

---

# 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 Indien<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> 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 romans<sup>51</sup> 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.

<sup>51</sup> 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] avènements 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-écrivaine 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/](http://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](http://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.