Répressions des voix marginales, la norme, l'exception sociale et la littérature mauricienne

Vicram Ramharai
Mauritius Institute of Education (Île Maurice)

INTRODUCTION

La reconnaissance des auteur(e)s mauricien(ne)s contemporain(e)s sur le plan international ne laissera jamais deviner que dans le passé d'autres ont connu la censure pour avoir publié des textes qui sortaient de la norme telle qu'elle est conçue à l'époque par les autorités ou par la société. Ces écrivain(e)s constituent certes une minorité mais c'est précisément parce qu'ils/elles ont défié la norme sociale lors de la parution de leurs textes qu'ils/elles ont été sanctionné(e)s. L'on compte parmi eux/elles des écrivain(e)s de différentes langues, qui écrivent aussi bien dans une langue valorisée (le français), que dans une langue valorisée mais marginalisée (l'anglais) dans la littérature coloniale ou encore dans une langue qui, à l'époque, était à la fois dévalorisée et marginalisée (le créole) dans la littérature coloniale et postcoloniale. Ces écrivain(e)s ont souvent été censuré(e)s pour avoir critiqué le conservatisme d'une section de la population, devenant, malgré eux/elles des 'exceptions sociales'. En tenant des propos qui ont déplu à certains membres de leur communauté ethnique ou à ceux d'autres communautés[45], ils/elles ont violé un interdit et/ou outrepassé une

[45] A l'île Maurice existent plusieurs communautés ethniques. Les Indo-Mauriciens, la population générale, les Musulmans et les Sino-Mauriciens. Les Indo-Mauriciens sont divisés en fonction d'une répartition linguistique du pays de leurs ancêtres : Les Tamouls, les Telegous, les Marathis, les Gujrathis. A l'intérieur de la population générale se trouvent les Blancs, descendants des colons français, les gens de couleur ou la population de couleur, c'est-à-dire des métis et finalement les Créoles, descendants des esclaves.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

limite considérée infranchissable. Parmi ces auteur(e)s, d'autres encore ont été sanctionné(e)s pour avoir critiqué les autorités du pays.

La norme réglemente le social et le juridique. Elle conditionne la vie de la population soit par des lois explicites soit par des règles implicites, non écrites. Les deux sont importantes à la régulation de la vie sociale car la norme pose la question de la limite et de la liberté de toute la population, y compris celles des écrivain(e)s. Dans le contexte littéraire mauricien, la norme serait tout ce qui dans le discours et le contenu, est acceptable à une communauté donnée ou à la société en général. Le discours et le contenu sont considérés comme naturels et tout ce qui dévie est vu comme anormal pour la communauté ou pour les autorités. La norme prend la forme d'une prescription implicite qu'il convient de suivre à la lettre au nom d'un certain idéal esthétique ou socio-culturel mis en place par la bourgeoise locale. Ce principe de conduite littéraire implicitement mis en œuvre au nom de la morale et des valeurs acceptées par la bourgeoisie devient la norme. Ainsi, on constate que toute la littérature mauricienne d'expression française à l'époque coloniale observe scrupuleusement cet idéal esthétique et socio-culturel.

Par contre, l'exception, comme le souligne Jean Christophe Le Coustumer (2009), par son lien avec une situation normative, est attachée à l'éphémère, au momentané. Il implique aussi un rapport à la règle. Il déroge à la règle posée par la norme. Dans la littérature mauricienne, quand un(e) auteur(e) ne suit pas un comportement accepté à l'intérieur du champ de la norme, il se fait passer pour une exception. L'exception sociale repose, à notre avis, sur les faits qui lient le littéraire et le social. La critique du social dans un texte littéraire qui, selon certains, ne respecte pas la norme sociale, entraîne l'auteur(e) et son texte dans le champ de l'exception sociale momentanément. Momentanément parce que quelques années plus tard, la publication n'a plus le même impact sur le public et la censure est enlevée sans même que les autorités aient à intervenir.

En parcourant l'histoire littéraire de Maurice, l'on est surpris de voir que la littérature d'expression française occupe une position hégémonique dans le paysage multiculturel et multilingue de l'île. Celle-ci a été colonisée par les Français de 1715 à 1810, et malgré l'occupation de l'île par les Britanniques de 1810 à 1968, le français a continué à se situer au sommet de la pyramide linguistique et culturelle. Ni la venue des travailleurs indiens engagés sous contrat pendant la

colonisation britannique ni l'arrivée des Chinois à la fin du 19ème siècle n'a modifié cette position du français. Cependant, les Indiens et les Chinois ont participé à la création d'une société multiculturelle, multilingue et multiraciale à Maurice.

C'est sous la colonisation britannique que les descendants des Français (les Blancs) se mettent à publier des textes littéraires. Utiliser la langue française, faire l'apologie de la communauté blanche, montrer la supériorité culturelle de celle-ci s'érigent alors explicitement comme les éléments d'une norme littéraire et sociale implicite. Il s'agissait par là de ne pas céder à l'impérialisme culturel des Britanniques, les nouveaux dirigeants coloniaux. De cette façon se met en place un '*mainstream*' littéraire mauricien, c'est-à-dire tout ce qui s'écrit en français par des écrivains blancs. Et même temps, quand ces derniers parlent des autres groupes sociaux (l'Autre) dans leurs romans, ils évitent de critiquer les actions de leur groupe (le Même). L'on observe en effet que ce modèle d'écriture, développé à la fin du 19ème siècle, est respecté par les Blancs de manière générale. Tout ce qui s'écrit dans une autre langue peut être envisagé comme l'exception qui confirme la règle.

Or, dans un paysage multilingue et multiculturel, il s'avère évident que tôt ou tard, les voix littéraires provenant de ce même '*mainstream*' vont se rendre compte que cette norme leur est aussi contraignante ; ce qui les amène à la transgresser. D'autres, issues des marges de ce '*mainstream*', cherchent pour leur part à prendre la parole dans une langue autre, perçue comme mineure (par le '*maintream*') produisant ainsi un choc littéraire et culturel. Les paramètres établis par les Blancs exposaient ainsi leurs propres limites. C'est alors que l'on voit un(e) auteur(e) sortir de la norme, ce qui lui vaut une censure ou une condamnation par les autorités officielles ou encore par les Autres, voire par les Mêmes. Pour ne pas être confronté(e)s au jugement négatif des autres, les auteur(e)s préfèrent, de manière générale, ne pas introduire des éléments qui risquent d'être interprétés comme une transgression de la loi ou de la norme implicite. Si tel était le cas, cependant, les autorités interviennent alors suivant deux situations : soit quand elles constatent que l'harmonie sociale et raciale est menacée, soit quand elles voient que l'écrivain(e) critique trop ouvertement un ordre établi, cherchant ainsi à soulever les membres de la société contre celui-ci. La sanction, ici, prend la forme d'une réprobation jugée nécessaire en raison d'une entorse à la norme.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Étant donné que la langue française domine le paysage littéraire mauricien dès le 19ème siècle, ceux/celles qui se mettent à écrire dans une autre langue pour dénoncer le comportement des membres de leur groupe social d'appartenance ou les agissements des autorités deviennent des voix dissidentes. Écrire en anglais sous la colonisation britannique, c'est paradoxalement écrire dans une langue marginalisée, très peu utilisée, lue ou parlée au sein de la communauté d'origine française. De surcroît, s'il existe une maigre production littéraire de langue anglaise avant la Seconde Guerre mondiale, c'est aussi parce qu'à l'exception des Blancs et des gens de couleur, les autres groupes sociaux n'ont pas accès à l'éducation, leur situation socio-économique ne permettant pas d'acquérir un comportement littéraire. Apparaissent donc par la suite quelques écrivains d'origine indienne, ayant fréquenté l'école primaire, secondaire, ou même l'université, qui écrivent en anglais. Ce sont eux précisément qui constituent les voix marginales, puisqu'ils publient dans une langue marginalisée. L'anglais n'est en effet la langue ni des Indiens ni d'aucun autre groupe social à l'exception des colons britanniques, une minorité qui ne s'intéresse pas à développer sa culture dans l'île, ni à produire des textes littéraires. Le nombre de ces écrivain(e)s augmentera jusqu'à l'indépendance mais sera toujours en minorité par rapport à ceux qui écrivent en français.

Graduellement, ces écrivains d'origine indienne mettent en place leur norme à eux et valorisent leur groupe social qui continue à avoir une image dévalorisante dans les romans de langue française, à l'exception de *Namasté* (1965) de Marcel Cabon. La littérature en anglais revêt alors plusieurs fonctions : diffuser une autre vision de la société mauricienne ; contester l'hégémonie de la langue française ; et rompre avec une certaine idée de la littérature et de la politique. Certains auteurs sortiront même de la norme établie par les Blancs pour se positionner comme des exceptions sociales. Le dramaturge Azize Asgarally, par exemple, s'attaque à la bourgeoisie locale[46] et aux autorités politiques, ce qui était inconcevable pour l'époque. Le dramaturge, à travers le contenu de ses pièces, s'attache à rendre plus lisibles les failles dans le fonctionnement de la société, dans la gestion des affaires de l'État et dans la fragilité des liens sociaux. Les

[46] J'associe l'expression 'bourgeoisie locale' aux Blancs et aux gens de couleur, une catégorie qui détient le pouvoir économique et culturelle.

représentations de deux de ses pièces (*Home Again*, *The Rioters*) feront l'objet de la censure.[47]

Avant l'indépendance, la critique se fait dans une langue autre que le français. Après l'indépendance, les raisons pour censurer seront modifiées. Au début des années 1970, la critique s'écrit dans une langue dévalorisée et marginalisée, le créole. A travers le contenu, on assiste aussi à une censure de la langue. Si, à notre avis, langue, contenu et censure sont liés, c'est parce qu'auparavant on ne voit aucune condamnation de tout ce qui s'écrit en français. On a pu critiquer Jean-René Noyau[48] ou Malcolm de Chazal[49] mais on ne les a pas censurés pour avoir critiqué le comportement de leur communauté d'appartenance ou les autorités de l'époque.

La dernière étape de cette censure ne sera pas liée à la langue d'écriture mais au contenu d'une part et au contenu et à l'identité de l'auteur(e), d'autre part. On peut même ajouter que l'identité de celui/celle qui écrit détermine toute prise de position contre le texte en question. Ce n'est plus la langue et le contenu qui posent problème mais une inadéquation entre l'appartenance ethnique de l'auteur et le contenu du roman, selon certains. Le mécontentement sera à la fois interne à un groupe social donné et explicite dans la mesure où des lecteurs laissent éclater leur réprobation dans les journaux.

Ainsi, ces textes mettent en lumière une Île Maurice des heures sombres, loin de l'image 'carte postale' que l'on expose au public ou des éloges que l'on adresse à certains de ses auteurs contemporains qui connaissent la gloire auprès d'un public européen et des universitaires. Si ces derniers sont contents de constater une nouvelle configuration de

[47] Il nous faut attirer l'attention sur le fait qu'en ce qu'il s'agit des pièces de théâtre, celles-ci ont été interdites exclusivement de représentation et plus tard dans le cas d'un roman comme *The Rape of Sita*, uniquement de vente. Cette sanction-répression ne concernait qu'une œuvre de l'auteur(e). L'écrivain(e) se plaçait en situation délicate car il/elle avait non seulement les autorités mais aussi les membres de son groupe social ou d'un autre groupe contre lui/elle.

[48] Jean Georges Prosper écrit dans *Histoire de la littérature mauricienne de langue française* (1978) que la publication de *L'ange aux pieds d'airain* (1934) de Jean Erenne (pseudonyme de Jean-René Noyau), « souleva un tollé parmi ceux qui s'étaient confortablement assis dans un romantisme désuet. Ceux-là reprochèrent à Jean Erenne d'avoir bousculé la conception traditionnelle de la poésie et d'avoir fait fi aux normes de la cohérence et de l'intelligibilité » (p. 163).

[49] Après la représentation de la pièce *Judas*, une personne a écrit une lettre pour exprimer son mécontentement dans un journal car il n'a pas apprécié la pièce. Cette lettre a été reproduite dans *Italiques*. Spécial Malcolm de Chazal, No. 8, 2002, p. 71.

la littérature mauricienne, certains Mauriciens expriment leur désaccord sur certains textes qui, pensent-ils, portent atteinte à l'image de leur communauté. L'infraction peut mener à une marginalisation de l'auteur au sein de sa communauté ou à un certain mépris de la part d'un autre groupe social.

Ce travail repose sur le corpus suivant : *Home Again* (1964) et *The Rioters* (1970) d'Azize Asgarally, *Li* (1975) de Dev Virahsawmy, *À l'autre bout de moi* (1979) de Marie-Thérèse Humbert, *Le bal du Dodo* (1989) de Géneviève Dormann, *Les pêcheurs de l'ouest* (1989) d'Amode Taher et *The Rape of Sita* (1993) de Lindsey Collen. Dans cette liste se trouvent deux dramaturges (Asgarally, Virahsawmy), un romancier (Taher) et trois romancières (Humbert, Dormann, Collen). Deux de ces six auteur(e)s (Asgarally et Collen) publient leurs textes en anglais et un en créole (Virahsawmy). Ce sont les seuls textes qui, à ce jour, ont connu une interdiction de vente ou de représentation par les autorités et une réprobation ou un mécontentement par une communauté donnée.

Dans un premier temps, nous allons examiner la censure qui porte sur les deux premières pièces d'Asgarally et voir comment la censure a rejeté la représentation de ces deux pièces. Si *The Rioters* est une pièce écrite en anglais, *Li*, quant à elle, est une pièce en créole. Dans ces deux pièces, les dramaturges s'en prennent aux autorités. *Li* porte un message très fort car ici il s'agit du meurtre d'un prisonnier politique. La réflexion sur *Li* sera l'objet de la deuxième partie. La troisième partie étudiera le roman *The Rape of Sita* de Collen. Après l'interdiction de représentation, c'est une interdiction de vente que nous cernerons. Après la bourgeoisie (*Home Again*) et la politique (*The Rioters*, *Li*), la religion sera le détonateur de la censure. Enfin dans la quatrième partie, nous allons mettre l'accent sur l'exception sociale et le roman mauricien. Ici, il est question surtout d'une réprobation ou d'un mécontentement à l'intérieur d'une communauté donnée.

1. DE L'ESTHÉTIQUE DU THÉATRE À LA RÉPRESSION

La sanction contre le dramaturge anglophone, Azize Asgarally, est passée presque inaperçue. Il écrit dans une langue de prestige, l'anglais, mais marginale et minoritaire dans le domaine littéraire à l'Île Maurice, la majorité des Mauriciens optant rarement pour la lecture littéraire dans cette langue. Dans l'ensemble cette littérature de langue anglaise n'attire pas l'attention de la critique littéraire.

Dans une précédente communication consacrée aux œuvres de ce dramaturge[50], nous avons fait ressortir que ses pièces *Home Again* (1964), *The Hell Hot Bungalow* (1967), *The Chosen Ones* (1968), *The Rioters* (1970), *Somewhere in the Crater* (1971), et *Blood and Honey* (1973) ne manquent pas d'intérêt. En se réappropriant un genre jusque-là délaissé et en renouvelant la thématique (les thèmes du théâtre de boulevard), dans une langue marginalisée, il a révolutionné le théâtre à Maurice en introduisant le théâtre politique bien avant Virahsawmy et son théâtre populaire en créole. Les œuvres d'Asgarally doivent être évaluées dans le contexte de la production littéraire des années 1960. Si Asgarally a été sanctionné, c'est qu'il a été victime de la situation politique de son temps.

Cette décennie marque enfin une période charnière dans l'histoire littéraire de l'île. Des partis politiques luttent pour ou contre l'indépendance de Maurice. Les partisans à l'indépendance défendent la cause de ceux qui ont été exploités davantage par les ex-colonisateurs, les Blancs, encouragés en cela par les colonisateurs du moment, les Anglais. Quant aux adversaires, à défaut de réclamer le *statu quo*, ils prônent le rattachement à la France. Ce n'est pas étonnant que, parallèlement à la politique, de nouvelles voix s'élèvent non seulement pour réclamer une place dans le paysage littéraire mais pour briser également le monopole du français dans la littérature mauricienne.

C'est au milieu de toute cette mutation politique, sociale et culturelle qu'il faut examiner le théâtre d'Asgarally pour comprendre la sanction qui lui a été infligée. D'abord, elle introduit une rupture assez conséquente avec le théâtre bourgeois en langue française. Le théâtre d'Asgarally est un théâtre de fin de règne et sa vocation n'est plus de faire rire pour divertir un public uniquement constitué de la bourgeoisie locale comme cela a été le cas auparavant mais d'amener à réfléchir. Le théâtre d'Asgarally se veut ainsi un théâtre d'idées. Enfin, et pour la première fois, il subit le contrecoup de la politique.

Home Again d'Asgarally constitue une première tentative d'interrogation sur le problème de viol, d'infidélité, de la trahison, de la vie et de la mort. Asgarally présente une société bourgeoise que le public bourgeois de l'époque n'est pas habitué à voir. Pour le

[50] « Azize Asgarally, la violence et le théâtre politique de langue anglaise à Maurice. » 27e Congrès Mondial du conseil International d'Etudes Francophones, Grand Baie, Ile Maurice, 9-15 juin.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

dramaturge, la société bourgeoise est en décadence. La famille n'est plus soudée et elle étouffe les drames humains par crainte du déshonneur. Pour cette raison, ses membres refusent de parler de viol ou d'infidélité au sein du couple. Asgarally fait éclater ce tabou dans *Home Again*. L'image de la communauté est souillée par la séparation du couple Krolin ou par le viol de Mirella, évoqué à travers des mots à peine voilés. Cette dénonciation explicite traduit déjà une fracture avec le passé.

Home Again est présenté au public à un moment où les autorités locales de l'île discutent de l'indépendance de celle-ci avec les Britanniques. Or, la bourgeoisie locale est contre l'indépendance. Ce changement de statut de colonisé au décolonisé se traduit par une nouvelle vision de l'homme dans la société et par une prise de conscience des problèmes quotidiens auxquels est confrontée la population. L'écriture théâtrale devient plus osée et change de perspective dans son approche du sujet. Le dramaturge, en s'interrogeant sur le statut du couple, sur le sens de la vie et de la mort, s'interroge en fait sur le changement de statut politique du pays.

Mais pour les autorités locales, il s'agit de ne pas effrayer cette bourgeoisie ou encore de se mettre à dos cette bourgeoisie ; l'objectif consiste plutôt à apaiser toute forme de tension susceptible de mettre en péril la marche vers l'indépendance. La bourgeoisie locale ne doit pas avoir la perception que les autorités travaillent contre ses intérêts. C'est une des raisons qui a peut-être amené les autorités à sanctionner la pièce. Asgarally doit alors remanier son texte pour qu'il puisse être joué en public.

Quant à *The Rioters*, il subit le même sort que *Home Again* parce que le dramaturge, cette fois-ci, critique le gouvernement qui n'arrive pas à résoudre les problèmes sociaux. Seules les armes peuvent apporter une solution. Une telle politique est évidemment dangereuse pour le gouvernement. L'opération de rupture avec le passé s'accentue d'ailleurs avec cette pièce politique dans laquelle le bien-être de la collectivité prime sur toute autre considération individuelle. En œuvrant à la construction d'une nation dans laquelle il fait bon vivre après l'indépendance de Maurice, le dramaturge s'attaque aux maux qui gangrènent la société et s'érigent en obstacles à sa création. La nation en construction est ainsi mise à mal. Et la pièce *The Rioters* ne pourra être jouée à la télévision nationale en 1970.

À la fois dans *Home Again* et dans *The Rioters*, le dramaturge présente un théâtre qui menace, semble-t-il, l'ordre public par son contenu. Leur ancrage social et politique rapproche les spectateurs de la réalité, les drames humains se jouant et se déjouant sur scène. Or, ces pièces apparaissent déjà comme des exceptions sociales à l'époque. Si les autorités gouvernementales ont appliqué des sanctions vis-à-vis de *Home Again*, c'est probablement parce qu'il y a eu une protestation de la bourgeoisie locale contre le contenu de la pièce qui évoque l'infidélité et le viol dans une famille bourgeoise. A l'époque cette thématique ne pouvait plaire à cette section de la population Pourtant, bien que les autorités aient été amenées à sévir au nom de la moralité et de l'ordre public, la jeunesse mauricienne était déjà atteinte d'un ardent désir de changement. En utilisant l'anglais, le dramaturge effraye à la fois la bourgeoisie locale francophone et les autorités par son contenu. La bourgeoisie locale parce que, pour la première fois, un écrivain s'attaque à elle de manière frontale dans une langue prestigieuse ; et les autorités parce qu'elles ne voulaient pas, pour des raisons politiques, éloigner cette bourgeoisie d'elles. *The Rioters* est une pièce politique qui prône la révolte par les armes. Le gouvernement d'alors ne pouvait cautionner une telle pièce d'autant plus qu'un mouvement politique de gauche se dessinait à l'horizon.

2. LA RÉVOLTE CONTRE LA NORME SOCIALE ET POLITIQUE

En 1972, Virahsawmy publie *Li*, la première pièce en créole à Maurice. La pièce *Li* fait partie de cette mission que se donne le dramaturge pour contrecarrer les assauts de la bourgeoisie locale et de la culture française en mettant l'accent sur la potentialité littéraire du créole. *Li* est alors perçue comme LA pièce de Dev Virahsawmy. Elle évoque les problèmes politiques qui affectent non seulement la société mauricienne mais aussi d'autres pays, en particulier ceux du Tiers-monde. Il veut ainsi atteindre le peuple à travers un genre oral, le théâtre, le créole n'étant pas encore une langue écrite à l'époque[51]. Comme à l'époque, un comité de censure existe et passe à la loupe tous les écrits, le dramaturge doit soumettre sa pièce à la lecture dudit comité

[51] Le créole n'ayant pas de graphie standard, Virahsawmy, linguiste de formation, met en place une graphie qui se rapproche de l'Alphabet Phonétique International (API).

en 1972. Celui-ci interdit la représentation de la pièce. L'auteur la publie tout de même en 1977. Évidemment, elle fait l'objet d'une circulation restreinte parce que très peu sont ceux qui arrivent à lire le créole à l'époque.

La censure à l'encontre de la représentation publique de la pièce doit être encore une fois située dans le contexte de l'époque. Pour Sydney Selvon (2012), le gouvernement ne s'attend pas à ce que des jeunes créent un parti politique de gauche, le Mouvement Militant Mauricien (MMM), s'inspirant du marxisme, et entraînant le pays dans une grève générale. Ce parti cherche en effet à ce que ceux qui contrôlent le port augmentent les salaires des ouvriers et cessent de les exploiter. En 1971, suite au refus des autorités portuaires d'augmenter les salaires des dockers, ces derniers se mettent en grève. Les travailleurs du transport public et ceux de la compagnie d'électricité, le Central Electricity Board, encouragés par certains dirigeants du MMM, se joignent à ce mouvement de grève et paralysent le pays. Des responsables politiques sont jetés en prison. L'échec du candidat du gouvernement lors d'une élection partielle en 1971 et la popularité de ce parti amènent les autorités à voter des lois sévères, à l'instar du *Public Order Act*, instaurant une censure qui vise à contrôler la presse écrite. En décembre 1971, une tentative d'assassinat contre le leader du MMM en pleine journée à Curepipe et la mort d'un de ses activistes jettent un froid dans le pays. Celui-ci est sous le choc. L'assassinat politique est une première à Maurice ; une loi sur l'état d'urgence est alors votée. Le journal de gauche *Le Militant* est interdit de publication.

Compte tenu de ce contexte, quelques hypothèses peuvent être avancées pour expliquer la décision des membres du comité de censure de la pièce de Virahsawmy. L'histoire de *Li* est en effet indissociable de sa portée sociale. D'abord, les membres de ce comité sont nommés par le gouvernement en place. Il est évident qu'ils constituent des relais du pouvoir en place ; ils défendent ses intérêts et son image. Or, *Li* dénonce la répression, une répression dont l'auteur lui-même a été victime et au début des années 1970, Virahsawmy a fait la prison où il a écrit la pièce. La pièce tourne autour d'un prisonnier politique.

En outre, les membres du gouvernement n'étaient pas en faveur du créole à cette époque. Comme la pièce est écrite dans cette langue, ils ne pouvaient que prendre une décision dans ce sens. Il semblerait que pour eux sa représentation aurait eu un effet sur les récepteurs étant donné les conditions de sa représentation. La réception immédiate aurait entraîné

une réaction tout aussi immédiate. Donner l'occasion à ce membre de l'opposition de monter le public contre les autorités ou montrer au public ce qui aurait pu arriver au leader du MMM en prison, n'était pas dans l'intérêt des autorités locales.

Outre le contenu politique de la pièce, se manifeste également un aspect religieux. Les allusions à Jésus, et l'utilisation des noms comme Rawan et Arjuna, ces personnages de la mythologie hindoue, n'ont certainement pas dû plaire aux membres du comité de censure. Li (le personnage) parle de l'égalité des hommes, de la liberté de l'individu. Le sacrifice de Li pour son prochain est comparé à celui de Jésus. Ravana et Arjuna sont des personnages inspirés du *Ramayana* et du *Mahabharata*. La représentation de la cruauté de l'un et de la prétendue indifférence de l'autre a certainement attiré l'attention des censeurs. De plus, les associer à une langue dévalorisée est inacceptable et inconcevable.

Face à cet écheveau de raisons, il n'est pas inutile de penser que les membres de la censure les ont prises en considération avant de rejeter la représentation de la pièce. Mais c'était sans compter sur l'intervention d'une autre instance qui allait tout de même légitimer la pièce. La prise de position des partis politiques de gauche, le Mouvement Militant Mauricien et le Mouvement Militant Mauricien Socialiste Progressiste, a en effet sensibilisé la population sur le statut de la langue créole dans les années 1970. Pour eux, la langue créole est une langue à part entière et ne pas le reconnaître relève d'une pensée conservatrice et bourgeoise.

La pièce était toujours sous le coup de la censure quand elle a reçu le prix Radio France International. Malgré cette récompense, l'accueil que lui réservent les journaux mauriciens n'est guère encourageant. Seul Pierre Benoit dans l'hebdomadaire *Week-end* (04.10.1981) trouve que ce prix peut justifier en soi la levée de la censure sur la représentation de la pièce. Dans le même journal, James Burty David, alors président du Parti Travailliste, souhaite que l'interdiction qui frappe *Li* soit levée alors que cette mesure venait de ce même parti au pouvoir de 1967 à 1982. Dans *Le Mauricien* du 12 novembre 1981, Jean-Georges Prosper fait une analyse sommaire de la pièce. Quant aux autres journaux de l'île, ils annoncent simplement que la pièce a obtenu le prix, se passant de tout autre commentaire à propos de la censure dont elle est frappée.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
Nº 6. L'individuel et le social dans les littératures francophones. Mai 2014

Cependant, bien avant que *Li* n'obtienne cette récompense littéraire, un journaliste faisant allusion à une étude d'Issa Asgarally (1976), avait écrit[52]

> Avec *Li*, pièce créole en un acte, Dev Virahsawmy a inauguré un genre littéraire plein de promesses. Le génie oral de la langue créole se manifestant déjà dans des contes semi-moraux ou semi-moralistes des sirandanes etc. Il était plus que souhaitable qu'il fût transposé dans le genre plus actuel qu'est le théâtre psychologique sinon « la littérature dramatique » de combat. Mais il ne s'agit que d'une première expérience et précisément parce qu'elle l'est *Li* ne manquera pas de susciter des débats intéressants autour des vues de l'auteur, de sa conception de certaines réalités sociales, de l'opportunité de son œuvre et de sa finalité.
>
> […] Dans un pays où tout ce qui s'éloigne du traditionnel douillet et naïf rassurant appelle le sabotage, comment peut-on arriver à faire comprendre la fonction positive de l'art et surtout son statut privilégié ? Pourtant tout plaide en faveur de la pièce. Le débat politique bien que faussé existe à Maurice et il doit avoir la place qui lui revient dans l'art et la culture. Il n'est pas souhaitable d'autre part qu'un comité de censure artistique devienne un instrument de propagande par la négation…

Daniel Baggioni, dans sa préface à *Abs Lemanifik*, autre pièce de Dev Virahsawmy, se réfère à *Li* et il souligne :

> À l'époque de la première publication, *Li* était le symbole de la résistance à l'opposition, du courage civique de la jeunesse exigeante. […] *Li* (la pièce) a été couronnée à la fin du régime Ramgoolam, la preuve que, les circonstances qui l'ont fait naître ayant disparu, le propos n'est guère subversif… (1985 : 6)

Baggioni semble dire, dans la dernière partie de cet extrait, que si *Li* a été couronnée c'est parce que son caractère subversif n'était plus aussi d'actualité. Selon lui, il semble qu'en 1972, lors de la première parution de la pièce, Virahsawmy n'aurait pas eu le prix car le contenu de la pièce était une menace pour le régime en place, étant donné que le dramaturge évoquait la grève qui a eu lieu en 1971 et la répression qui s'ensuit. La censure sera levée par le nouveau gouvernement en 1982.

Le parcours de *Li* renvoie, quelque part, aussi à celui de la langue créole. Le contexte social et politique d'une époque donnée peut influencer les autorités d'abord à sanctionner une œuvre, ensuite à l'enlever. *Li* pose le problème de la liberté de la parole et prend à défaut la norme sociale. Virahsawmy ne suit aucune prescription car il veut à la fois faire éclater un tabou vis-à-vis de la langue créole et montrer que

[52] *Le Mauricien* 11.02.1977.

l'on peut respecter un idéal esthétique dans une langue marginalisée. *Li* relève du théâtre engagé auquel la bourgeoisie n'est pas habituée. Avec le temps et l'évolution de la mentalité, la langue créole n'est plus rejetée comme ce fut le cas dans les années 1970. Mais la censure continuera de sévir en d'autres circonstances, en particulier lorsqu'une communauté se sent dénigrée par le contenu du roman.

3. NORME SUFFOCANTE ET TRANSGRESSION DANS LE ROMAN

Dans l'histoire de la littérature mauricienne, aucun roman n'a été interdit de circulation à l'exception de *The Rape of Sita* de Collen, une Sud-Africaine qui a épousé un Mauricien. The *Rape of Sita* est un roman qui, comme son nom l'indique, parle du viol d'une femme à la Réunion. Suite à cet acte, elle devient amnésique. Or, en inscrivant le texte dans la mythologie hindoue et en utilisant le nom de Sita, la romancière commettait un sacrilège, selon les extrémistes hindous et les membres des associations socioculturelles hindoues. Elle a reçu des menaces de mort et les articles de presse tombant dans l'excès sinon dans l'extrémisme pour condamner le roman. Le titre est jugé 'blasphématoire'. On reproche à la romancière d'avoir associé une divinité hindoue, Sita, au viol et d'être une étrangère qui ne comprend rien à la religion hindoue. L'interdiction qui a eu lieu auparavant sur les pièces de théâtre n'a jamais attiré une telle passion et autant d'articles dans la presse écrite. Ce n'est pas tant la censure (les autorités) que les associations socioculturelles hindoues qui ont sévi contre le roman.

Dans un précédent propos publié en 1995[53], nous avons analysé un corpus d'articles s'étalant sur deux mois (soit de décembre 1993 à janvier 1994), consacré à tout ce qui a amené les autorités locales à empêcher la vente de ce roman et aux différentes prises de position sur cette censure. Nous y avons relevé que ceux qui condamnaient le roman, mettaient l'accent sur le lien entre le titre et la religion hindoue, et notamment sur ce que Sita représente pour eux. Quant à ceux qui défendaient le roman, ils mettaient en avant la liberté d'expression, le problème du viol de nombreuses femmes à Maurice et l'aspect fictif du roman.

[53] RAMHARAI, Vicram. 1995. La réception de *The rape of Sita* de L. Collen. Une lecture de la presse écrite (déc. 1993-jan, 1994). *Revue de la littérature mauricienne*, no. 2-3. Rose-Hill, Ed. AMEF, 4-42.

Dès la publication de celui-ci, le président du Hindu Council, association socio-culturelle regroupant différentes sociétés religieuses hindoues, intervient pour condamner le titre du roman. À la suite de cette condamnation, le Premier ministre mauricien monte au créneau au Parlement le 7 décembre 1993 et déclare que le roman « serait de nature à attiser le ressentiment chez une section de la population et qui [*sic*] représente une menace pour notre société fragile[54]. » La lecture de la quatrième de couverture, ajoute le Premier ministre, l'a amené à considérer le roman comme « un outrage à la moralité et religieuse. » C'est la raison pour laquelle il invite le commissaire de Police à prendre toute action jugée nécessaire à l'égard de la romancière.

Le ministre des Arts et de la Culture, quant à lui, condamne surtout le titre du roman [55] et estime qu'un changement de titre pourrait amener le PM à enlever l'interdiction qui frappe l'œuvre. Selon lui, c'est le titre qui porte atteinte à une section de la population.

Dans une interview accordée au journal *Week-end* le 2 janvier 1994, le Président de la république affirme qu'il est important de « faire attention aux noms, aux symboles et aux signes » et que Collen doit réaliser qu'elle court un risque en utilisant un symbole comme titre. Il estime lui aussi que l'auteur doit changer de titre et en choisir un qui soit acceptable aux yeux de tous, afin de ne pas heurter les susceptibilités religieuses d'un groupe social particulier. Enfin, il souligne que la société mauricienne est « compliquée, fragile », et évoque la responsabilité de l'auteure vis-à-vis de la société.

L'action des forces de police qui ont débarqué chez l'éditeur du roman, Ledikasyon pu Travayer, avec pour mission de saisir les exemplaires du roman[56] n'est pas passée inaperçue au milieu de cette polémique 'littéraire'. C'est la première fois que l'auteure d'une œuvre frappée de censure reçoit la visite des agents de police non pas pour vérifier si le roman est en vente mais pour saisir le roman.

La visite de la police a ensuite laissé place à d'autres formes de pression et celles que l'on trouve dans l'hebdomadaire *Le Trident*[57], par exemple, ne visaient qu'à exciter des passions sans entrer dans un débat de fond sur le roman. La réalité et la pesanteur sociologiques ont amené l'auteur à être victime d'une idéologie réactionnaire et du fanatisme

[54] *Le Mauricien* 08.12.1993
[55] *Le Mauricien* 31 décembre 1993.
[56] *Le Mag*, 12 décembre 1993
[57] du 26 décembre 1993 au 8 janvier, du 9 au 15 janvier et du16 au 23 janvier 1994.

religieux de la part d'un groupe d'individus qui se cachent derrière la religion pour forcer les autorités à sanctionner son roman. Les nombreux articles confirment également les préjugés et le manque de « culture littéraire » chez ceux qui s'autoproclament chefs de groupe. Ces derniers ont évidemment occulté toute dimension esthétique du roman[58] pour une lecture au premier degré (et encore !). En fin de compte, la coercition imposée à l'auteure est d'une telle ampleur qu'elle doit céder à la pression et enlever le roman des rayons des librairies.

À travers la censure qui a pesé sur *The Rape of Sita* pendant plusieurs années, nous revenons encore une fois à la norme implicite établie à l'époque de la colonisation. Ici, l'auteure n'a pas critiqué une communauté donnée. Selon certains, elle est allée plus loin en 's'attaquant à la religion d'une communauté particulière'. C'est une atteinte à la pratique religieuse dans un pays multiracial où les autorités doivent veiller à l'harmonie raciale. Pour ne pas encourager un combat inégal entre une femme et une communauté dans lequel elle aurait pu laisser sa peau, les autorités ont dû sévir. Cette série d'articles dans *Le Trident*[59] fait penser au fatwa lancé contre l'auteur des *Versets sataniques* (1988), Salman Rushdie. On n'était pas loin d'une telle situation si toute la communauté hindoue avait suivi les extrémistes qui publiaient dans ce journal dans leur démarche. Les différents articles de ces derniers soulignaient le rapport difficile qui peut exister entre fiction et religion dans un pays où les valeurs culturelles occupent une place importante.

4. EXCEPTION SOCIALE ET LE ROMAN MAURICIEN

D'autres romans ont connu également des sanctions, bien que plus mitigées, lorsque leur récit ne plaisait pas aux membres de la communauté d'appartenance de l'auteur. Tel fut le cas du roman *À l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert[60], publié en 1979. Bien que le roman ait reçu les éloges de la critique, les gens de couleur de

[58] Lire les trois articles d'Eileen Williams-Wanquet publiés l'un dans la revue *Connotations*, Vol.15, 1-3, 2005-2006 et l'autre dans *Commonwealth*, Vol 29.2, 2007 et le dernier dans *Hybridity : Forms and Figures in Literature and the Visual Arts*, V. Guignéry, C. Pesso-Miquel and F. Specq (eds.),Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.

[59] Ce journal a eu une vie éphémère (mars 1993-juillet 1994). Il avait adopté une ligne éditoriale très 'nationaliste hindoue'. Tout ce qui touche à l'image des Indo-Mauriciens lui était sensible.

[60] HUMBERT, Marie-Thérèse, *À l'autre bout de moi*, Paris, Ed. Stock, 1979.

l'île, communauté à laquelle appartient Humbert, n'ont pas apprécié la façon dont la romancière les avait représentés dans le récit. Le problème d'identité dont souffrent les personnages, et en particulier les membres de la famille Morin, y est en effet fortement critiqué. Au sein de cette famille, à l'exception de Nadège, tous les autres membres refusent de reconnaître le sang noir qui coule dans leurs veines. Ceci est à l'origine de leur calvaire. Les gens de couleur ont vu dans ce roman une exposition de leurs angoisses identitaires. En ce sens, l'auteure est allée à l'encontre de la norme établie. Cette exception sociale n'a pu être appréciée par ses pairs. Car évoquer la relation d'une fille « presque blanche » avec un Indien est un tabou à ne pas transgresser, même dans la fiction. La population de couleur continue en effet à intérioriser la norme sociale de la bourgeoisie blanche et condamne sévèrement tout écart de conduite.

Même si au moment où paraît l'ouvrage, certains membres de ladite communauté se montrent très concernés par le contenu du récit, ils ne réclament pas pour autant l'interdiction du roman ou son retrait du commerce. Comme de surcroît, le texte connaît un succès auprès du public mauricien en général et à l'étranger[61], les gens de couleur ont préféré adopter le profil bas. Néanmoins, pour eux, M.-T. Humbert a dérogé à la norme en pointant du doigt les faiblesses de cette communauté. Comme les autres romans 'mauriciens' de Humbert[62] n'ont pas créé de mécontentement au sein de cette communauté, on peut avancer qu'*À l'autre bout de moi* a été une exception sociale.

Des réactions similaires ont également succédé à la publication en 1989 du roman de Geneviève Dormann, *Le bal du dodo*.[63] Cette fois, c'est une romancière de nationalité française qui se retrouve victime de l'exception sociale et de la norme implicite établie par les Mauriciens. Les Blancs se sont en effet sentis trahis par celle qu'ils ont reçue comme une des leurs pendant plusieurs mois et qui a révélé des détails de leur vie qui ne leur ont pas plu dans ce roman. Par exemple, Dormann présente un personnage clochard, ivrogne, marginalisé et sans abri issu de la communauté blanche. Celle-ci n'a pas aimé la révélation d'une vérité, semble-t-il, même si c'est un personnage de la fiction. En ce sens, Dormann a transgressé la norme établie par les Blancs qui se croient toujours Français (les Franco-Mauriciens) après deux siècles de présence

[61] Le roman a reçu le Grand Prix des lectrices d'*Elle* en 1979.
[62] *La montagne des signaux*, Stock, 1994 ; *Amy*, Stock, 1998.
[63] Geneviève DORMANN, *Le bal du dodo*, Paris, Albin Michel, 1989.

sur la terre mauricienne. T. S. Salverda (2010 : 12) souligne, pour sa part, que :

> *Le bal du dodo* […] parodies the island's white community and strikes a sensitive chord. Many Franco-Mauritians refer to the novel as an offensive interpretation of their lives. Many Franco-Mauritians and Mauritians said that in order to understand the Franco-Mauritians community one ought to read the novel. One Franco-Mauritian woman said that the fact « that the [Franco-Mauritians] criticize it that much probably implies that there is much truth in it ».

Selon Salverda, le roman aurait ainsi été mal reçu au sein de cette communauté non pour son contenu mais davantage pour « its general atmosphere and its characterisation of people » (2010 : 12). De cette façon, l'auteure serait allée à l'encontre d'une norme établie depuis plus d'un siècle. Une fois de plus, toutefois, le profil bas a primé car les Blancs ne voulaient pas étaler leur mécontentement en public. Ils seraient alors passés pour le dindon de la farce d'autant plus que le roman a remporté le prix du roman de l'Académie Française la même année.

Dans la production romanesque de Dormann, *Le bal du dodo* constitue une exception car après elle n'a pas publié d'autres romans sur Maurice.

Par contre, un membre de la communauté créole a réagi très fortement contre une certaine représentation des Créoles dans un ouvrage, *Pêcheurs de l'ouest* (1989), écrit par un auteur d'une autre communauté ethnique. Amode Taher, romancier d'origine musulmane, y présente le personnage du pêcheur créole dans ce récit.[64] Cette personne qui s'est sentie offusquée par une certaine idée du stéréotype du pêcheur créole, le prend à partie dans un article de journal[65], déclarant que, pour ce romancier, les Créoles ne peuvent changer de statut social. Implicitement, il interroge la légitimité de l'auteur à parler des Créoles, n'étant pas un des leurs, et il l'accable de mépris en critiquant sa prose. L'affaire va même en cour, au point où le journal doit finalement présenter des excuses à l'auteur (Ramharai, 2005). Ce lecteur, qui a critiqué l'auteur et évité de signer son article, a préféré se cacher derrière le pseudonyme de Ton Gaby. L'île étant petite, il a pourtant très vite été identifié. Le journal ne pouvant pas divulguer ses sources, a dû faire les frais d'une affaire en cour. Le rédacteur en chef du

[64] Amode TAHER, *Pêcheurs de l'ouest*, Vacoas, Ed. Le Flamboyant, 1995.
[65] Ton GABY. Les perles rares pour cent roupies. *Week-End*, 7 janvier 1990, p. 29, 35.

journal, étant lui-même issu de la communauté créole, en acceptant de publier l'article, n'a pas vu que celui-ci comportait des éléments diffamatoires et croyait lui-aussi défendre la cause des Créoles.

Pourtant, Taher n'est pas le premier romancier à évoquer les Créoles sans appartenir au même groupe social. Savinien Mérédac, d'origine blanche, l'avait fait déjà dans *Polyte* en 1925. Si un romancier d'origine blanche peut publier un roman sur les Créoles sans attirer la colère des Créoles, pourquoi un autre romancier d'une autre communauté ne peut pas adopter une telle posture ? Taher s'est-il rendu coupable de n'avoir pas respecté la norme implicite ? L'œuvre de Taher, pour cette personne, mérite la réprobation. Taher aurait dû parler des Musulmans afin de respecter la norme sociale que lui, Créole, croyant être un intellectuel, semble être favorable à sa mise en récit.

Pour Ton Gaby, Taher aurait dû respecter le 'consensus négatif'[66] qui repose sur l'exclusion et l'évitement des communautés. Pendant la colonisation, l'harmonie sociale n'existait que par une co-habitation de différents groupes. Les membres de ces groupes ne se mêlaient pas des affaires des autres. Implicitement, une place est assignée à chacun dans la société et il l'acceptait sans se poser des questions. D'où le consensus autour de ce principe. Or, cette co-habitation ne permettait pas des interactions pour comprendre l'Autre. Il y avait un consensus autour de cet aspect négatif. Il semblerait que cette mentalité continue d'exister même de nos jours et pour Ton Gay, Taher a transgressé cette loi tacite et en ce faisant il a déséquilibré « la structuration du consensus négatif. »[67] De ce fait, Ton Gaby l'a sanctionné pour « la non-observance des règles tacites »[68].

Ces romans peuvent être classés dans la catégorie des 'exceptions sociales' dans la mesure où ils n'ont pas créé le même remous dans la société. L'approche d'une communauté par les romanciers n'a pas été critiquée avec la même virulence parce que dans les deux premiers cas, la situation de ces romancières n'est pas la même que celle de Taher. Humbert n'habite plus à Maurice depuis plus de vingt ans et Dormann vient à Maurice de temps en temps. Nul ne sait comment aurait réagi les groupes représentés dans les romans si les romancières habitaient à Maurice. Dans le troisième cas, ce n'est qu'un lecteur qui n'a pas été

[66] Toni ARNO & Claude ORIAN. *Île Maurice, une société multiraciale*. Paris, L'Harmattan, 1986.
[67] *Idem*, p. 154.
[68] *Idem*, p. 154.

content de la lecture que le romancier a fait de la communauté créole qui a réagi en diffamant celui-ci. Ces romans sont les exceptions à la règle générale car depuis on n'a pas vu d'autres réactions de ce genre.

CONCLUSION

La littérature mauricienne peut se vanter des grands auteurs dont la réputation a dépassé les frontières de l'île (Ananda Devi, Barlen Pyamootoo, Natacha Appanah, Carl de Souza, Amal Sewtohul). Il en existe d'autres qui dès leur première publication (Asgarally, Virahsawmy, Humbert, Taher) ont été victimes de la censure, de la réprobation et du dédain parce que des lecteurs ont constaté qu'ils/elles se situent dans un mouvement de dissidence, c'est-à-dire ils/elles ne voulaient pas suivre la trace de leurs prédécesseurs. Ils/elles se sentaient en effet mal à l'aise dans l'environnement social où ils ont vécu, voire grandi et ont exprimé ce mal être dans leurs œuvres. On peut dire, *a posteriori*, que pour certains le contexte sociopolitique de l'époque n'était pas propice ; pour d'autres le groupe social n'était pas prêt à s'affranchir des barrières raciales pour aller à la connaissance de l'Autre. De ce fait, en fonction des sanctions appliquées, l'on peut avancer qu'il existe différents degrés dans la répression à Maurice. Se manifeste tantôt une sanction interne (la réprobation) quand il s'agit d'une communauté d'appartenance de l'auteur identique au groupe social critiqué dans le roman (Humbert, Dormann) ; tantôt une sanction externe (le dédain ou les représailles) quand la communauté de l'auteur est différente de celle qui est représentée (Taher, Collen). Quand la lecture du texte évoque une situation sociopolitique, l'on constate une collusion entre la bourgeoisie locale et les autorités dans l'application de la censure (Asgarally et Virahsawmy).

Pour les auteur(e)s qui ont transgressé la norme sociale, le fait d'aller contre l'ordre établi pour évoquer les victimes du viol dans une société patriarcale, prôner l'ouverture vers l'Autre, voire dénoncer une forme de racisme pratiqué par les membres de la communauté d'appartenance de l'auteur(e) traduisent une catharsis chez eux/elles. Tous/toutes veulent se libérer de cet enfermement dans leur communauté respective. A travers leurs textes, ils/elles ont mis en avant une forme de littérature mauricienne engagée. Leurs prises de position, que ce soit à travers le titre ou le contenu de leur texte, servent d'exemples à ceux/celles qui cherchent à se positionner hors du champ

de la norme 'littéraire mauricienne' telle qu'elle a été conçue depuis le 19e siècle. A l'exception de Taher, les autres auteur(e)s auraient-ils/elles eu cette attitude sur une situation sociale s'ils/elles ne sentaient pas qu'il existait un disfonctionnement soit dans la société soit dans la gestion des affaires de l'État ? Le discours littéraire n'a pas plu ni à un groupe social donné ni aux autorités à un moment de l'histoire. Pourtant, et c'est ce qui est le plus important, ils/elles ont tous/toutes respecté un idéal esthétique.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Ouvrages cités

ARNO, Toni & Claude ORIAN, 1986. *Île Maurice, une société multiraciale*. Paris, L'Harmattan.

FABRE, Michel. 1980. Mauritian Voices : a Panorama of Contemporary Creative Writing in English. *World Literature in English*, vol. 19, no.2, 121-137

GOPAUL, Sushila. 1993. Les voix anglophones. La littérature mauricienne de langue anglaise, *Notre Librairie*, 114. Paris : CLEF, 63-69.

LE COUSTUMER, Jean-Christophe. 2009. La norme et l'exception. Réflexions sur les rapports du droit avec la réalité. *Cahiers de la Recherche sur les droits fondamentaux*, PUC, Univ.de Caen. www.unicaen.fr/puc/écrire/crdf0602lecoustumer.pd

RAMHARAI, Vicram. 1988. La littérature d'expression anglaise à Maurice : problèmes et perspectives. *Journal of Mauritian Studies*, vol. 2, no. 2. Moka : MGI, 1-39.

----. 1990. *La littérature mauricienne d'expression créole. Essai d'analyse socioculturelle*. Port Louis : Éditions Les Mascareignes.

----. 1995. La réception de *The Rape of Sita* de L. Collen. Une lecture de la presse écrite (déc. 1993-jan, 1994). *Revue de la littérature mauricienne*, no. 2-3. Rose-Hill, Ed. AMEF, 4-42.

----. 2005. Littérature mauricienne, littérature nationale : une crise d'identité. Canon national et constructions identitaires : les nouvelles littératures francophones. *Neue Romania*, 33. Berlin : Université libre de Berlin, 43-63.

SALVERDA, T. S.. 2010. *Sugar, Sea and Power. How Franco-Mauritians Balance Continuity and Creeping Decline of their Elite Position*. Ph.D. Thesis. Vrije Universiteil : Amsterdam.

SELVON, Sydney. 2012. *A New comprehensive History of Mauritius. From the Beginning to this Day*, vol. 2 of 2 (From British Mauritius to the 21st Century). Port Louis : Bahemia Printing.

WILLIAMS-WANQUET, Eileen. 2005-2006. 'Anti-Novel' as Ethics : Lindsey Collen's *The Rape of Sita*. *Connotations*, vol 15, no. 1-3, 200-214.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
Nº 6. L'individuel et le social dans les littératures francophones. Mai 2014

----. 2007. Lindsey Collen's *The Rape of Sita* : Re-writing as Ethics. *Commonweatlh*, vol 29., no. 2. London, 55-66.
----. 2011. Lindsey Collen's *The Rape of Sita* (1993) : the Politics of Hybridity . *Hybridity : Forms and Figures in Literature and the Visual Arts*, V. GUIGNÉRY, C. PESSO-MIQUEL and F. SPECQ (eds.). Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 322-331.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm