
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.