèvres adhérentes nous ne pouvons plus partir tu dis mon nom et cela ressemble à une lumière je dis ton nom cela ressemble à un cri d'oiseau je n'en peux plus essouffée créée criée soulevée irradiée déferlée-

et enfin nous glissons ensemble dans le sommeil et,
pour la première fois depuis des années,
je dors (Devi, 2001 : 85).

Effusion poétique, poétique de la fusion. Ponctuation aventurée, syntaxe (dé)libérée, qui s'épanouit dans la coulée ininterrompue d'un fleuve charriant dans son lit les eaux mêlées du roman et du poème libre. Car c'est dans cette écriture fluide et fusionnelle, sans rivages, où les mots explosent en une féerie éblouissante et se recomposent dans une unité toujours en sursis, prêts à s'effacer et à se réécrire sous le magnétisme d'une imagination elle-même affranchie de toutes les pesanteurs culturelles et « académistes », que Devi réalise la plénitude de son être-écrivain, en même temps que ses créatures de fiction s'arriment à elles-mêmes et retrouvent, enfin, au bout de chemins détournés leur signification, leur « point de départ », selon les vers de Thomas Stern Eliot, que l'auteure a pris comme épigraphe de *L'Arbre fouet*. Ces libertés stylistiques et linguistiques signalent un mûrissement dans le devenir-écrivain de Devi, qui en profite pour se mettre en scène et accéder à un horizon phénoménologique plus étendu, plus ouvert. De la fission des mots, pourrait-on dire, naît donc la fiction du Moi. C'est ce principe de la signifiante, mécanique d'un texte qui fissure les signes

linguistiques pour les inscrire dans une fiction qui conte autant leur propre surgissement que la fulgurance d'une individualité se découvrant elle-même. Pour la romancière, l'activité scripturale est le lieu d'un accomplissement de l'être, le lieu d'une réalisation plénière. Espace ouvert et favorable à l'autonomisation de l'individu, l'écriture est pour Devi, comme chez maints auteurs, « ce qui compte avant tout, elle est le monde, elle est le chemin et le but [...] » (Devi, 2003). Dans un entretien électronique qu'elle m'a accordé le 26 novembre 2006, Devi explicite le comment et, peut-être aussi, le pourquoi de cet accomplissement par l'écriture. Voici les deux questions que je lui ai adressées :

À plusieurs reprises vous avez dit votre défiance envers l'autofiction. Si l'on considère cependant que le livre, à quelque degré, livre son scripteur, en quoi peut-on postuler, dans votre cas, une certaine homologie avec vos personnages, notamment les narratrices, de vos romans ? Peut-on, par ailleurs, prétendre que la nouvelle intitulée « Une nuit au Djoué », publiée en 2006 dans le collectif *Les Balançoires*, dont vous avez recueilli les textes, et où on trouve les raisons de votre devenir écrivain, constitue votre premier texte officiellement autobiographique ?

Réaction de Devi :

Pour répondre à la deuxième question, oui, c'est effectivement le premier texte publié où je me mets littéralement en scène. Par contre, l'élément fictionnel reste fortement présent, et même primordial, puisque la rencontre avec la petite fille, dans la partie « fantastique » de la nouvelle, est au cœur de celle-ci. Dans mon prochain livre, *Indian Tango*, j'ai aussi puisé dans mon expérience personnelle d'écrivain pour créer le personnage de l'écrivain. J'y ai ainsi semé des indices autobiographiques que seuls sauront reconnaître ceux qui ont lu mes précédents livres !! Pour ce qui concerne mes livres précédents, j'ai bien sûr communiqué certaines de mes émotions à mes personnages, par exemple Anjali dans *le Voile de Draupadi*, et il est évident que l'on ne peut pas entrer aussi loin dans la conscience de ses personnages en disant « je » sans se mêler un peu à eux. Dans *La Vie de Joséphin le Fou*, par exemple, la scène où Joséphin saisit la cheville de Solange et la tire sous l'eau renvoie à un rêve que je faisais souvent, enfant, et à un conte de fées dont je ne me suis souvenue que bien plus tard. Certaines obsessions reviennent également dans plusieurs livres (les chiens, le banian, les cimetières)... Mais les correspondances biographiques sont subtiles et très intérieures plutôt que directes et reconnaissables. On peut dire que, de livre en livre, mes narratrices se sont libérées davantage de leur carcan, et cela peut également correspondre à un parcours intérieur parallèle chez l'auteur[e]... (Abada Medjo, 2010 : 392-393)

Au moment où les personnages échappent aux pesanteurs sociales qui les écrasent, l'auteure suit un cheminement pareil en s'affranchissant de toutes ses inhibitions, des préjugés, des contraintes de la société et de l'écriture. En admettant partager certaines des ses aspirations, de ses hantises avec ses personnages, en effet, Devi crédibilise l'hypothèse d'une complicité avec ces derniers. Le parcours identitaire des personnages est, à ce titre, semblable à celui de l'écrivaine, même si les biographèmes étoilent plus qu'ils ne saturent ses textes. Avec Devi, en fait, il serait difficile de parler d'une autobiographie canonique ; on serait plutôt dans les configurations contingentes de l'« autofiction », de l'« autonarration » (Gasparini, 2008), voire de la « mythobiographie » en mode mineur dont parle Thiel-Janczuk au sujet de Patrick Modiano, ou alors tout simplement de l'« autofabulation » dont Genette (1991 : 86) a décrit ironiquement le pacte en ces termes : « Moi auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivé ». Toutefois, si Devi n'écrit pas « sa véritable vie », on sait, comme le soulignait déjà Jean-Jacques Rousseau dans le « Manuscrit de Neuchâtel », que « nul ne peut écrire la vie d'un autre homme que lui-même... ». La quête incessante de l'unité et de la plénitude qui s'inscrit dans chacun de ses textes semble alors correspondre à ce que Régnier (2008 : 36), interrogeant le paradoxe généalogique entre l'autobiographie et l'autofiction, considère comme « une nouvelle éthique » autofictionnelle selon laquelle « l'être ne pourra atteindre à sa vérité tant qu'il ne sera pas élargi, mis en question par la fiction ».

L'écriture acquiert définitivement un caractère aussi vital que l'acte de respirer : « Pour moi, l'acte d'écrire constitue l'espoir. La mise en mots et en images, la restitution, par le biais de la beauté, d'un univers fait de rage et de violence, est un miracle intime qui me permet de vivre. » (Devi, 2008) Dans un entretien qu'il a accordé au *Courrier de l'Unesco*, le grand romancier espagnol, Camillo José Cela, Nobel de littérature 1989, reconnaît, lui aussi, ce caractère indispensable de la littérature à la vie des hommes et des peuples :

Je dirai que pour moi écrire est une nécessité. Si je veux établir un contact, avec moi-même comme avec mes semblables, je dois passer par le truchement de la parole. Dans l'histoire de l'humanité, l'instant où le premier homme a émis la première parole articulée est bien plus important que la découverte de l'Amérique, l'arrivée sur la Lune, la théorie de quanta ou celle de l'atome. [...] Pour un peuple, la littérature est tout : elle assure sa pérennité, bien mieux que l'architecture. Les mots sont plus durables que la pierre. (Cela, 1990 : 4)

En creusant sans relâche les vies tourmentées de ses personnages, en suivant furieusement leurs destins tourbillonnés, Devi s'engage elle-même dans une « aventure du langage » conduisant à une véritable distension de l'être, à un élargissement des horizons personnels à travers la fiction. L'immersion de l'auteure dans le psychisme de ses personnages ouvre ainsi à un travail sur soi qui nécessite une archéologie du Moi personnel et une exploration de l'imaginaire.

3. MÉMOIRE INDIVIDUELLE, RÊVERIE ET RECONFIGURATION IDENTITAIRE

Les fictions du Moi, quelles que soient leurs déclinaisons esthétiques, doivent se soumettre à la reconstruction de la « vérité » par la mémoire. Dans la nouvelle « Une nuit au Djoué », Devi se livre à cette anamnèse, sorte d'archéologie du Moi qui la conduit à se mettre en scène, à se confronter à la fiction pour reconquérir son identité oubliée. Elle s'auto-présente comme une *navala bala* (« une nouvelle épousee ») partie rejoindre l'être aimé au Congo Brazzaville, en Afrique centrale. Jeune *praudha* (« celle qui est épanouie ») de vingt-cinq ans, mère attentionnée, elle vit alors dans une quiétude et une insouciance quasi paresseuses, jusqu'à cette nuit magique où, rêverie, somnambulisme ou réalité, elle rencontre une petite fille solitaire sur la route qui mène au fleuve Zaïre, dont la « voix » poétique s'était tue en elle depuis. Cette rencontre se mue très rapidement en un face-à-face avec le passé, avec l'enfance de l'auteure. La mémoire reflue, avec les souvenirs oubliés un temps. On peut voir, dans cette confrontation du Moi avec son double, un processus de reconnaissance de soi, une coïncidence de soi avec soi-même, qui représente une expérience capitale dans le devenir et l'être-écrivain de Devi. Dans cette tension jamais rompue entre l'altérité et la spécularité, elle se découvre dans le regard franc, innocent et incisif de la petite fille, qui lui renvoie son image.

En réalité, cette petite fille qui soumet l'auteure à un interrogatoire serré n'est autre que Devi qui, enfant, voulait s'identifier à Shéhérazade, la conteuse magique des *Mille et une nuits*. À moins que ce soit une autre Devi, la déesse de l'illusion dans la mythologie indienne. Ce qui, de toutes façons, dans le cas de l'écrivaine Ananda Devi, revient au même, symboliquement et ontologiquement. Les deux équations, avec la même implication, peuvent s'écrire comme suit :

- 1) sur le plan ontologique : Ananda = Devi → Ananda Devi (la femme, le sujet énergétique, le sujet écrivain) ;
- 2) sur le plan symbolique : Devi = Shéhérazade → Ananda Devi (la conteuse, la romancière, l'illusionniste).

L'être Ananda Devi s'affirme et s'assume sur le double plan ontologique et symbolique comme étant le même. Ici, et contrairement à ce que pensait le poète Mallarmé, le *Je* n'est jamais rien qu'un autre *Moi*, toujours le même, quoique divers dans son surgissement phénoménologique. L'être est unique, mais il est capable de « multiples vies », il peut avoir une odyssée existentielle plurielle, adopter plusieurs être-au-monde, en laissant s'exprimer cette « multiplicité d'êtres » qui l'habitent. Pour Devi, là se trouve tout le plaisir d'écrire, celui qui consiste à emprunter au gré des circonstances les nombreuses voies qui s'ouvrent à soi, autant qu'à laisser entendre toutes les voix qui l'habitent, ou celles que l'on a tuées dans la société, la véritable fonction de l'écriture chez elle étant de donner la parole à tous les silences opprimés dans le secret des traditions et des conventions. L'écrivaine se fait donc le porte-voix, au sens césairien, réclamant sa liberté autant que celle de tous les êtres, indépendamment de leur sexe, de leur race, de leur statut social ou ontologique.

L'écrivain est quelqu'un d'asexué. Quand on écrit, le plaisir, au contraire, c'est de se couler dans un autre personnage, c'est de devenir autre. Donc, on s'efface un peu [...] le plaisir, c'est de s'annihiler un peu au profit de ses personnages, devenir eux. À ce moment-là, on est conduit, on devient quelque chose par laquelle passent toutes les voies possibles. Ça peut être un animal, un homme, un vieux, un jeune. Sinon, il n'y a pas de défi, il n'y a pas de plaisir (Devi, 2007 : 14-15).

C'est donc par des voies complexes et diversifiées que Devi reconfigure son identité d'écrivaine. La nouvelle « Une nuit au Djoué » montre que Devi réussit, par le voyage au cœur d'un passé qui ne passe pas, à s'arracher à la muette timidité et à la grâce soumise dans lesquelles elle s'était laissée engoncer avec son statut de *navala bala*, au point de ne plus savoir ce qu'elle était en réalité. Le voyage, onirique ou réel, peu importe, qu'elle entame en cette nuit au bord du fleuve Zaïre est une sorte d'intro-rétrospection qui la conduit à la rencontre avec elle-même. Il y a là ce que Plasse Bouteyre (2006 : 102-110) résume dans une formule très concise, qui forme le titre d'un article pertinent : « Travail de soi, travail sur soi : mémoire et reconstruction identitaire ».

L'écriture sur soi permet d'engager une réflexion sur le passé intériorisé de l'individu et sur les conditions de son actualisation dans

des écrits rétrospectifs et autoréflexifs. Le court récit de la nouvelle « Une nuit au Djoué » offre un exemple éloquent de ce que Cohn (1999 : 143) appelle une « biographie fictionnelle historicisée », et engage l'auteure dans une quête identitaire qui se problématise dans le double jeu/enjeu du retour et de l'adieu à l'enfance enclenché par la délocalisation spatiale (Feith, 1993 : 97-110). C'est là l'un des critères qui fonde la postmodernité et la contemporanéité de l'écriture de Devi qui fait également entendre plusieurs voix, et joue sur plusieurs registres génériques.

4. PLURIVOCALITÉ NARRATIVE ET TRANSGÉNÉRICITÉ

Le roman *Ève de ses décombres* suffit à soutenir ce processus évolutif tel qu'envisagé par Glissant (1996). Dans un monde multipolarisé et essentiellement caractérisé par l'hétérogénéité, le roman ne peut plus se constituer comme une entité monolithique. Symptomatique d'une réalité sociale dispersée, *Ève de ses décombres* est un texte postmoderne, qui raconte la tragédie d'une jeunesse coincée dans un quartier ghettoïsé de Port-Louis, la capitale politique et économique de l'île Maurice, jadis Isle de France, dans les Mascareignes. L'histoire est prise en charge par un quatuor de jeunes gens : Sadiq, Ève, Clélio et Savita. Ces naufragés urbains sont échoués avec leurs parents pauvres dans le quartier maudit de Troumaron. Prenant tour à tour la parole narrative pour dire chacun avec ses mots leur drame commun, les quatre adolescents promènent le regard du lecteur aux confins d'une cité en pleine déliquescence.

C'est dans cette construction mélodramatique du récit que Devi innove véritablement. La quadrivocalité sur laquelle se fonde tout le texte a un effet emphatique dans l'expression du tragique de ses personnages. Elle permet à Sadiq, Ève, Clélio et Savita de dire, sur des variations différentes, le même drame d'une jeunesse piégée dans une zone de transit à la périphérie d'une ville dont la superbe immobilière est celle des tombeaux blanchis, une lueur qui n'est, dans la réalité, qu'un leurre. Dans cette polyphonie narrative, les voix des adolescents, qui disent leurs misères avec toute la candeur de l'âge, se répondent dans un écho que vient amplifier une cinquième voix impersonnelle, neutre et surplombante, à la manière du chœur ou du coryphée dans la tragédie grecque antique. La contiguïté de ce texte narratif avec le théâtre se révèle également à la manière d'introduire les protagonistes, dont le nom est directement suivi des deux points. Leurs différentes

« répliques » sont par ailleurs séparées par les intrusions de cette voix surplombante et grave évoquée plus haut, et dont les paroles sont retranscrites en italique. Sa fonction dans le texte n'est pas sans rappeler les didascalies dans la dramaturgie moderne.

La présence de nombreux indices de la dramaturgie dans ce texte narratif et la forte tonalité poétique qui s'en dégage indiquent un questionnement des genres et une méfiance quant à la capacité du récit romanesque à traduire exemplairement une expérience existentielle particulièrement dramatique. Les diverses catégories génériques qui fusionnent dans *Ève de ses décombres* accommodent un texte hybride, indiscipliné, qui tente de saisir les différentes modulations d'une situation de vie chaotique. C'est donc dans un mouvement perpétuel sur les limbes génériques, cette « traversée-fusion syncrétique des genres », cette « quête du *non-genre* » (Naudillon, 2005 : 180-181), que Devi négocie pleinement son « avancée dans les territoires du visible et de l'invisible qui s'appelle littérature » (Gauvin, 1997 : 111-113).

Il est même possible d'établir d'autres rapprochements, et de percevoir des échos intertextuels entre ce roman et ceux de Djébar (1980 ; 1995 ; 1997 ; 2002), qui mettent en scène des voix plurielles confrontées aux violences de la sociohistoire contemporaine. Mais alors que les voix subsidiaires ne font que parasiter les textes chez Djébar, la parole narrative est apprivoisée par l'ensemble des protagonistes de Devi. Dès lors, au lieu d'avoir plusieurs récits à plusieurs voix, qui se superposent, on a plutôt une même histoire tragique racontée à partir de quatre angles d'ocularisation différents. Ce qui multiplie chez le lecteur les possibilités de suivre les différentes trajectoires d'une même histoire où se trouve engagé le destin de toute la communauté de Troumaron. On peut également se souvenir du roman de Traboulsi, *Les Enfants de la Place* (2003), où le récit est truffé d'une multitude de micro-récits aux voix aussi diversifiées que la communauté du Pelourinho, quartier historique de Bahia, témoignant du foisonnement et de l'instabilité de la vie des personnages qui revendiquent la parole, afin de se faire entendre à défaut de se faire écouter.

L'hétérogénéité narrative témoigne, chez Devi, d'une démarche esthétique qui permet aux différents narrateurs de regarder leur tragique en face, invitant ainsi le lecteur à méditer sur l'une des gangrènes du monde actuel : l'enfance sacrifiée. On retrouve ici ce que Glissant pensait du roman moderne, qu'il doit être divers, comme le monde auquel il réfère, multipliant les points de vue pour tenter d'appréhender

la pluralité du monde. Cette diversité des voix narratives enclenche le processus de « dépassement des genres littéraires établis » (Glissant, 1996 : 130). Elle témoigne également de la maturité d'un art qui s'accomplit dans un questionnement généralisé touchant aussi bien les catégories esthétiques consacrées que les fondements identitaires de la condition littéraire elle-même.

POUR NE PAS CONCLURE

L'œuvre de Devi reste à découvrir. L'écriture protéiforme de cette auteure développe une quête identitaire qui s'inscrit dans des registres divers : ontologique, symbolique et littéraire. C'est ce qui, au-delà de certaines dénégations auctorielles, semble structurer toute l'entreprise scripturale de la romancière. Les multiples voix narratives qui habitent, plus qu'elles ne parasitent, certains textes préparent une transmigration des genres qui aligne désormais chaque acte d'écriture de l'auteure dans ce champ plastique, cet espace courbe inscrit dans la présence intemporelle qu'est la littérature universelle telle que l'envisageaient Paul Valéry et Ernst Robert Curtius. La traversée constante des frontières génériques qui caractérise l'art littéraire de Devi peut se lire comme le fondement de la libération de l'individu qu'elle poursuit, parce qu'elle favorise son affranchissement des clichés, des barrières naturelles et artificielles, des réductionnismes de tous ordres.

Par l'hybridation générique, qui n'est pas l'œuvre d'une démarche toujours consciente, Devi traduit la nécessité d'un travail d'ascèse d'une énonciation à la quête de conditions optimales d'expression. C'est là, dans cette cruciale exigence d'autonomie de la parole scripturale, probablement, que s'inscrivent le refus du conformisme et la transgression des bornes génériques et ontologiques car, l'écriture anandadevienne, tout entière, opère sur le mode agonique, oppositif, plutôt que sur le mode irénique, consensuel. Mais au-delà de la polyphonie narrative, du croisement des genres, des registres et des langues, la quête identitaire qui s'inscrit dans l'œuvre de Devi ouvre sur un vaste réseau intertextuel : le Mahabarata, l'histoire, le mythologique, le religieux, etc. Le texte de fiction, chez Devi, s'épanouit toujours dans les marges, entre rêve et réalité, dans les interstices pour se constituer en un objet pluriel, ouvert à tous les souffles, exprimant une identité fantastique. Avec elle, la littérature rejoint inévitablement le texte universel et aboutit à une sorte d'« explosion de voix qui captent

avec beaucoup de finesse les vibrations profondes de l'âme mauricienne tout en se mêlant, timidement certes mais définitivement, au chant du monde » (Issur, 2005 : 2).

Ouvrages cités

- ABADA MEDJO, Jean Claude. 2010. *L'Inscription du tragique dans la prose narrative de Patrick Modiano, Ahmadou Kourouma et Ananda Devi*, thèse de doctorat Ph.D. Université de Yaoundé I.
- BARTHES, Roland. 1974. *Le Plaisir du texte*. Paris : Le Seuil.
- BATAILLE, Georges. 1957. *L'Érotisme*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Arguments ».
- BRAGARD, Véronique & Ravi, Srilata (dir.) 2011. *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Paris : L'Harmattan, coll. « Études Littéraires ».
- CELA, Camilo José. 1990. Entretien. *Le Courrier de l'Unesco*. Aux origines du monde. Des mythes d'hier à la science d'aujourd'hui. Paris : Unesco, 4-8.
- COHN, Dorit. 1999. Genre biographique. *Pourquoi la fiction ?*. Paris : Le Seuil.
- DEVI, Ananda. 1988. *Rue la Poudrière*. Abidjan : Nouvelles Éditions Africaines.
- , 1993. *Le Voile de Draupadi*. Paris : L'Harmattan, coll. « Lettres de l'Océan Indien ».
- , 1997. *L'Arbre fouet*. Paris : L'Harmattan, coll. « Lettres de l'Océan Indien ».
- , 2001. *Pagli*. Paris : Gallimard, coll. « Continents noirs ».
- , 2002. *Soupir*. Paris : Gallimard, coll. « Continents noirs ».
- , 2003. *La Vie de Joséphin le fou*. Paris : Gallimard, coll. « Continents noirs ».
- , 2003. L'écriture est le monde, elle est le chemin et le but. *Indes Réunionnaises* (interview). En ligne. www.indereunion.net/actu/ananda/.
- , 2006. *Ève de ses décombres*. Paris : Gallimard, coll. « Blanche ».
- , 2006. Tissu de rêves. *Nouvelles Sensuelles, Sensuous Short Stories, Sansyel Esansyel*. Port-Louis : Rama Poonoosamy éditeur, coll. « Maurice », 97-106.
- , 2006. Une nuit au Djoué. *Les Balançoires*. Yaoundé : Tropiques, 7-28.

- , 2007. *Indian tango*. Paris : Gallimard, coll. « Blanche ».
- , 2008. *Peut-être est l'Inde mythique qui m'habite* ». *Indes Réunionnaises (interview)*. En ligne. www.indereunion.net/actu/ananda/interAnanda.htm
- DEVI, Ananda et alii. 2007. L'expression 'littérature féminine' ne veut rien dire (interview). *Mutations* 1817, 14-15.
- DJEBAR, Assia. 1980. *Femmes d'Alger*. Paris : Des Femmes.
- , 1995. *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel.
- , 1997. *Les Nuits de Strasbourg*. Paris : Actes Sud.
- , 2002. *La Femme sans sépulture*. Paris : Albin Michel.
- FEITH, Michel. 1993. Géographie de la dislocation : la quête identitaire dans les œuvres de Carlos Bulosan, John Okada, et Louis Chu. *Parcours identitaires*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 97-110.
- GASPARINI, Philippe. 2008. *L'Autofiction, une aventure du langage*. Paris : Le Seuil, coll. « Poétique ».
- GAUVIN, Lise. 1997. Littératures visibles et invisibles. *Études françaises* 33, 1, 111-113.
- GENETTE, Gérard. 1966. *Figures I*. Paris : Le Seuil.
- , 1991. *Fiction et diction*. Paris : Le Seuil.
- GLISSANT, Édouard. 1996. *Introduction à une poétique du Divers*. Paris : Gallimard.
- GOSWAMY, Brinjindra Nath. 1987. *L'Inde du Tendre*. Paris : Éditions Mazenod.
- GUINOISEAU, Stéphane. 2001. *L'Autobiographie*. Paris : Hachette Livre.
- ISSUR, Kumari. 2005. Psychopathologies dans l'œuvre d'Ananda Devi. *Les Représentations de la déviance*. Paris : L'Harmattan/Université de La Réunion, 203-208.
- ISSUR R., Kumari et HOOKOOMSING Y., Vinesh (dir.). 2001. *L'Océan Indien dans les littératures francophones. Pays réels, pays rêvés, pays révélés*. Paris/Réduit : Karthala/Presses de l'Université de Maurice.
- LAHIRE, Bernard. 2006. *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*. Paris : La Découverte.
- LEJEUNE, Philippe. 2008. L'autobiographie et l'aveu sexuel. *Revue de Littérature Comparée* 325. Les autobiographies. Paris : Klincksieck.
- LISSE, Michel et HAYEZ, Cécile (dir.). *Apparitions de l'auteur*. Munich : Peter Lang.
- MBALA ZE, Barnabé. 2001. *La Narratologie revisitée. Entre Antée et Protée*. Yaoundé : Presses Universitaires de Yaoundé.

- NAUDILLON, Françoise. 2005. Transgénéricité. *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Limoges : Pulim, coll. « Francophonies », 180-181.
- PATEL, Shenaz. 2002. *Le Portrait Chamarel*. Saint-Denis de La Réunion : Éditions du Grand Océan.
- PLASSE BOUTEYRE, Christine. 2006. Travail de soi, travail sur soi : mémoire et reconstruction identitaire. *¿Interrogations ?- Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société 2*, 102-110.
- PIERSSENS, Michel. 1990. *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*. Lille : Presses de l'Université de Lille.
- RAMHARAI, Vicram. 2001. Ananda Devi : repenser l'identité de la femme mauricienne. *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud* 146, 7-9.
- RÉGNIER, Thomas. 2008. De l'autobiographie à l'autofiction : une généalogie paradoxale. *Revue de Littérature Comparée* 325. Les autobiographies. Paris : Klincksieck.
- SINGLY, François (de). 2003. *Les Uns avec les autres – Quand l'individualisme crée le lien*. Paris : Armand Colin, coll. « Individu et société ».
- TRABOULSI, Yasmina. 2003. *Les Enfants de la Place*. Paris : Mercure de France.
- TRIGANO, Shmuel et alii. 2008. *Controverses* 8. L'utopie identitaire : sexes et genres. Paris : Éditions de l'Éclat.
- THIEL-JANCZUK, Katarzyna. 2006. *Les Mythobiographies mineures de Patrick Modiano. Entre le labyrinthe et le rhizome*, Poznan : Éditions Edwin Mellen Press.
- WIEDER, Catherine. 1995. *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*. Paris : Bordas.

L'exil de Marie-Thérèse Humbert : entre mort et renaissance

Sonia Dosoruth

University of Mauritius, Île Maurice

Ce travail nous permettra d'évaluer les répercussions de l'exil chez Marie-Thérèse Humbert. D'abord, il s'agit de comprendre le terme « exil » dans sa double définition. Le mot vient du latin *exsilium* qui veut dire bannissement (Larousse). Il peut donc faire référence à une personne qui est expulsée hors de sa patrie (Larousse) mais il peut aussi faire référence à une personne « qui, volontairement ou non, a quitté sa patrie » (Trésor de la langue française informatisé). Son origine remonterait à la loi Sempronia, qui consentait à ce qu'un citoyen romain puisse volontairement s'exiler s'il allait être victime d'une condamnation capitale (Michelet, 1831 : 229).

L'esthétique du roman *À l'autre bout de moi* (1979) relève surtout de l'analyse sociologique que Marie-Thérèse Humbert porte sur son île, devenue son ex-île. Le départ de cette écrivaine de l'île Maurice pour la France fait d'elle un sujet potentiel de l'exil. Cet exil peut être qualifié soit de volontaire soit de forcé. Ne peut-on pas voir, à travers cela, une "mort" de l'auteure lorsqu'elle quitte son île natale ? Ne serait-ce pas, en même temps, une renaissance que de vivre dans cette terre d'asile qu'est l'exil ? Au fond, l'exil n'est-il pas un passage obligé, pour cette auteure, afin qu'elle puisse rédiger un des plus beaux romans de la littérature mauricienne ?

A. L'EXIL COMME PASSAGE OBLIGÉ

L'histoire littéraire a démontré que bien des auteurs ont nourri la vision d'un espace fascinant qu'est l'ailleurs. Cet ailleurs sera associé alors à la littérature de voyage puisqu'il est intimement lié aux grandes expéditions maritimes. Le « Journal de voyage » de Christophe Colomb

(1492-1493) jette les prémices de la découverte de cet « Autre ». D'ailleurs, le mot « exotique » sera utilisé pour la première fois par François Rabelais dans le *Quart Livre* quand Xénomane, son personnage principal, sera littéralement « celui qui aime l'étranger » (Soubigou, 2007 : 7). Si la recherche des routes maritimes permet de découvrir des « nouveaux mondes » avec leur peuple ou leur culture, le temps dira si ces mêmes terres, qui sont vouées aux profonds changements et au progrès, peuvent toujours être qualifiées d'exotiques.

En effet, lorsque l'île Maurice est découverte par les Hollandais en 1598 et qu'ils la nomment *Mauritius*, « en l'honneur du Stathouder des Provinces-unies, Maurits van Naussau, prince d'Orange » (Nagapen, 1996 : 8-9), les Hollandais ne peuvent se figurer le tort que feront les rats à la plantation. Ils abandonnent très vite l'île à cause de cela. S'ensuit la colonisation française puis britannique qui marque le début du développement de l'île. Labourdonnais fera de la capitale Port-Louis le meilleur port de l'Océan Indien. Il organisera la traite négrière avec le Mozambique portugais, la côte d'Afrique (Nagapen, 1996 : 23) et Madagascar (Moutou, 1998 : 69). Le premier gouverneur anglais de Maurice, Robert Townsend Farquhar, mettra quant à lui l'accent sur la culture de la canne à sucre. Avant de quitter l'île, Farquhar enverra même au gouvernement britannique les doléances – sous formes de pétitions – des gens de couleur dirigés par le Révérend Lebrun. Ce dernier était en faveur de l'émancipation de la communauté des gens de couleur (les Créoles métis) des lois répressives et racistes en vigueur. C'est la raison pour laquelle l'abolition de la ségrégation raciale (« colour bar ») était importante ainsi que l'appel au Protecteur des Esclaves. Ce dernier sera nommé en 1829, à Maurice, afin d'assurer un meilleur traitement accordé aux esclaves (Selvon, 2005 : 195) même si, dans la pratique, la plupart des propriétaires d'esclaves empêchent leurs esclaves d'aller se plaindre. Il s'agit, d'un point de vue historique, des premières instances où le métis se sent lésé de ses droits.

Avec l'indépendance de l'île en 1968 surgit un autre pan important de l'Histoire. En effet, à cette époque où l'île accède à l'indépendance, certains Mauriciens d'origine créole croient voir dans ce changement une autre façon pour les hindous au pouvoir d'exercer leur contrôle sur eux. C'est à cette période que Marie-Thérèse Humbert, elle-même issue de la communauté créole, s'envole pour la France pour s'y installer définitivement. Exil forcé ou départ volontaire ?

Dès son entrée en matière, *À l'autre bout de moi* met l'accent sur une dualité. Le titre évoque deux entités, un « moi » et un « autre », que tout sépare. La narratrice, Anne Morin, raconte sa vie pénible de jumelle ; pénible parce qu'elle ressemble physiquement à sa sœur Nadège tout en étant à l'opposé d'elle. En effet, les sœurs sont « si semblables, si dissemblables à la fois » (1979 : 330).

Le titre est en vérité un condensé de la représentation de la société multiraciale mauricienne. Depuis l'arrivée des esclaves et des immigrants, l'île est devenue un creuset de différentes ethnies et cultures. Humbert utilisera ce sujet, traitant de l'ethnicité comme fil conducteur dans son roman. Le texte raconte la vie du couple Morin issu de la communauté des métis. Le couple a des jumelles, Anne et Nadège, qui ont « le malheur d'avoir quelques gouttes de sang noir ou indien dans les veines » (1979 : 36). Dans ce texte, Humbert met l'accent sur le fait que Philippe Morin cherche à mettre en valeur ses origines françaises tout en voulant dissimuler son métissage, comme lorsqu'il clame être : « arrière-petit-fils de Morin-le-Rouge » (1979 : 98) alors que son frère André, brillant avocat, avait « un aspect physique qui ne trahissait aucun métissage » (1979 : 23). Serait-ce là le destin qui s'abat sur Philippe Morin ?

Exilée en France, Humbert essaie de démontrer comment, quelques années avant l'indépendance du pays, une certaine catégorie de personnes vit le métissage comme un déséquilibre. Kumari Issur dit d'ailleurs que ce texte est « en rupture avec le discours politiquement correct prévalent à l'époque », en ajoutant qu'il « explore malaises, fascinations et négociations identitaires » (Issur : 2008). Humbert démontre comment, en étant dithyrambique à tout ce qui est issu du monde blanc, on parvient intérieurement à se « décomplexer » de son statut de Noir (car qui dit Noir sous-entend un passé esclavagiste, de soumission et de servilité). Pire encore, « la blonde Tante Yolande » (1979 : 23), l'épouse blanche d'André, vient davantage redorer le blason du couple Morin car, dans cette société coloniale, tout rapprochement avec la race blanche signifie qu'on se désolidarise d'une certaine manière de ses origines jusqu'à les renier : « Mais bientôt la persévérance d'André avait porté ses fruits : feignant d'oublier ses origines, presque tous les Blancs l'avaient accepté » (1979 : 23). On peut même dire que le mariage en tant qu'institution est même désacralisé car on lui donne une autre dimension où la notion de « couleur » est d'une importance capitale. Par exemple, quand Tante

Yolande épouse le métis André Morin, elle « s'effondre au rang de personne de couleur, ses parents ne murmurent plus son nom que dans la honte, quand il est impossible de faire autrement » (1979 : 22).

Frantz Fanon illustre le phénomène du Noir qui épouse une Blanche en affirmant que l'amour de la Blanche « [lui] ouvre l'illustre couloir qui mène à la prénance blanche » (1952 : 51). Il n'est pas rare dans ce texte de constater à quel point accéder au statut privilégié d'un Blanc est d'une importance capitale. Ce faisant, cela permet à une personne méprisée par ce qu'elle croit être un statut inférieur d'exister.

L'écrivaine articule considérablement son propos sur le regard désapprouvateur que la société porte sur le métis. Lorsqu'une mère repousse les fruits de ses entrailles sur le seul motif qu'ils sont « véreux » - en effet, les jumelles sont « brunes comme des terre cuites » (1979 : 116) - on ne peut que se poser la question sur les méfaits psychologiques que peut provoquer le fait d'être métis. La mère semble vivre un complexe d'infériorité quand elle s'aperçoit que ses filles ne sont pas blanches de peau. Il convient tout de même de souligner que le complexe n'est que transitoire chez elle car, plus loin dans l'œuvre, elle vivra cette fois un complexe de supériorité notamment lorsqu'elle refuse, avec son mari, « de fréquenter des gens plus mêlés qu'eux d'Africain ou d'Indien » (1979 : 29). Aussi, cette même mère ne semble pas se soucier du bonheur que peuvent vivre ses filles au quotidien. Son souci principal sera, d'ailleurs, d'éviter à ses filles de « traîner au soleil » (1979 : 25), de peur qu'elles noircissent davantage. Cela aura de sérieuses répercussions sur Nadège, qui, en grandissant, dira : « My skin is dirty » (26) ou « j'ai la peau sale ». Cette notion d'impureté de l'épiderme, sera reprise par la sœur, Anne, qui avouera avoir « mal à la peau » (1979 : 263).

Ainsi, nous devinons que, pour Humbert, l'exil est un passage obligé pour exorciser ses démons, c'est-à-dire pour s'affranchir de certains soucis ou de certaines angoisses. À travers son prisme et la distance prise pour l'exprimer, il permet en tout cas un certain détachement. En quittant son pays, on s'éloigne peu à peu des préjugés ou parti pris qui façonnent l'esprit quand on reste au pays. Le regard caustique de l'écrivaine au sujet de la communauté créole peut alors être satirique, mais cela est sans doute l'expression la plus juste de cette société mauricienne en devenir.

L'exil, en tant que passage obligé, permet également de voir sans grande difficulté à quel point le métissage est perçu comme une forme

de bestialité (1979 : 36). Humbert semble en ce sens vouloir démontrer comment le métissage est naturellement associé à une forme de monstruosité. En tant que personnage-narrateur, Anne pense même qu'à cause de l'«épiderme hâlé» des jumelles

tout leur entourage [leur] confirmait dans l'idée que c'était quelque chose de la bête en [elles], quelque chose d'immonde, qui pointait son oreille et qu'il fallait absolument soustraire aux regards » (1979 : 36).

Cette forme de monstruosité liée au métissage démontre comment les fervents défenseurs de la pureté de la race pensent que le métissage peut entraîner un certain dysfonctionnement de la société. Refuser l'autre est équivalent à se protéger contre l'intrusion du monde de cet autre dans le sien. Le métissage, pour les revendicateurs de la pureté de la race, est une métamorphose de l'homme car ce dernier devient mutant ; il faut à tout prix rééquilibrer cela afin de répondre aux exigences de la norme. Par là même, il ne faut pas que la métisse fasse une entorse aux traditions car seuls « les Blancs, eux, pouvaient se permettre quelques entorses aux convenances » (1979 : 36).

En outre, nous constatons comment ce sentiment négatif associé au fait d'être noir de peau est aussi ressenti par le fils du voisin, issu d'une famille blanche. Malgré les sentiments de Pierre Augier pour Anne, il lui avoue comment être avec une métisse symbolise un but qu'il doit atteindre. Pour lui, « [Anne] seule pouvait [l'] aider à franchir les derniers obstacles, à balayer les derniers scrupules » (1979 : 161-162). Le roman permet également de voir à quel point certaines idées, probablement ancrées dans l'inconscient collectif, dépassent l'entendement. Ce n'est sans grande difficulté que nous comprenons comment Pierre se fait le porte-parole d'un sentiment qui lui a été transmise de son environnement proche, où le « gène de la pure blancheur » (Cunniah et Boolell, 2000 : 151) semble être le maître-mot. Cette réaction de Pierre Augier définit son caractère égoïste voire cruel. Cet instinct de survie et d'importance de soi tend à le rendre conservateur, tout en oubliant que son existence dépend aussi de celle des autres. N'est-il même pas un peu provocateur en disant à Anne : « Tu ne comprends pas que si ce Français épousait Nadège, il me serait plus facile de te présenter à mes parents ? » (1979 : 211). Pierre Augier nous paraît, à travers cela, être d'une extrême perversion. Le manipulateur qu'il est joue avec les sentiments d'autrui en remuant le couteau dans la plaie. Cette plaie, au sens figuré, fait référence à la profonde souffrance morale que d'être considérée une rejetée de la société. On peut dès lors considérer la marginalisée comme étant la

victime d'une punition divine quand aucune autre alternative peut expliquer son cas. Marquée par le rejet subi depuis son enfance, par tous ceux qui sont censés lui apporter de l'affection (sa mère, son père et Pierre Augier), Anne adoptera au final le même réflexe que son père, comme lorsqu'elle dit : « Je m'appuyais sur le racisme de Philippe Morin, quelle sécurité le racisme, quel merveilleux garde-fou » (1979 : 244).

B. LA MORT COMME MOTIF LITTÉRAIRE

En insérant dans son roman d'importantes références au contexte multiethnique du paysage mauricien, Marie-Thérèse Humbert ne peut éviter une thématique qui est très présente dans l'ensemble de la littérature francophone mauricienne, en l'occurrence la mort. Si le père de la littérature mauricienne, en l'occurrence, le Français Bernardin de Saint-Pierre, « tue » son personnage Virginie, dans *Paul et Virginie* (Bordas : 1964), les raisons pour lesquelles d'autres morts s'ensuivent varient. Il ne s'agit plus de la mort causée par le fait que l'homme s'éloigne de son cadre naturel, comme dans *Paul et Virginie*. Les raisons divergent désormais davantage.

La littérature coloniale met l'accent, de manière précise, sur le thème de la mort – mort du personnage de descendance africaine ou d'origine indienne. Il s'agit souvent de l'enfant ou de la femme qui meurt. Nous pouvons répertorier la mort de Marie dans le conte « Marie », issu de *Petits Contes Tristes* d'Auguste Maingard (Maingard, 1922). Le personnage-enfant Marie meurt aussi bien que Paule dans « L'inutile sacrifice », un des autres contes du même collectif. Humbert, ayant vécu pendant la période coloniale et situant son texte à cette époque, semble influencée par le même motif. La mort hantera son roman.

Si Humbert quitte son île pour s'installer définitivement en France, n'est-ce pas là déjà le symbole de la mort même qui marque la fin de la vie passée dans son pays d'origine ? L'auteure rompt le cordon ombilical avec son île où elle est née. Elle va, certes, permettre de faire revivre des images liées à son passé, par des références bien précises à des lieux comme la maison familiale de Quatre-Bornes, la boutique d'Ah-Ling ou encore le campement de Mme Morin situé au bord de la mer. Ce sont des réminiscences décrites par une personne qui a

nécessairement connu des tels endroits tant la description est réaliste (une analyse de la boutique d'Ah-Ling expliquera, plus loin, ce constat).

Si cette mort y est symbolique, elle est malgré tout présente de manière concrète dans l'œuvre. La mort du couple Morin et celle de Nadège concourent à mettre en évidence un message spécifique que fait passer Humbert. Fatalité ou choix délibéré de l'auteure ? On peut penser que ce texte démontre des références aux deux présupposés. D'une part, nous sommes presque nés condamnés, comme dans le cas des jumelles, qui naissent, pour entendre dire de leur mère : « ... quelle affreuse déception ! Les bébés sont des filles. Et le pire, c'est qu'elles sont dorées comme de petites terre cuites » (1979 : 116). D'autre part, on pourrait croire à un choix délibéré de l'auteur de démontrer les méfaits du racisme dans la société mauricienne. Cette force destructrice fera que personne n'échappera à la mort.

La mort est donc sûre chez certains des personnages de l'œuvre de Marie-Thérèse Humbert. Par exemple, Mme Morin est l'incarnation même de la mort. Tout en elle évoque la souffrance et la mort. Orpheline de mère, elle est placée à l'internat, son père s'étant remarié. Le jour de ses sept ans, elle attend avec excitation son père, qui ne viendra jamais : »Elle [Mme Morin] disait d'une voix neutre : que voulez-vous, Père venait de se remarier, il n'avait pas la tête à ça » (1979 : 4). Comble de malchance, elle épouse Philippe Morin, qui, ayant une disposition pour l'alcool, « dégueulait en rentrant » (1979 : 49). La vie d'épouse de Mme Morin semble inexistante avec cet homme égoïste, tant et si bien que « cette poupée au ressort cassé » (1979 : 38) portera symboliquement un châle noir, signe constant du deuil de sa vie de d'épouse. Personnage recroquevillé sur lui-même, Mme Morin semble insensible à tout. Elle « n'aime [plus] les couleurs » ou les « odeurs » (1979 : 73), elle est comme une « sorte de cadavre » (1979 : 79). Tout en elle est tourné vers la mort, n'échappant pas, de ce fait, à la représentation schématique et systématique, du personnage féminin de la littérature francophone mauricienne qui meurt.

Nadège, personnage dynamique au caractère fort, semble moins un personnage qui aurait pu connaître une fin tragique que sa sœur, par exemple. Si Nadège peut donner cette impression, c'est parce qu'elle profite des plaisirs de la vie. Avec « ses ardeurs de sauvageonne » (1979 : 18), « tout en elle était tourné vers la vie et le renouvellement » (1979 : 392). Ne se contentant pas de se cantonner dans son milieu, elle est celle qui s'ouvre aux autres, par exemple, en se « [laissant]

reprendre au charme des rites païens » (1979 : 248) en participant à la fête *Divali*. Elle n'hésite pas à accompagner la bonne, Sassita, au temple lors de la cérémonie de marche sur le feu, ce qui lui vaudra d'être réprimandée par sa mère : « Quand Sassita sortit, il fallut que Mère giflât Nadège pour obtenir d'être obéie » (1979 : 249). Elle s'habille comme une « lascarine » (mot à connotation péjorative à Maurice pour faire référence à une musulmane) (1979 : 141) et faisant « criard, indien » (141). Elle portait des bracelets que la femme du chinois, Ah-Ling, qualifie de mauvais goût en disant : « Mamselle Nadège met trop de bracelets, je le lui ai déjà dit... » (1979 : 144). Nadège est celle qui sort de la norme car elle est et « reste l'Orientale » (1979 : 331). D'ailleurs, ne va-t-elle pas tomber enceinte du jeune politicien Aunauth Gopaul, « L'indien interdit » (1979 : 299), cet « arrière-petit-fils de coolie » (1979 : 307) par défi ? Défier l'autorité – ici la société, outre le père – relève après tout de son trait de caractère, comme l'affirme sa jumelle Anne : « Car, de plus en plus, elle me délaissait, filant dès après le déjeuner et ne rentrant que pour le dîner, sans un mot d'explication, décoiffée et ricuse » (1979 : 118). Lorsque Paul Roux, le Français, la rencontre pour la première fois, elle tient un discours propre à une personne arrogante. Elle « croit que [l'ennui] commence déjà » (1979 : 200) en l'écoutant parler. Mais, peu à peu, Nadège « [perd] de son aplomb » (1979 : 142) et son habituelle agressivité s'effrite, ce qui laisse présager une mort certaine.

En revanche, le personnage féminin qui semble basculer de la mort à la vie sera la narratrice et sœur de Nadège. Anne Morin est la femme la plus complexe de ce roman. Dès le début de l'histoire, en effet, elle vit dans l'ombre de Nadège. D'ailleurs, elle avoue clairement être la réplique de sa sœur : « Je me vois double... « je » n'existons qu'en tant que couple » (1979 : 68). N'assumant pas autant sa personnalité que Nadège, Anne avoue « l' [imiter] de [son] mieux » (1979 : 88). Elle se sentira défavorisée par son père lorsqu'à table, avec Paul Roux, le Français, Philippe Morin n'hésite pas à dire que Nadège est son « double au féminin » (1979 : 200). Pour celle qui se voit quotidiennement face à des rejets et des refus, le combat à l'intérieur d'elle-même est unique : se battre pour « être dans la norme » (1979 : 102). Comment alors mener une vie « normale » lorsqu'on est, dès la naissance, comme sous l'emprise d'une si grande malédiction tel un personnage de l'Antiquité grecque. L'analyse de ce personnage nous permet de comprendre qu'au final, Anne peut être la seule femme à

avoir radicalement changé le cours des choses dans sa vie. Elle décide de ne plus se cantonner dans le rôle de fille rejetée de toutes parts et prendra courageusement la place de sa sœur auprès d'Aunauth Gopaul, à la mort de sa sœur. Le mot 'mort' prend une autre tournure car cette vie nouvelle qui s'annonce pour Anne est en même temps la mort de l'ancienne ; celle qui l'étouffait et ne lui permettait pas de s'épanouir.

C. LA RENAISSANCE DANS L'ÉCRITURE HUMBERTIENNE

Si douleur, angoisse et souffrance semblent au centre de l'entreprise littéraire dans *À l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert, notre analyse nous permet de voir à quel degré celles-là sont présentes, notamment chez les personnages. Néanmoins, « renaître » ou « revivre » suppose une mort qui est survenue. Aussi, il faut que l'environnement dans lequel évolue la personne qui renaît aussi bien que des instances spécifiques proposent des structures qui permettent à cette renaissance de se concrétiser. Dans le cadre de cette analyse, nous allons orienter notre propos vers un lieu hautement symbolique, à savoir l'arrière-boutique du Chinois Ah-Ling. Cette boutique est un endroit capital dans l'élaboration de l'œuvre de Marie-Thérèse Humbert car elle incarne bien plus qu'un havre de paix pour les filles Morin. Elle est bien l'endroit par excellence qui donne lieu à la renaissance.

L'arrière-boutique d'Ah-Ling est la représentation opposée de la maison quatre-bornaise des Morin. Le premier chapitre décrit la maison comme ayant des « cloisons de bois pourri » (1979 : 15), pouvant ainsi, dès l'incipit du roman, expliquer le caractère souvent sombre des personnages qui l'y habitent. Au sens propre, ce « bois pourri » est nuancé quelques lignes plus loin, par la narratrice qui précise que sa sœur et elle étaient « noires et sauvages » (1979 : 15). Bien vite, le lecteur est amené à comprendre que ce texte favorisera entre autre une étude sociologique, tant l'auteure a une préférence pour le sujet. Toute l'histoire abordera la problématique liée à la couleur de l'épiderme dans le contexte pluriculturel qu'est l'île Maurice. Le deuxième chapitre accorde une large part à la définition de la boutique. D'abord, c'est un lieu où les « odeurs d'épices s'entremêlent à des saveurs salées, et souvent à d'infâmes relents issus de l'arrière-cour, permettant l'atmosphère d'indéfinissable » (1979 : 56), ce qui donne à ce texte cette dimension essentiellement exotique. Et puis, la boutique offre une

possibilité unique d'ouverture sur le monde. Elle regorge d'objets hétéroclites qui, eux-mêmes, sont des représentations de différentes cultures présentes dans l'île :

Des cahiers neufs, *made in Japan...* Des statuettes de la Vierge y côtoient de gros Buddhas bienveillants. Çiva même, parfois, étend là ses multiples bras, comme s'essayant à la pose qui conviendrait le mieux à sa dignité, ou Vichnou, endormi sur son serpent, se prépare à l'un de ses incroyables avatars tandis que saint Georges, cuirassé de cotte de mailles, terrasse un dragon dont la langue rouge et fourchue souffle le feu. Que de merveilles pour des enfants que la fortune n'a pas gâtées ! (1979 : 56).

Cela permet aux filles de découvrir la magie des différentes cultures qui cohabitent dans l'île. Elles vont même considérer cette boutique comme leur « deuxième foyer » (1979 : 57), ce qui leur permet d'épancher leur soif de mal aimées. En effet, si les filles semblent rejetées par leurs proches :

Ah-Ling c'était bien plus : l'Hospitalité, le Rêve Incarnés. Plus familier que celui de nos proches parents, son sourire venait à notre rencontre dès que nous franchissions le seuil de son antre magique. (1979 : 57).

La boutique est un refuge précieux pour les jumelles, leur permettant d'être elles-mêmes, sans avoir à se soucier de l'opinion publique. L'espace restreint de la boutique, qui pouvait donner l'impression d'un espace dysphorique, est au contraire euphorique. Il leur permet de s'épanouir. C'était probablement le seul endroit où Anne et Nadège se sentaient protégées, en opposition au « quatre cloisons muettes » (1979 : 64) de leur maison. Aussi, lorsqu'une grande partie du toit de la boutique est emportée par le cyclone, « tout l'intérieur de la boutique était exposé à nu, une chose affreuse, une véritable profanation » (1979 : 409), tellement les filles ont sacralisé cet endroit. Il sera à présent à Anne de se chercher « un autre asile à [sa] mesure » (1979 : 409). Le mot 'asile' cadre ici parfaitement avec le sujet que l'on aborde à savoir l'« exil » car le mot asile sous-entend que les filles s'exilent volontairement dans cet endroit qui leur offre une sérénité absolue. Cet asile leur confère une armure, afin de résister à l'« agression de cette civilisation européenne qui méprise ce qui n'est pas elle » (1979 : 90). Serait-ce parce que le Chinois, « ancien sujet de l'Empire céleste » (1979 : 6), se sent solidaire des filles, comme dans : « Y avait-il entre lui et nous une sorte de solidarité dans la déchéance fièrement consentie ? » (1979 : 63). Cela peut bien être le cas mais il est intéressant de noter que, contrairement aux métisses Morin qui vouent une admiration sans limite pour les Blancs, Ah-Ling n'était pas

complaisant avec les « blancs, métis ou mulâtres aisés » (1979 : 61). Nous notons en passant l'utilisation de petites lettres 'b' et 'm' pour qualifier les gens de ces communautés, ce qui démontre que Humbert montre bien la nuance entre l'importance accordée aux blancs et aux mulâtres par Ah-Ling et les Morin. Une image similaire est faite du Chinois dans *Les Quartiers de Pamplemousses*, d'Alain Gordon-Gentil (1999). Lorsqu'un Hindou, Gros lipié, et un Musulman, Dawood, cherchent à se bagarrer dans la boutique chinoise d'Ah Ko, à la veille de l'accession de l'île Maurice à l'indépendance, car « les hindous [étaient] pour l'indépendance de l'île, les musulmans et les créoles [voulaient], en majorité, demeurer colonie anglaise... » (Gordon-Gentil : 1999, 36), le Chinois dira franchement : « Pas cose politique ici. Ici vine manger boire. Ici, tout roupies rond », ce qui signifie « On ne fait pas de la politique ici. Ici c'est un endroit pour manger et pour boire. Tout le monde y est traité de la même manière » (Gordon-Gentil : 1999, 39). Cela, pour rappeler que le Chinois ne fait aucune différence lorsqu'il s'agit de clients. Tout ce qui importe, c'est son travail de commerçant. Chez Humbert, cependant, le Chinois est, malgré tout, mal perçu par les femmes issues d'autres communautés :

Le Chinois assis derrière son comptoir tandis que leurs hommes à elles trimaient pour quelques sous dans les champs de canne ; le Chinois gras et blanc alors que leurs hommes, maigres et musclés, étaient de la couleur du sol qu'ils cultivaient ; le Chinois dont les yeux mi-clos semblaient esquisser un perpétuel sourire devant leur visage de tragédie » (1979 : 60-61).

Cet espace de désir qu'est la boutique est ce qui provoque une renaissance chez Anne et Nadège, elles qui, depuis longtemps, semblaient mortes, un peu aussi comme leur mère.

La renaissance des personnages se fera d'abord, de manière particulièrement évidente, chez Nadège. Anne constate, après la mort de sa mère, « comme une flambée d'élan vital » (1979 : 107) chez Nadège comme si l'état constamment maladif dans lequel la mère s'enferme ne permette pas à Nadège de s'épanouir. Pour la femme libre qu'elle est, célébrant Divali, allant à la cérémonie de marche sur le feu, ou s'habillant à l'orientale, sa mère représente aussi cet obstacle qui l'empêche de pouvoir faire différemment des autres métisses créoles de son milieu. Pour Mme Morin, et il ne fallait pas se démarquer davantage du peu de la culture française qui leur restait.

Cependant, cette liberté n'aura pas de limite. Du moins, Nadège ne saura pas respecter les limites que lui impose la société bien pensante.

C'est ce qui entraînera sa chute. Elle tombera amoureuse d'Aunauth Gopaul, politicien indo-mauricien et frais émoulu d'une université britannique, malgré le mépris de son père à l'égard de l'Indien : « Le père de « ça » marchait en langouti et crachait dans les rues... » (1979 : 290). Enceinte de cet Indien, elle mourra d'une hémorragie, en voulant se faire avorter.

La renaissance d'Anne se fait, au départ, à travers le rapprochement avec son voisin Pierre Augier, issu de la communauté blanche. Or, un jour, Pierre Augier lui avouera qu'il la fréquente afin de lui permettre de braver les interdits de la société. Cette première déception dans sa vie amoureuse est peut-être une des raisons qui vont l'aider à sortir de cet environnement on ne peut plus ghettoïsant où elle évolue. Aussi, nous constatons qu'Anne, qui a toujours vécu dans l'ombre de sa sœur, le faisait avec une certaine admiration pour elle. Il y a, par exemple, une image de perfection qu'Anne se fait de sa sœur, comme lorsqu'elle est malade et que Nadège est en pleine santé. Cette image parfaite va toutefois s'effriter lorsque Nadège tombera enceinte de l'Indien. La rupture Anne-Nadège se fait alors sentir : « Mais en la regardant, je sais que j'étais arrivée là où j'avais voulu : à l'extrémité de la souffrance et l'autre bout de moi » (384). Cette rupture marque la fin de ce qui, tout au long de l'histoire, annonce une impossible gémellité. Anne renaît alors. Prenant goût à la vie après le décès brutal de sa sœur, elle se projette dans la représentation de sa sœur. Avec une certaine assurance qu'on ne lui connaît pas, elle va même affirmer ne pas être en mesure de se « cantonner dans le monde d'un mariage de raison » (1979 : 380). Elle prend, dès cet instant, un nouveau rôle, celui de la femme qui n'est plus une adolescente en quête de son identité. Elle prendra la place de sa défunte sœur auprès d'Aunauth Gopaul. La renaissance d'Anne se fait en même temps que celle de l'arrière-boutique d'Ah-Ling qui, « dans un ou deux ans, à force de patience, d'économie et de travail... aurait repoussé, elle étendrait de nouveau les ramifications de son règne économique à travers le quartier » (1979 : 412).

CONCLUSION

L'analyse de cette œuvre nous a permis de constater le pouvoir de l'exil sur l'écrivaine qu'est Marie-Thérèse Humbert. Ayant elle-même grandi dans une île pluriethnique où la société porte un regard

particulier sur l'identité et surtout le métissage, il va de soi que tout ce que l'auteure ressent et partage avec son lectorat soit empreint de nostalgie et de vérité. L'écriture humbertienne n'est pas particulièrement teintée de fausses prétentions. L'île de son enfance a permis à Humbert de porter un regard parfois caustique, parfois humoristique voire triste sur la société. Cette exilée permet de voir comment, dans l'île Maurice de la période pré-indépendance, le refus de combattre l'injustice, de l'acceptation de soi et, de l'Autre, ne peut qu'entraîner la mort. En revanche, ceux qui ont un esprit d'ouverture et qui comprennent le besoin vital de changement dans la société, seront ceux qui s'adapteront le mieux aux changements. Ceux qui évitent de « mourir » comme les autres, cela en quittant leur vie passée et en acceptant de s'intégrer à la nouvelle vie, garantissent une chose : la renaissance de l'âme même. Tout comme Humbert qui renaît en exil, celui qui décide de rester dans son pays doit nécessairement accepter le changement qui s'opère au sein de cette même société.

Ouvrages cités

- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri, *Paul et Virginie*. Paris : Bordas, 1964.
- BOOLELL, Shakuntala et CUNNIAH, Bruno. *Fonction et représentation de la Mauricienne dans le discours littéraire*. Rose-Hill : Mauritius Printing Specialists, 2000.
- FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1952.
- GORDON-GENTIL, Alain. *Quartiers de Pamplémousses*. Paris : Julliard, 1999.
- MAINGARD, Auguste. *Petits contes tristes*. Port-Louis : The general Printing and Stationery, 1922.
- MICHELET, Jules. *Histoire romaine*, Tome 2. Paris : Hachette, 1831.
- MOUTOU, Benjamin. *L'île Maurice, vingt-cinq leçons d'histoire (1598-1998)*. Riche-Terre : Alfran Co. Ltd, 1998.
- NAGAPEN, Amédée. *Histoire de la colonie, île de France – île Maurice, 1721 -1968*. Port-Louis : Diocèse de Port-Louis, 1996.
- SELVON, Sydney. *A comprehensive history of Mauritius, from the beginning to 2001*, Port-Louis : Mauritius Printing Specialists (Pte) Ltd, 2005.
- LAROUSSE, www.larousse.com/en/dictionnaires/francais/exil/32134
- ISSUR, Kumari. « Marie-Thérèse Humbert ». Mis en ligne le 18 novembre 2008. <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/humbert.html>
- SOUBIGOU, Gilbert. « La littérature de voyage et l'évolution du regard sur l'Autre et l'Autre. Conférence prononcée dans le cadre de l'exposition : « Les carnets de voyage de Max Radiguet (1816-1899) Ecrivain et illustrateur landernéen. 2 juin 2007. Mis en ligne le 27 octobre 2007. www.ville-landerneau.fr/vars/fichiers/pub_defaut/conference_GSoubigou.pdf.

HORS-DOSSIER

Histoire, Symbole et Discours. Étude de la construction dialogique des énoncés chez Amin Maalouf

Fida Dakroub
Western University

1. GÉNÉRALITÉS

Parmi les écrivains francophones d'origine arabe, Amin Maalouf est considéré comme l'Homère du roman historique. Né à la croisée de l'Histoire du *Mashreq*, il possède plusieurs appartenances identitaires. Homme d'Orient et d'Occident, de la chrétienté et de la civilisation musulmane, il a « conquis » l'Académie française⁵² sous le nom de « Monsieur l'Orient ».

La réalité et la fiction s'imbriquent dans toute son œuvre romanesque, constituant un espace oriental à dimensions multiples – culturelle, ethnique, sociale, politique et stylistique. Pourtant, ce qui le distingue des écrivains francophones du *Mashreq*, quant au recours au roman historique, c'est l'inscription de son écriture dans la perspective orientale. Selon cette perspective, l'Occident ne crée plus l'Orient ; l'Orient se crée lui-même en se présentant dans le texte maaloufien non comme périphérie, mais bien plutôt comme centre de la civilisation et de l'expérience humaine ; tandis que l'Occident se positionne à la Périphérie de l'Orient, dont la mise en écriture évoque le substrat culturel et linguistique des civilisations orientales, et le met ainsi en rapport avec le *hic et nunc* de l'échange verbal – le dialogue – entre l'Orient et l'Occident.

⁵² L'Académie française l'a élu le 23 juin 2011.

2. LE DEGRÉ ZÉRO DU DIALOGUE

Selon Todorov, Bakhtine conçoit le discours comme un milieu dynamique où « l'énoncé a rapport à un locuteur, à un objet et il entre en dialogue avec les énoncés produits antérieurement » (Todorov, 36). En adoptant cette perspective, Bakhtine développe les concepts clés de « dialogisme » et de « polyphonie ». Dans *La poétique de Dostoïevski*, Bakhtine montre que les héros des romans de Dostoïevski ne sont pas des objets du discours de l'auteur, mais des porteurs de leur propre discours, ce qui fait de Dostoïevski l'auteur du premier roman authentiquement polyphonique (Bakhtine, « La poétique... », 31). Selon lui, l'énoncé est l'unité réelle de l'échange verbal. Quels qu'en soient le volume, le contenu, la composition, les énoncés possèdent toujours des caractéristiques structurales et avant tout des *frontières* nettement délimitées. La preuve en est que tout énoncé comporte un commencement et une fin. Avant son début, il y a les énoncés des autres, à la fin, il y a les énoncés-réponses aux autres. Bakhtine appelle les énoncés des *répliques* qui constituent un dialogue (« Esthétique... », 277). Le dialogue est la forme habituelle de l'échange verbal. Chaque réplique possède un achèvement spécifique que Bakhtine appelle *position du locuteur*. En plus, la *pause* entre les énoncés est un fait de réalité. Les œuvres de construction complexe et spécialisée, comme les œuvres scientifiques et littéraires sont, par leur nature, des unités d'échange verbal (Bakhtine, « Esthétique... », 277). Elles possèdent des sujets parlants, l'auteur et le destinataire, et sont délimitées par leur alternance. En plus, le sujet parlant, l'auteur d'une œuvre, manifeste son individualité, sa vision du monde dans chacun des éléments. L'œuvre, tout comme la réplique du dialogue, vise la réponse de l'autre.

Par ailleurs, dans le domaine scientifique, le rapport dialogique ne coïncide nullement avec le rapport liant les répliques d'un dialogue réel. Par exemple « deux énoncés, séparés l'un de l'autre dans l'espace et dans le temps se révèlent en rapport dialogique à la faveur d'une confrontation du sens » (Bakhtine, « Esthétique..., 334). Le problème scientifique commun aura produit une relation dialogique. Pourtant, dans le domaine littéraire, les choses sont différentes ; ici, nous avons un « dialogue des morts », une rencontre outre-tombe ; plutôt un dialogue de deux sourds « où le contexte dialogique réel est accessible, mais où nul contact de sens entre les répliques n'est possible » (Bakhtine, « Esthétique..., 335). C'est ce que Bakhtine appelle le « degré zéro du

rapport dialogique » (*ibid.*). Ici, se présente le rôle du *tiers* dans le dialogue ; c'est-à-dire celui qui ne participe pas au dialogue, mais qui le *comprend*. Pourtant, la compréhension de tout l'énoncé, qui est une unité de « flux verbal », instaure un rapport dialogique d'une nature différente. En plus, la compréhension devient nécessairement dialogique : « celui qui fait acte de compréhension devient lui-même participant du dialogue » (Bakhtine, « Esthétique... », 336). Donc, il s'agit du rôle que joue le lecteur / interprète dans la compréhension du texte littéraire ; ce qui mène à dire que s'il est vrai qu'au niveau de l'axe horizontal, le rôle du lecteur / interprète, lui permet de lire / interpréter le texte pour en dévoiler des niveaux profonds de rapports intertextuels où se croisent d'autres textes, il est non moins vrai que le retour au « degré zéro » du dialogue permet aussi, d'après le rôle que joue le *tiers* dans ce dialogue, de saisir la multiplicité des voix et des textes qui constituent les énoncés de l'échange verbal.

3. LES COMPOSANTS DIALOGIQUES DU TEXTE ROMANESQUE MAALOUFIEN

La reconstruction du texte romanesque maaloufien selon la théorie bakhtinienne divulgue sa structure dialogique profonde, et aide à expliquer l'établissement des rapports dialogiques entre différents énoncés composants du texte, et cela à son niveau le plus profond, le degré zéro du dialogue. En outre, nous pouvons y évoquer ou un dialogue entre deux sujets parlants, ou un dialogue entre deux énoncés : *Énoncé I* et *Énoncé II*.

Dans le contexte des romans historiques de Maalouf, nous identifions trois énoncés. Par *Énoncé I*, nous désignons l'Orient historique, la voix de l'Histoire de l'Orient, c'est-à-dire les institutions politiques, les structures sociales et culturelles, les moments historiques décisifs, les sources historiques, les textes, les chroniques, les livres d'Histoire, les livres sacrés, la tradition orale, etc. Par *Énoncé II*, nous indiquons l'Orient symbolique, la voix de l'auteur, Amin Maalouf, sa vision du monde et sa mise en écriture symbolique et dialogique, voire la représentation symbolique de l'Orient par le biais de la voix des personnages et de celle du narrateur, qui résulte, en effet, de l'échange verbal entre l'*Énoncé I* et l'auteur. Par *Énoncé III*, nous proclamons l'Orient discursif, le dialogue qui s'établit entre *Énoncé I* et *Énoncé II*, d'un côté, et un *tiers*, de l'autre côté ; non au moment de l'écriture – car

la mise en scène symbolique de ce dialogue est déjà achevée – mais bien plutôt au moment de la lecture / interprétation, c'est-à-dire celui de la réception par un *tiers*, le lecteur / interprète. L'achèvement de ce dialogue au moment de la réception entraîne l'inclusion d'un *tiers* – celui qui « lit », donc qui interprète – dans le dialogue déjà établi entre l'histoire et l'auteur ; ce qui mène à dire que l'*Énoncé III* – le discours – se caractérise par sa bivocalité, en tant qu'expression discursive du dialogue établi entre *Énoncé I* – l'Histoire – et *Énoncé II* – le Symbole – d'un côté, et le *tiers* – l'interprète – de l'autre côté. Entre autre, il n'y a pas d'échange verbal sans *thème* d'échange verbal ; ici, l'Orient constitue le *thème* de l'échange verbal établi entre *Énoncé I*, *Énoncé II* et *Énoncé III*.

4. LE THÈME ET LE GENRE

Selon Bakhtine, « le premier et le plus important des critères de l'achèvement de l'énoncé c'est la possibilité de répondre » (« Esthétique... », 282). Nous considérons les romans historiques d'Amin Maalouf, comme une réplique, une réponse dialogique à la lecture de l'Histoire de l'Orient – *Énoncé I* – par l'auteur ; un énoncé-réponse symbolique à un énoncé-stimulus historique et social précédent, un *Énoncé II*. La théorie bakhtinienne permet, en plus, de questionner à nouveau le choix du roman historique comme moyen d'expression. Selon Bakhtine, la possibilité de répondre se détermine par trois facteurs indissociablement liés « dans le tout organique de l'énoncé » (« Esthétique... », 283) :

1. l'exhaustivité de l'objet du sens ;
2. le dessein, le *vouloir-dire* du locuteur ;
3. les formes types de structuration du genre de l'achèvement.

Ce qui mène à dire que l'*Énoncé III*, exploite l'exhaustivité de son *thème* par rapport à la sphère de l'échange verbal avec l'*Énoncé I* et l'*Énoncé II*. Il va de soi que chacun de ces énoncés prend une *position* déterminée envers le *thème* du dialogue, qui est l'Orient. En plus, chaque énoncé tend à arriver à un point donné que Bakhtine appelle le dessein discursif ou le *vouloir-dire*. Qu'est-ce que l'Histoire, ou même la mémoire culturelle, porterait de l'Orient ? Qu'est-ce que la représentation symbolique désirait dire de ce même Orient ? Comment se positionne le *tiers* par rapport au dialogue des deux autres énoncés et au *thème* de ce dialogue, qui est l'Orient ? Comment le *thème* de l'échange verbal détermine-t-il le choix du genre, le roman historique,

comme rayonnement de l'expression symbolique d'Amin Maalouf ? Est-ce que ce choix de genre est lié au dessein discursif ? Selon Bakhtine, le dessein discursif, le *vouloir-dire*, détermine « le choix de la forme du genre dans lequel l'énoncé sera structuré » (« Esthétique... », 284). Tout en partant de ce fait, le *thème* de l'échange verbal entre l'histoire de l'Orient et l'écrivain, Amin Maalouf, détermine le choix du genre littéraire, le roman historique, qui se présente comme la forme dans laquelle Maalouf va structurer son *Énoncé II*, sa réplique ou sa réaction-réponse à l'*Énoncé I* ; ce qui résulte à dire que le choix du roman historique par Maalouf, comme forme structurée de sa réplique, sa réaction-réponse, ne peut pas être, vu les exigences du dialogue, un choix libre. Au contraire, ce choix est déterminé par l'exhaustivité du *thème* de l'échange verbal, donc de l'Orient. Il va de soi que « le genre du discours n'est pas une forme de la langue, mais une forme de l'énoncé » (« Esthétique... », 294). Par conséquent, la mise en écriture de l'*Énoncé II*, qui est la réplique symbolique de Maalouf à l'histoire de l'Orient, se réalise en tant que genre romanesque, précisément en tant que *sous-genre*, le roman historique. Autrement dit, c'est le *thème* « Orient » qui détermine le choix du roman historique, en tant que *répliques* d'Amin Maalouf à la lecture de l'histoire. Selon Maalouf lui-même, le *thème* de ses romans profite d'un intérêt distinct dans le monde, surtout dans le contexte du dialogue entre l'Occident et l'Orient :

...I am sure there is an interest in the themes I usually speak about. There is quite obviously a problem in the relations between the West and the Arab-Islamic world (The Hindu, 2008).

[Je suis sûr qu'il y a un intérêt aux thèmes que j'aborde habituellement. Évidemment, les relations entre l'Occident et le monde arabo-musulman connaissent des problèmes (*t.d.a*)].

5. LE POSITIONNEMENT DISCURSIF DE L'ÉNONCÉ II PAR RAPPORT À L'ÉNONCÉ I

Préalablement, le rapport dialogique établi entre l'*historique* et le *réel* constitue la matière brute de l'œuvre romanesque d'Amin Maalouf, alors que le rapport entre le *fictif* et l'*imaginaire* constitue le mode de mise en écriture du premier rapport. Le texte d'Amin Maalouf proclame qu'il est romanesque, que son intrigue est donc fictive, mais qu'elle est rendue vraisemblable par son cadre, tant spatial que temporel.

Dans l'*Énoncé II*, l'Orient se construit au sein du rapport dialogique établi entre le référent symbolique et le référent historique ; ce qui rend la question de la vraisemblance incontournable. Pourtant, cette question n'est pas simplement de savoir ce qu'on considère comme vérité et ce qu'on considère comme fiction, car notre but n'est pas d'étudier l'*exactitude* de l'Orient, mais plutôt sa *représentation*. Pour Jean Molino « chaque type de discours, défini par une tradition, un public, des formes et des thèmes, constitue une forme spécifique de fusion entre réalité et fiction » (204). Par conséquent, l'étude ne vise plus à montrer la *distinction* entre le réel vraisemblable et le fictif invraisemblable, le vrai et le faux, mais bien plutôt l'*indistinction* entre ce qui aurait été une pure histoire – un discours historique – et ce qui aurait été un pur roman – un discours fictif – ; autrement dit, ce qui est antérieur et extérieur à leur *distinction* (Molino, 203 – 204). Ce qui revient à dire que la question de la vraisemblance dans le texte d'Amin Maalouf se voit dans le domaine du rapport dialogique établi entre l'auteur, d'un côté, et la richesse et la diversité culturelle de l'*Énoncé I* – le référent historique de l'Orient –, de l'autre côté ; et cela au moment de la mise en écriture et du positionnement discursif qui détermine le discours de l'auteur sur le référent historique.

D'abord, nous posons la question suivante : comment l'auteur détermine-t-il son positionnement envers l'*Énoncé I* ? En effet, l'auteur s'engage dans un long processus de reconstruction du référent historique ; et cela en partant d'un « angle de vision » différent. Ensuite, pour localiser cet angle de vision, nous posons une série de questions : Comment Amin Maalouf – minoritaire chrétien – voit-il l'Orient – son espace culturel natal – majoritairement musulman ? Quel est son positionnement envers cet Orient ; est-ce un positionnement conflictuel, problématique – comme c'est le cas de la plupart des écrivains francophones minoritaires au Proche-Orient – ou bien un positionnement favorable, qui va en harmonie avec son entourage musulman ? Nous trouvons utile ici d'ouvrir les parenthèses pour rappeler qu'Amin Maalouf a quitté le Liban en 1976, en pleine guerre civile entre chrétiens et musulmans ; les discours de haine et les appels à l'extermination de l'« autre » régnaient partout. Dans le camp des musulmans, on glorifiait l'appartenance identitaire arabe ; on faisait la guerre pour protéger l'arabité du Liban. Par contre, dans le camp des chrétiens, on s'enorgueillissait de l'identité chrétienne phénicienne, donc libanaise pure, et on amplifiait l'histoire du Liban antique. Ce qui nous

amène à dire que l'auteur, Amin Maalouf, se retrouve – dans la réalité ainsi qu'au moment de la mise en écriture – face à deux référents historiques antagonistes ; deux énoncés, le premier fonctionnant dans le domaine du *macro*, le deuxième dans le domaine du *micro*. Autrement dit, il se retrouve face à deux énoncés : 1) l'Énoncé I (*macro*) de la majorité musulmane, donc la civilisation arabo-musulmane jadis étendue de la Chine jusqu'à l'Andalousie en Espagne musulmane ; 2) l'Énoncé I (*micro*) de la minorité chrétienne – précisément maronite –, donc les Cités-États de la Phénicie antique ; le premier vit toujours dans le *hic et nunc* de la civilisation humaine, le deuxième « aux musées » et dans les livres d'Histoire.

C'est sur ce point précis que tombe l'intérêt : la mise en écriture du positionnement discursif d'Amin Maalouf envers ces deux référents historiques, ces deux discours antagonistes, donc ces deux énoncés. Ce positionnement crée, en effet, l'Énoncé II, qui constitue une réplique symbolique à l'Énoncé I.

6. LA MISE EN ÉCRITURE DU POSITIONNEMENT DISCURSIF

Dans ses romans historiques, Maalouf reconstruit l'image de l'Orient musulman en étant conscient de l'image biaisée qui en est produite ; il reconstruit le passé selon les perspectives du présent :

In my view, history can best be approached this way [reconstructing the past with perspectives from the present]. People who lived 200 years ago looked at the happenings of the 13th century Middle East quite differently from the way we do today. Only through the eyes of the present can we see meanings in the past. There is no absolute construction of history, nor is there a universal direction for it. I do agree, however, that history can be used or misused to justify any chosen point of view (The Hindu, 2008).

[À mon avis, l'histoire peut être mieux abordée de cette manière [la reconstitution du passé selon des perspectives du présent]. Les gens qui ont vécu, il ya 200 ans, voyaient les événements au Moyen-Orient au XIII^e siècle très différemment de la façon dont nous les voyons aujourd'hui. Seules les perspectives du présent peuvent donner une signification quelconque aux événements du passé. L'histoire ne connaît pas de constructions absolues ni de chemins universels. Cependant, je pense que l'histoire peut être utilisée ou mal utilisée pour justifier un certain point de vue. (*t.d.a*)]

En plus, les romans historiques de Maalouf font partie du dialogue culturel et littéraire entre l'Orient et l'Occident ; ils prennent forme et évoluent sous l'effet de l'interaction continue et permanente des énoncés de l'« Autre », l'Occident.

[...] I want to highlight two things. One, the present bears heavily on the situation. To dwell on the past ignoring current tensions is not of much value. Secondly, it is not wise to look at the religion of a people as if it were the cause for them becoming either tolerant and democratic or intolerant and despotic on the see-saw of identity politics. History clearly warns us against such simplistic conclusions (The Hindu, 2008).

[Je tiens à souligner deux choses. Premièrement, le présent pèse lourdement sur la situation. Rester au passé et ignorer les tensions du présent ne sert à rien. Deuxièmement, il est imprudent de dire que la religion d'un groupe donné détermine si les membres de ce groupe sont tolérants et démocratiques ou intolérants et despotiques sur l'échelle des politiques identitaires. L'Histoire nous avertit clairement de ce genre de conclusions superficielles. (t.d.a)]

Ce qui revient à dire que la réécriture symbolique de l'histoire, le roman historique comme sous-genre, ne se présente pas comme un fait purement littéraire isolé de son *achèvement* et de son *vouloir-dire* ; et que le roman historique qui aborde l'histoire en l'isolant des tensions du présent reste sans valeur du point de vue de la construction identitaire.

De manière identique au positionnement discursif, nous trouvons que du point de vue de la construction dialogique entre *Énoncé I* et *Énoncé II*, le *tiers* ne peut que participer à ce dialogue en tant qu'interprète – celui qui « lit » le discours et l'interprète –, et cela en posant sa réplique à celles des autres sous forme d'un énoncé, que nous avons appelé *Énoncé III*. Il va de soi que le positionnement du *tiers* face aux *Énoncé I* et *Énoncé II* peut prendre une forme conflictuelle ou favorable ; cela dépend de sa propre lecture de son histoire et de l'histoire de l'« autre », ainsi que de la charge idéologique que contient cette lecture. Notons l'exemple d'un minoritaire chrétien mashréquin, qui s'identifie par *Énoncé I_(micro)* et qui ne voit de l'histoire de l'Orient que celle des Cités-États phéniciennes. Ce type de *tiers* se trouve en positionnement plus ou moins « défavorable » par rapport à *Léon l'Africain* et à *Samarcande* qui glorifient l'achèvement culturel et scientifique de la civilisation arabo-musulmane, mais en positionnement « favorable », évidemment, au *Rocher de Tanios* dont les événements se déroulent au Mont-Liban au XIX^e siècle, berceau du maronisme politique et de l'État de Liban. De façon similaire au *tiers* minoritaire, le

positionnement discursif d'un *tiers* majoritaire musulman, qui s'identifie par *Énoncé I* (_{macro}), se trouve plus ou moins « désorienté » par *Le Rocher de Tanios* et *Les Échelles du Levant*. Il reste à dire qu'en dépit de la division discursive caractérisant les référents historiques, l'œuvre romanesque d'Amin Maalouf exprime en fait le positionnement des minorités chrétiennes orthodoxes et melkites face aux autres groupes minoritaires et majoritaires ; un positionnement structurel, non circonstanciel, qui a tant aidé les minorités chrétiennes de l'Orient à intégrer le rôle d'un « représentant », d'un « porte-discours » de l'Orient dans son échange verbal avec l'Occident ; cela nous encourage à « lire » le discours identitaire de l'œuvre romanesque d'Amin Maalouf, en tant que réalisation symbolique de l'échange verbal, donc du dialogue établi, au degré zéro, entre *Énoncé I* (l'Histoire), et *Énoncé II* (le Symbole, le *vouloir-dire* de l'écrivain), et *Énoncé III*, (l'interprétation du *tiers*, sa réplique) impliquée selon l'équation suivante :

$$\text{Discours identitaire} = \text{Énoncé I} + \text{Énoncé II} + \text{Énoncé III}$$

D'abord, l'*Énoncé I* exprime le *vouloir-dire* de l'Histoire, nous le désignons donc par le symbole suivant *ÉH*. Ensuite, l'*Énoncé II* évoque la mise en écriture symbolique du *vouloir-dire* de l'auteur ; nous le désignons par *ÉS*. En plus, nous désignons l'*Énoncé III*, qui est le *vouloir-dire* du *tiers*, par *ÉT*. Enfin, nous désignons par *DI* le discours identitaire de l'œuvre romanesque d'Amin Maalouf. Par conséquent, la construction dialogique qui se trouve au fond du discours identitaire s'exprime par la plurivocalité des énoncés discursifs. Elle prend la forme de l'équation suivante :

$$DI = \text{ÉH} + \text{ÉS} + \text{ÉT}$$

En plus, au niveau de la mise en texte, l'*ÉS* comprend des énoncés du narrateur (*ÉN*) et plus ou moins des énoncés des personnages (*ÉP*), d'où l'application de l'équation suivante :

$$\text{ÉS} \rightarrow \text{ÉN} \pm \text{ÉP}$$

Aussi, *ÉP* pourrait exprimer l'énoncé d'un ou plusieurs personnages, d'où l'équation suivante :

$$\text{ÉP} = \text{ÉP}_x \pm \text{ÉP}_y \pm \text{ÉP}_z \pm \text{ÉP}^n, \text{etc...}$$

7. LA MISE EN ÉCRITURE DE LA CONSTRUCTION DIALOGIQUE

Au préalable, nous prenons comme unité d'analyse un *sous-thème* devenu principal dans toute construction symbolique, idéologique ou

discursive de l'image de l'Orient, surtout de l'image du musulman dans la littérature occidentale. Il est clair d'emblée que la construction hégémonique occidentale de l'Orient se réfère idéologiquement à un *sous-thème*, celui du despotisme oriental. Dans le domaine symbolique, ce *sous-thème* comprend trois composants formant ce que nous appelons la « dimension 3S » ; autrement dit : le *Sahara*, le *Sérail* et le *Sarasin*. Par conséquent, l'Orient, dans le discours dominant de l'Occident, se trouve réduit à un Sahara très vaste ; dans ce Sahara se trouve un grand Sérail ; dans le Sérail habite un Sarasin despote. En plus, le discours dominant en Occident sur l'Orient – c'est-à-dire le discours de l'hégémonie occidentale sur l'Orient – divise le monde en deux espaces culturels : barbarie en Orient, civilisation en Occident. Pour se justifier, le discours dominant s'amplifie par la grâce d'une approche binaire, d'une vision manichéenne du monde. Durant la guerre froide, cette division a pris une autre couleur, totalitarisme à l'Est, démocratie à l'Ouest : « L'Orient serait mystique, irrationnel, violent ; l'Occident serait rationnel, laïc, technicien, matérialiste, démocrate. Bref, l'Orient est barbare pour les Occidentaux » (Corm, « Orient-Occident... », 27). En effet, rien n'a beaucoup changé depuis *La Chanson de Roland*, comme le manifeste « païen unt tort, chrestien unt dreit ». Selon Georges Corm, l'épicentre de la fracture entre Orient et Occident, dans le discours eurocentriste, passe par la Méditerranée. Il précise aussi que cette fracture n'est qu'illusoire. Il s'agit là d'un autre aspect de la « mythologie eurocentriste ». D'une part, l'Hégémonie occidentale bricole une image fantasmée de l'Orient ; d'autre part, elle crée une image amplifiée d'elle-même.

Non loin de l'approche de Georges Corm, se positionne le discours romanesque d'Amin Maalouf. Dans son roman *Samarcande*, Amin Maalouf présente une image différente du pouvoir politique en Orient musulman ; une image fictif – bien sûr comme il s'agit de l'énoncé symbolique *ÉS* –, mais qui se distingue de celle de l'hégémonie occidentale précisément par son *indistinction* de l'énoncé historique *ÉH*. Nous ne parlons pas ici de la vraisemblance, mais plutôt de l'*indistinction* entre deux énoncés au moment du dialogue. Ici, le despote asiatique, popularisé par Montesquieu dans *De l'Esprit des lois*, n'existe plus. Au contraire, dans l'énoncé *ÉS*, nous trouvons l'image d'un vizir éclairé et sage. Il s'agit de Nizâm al-Molk (ordre du royaume), présenté par Maalouf comme homme de politique, de science et de culture. Il n'est ni monstre ni despote ; une grande amitié le lie avec l'astronome, poète et

mathématicien persan Omar Khayyâm. Il lui confie son rêve d'établir la justice, l'égalité et la loi dans l'empire qu'il gouverne. Il veut construire des écoles, des bibliothèques, des centres de recherche scientifique et des observatoires aux quatre coins de l'empire :

À toi, *khwéja* Omar, je demande de respecter mon rêve. Oui, sur cette immense contrée qui m'échoit, je rêve de bâtir l'État le plus puissant, le plus prospère, le plus stable, le mieux policé de l'univers. Je rêve d'un empire où chaque province, chaque ville, serait administrée par un homme juste, craignant Dieu, attentif aux plaintes du plus faible des sujets. Je rêve d'un État où le loup et l'agneau boiraient ensemble, en toute quiétude, l'eau du même ruisseau⁵³. Mais je ne me contente pas de rêver, je construis. Promène-toi demain dans les quartiers d'Ispahan, tu verras des régiments de travailleurs qui creusent et bâtissent, des artisans qui s'affairent. Partout surgissent des hospices, des mosquées, des caravanes sérails, des citadelles, des palais du gouvernement. Bientôt chaque ville importante aura sa grande école, elle portera mon nom, « médersa Nizamiya ». Celle de Baghdad fonctionne déjà, j'ai dessiné de ma main le plan des lieux, j'en ai établi le programme d'études, je lui ai choisi les meilleurs enseignants, à chaque étudiant j'ai alloué une bourse. Cet empire, tu le vois, est un immense chantier, il s'élève, il s'épanouit, il prospère, c'est un âge béni que le Ciel nous accorde de vivre (*Samarcande*, 89-90).

Dans l'énoncé ci-dessus, la *distinction* entre le *factif* et l'*historique* se perd dans la multiplicité des voix, dans l'*indistinction* du dialogue établi entre l'énoncé *ÉS* et l'énoncé *ÉH*. Nous rappelons qu'à l'époque du vizir persan, l'Empire abbasside se trouvait déchiré par des conflits sanglants entre émirs persans shiites et émirs seldjoukides sunnites. Ici, le vizir persan rêve d'un empire uni, où fleurissent prospérité et tolérance. Son rêve devient celui de l'auteur. Amin Maalouf, vivant dans une époque de guerres civiles, de replis identitaires et d'appartenances meurtrières, rêve aussi d'un monde sans haine⁵⁴ :

⁵³ Pourtant, Omar refuse de participer à ce rêve. On verra, plus tard, que Mani aussi refuse de participer au rêve de Shabuhr (Note de l'auteur de l'article, N.d.A.A)

⁵⁴ Nous pouvons aussi interpréter le *vouloir-dire* de l'écrivain d'une façon différente tout en déplaçant le récepteur. Nous pouvons dire que Maalouf parle à son lecteur contemporain français et non arabe. Ce n'est plus la voix du personnage qui s'exprime. De la même manière, la référence au loup et à l'agneau renvoie, pour le lecteur français, à la fable de Lafontaine. Ici se pose alors deux problèmes : premièrement, si le lecteur français peut s'y reconnaître dans la figure supposée par un vizir du XIe siècle, c'est peut-être pour lui faire comprendre quelque chose par une référence scolaire. Deuxièmement, il se peut que Maalouf veuille indiquer l'ancienneté de la fable qui, avant Ésope, provient d'un corpus perse. Ainsi, dans ce cas, la fonction didactique implique la voix de l'auteur qui soumet

Contre la discrimination, contre l'exclusion, contre l'obscurantisme, contre les identités étroites, contre la prétendue guerre des civilisations, et aussi contre les perversités du monde moderne, contre les manipulations génétiques hasardeuses... Patiemment, je m'efforce de bâtir des passerelles, je m'attaque aux mythes et aux habitudes de pensée qui alimentent la haine... C'est le projet de toute une vie, qui se poursuit de livre en livre, et se poursuivra tant que je pourrai écrire (Site Internet officiel de l'écrivain).

Le déchirement de l'Empire abbasside, les conflits sanglants entre Seldjouqides et Bouyides et le déclin du pouvoir des califes abbassides s'assemblent pour justifier le rêve du vizir à créer un empire de prospérité, de stabilité, de tolérance et de justice. Dans le paragraphe suivant, le vizir Nizâm-el-Molk fait confiance au poète Omar Khayyâm, dans son *divan*, pour lui demander d'occuper la position du *sahib-khabar*, chef des espions, et de partager avec lui son rêve, il exprime une construction historique, celle des trois peuples fondateurs de l'Orient, les Arabes, les Perses et les Turcs :

C'est arrivé, murmure le vizir avec un sourire féroce. J'ai élevé des hommes jusqu'aux nues, j'en ai rabaissé d'autres, je dispense chaque jour la vie et la mort, Dieu me jugera sur mes intentions, c'est Lui la source de tout pouvoir. Il a confié l'autorité suprême au calife arabe, qui l'a cédée au sultan turc, qui l'a remise entre les mains du vizir persan ton serviteur (*Samarcande*, 89).

Cette construction des trois peuples fondateurs de l'Orient constitue un point central dans la plupart des romans d'Amin Maalouf.

Par ailleurs, dans *Les Jardins de Lumière*, Amin Maalouf revient au thème des souverains orientaux éclairés et aux liens d'amitié qui les liaient aux sages, prophètes, poètes et savants de l'Orient. Il s'agit ici du roi sassanide Shabuhr et de son amitié avec le prophète babylonien Mani. Comme le vizir Nizâm-el-Molk dans *Samarcande*, le roi Shabuhr partage ses rêves avec Mani :

Shabuhr était perplexe. Mais il ne voulut pas s'arrêter aux malentendus. Il préféra prendre Mani au mot⁵⁵.

[...] Il s'est trouvé⁵⁶ des rois conquérants, soucieux de conduire l'ensemble des créatures vers un sort meilleur, mais ils n'avaient pas à leurs côtés un

une référence compréhensible ; dans l'autre, il y a une revendication identitaire pour montrer l'antiquité d'un corpus. Ici, on est loin de l'histoire comme telle, mais on demeure dans le jeu des énoncés.

⁵⁵ L'énoncé du narrateur (*ÉN*) s'arrête là pour donner lieu à un discours rapporté, introduisant par cela l'énoncé du personnage de Shabuhr (*ÉP*).

Messenger ; il s'est trouvé des prophètes saints et éloquentes, capables de décrire aux hommes un avenir d'espoir, mais ils n'avaient pas auprès d'eux un souverain puissant et animé des mêmes ambitions. Pour la première fois, un message céleste coïncide avec un grand règne ! Un monde nouveau va prendre forme sous nos yeux. Ensemble, le roi des rois et le Messenger de Lumière, nous irons en Arménie, au pays d'Aram, en Égypte, en Afrique, en Cappadoce et en Macédoine, à Rome même j'établirai le règne de la dynastie juste, tu proclamera la fois universelle qui embrassera toutes les croyances. Partage donc mon rêve⁵⁷ comme j'aspire à partager le tien, je rassemblerai l'univers par ma puissance, tu l'harmoniseras par ta parole (*Les Jardins de Lumière*, 253).

L'Empire sassanide est en état de guerre avec l'Empire romain. Mani est un messenger de paix. Il ne peut pas faire partie du rêve de Shabuhr, même si ce dernier se montre tolérant envers les minorités de l'empire, et se présente comme un roi sage, un roi-philosophe ou même comme un « despote éclairé ». Ici, nous trouvons mélangées *ÉH* et *ÉS* ; et des traces comme prophètes, monde nouveau, roi des rois, Messenger de Lumière, rêve, puissance, parole, évoquent une certaine nostalgie de type biblique à l'époque de l'âge d'or du peuple d'Israël, où les rois étaient prophètes et poètes en même temps : David et Salomon. Aussi, des mots comme Arménie, Égypte, Afrique, Cappadoce, Macédoine qui constituent des espaces géoculturels n'évoquent-ils pas un Orient biblique ?

Mieux encore, le personnage historique de Omar Khayyâm, tel qu'il est présenté dans les chroniques et les livres d'histoire, donc au niveau de l'énoncé *ÉH*, se précipite sur la scène des événements de *Samarcande*, non en tant que personnage historique au sein d'un discours fictif, mais plutôt en tant que personnage fictif au sein d'un discours historique ; ce qui justifie la complexité de l'*indistinction* de la vraisemblance, du rapport qui lie l'*historique* au *fictif*. Les données décrivant le personnage d'Omar Khayyâm, telles que son histoire, sa biographie, son caractère physique et moral, ses ambitions, ses passions, ses désirs, ses phobies, ses amours font partie de la fiction, de *ce qui*

⁵⁶ L'énoncé suivant est celui de Shabuhr rapporté au style de discours direct par le narrateur.

⁵⁷ Comme nous avons mentionné ci-dessus, dans *Samarcande*, Omar Khayyâm refuse de participer au rêve du vizir Nizam-el-Molk. De même dans *Les Jardins de lumière*, Mani va refuser de faire partie de ce rêve. Cela indique une position : les poètes face aux rois. Comme si Maalouf met une ligne de démarcation entre les deux. Le monde des poètes ne peut pas être celui des rois. Cela nous ramène aussi à un lien avec les Évangiles. Jésus n'a-t-il pas dit : « Mon royaume n'est pas de ce monde » ?

aurait été dit, mais aussi de l'histoire, de *ce qui a été dit*, d'où la difficulté à établir une « distinction » entre les deux sources d'information. Ce qui se distingue, par contre, c'est la forme sous laquelle se présente le personnage d'Omar Khayyâm au cours de l'échange verbal entre l'énoncé *ÉH* et l'énoncé *ÉS*. Il s'agit ici de deux formes authentiques de connaissances et de représentations du réel, l'une tournée vers le passé – l'énoncé *ÉH* – l'autre est tournée vers le présent – l'énoncé *ÉS*. Sur un autre plan, et selon Bakhtine :

L'œuvre, tout comme la réplique du dialogue, vise à la réponse de l'autre (des autres), à une compréhension responsive active, et elle le fait sous toutes sortes de formes : elle cherchera à exercer une influence didactique sur le lecteur, à emporter sa conviction, à susciter son appréciation critique, à influencer sur des émules et des continuateurs, etc. (« Esthétique... », 282).

Ici, la réplique d'Amin Maalouf à l'énoncé de l'histoire de l'Orient *ÉH* prend la forme du *sous-genre* roman historique. Elle prend sa place dans l'échange verbal en tant qu'une source de connaissances aussi authentique que celle de l'histoire ; elle ne la contredit pas, elle l'accomplit. À titre d'exemple, nous lisons le paragraphe suivant :

Une légende court les livres. Elle parle de trois amis, trois Persans qui ont marqué, chacun à sa façon, les débuts de notre millénaire : Omar Khayyâm qui a observé le monde, Nizam-el-Molk qui l'a gouverné, Hassan Sabbah qui l'a terrorisé. On dit qu'ils étudièrent ensemble à Nichapour (*Samarcande*, 95).

Ici, l'énoncé *ÉH* se présente au sein de l'énoncé *ÉS*, non comme discours détaché, juxtaposé, mais plutôt comme discours dans le discours, un mot dans le mot, celui de l'auteur. Il faut noter dans l'exemple ci-dessus, la perspective de chacun de ces deux sources, l'une tournée vers le passé, l'autre vers le présent. En plus, cette inscription dans le temps se fait à deux niveaux : celui du verbe et celui du sujet.

8. L'INDISTINCTION DIALOGIQUE DES ÉNONCÉS

Le paragraphe ci-devant commence et se termine par un discours fictif, mais il évoque des faits réels et historiques : « Une légende court les livres » ; « Elle parle de trois amis ... » ; « On dit que ... » ; ce sont les éléments caractéristiques du discours fictif qui évoquent des faits historiques : « Omar Khayyâm qui a observé le monde, Nizam-el-Molk qui l'a gouverné, Hassan Sabbah qui l'a terrorisé ». Nous notons ici que le discours historique se tourne vers le passé, tout en gardant un rapport

avec le présent, au moment où parle la légende ; cela se justifie par l'usage du passé composé. La légende parle depuis des générations, elle parle maintenant et jusqu'à la fin du temps. Le temps de l'action de parler, de narrer, de raconter va jusqu'à l'infini, génération après génération ; car il s'agit d'une légende. Dans les énoncés « trois Persans qui ont marqué... » ; « Omar Khayyâm qui a observé le monde, Nizam-el-Molk qui l'a gouverné, Hassan Sabbah qui l'a terrorisé », le verbe est employé au passé composé ; ce qui explique que même si l'action s'est déroulée dans le passé, elle est cependant toujours en rapport avec le moment présent, celui de la légende « une légende court les livres. Elle parle de trois amis ... ». Il reste à remarquer l'usage du passé simple et sa signification au niveau de l'énoncé *ÉS*. Dans le discours historique, nous notons l'usage du passé composé ; dans le discours fictif, nous notons l'usage du futur simple, du présent et du passé simple. Cela sert à mettre le cadre temporel du discours historique – qui est naturellement au passé – en rapport avec le discours fictif – qui est au présent. Aussi, l'usage du passé composé sert à remplir une fonction précise : le passé composé exprime des faits dont les conséquences sont ressenties dans le présent ; ainsi, les actions, les faits, les conséquences des actes des personnages de *Samarcande* jouent encore un rôle déterminé en ce qui concerne les événements du présent. Les conséquences « trois Persans qui ont marqué, chacun à sa façon, les débuts de notre millénaire » font partie du discours historique, celui du passé, mais qui joue encore et se trouve d'une façon ou d'une autre attaché au discours fictif, donc attaché au présent de la création symbolique par l'écrivain. Par contre, dans le récit le passé simple exprime des événements lointains dont on se sent détaché. Observons l'énoncé suivant « On dit qu'ils étudièrent ensemble à Nichapour », qui fait partie du discours fictif ; ici, l'usage du passé simple se justifie par l'intention de l'auteur à détacher ce fait du présent ; les conséquences de ce fait passé n'agissent plus dans le présent. Nous considérons aussi l'usage du verbe *étudier* au passé simple par rapport à l'usage du verbe *dire* au présent de l'indicatif, précédé du pronom sujet *on*, dans le même énoncé. Le fait « étudier » n'est pas confirmé ; il n'appartient pas au discours historique, mais au discours fictif ; *on dit*, la source de cette information est premièrement orale – « dire » – deuxièmement, elle est indéfinie ; nous ne savons pas *qui* avait dit ceci ; c'est le « *on dit* ». Il s'agit donc de rumeurs, de quelque chose d'incertain.

D'emblée, il faut prendre compte du rapport intertextuel qu'établit le narrateur avec la rumeur comme discours. En utilisant le pronom personnel « on » avec le verbe « dire » (on dit qu'ils étudièrent ensemble à Nichapour), le narrateur se réfère à la rumeur comme source d'information. L'expression « on dit » signale la présence de la rumeur. On ne connaît pas sa source ni sa finalité. D'ailleurs le « on dit » se traduit en arabe par le verbe *yūqal* qui, conjugué à la voix de « l'inconnu », indique la rumeur. Cela s'exprime en grammaire arabe par l'expression *majhūl al-massdar*, c'est-à-dire « source inconnue ». C'est que la légende, le « on-dit » repose toujours sur une multiplicité de discours oraux qui précède sa version stabilisée (la légende comme texte) : l'anecdote, le récit lié à un événement, le récit transmis oralement par des témoins à des non-témoins. Dans un autre domaine, les verbes en arabe connaissent une voix grammaticale unique : la voix de l'inconnu (*sighat al majhūl*). Avec cette voix, le sujet qui fait l'action reste inconnu, et le verbe dans la phrase se conjugue sans sujet. Par exemple : *yūqal annahum darassū fi nishapour, dit qu'ils étudièrent ensemble à Nishapour*. Dans cet exemple, nous remarquons que le verbe *yūqal* n'a pas de sujet dans la phrase. Son sujet est absent. Dans la traduction française, on utilise normalement le pronom personnel « on » qui peut indiquer un « ils » ou un « nous » général. Même si cet usage reste le seul remède pour traduire la voix de l'inconnu, la trahison du sens arabe de la voix reste notable dans le texte. Par ailleurs, quand dans une phrase arabe, des verbes comme raconter, rapporter, dire, narrer, sont conjugués à la voix de l'inconnu (*majhūl*) cela indique obligatoirement une référence à une rumeur. Blachère et Gaudefroy-Demombynes, (2004) appellent cette voix une voix passive, mais qui se distingue de celle en français par la non-désignation du sujet :

Cette particularité provient de ce que le *passif* marque une action réalisée par un sujet non désigné. Si l'on exprime le nom de la personne ou de l'objet sur lequel retombe l'action accomplie par un tiers non désigné, cette personne ou cet objet ne prennent qu'en apparence la place du sujet. En fait, ce sont des « patients » et non des « agents ». D'où il résulte que l'arabe, en partant de l'actif, Zayd frappa 'Amr, pourra dire au passif 'Amr a été frappé, mais non pas dire comme en français : 'Amr a été frappé par Zayd. Dans ce dernier cas, en effet, le sujet réel, Zayd, étant connu, la construction passive (c.à.d. celle dont le sujet réel n'est pas désigné) est illogique en arabe. (260).

De sa part, Jean Molino considère que l'usage de la troisième personne sert aussi à présenter le passé, en premier lieu, à distinguer le *réel* et le *fictif*:

Il n'est pas nécessaire que dans la phrase que je prononce le verbe soit à un des temps chargés de présenter le passé, il suffit que le verbe soit à la troisième personne. C'est ce que signifie le nom donné par les grammairiens arabes à la 3^{ème} personne, *al-gaïb*, l'absent. La troisième personne n'est pas tout comme le voulait Benveniste ou une chose comme existence posée en dehors de l'instance du dialogue. (203 – 204).

Tel est le sens de la catégorie du vraisemblable, selon Molino. Il ne se trouve pas situé entre le vrai et le faux, entre le réel et le fictif invraisemblable, « mais bien plutôt antérieur et extérieur à leur distinction » (Molino, 203 – 204). Ce qui mène à dire que la question n'est pas simplement de savoir ce que, à une époque donnée, on considère comme vérité et ce que l'on considère comme fiction. Il va de soi que chaque type de discours, défini par une tradition, un public, des formes et des thèmes, qu'il soit fictif, historique ou idéologique, « constitue une forme spécifique de fusion entre la réalité et la fiction » (204). Considérons le paragraphe traitant de la mort du sultan seldjoukide Alp Arslan après avoir été poignardé :

Alp Arslan mourra en effet au bout de quatre nuits d'agonie. D'agonie lente et d'amère méditation. Ses paroles ont été rapportées par les chroniques du temps : « [...] C'est moi le maître du monde ! Qui pourrait se mesurer à moi ? Pour mon arrogance, pour ma vanité, Dieu m'a dépêché le plus misérable des humains, un vaincu, un prisonnier, un condamné en route pour le supplice ; il s'est avéré plus puissant que moi, il m'a frappé, il m'a fait tomber de mon trône, il m'a ôté la vie. (*Samarcande*, 67).

Nous observons les deux premières phrases de ce paragraphe. La première tombe dans le discours fictif, celui du narrateur ; pour cela le verbe est au futur simple : « Alp Arslan mourra en effet ... ». Le verbe de la deuxième phrase est au passé composé, comme il s'agit d'un énoncé appartenant à un autre discours, celui historique : « Ses paroles ont été rapportées par les chroniques... » ; Quelles chroniques de quels historiens ? Celles du temps. Ici, la distinction entre le réel et le fictif s'efface ; et les deux discours s'amalgament en un seul énoncé, celui du créé. Ajoutons que les paroles d'Alp Arslan ont été rapportées par les chroniques, une bonne source de l'énoncé *ÉH*. À sont tour, l'auteur rapporte, traduit et parfois transpose ces paroles, dans son énoncé *ÉS*, c'est-à-dire il les travaille, en les mettant entre guillemets, et en les rapportant.

CONCLUSION

Il ressort de tout cela que l'étude de l'échange verbal au sein du texte romanesque d'Amin Maalouf révèle la présence d'un texte dans le texte, un mot dans le mot, un discours dans le discours ; et cela sous forme d'*Énoncés*. Ces *Énoncés* ne se trouvent pas juxtaposés, mais plutôt diffusés et amalgamés l'un dans l'autre jusqu'au point où leur *distinction* devient difficile, surtout que le *fictif* fonctionne, ici, comme une source de connaissance qui vise à accomplir l'*historique*. Ici, l'étude de l'*indistinction* aura plus d'intérêt que celle de la *distinction* ; et cela tout en partant du fait que l'énoncé *ÉS* ne se démarque pas face à l'énoncé *ÉH* en tant qu'« opposé » qui se distingue de son milieu historique et le rejette, mais au contraire, il l'accompagne en tant qu'une source de connaissances, qui va en harmonie avec son milieu historique vu le positionnement de l'auteur, Amin Maalouf, envers son référent historique macro.

Il en reste à dire que le rôle du *tiers* est décisif dans ce dialogue ; son énoncé *ÉT* ainsi que son positionnement envers *ÉH* et *ÉS* peuvent d'une façon ou d'une autre faire glisser le dialogue vers des *thèmes* non abordés auparavant. C'est à lui, au *tiers*, de dire le dernier mot.

Ouvrages cités

- BAKHTINE, M. M. 1970. *Les poétiques de Dostoïevski*. Paris : Éditions du Seuil.
- BAKHTINE, M. M. 1984. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.
- BLACHÈRE, Régis. 1966. *Histoire de la littérature arabe, des origines à la fin du XVIe Siècle de J.-C.* Paris : Librairie Adrien Maisonneuve.
- CORM, Georges. 2005. *Orient-Occident : la fracture imaginaire*. Paris : Éditions La Découverte.
- MAALOUF, Amin. 1986. *Léon l'Africain*. Paris : Éditions Jean-Claude Lattès.
- . 1988. *Samarquande*. Paris : Éditions Jean-Claude Lattès.
- . 1991. *Les Jardins de Lumière*. Paris : Éditions Jean-Claude Lattès.
- . 1996. *Le Rocher de Tanios*. Paris : Le livre de poche.
- . 2002. *Les Échelles du Levant*. Paris : Le livre de poche.
- MOLINO, Jean. 1975. Qu'est-ce que la littérature ? *Histoire littéraire de la France*, mars-juin, 195 - 234.
- TODOROV, Tzvetan ; Mikhaïl BAKHTINE. 1981. *Le principe dialogique, suivi d'écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil.
- SITE INTERNET OFFICIEL DE L'ÉCRIVAIN. En ligne. 19 fév. 2012. www.aminmaalouf.org/
- THE HINDU. En ligne. 24 oct. 2008. www.thehindu.com

COMPTE RENDU

Samia Kassab-Charfi. « *Et l'une et l'autre face des choses* » *La déconstruction poétique de l'Histoire dans Les Indes et Le Sel noir d'Édouard Glissant*. Paris : Honoré Champion, 2011. 230 pp. 978-2-7453-2292-0

Anaïs Stampfli

Université Stendhal, Grenoble 3, France

UNE LECTURE RELATIONELLE DE LA POÉSIE GLISSANTIENNE...

« Et l'une et l'autre face des choses », ce fragment d'un verset des *Indes* en dit long sur la pensée glissantienne que Samia Kassab-Charfi a voulu mettre à l'honneur au travers de son essai. Il s'agit non seulement de décentrer le regard élogieux du lecteur Occidental porté sur la conquête des Amériques mais également (comme le suggère le double emploi de la conjonction « et ») de l'initier à la pensée de la Relation. Cet exercice consiste à mêler des données antagonistes afin d'en finir avec l'unicité falsificatrice de l'Histoire. « Là où les histoires se joignent, finit l'Histoire »⁵⁸, dirait Édouard Glissant. En croisant les histoires, le poète parvient à faire « métaphoriquement subir à l'Histoire officielle ce que le conquistador inflige à l'île : “la dévêtir de son linge glorieux” » (p. 110).

La mise en parallèle d'un vers des *Indes* et de l'un des combats glissantiens sera donc l'axe structurel de l'essai de Samia Kassab-Charfi : la critique cherche tout du long à établir des connexions, des Relations,

⁵⁸ GLISSANT, Édouard. 1969. *L'intention poétique*. Paris : Seuil. 215. (cité par Samia Kassab-Charfi)

pour que notre lecture des poèmes de Glissant en soit éclairée. « Faire découvrir au lecteur certaines configurations de son paysage mental ainsi que les spécificités stylistiques et esthétiques de son écriture » (p. 14), telle est précisément la visée de Samia Kassab-Charfi. Pour ce faire, la poétique et la pensée glissantienne sont d'abord résumées, avant que l'essayiste nous fasse part de sa lecture des *Indes* et du *Sel noir*.

Dès la découverte du titre *Les Indes. Poèmes de l'une et l'autre terre*, le lecteur se retrouve confronté à un rapprochement de points de vue antagonistes : s'agit-il là des Indes occidentales ou des Indes orientales, des Indes réelles ou des Indes rêvées, des Indes référentielles ou des Indes supposées ? Glissant entretient le doute afin que le lecteur se rende compte que derrière l'erreur d'orientation des Conquistadores un abus d'appropriation se laisse deviner. De fréquents questionnements identitaires et analyses toponymiques donnent la mesure de cet effort constant, sous la plume glissantienne, de désorienter le narrataire. « Le voyage », par exemple, laisse le lecteur déboussolé face à une imbrication de genres, d'indication géographiques, historiques... Cet entremêlement sert une fois de plus à la mise en doute de « l'un de l'Histoire ». Par ailleurs, la teneur tragique de ce poème permet de saisir la charge émotionnelle qu'implique le récit de la Traite. Émotion que le lecteur partagera face à la violence de « La Conquête (suite XXXIII) ». Dans ce poème épique retraçant le pillage des Caraïbes, la portée tragique de la conquête est donnée à voir par l'hypotypose qui met en scène la violence par des scènes de viols. Avec « La traite », Glissant renoue avec la toponymie pour pallier l'inexistence de récits originels caribéens : en l'absence de référence caribéenne, le poète ne peut que se contenter de nommer les axes du commerce triangulaire pour appréhender ce mécanisme déshumanisant. Enfin, « la Relation » décrit un retour au port de Gênes, un moment du recueil où se mesure le prix de la Conquête. À l'image du recueil, ce chant constitue une remémoration élégiaque à la « densité littéraire et esthétique particulièrement haute » (p. 133).

Une fois le cycle des *Indes* parcouru, Samia Kassab-Charfi nous invite à partager sa lecture du *Sel noir* en revisitant quatre poèmes emblématiques du recueil : « c'est autour du sens paradoxal du sel que se déploient la plupart des chants du *Sel noir* » (p. 141). De fait, *Le Sel noir*, cette expression oxymorique renvoie tour à tour à la précieuse denrée, à la mer comme véhicule du commerce triangulaire et à la sueur des esclaves dans les Plantations (par métonymie), comme l'avait déjà

bien examiné Bernadette Cailler⁵⁹. Il est question, dès « “Le premier jour” de “la première suée de sel” ». Par l’entremise de la figure du conteur se tisse un lien entre parole, chant et souffrance. Tout en renouant avec le ton élégiaque des *Indes*, Glissant rapproche la démarche du conteur de celle du poète qui par tâtonnement linguistique cherche à retrouver la parole⁶⁰. Et cette parole poétique glissantienne se construit au travers d’un flux Relationnel, selon l’essayiste. La terre carthaginoise, ravagée par une dispersion de sel de l’armée romaine, évoque les îles violentées par les Conquistadores. Séparés par des siècles et des kilomètres, deux lieux communiquent ici au nom d’un même substrat historique. Ce « rapprochement d’antipodes aux échos gémellaires » (p. 175) est dès lors emblématique de la philosophie relationnelle du poète. La périphrase « C’est Afrique, et ce ne l’est pas » sert donc de description paradoxale des Antilles, d’expression de l’opacité identitaire ressentie par Glissant. Avec « Plaies », nous découvrons d’autres conceptions propres au poète : Glissant s’approprie le topos de la Beauté qu’il mêle à une « représentation intériorisée et caribéanisée de la Liberté » (p. 202). Ces représentations se font non sans un voile opacifiant et protecteur qui est représenté ici par un entrecroisement polyphonique de voix non identifiées.

Ces voix ne seront pas réduites à une identification par Samia Kassab-Charfi qui ébauche plusieurs pistes interprétatives. Sans dénaturer l’œuvre poétique, l’adoption d’un regard décentré amène une constante mise en Relation des faits. Remarquons l’ingénieuse disposition des poèmes étudiés qui sont précédés d’épigraphes ouvrant un dialogue entre différentes œuvres de Glissant mais aussi avec la poésie de Saint-John Perse (cf. la strophe de *Vents*, II, 4, qui introduit « Le voyage »).

La critique reconnaît que « l’on peut parfois reprocher à [P] écriture [de Glissant] de cultiver un certain hermétisme, d’opposer à la

⁵⁹ CAILLER, Bernadette. 2007. *Carthage ou la flamme du brasier : mémoires et échos chez Virgile, Senghor, Mellah, Ghachem, Augustin, Ammi, Broch et Glissant*. Amsterdam ; New York : Rodopi.

⁶⁰ Il parle en ce sens de contre-épopée : dans une démarche inverse à l’épopée il cherche à ressusciter les traditions orales par l’écrit : « le travail littéraire, en tout cas le mien, rejoint absolument la préoccupation épique, mais avec un envers. Il ne s’agit plus de balbutier l’Histoire, mais de retrouver les histoires perdues non racontables : [...] refouiller jusqu’aux dits de ces traditions de l’oralité ». GLISSANT, Édouard. 2008. *Entretiens de Bâton Rouge (avec Alexandre Leupin)*. Paris : Gallimard. 77-78. (cité par Samia Kassab-Charfi)

lecture une opacité tenace – qui relève [...] d'une posture de préservation et d'auto-défense face à l'inquiétante *clarté* – [...] » (p. 161). Cependant, « *Et l'une et l'autre face des choses* » apporte maintes clés interprétatives. Nous sommes, entre autres, invités à lire « Le premier jour » à la lumière de la toile de Gauguin « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? ». L'espace trouble de la quête poétique tâtonnante chez Glissant nous est ainsi littéralement donnée à voir.

APPELS D'ARTICLES

Prochain numéro des *Cahiers du GRELCEF*
(Numéro double)
N° 4 Mai 2013

Thème : « La problématique micro-identitaire dans les écritures et expressions francophones »

Si les micro-identités servent, en tant que paradigme, à déterminer la position donnée d'un fait identitaire collectif ou individuel par rapport à un autre fait identitaire inscrit en position de force ou de pouvoir, c'est par les micro-identités qu'il est possible de penser les identités locales dans la perspective du fait colonial, par exemple. À ce titre, les écritures francophones ou les expressions francophones participent de la logique paradigmatique de la micro-identité. Le dossier proposé ici vise à susciter une réflexion sur les contours épistémiques de ce paradigme pour en faire un outil de lecture ou d'explicitation des rapports hégémoniques entourant les faits identitaires, à l'exemple des littératures ou des expressions linguistiques francophones. Les contributions souhaitées pourront aborder la problématique dans les littératures francophones ou dans les expressions francophones, du point de vue de sa théorisation ou de son explicitation par des cas concrets. Les pistes indiquées ci-après le sont à titre illustratif mais non-exclusif :

- La question de la littérature et de ses canons, ou de la littérature comme discours ;
- La question des identités collectives (nationales et régionales, par exemple), ou des identités individuelles (les notions de « marge » ou de « dissidence ») ;
- Le pouvoir et ses représentations du sujet ;
- Les représentations symboliques de l'identité, de l'altérité sociale, culturelle, économique, généalogique, religieuse, ou autre ;
- La perspective herméneutique, à l'exemple des études postcoloniales ou des approches ethno-anthropologiques ;
- La perspective psychanalytique ou psycho-sociale ;
- La problématique de la diaspora, de l'exil, ou de la migration ;

- La question linguistique, dans ses perspectives sociolinguistiques, dialectologiques, ou littéraires, à l'exemple du plurilinguisme littéraire ;
- La question de l'art et de la création artistique ;
- La problématique de la résistance et de l'auto-détermination des peuples.

Les articles proposés, d'une longueur de 4000 à 7000 mots et accompagnés des coordonnées et affiliation institutionnelle (s'il y a lieu) des auteur.e.s, ainsi que d'une notice bio-bibliographique d'environ 100 mots, doivent parvenir à l'adresse électronique suivante **au plus tard le 15 février 2013** : cgrelcef@uwo.ca. Les articles proposés doivent suivre également le protocole de rédaction des *Cahiers du GRELCEF* (www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_protocol.html). Tous les articles reçus feront l'objet d'une évaluation anonyme par un comité de lecture.

Prochain numéro des *Cahiers du GRELCEF*
(Numéro double)
N° 5 Mai 2013

Thème : « Les espaces divers de la Coolitude »

Si Khal Torabully, poète et théoricien mauricien et français du 20^e siècle, est à l'origine du principe de la « coolitude » dans la perspective de l'expérience indienne de l'histoire de la plantation dans les anciennes colonies européennes insulaires, c'est un principe qui vise également et plus généralement à formuler la rencontre des cultures résultant de cette histoire. S'il permet ainsi de théoriser la problématique identitaire plurielle de la migration indienne, il est aussi au cœur de la problématique identitaire insulaire et post-coloniale dont rendent compte par exemple les principes de l'antillanité, de la créolité, ou du « Tout-monde » de Glissant. En cela, c'est un principe qui n'infirme pas seulement le discours colonial, mais qui propose en outre la dynamique intrinsèque du fait identitaire. C'est la pertinence de cette portée plurielle du principe dans la question identitaire que le dossier proposé vise à explorer, que ce soit dans la pensée et la poésie de Khal Torabully, ou dans ses divers espaces, esthétiques, théoriques, discursifs, d'appréhension. Les articles souhaités peuvent aborder, sans s'y limiter, l'une ou l'autre des pistes de réflexions ci-après :

- La coolitude et l'œuvre de Khal Torabully ;
- Les Indes ou l'« Inde plurielle », et le voyage et la relation entre les altérités au pays et à l'étranger ;
- L'engagisme comme fait historique et source d'un humanisme de la diversité ;
- La mer comme espace de déconstruction/reconstruction des imaginaires et des identités ;
- La poétisation du *kala pani* comme une première en littérature (à l'exemple de *Cale d'étoiles* de Torabully) ;

- La coolitude comme espace de mémoire : l'esclavage, l'engagisme ou le néo-prolétariat de l'immigration ;
- La question des langues : la polyphonie, la métonymie et la centralité du voyage océanique ;
- La coolitude comme espace de dialogue entre l'engagisme et l'esclavage ;
- La coolitude comme métaphore : le corail, et non le rhizome, de la connectivité agglutinante ;
- La coolitude comme discours au-delà du principe du maître et de l'esclave ;
- La coolitude comme « relation » entre l'espace géographique et le fait littéraire (Shivani Gurunathan, Véronique Bragard, etc.) ;
- La coolitude et ses « voix » : V. S. Naipaul, Salman Rushdie, Natasha Appanah, Amal Sewtohol, Ananda Devi, Amitav Ghosh, Raphael Confiant, Maryse Condé, J.M.G. Le Clézio, etc. ;
- La coolitude et ses filiations : la créolité, la créolisation, ou les imaginaires de la relation ;
- La coolitude et le discours matriciel : la mère et l'espace d'origine ;
- La coolitude et le principe de la mondialisation ;
- La coolitude dans la perspective théorique : sa portée herméneutique, son rapport à la théorie postcoloniale, etc.

Les articles proposés, d'une longueur de 4000 à 7000 mots et accompagnés des coordonnées et affiliation institutionnelle (s'il y a lieu) des auteur.e.s, ainsi que d'une notice bio-bibliographique d'environ 100 mots, doivent parvenir à l'adresse électronique suivante **au plus tard le 15 février 2013** : cgrelcef@uwo.ca. Les articles proposés doivent suivre également le protocole de rédaction des *Cahiers du GRELCEF* (www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_protocol.htm). Tous les articles reçus feront l'objet d'une évaluation anonyme par un comité de lecture.

Les Cahiers du GRELCEF

ISSN 1918-9370

Rédacteur en chef

Laté LAWSON-HELLU

Comité de rédaction

Rohini BANNERJEE, Mariana IONESCU, Laté LAWSON-HELLU, Marilyn RANDALL, Karin SCHWERDTNER, Jeff TENNANT

Comité scientifique

Jean ANDERSON, Rohini BANNERJEE, Philippe BASABOSE, Maya BOUTAGHOU, Christine DUFF, Valérie DUSAILLANT-FERNANDES, Névine EL NOSSERY, Tamara EL-HOSS, Alain GOLDSCHLÄGER, Mustapha HAMIL, Mariana IONESCU, Laté LAWSON-HELLU, Anne-Marie MIRAGLIA, Pascal MUNYANKESHA, Marilyn RANDALL, Srilata RAVI, Joubert SATYRE, Karin SCHWERDTNER, Elena Brandusa STEICIUC, Jeff TENNANT, Julia WATERS

Ont participé à ce numéro :

Jean Claude ABADA MEDJO, Rohini BANNERJEE, Sandrine BERTRAND, Véronique CHELIN, Mouhamadou CISSÉ, Bruno CUNNIAH, Fida DAKROUB, Sonia DOSORUTH, Patricia GROS-DÉSIRS, Emmanuel Bruno JEAN-FRANÇOIS, Evelyn KEE MEW, Karin SCHWERDTNER, Anaïs STAMPFLI

Groupe de recherche et d'études sur les littératures
et cultures de l'espace francophone
(G.R.E.L.C.E.F.)

Département d'études françaises
Western University
London (Ontario), CANADA N6A 3K7

Tél : 519-661-2111, poste 85716
Fax : 519-661-3470
Courriel : grelcef@uwo.ca
Web : www.uwo.ca/french/grelcef