



HAL
open science

Ananda Devi : violences, silences, paroles inaudibles

Florian Alix

► **To cite this version:**

Florian Alix. Ananda Devi : violences, silences, paroles inaudibles. *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, 2022, 24, 10.4000/fixxion.2340 . hal-03712214

HAL Id: hal-03712214

<https://hal.science/hal-03712214>

Submitted on 2 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ananda Devi : violences, silences, paroles inaudibles

Florian Alix



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/2340>

DOI : 10.4000/fixxion.2340

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Référence électronique

Florian Alix, « Ananda Devi : violences, silences, paroles inaudibles », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 24 | 2022, mis en ligne le 15 juin 2022, consulté le 13 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/2340> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.2340>

Ce document a été généré automatiquement le 13 juin 2022.



Les contenus de la *Revue critique de fixxion française contemporaine* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Ananda Devi : violences, silences, paroles inaudibles

Florian Alix

- 1 Selon Michel Beniamino, les années 1980 voient l'avènement d'une "nouvelle littérature mauricienne", portée en particulier par des voix féminines, comme celles de Marie-Thérèse Humbert ou Ananda Devi, des "voix nouvelles qui prennent la réalité sociale à bras le corps et qui revendiquent la place des femmes dans une société violemment patriarcale"¹. Markus Arnold constate lui aussi que la violence est une thématique importante de la littérature mauricienne contemporaine, dont l'un des versants est de nature sexuelle et/ou genrée². On voit donc se développer dans la littérature mauricienne des stratégies littéraires qui permettent à la fois de représenter des situations sociales de violence et, en même temps, d'en déplacer ou d'en transformer la nature par l'écriture.
- 2 On fera porter cette étude sur deux romans d'Ananda Devi, écrits au début et à la fin des années 2000. Cynthia V. Parfait décèle une inflexion de l'écriture de l'autrice au tournant du 21^e siècle, qui met l'accent sur le travail scripturaire et, notamment sur une polyphonie visant à rendre la parole à des personnages féminins à qui elle est interdite³. À l'échelle de l'œuvre, on peut mettre en regard deux romans apparemment opposés, dont la confrontation peut rendre compte de la complexité de la violence de genre. Dans *Pagli*⁴, Ananda Devi donne la parole à Daya. Celle-ci est violée à treize ans par son cousin avec qui un mariage était arrangé et, une fois devenue son épouse dans un village de Maurice, elle s'opposera farouchement à lui et à toutes les normes sociales. Cette femme issue de la petite bourgeoisie indo-mauricienne commet l'irréparable en trompant son mari avec un pêcheur créole⁵ : au scandale de l'adultère se conjugue la transgression sociale, alors que les cloisonnements entre communautés sont très étanches et c'est pourquoi elle devient "*pagli*", la folle. Ce roman de 2001 fait entendre au lecteur la voix de celle que tout le monde rejette, isolée et aliénée, la violence de son exclusion concernant à la fois les discours dont elle est la cible et ce qu'elle a subi dans sa chair. Huit ans plus tard, dans *Le sari vert*⁶, Ananda Devi plonge au contraire dans la psyché de l'opresseur. Le narrateur, le docteur Bissam, est mourant

et veillé par sa fille et sa petite-fille ; à travers un monologue intérieur, on découvre peu à peu que cet homme fut violent avec sa femme et qu'il a entretenu des relations incestueuses et humiliantes avec sa fille, une fois son épouse décédée. Alors que la parole de Daya, la "*pagli*", était une parole de défi difficile à faire entendre, face à une violence subie, celle du docteur Bissam est lancinante, prolixe et elle vient déformer des relations de genre fondamentalement violentes.

- 3 Apparemment, les rôles d'un roman à l'autre sont bien définis et le rapport à la violence est net. La narratrice de *Pagli* est victime de violence, victime d'un viol d'abord puis d'une interdiction de parler et de déranger l'ordre social. Le narrateur dans *Le sari vert* est un bourreau, violent et violeur, dont l'abondante parole de justification entraîne le malaise et le dégoût du lecteur. Pourtant Emmanuel Bruno Jean-François nous prévient, à propos de récits qui, comme ce roman, nous placent dans la psyché du bourreau : "Ces textes indiquent alors qu'une définition unilatérale des acteurs de la violence relève elle-même d'une compromission symbolique qui ignore délibérément la dynamique des identifications"⁷. Le malaise du lecteur vient du fait que la violence introduit une relation où victimes et bourreaux sont pris dans une sorte de spirale d'aliénation et de déstructuration de la subjectivité, ce que révèle avec une acuité particulière le travail d'Ananda Devi sur l'énonciation dans les deux romans.
- 4 Car, comme l'indique Markus Arnold, "outre les violences physiques (militaires, matérielles, corporelles), c'est le *regard* dominant et sa politique des représentations qui exercent un contrôle idéologico-discursif"⁸. Traiter de la violence amène à s'interroger à la fois sur sa dimension physique, corporelle, irréductible, mais aussi discursive. La violence de genre n'est pas horrible uniquement à cause de ce qu'elle fait au corps de la victime, dont l'humanité est rendue précaire, comme effacée par l'acte, mais aussi parce qu'elle consiste en une interdiction, parce que la parole est ravie à la victime.
- 5 Dans *Pagli*, le viol, fondateur et destructeur pour la narratrice, ne peut pas être entièrement relaté. Mais cette interdiction est en même temps l'origine du récit, de la parole jugée "folle", parce que transgressive, de Daya, qui vient secouer les conventions sociales. Cette parole et ce geste de la narratrice deviennent à leur tour violents dans leur mise en cause d'un système établi.
- 6 Dans *Le sari vert*, le narrateur revient sans cesse sur ses actes de violence envers sa femme qu'il a assassinée et sa fille qu'il a violée, mais il ne cesse de s'en justifier et de les transformer, de les cacher, de ne pas tout en dire et ce n'est que progressivement que toute l'horreur en est révélée. Cependant, à ce discours délirant s'opposent l'attitude et les demandes de sa fille et sa petite-fille. Elles sont en quête d'une vérité qu'elles essaient à tout prix de lui soutirer alors que, devenu grabataire, il a perdu toute sa puissance physique.
- 7 Les récits mettent en scène une violence "normale", en ce sens qu'elle répond à un ensemble de normes qui constitue les sujets féminins en s'imposant à leur corps. Markus Arnold, à partir de Slavoj Žižek, parle en ce sens de "modes voilés, mais systémiques de la violence"⁹. En retour, l'expression féminine prendra des formes de contre-violence dans les deux romans. Elle se fait violence "anormale", plus exactement transgressive ; elle joue sur les codes des discours et des langages. Ces dynamiques font sortir la violence de l'espace intime, que les romans éclairent sous un jour politique. Du silence imposé naît donc une contre-violence du discours des

victimes, qui permet l'esquisse, à travers la fiction, d'une micro-politique des subalternes.

Violences de genre et silences

- 8 Ritu Tyagi considère que les romans d'Ananda Devi déconstruisent les intrigues traditionnelles de la *romance*, notamment en faisant débiter l'histoire au moment où elle devrait prendre fin¹⁰. Tandis que le récit traditionnel conduit un homme et une femme à se rencontrer et se termine sur un mariage, bien souvent, les romans d'Ananda Devi commencent par le mariage. C'est le cas de *Pagli*, où la cérémonie est évoquée dès le deuxième chapitre. Dans *Le sari vert*, cette intrigue de *romance* est évoquée en deux phrases :
- Au bout de longs mois de négociations avec ses parents, nous avons fini par avoir gain de cause. Quand je l'ai ramenée chez moi, jeune épousée, j'ai pensé que le bonheur, cette chose inavouable, m'était acquis. (SV : 26)
- 9 Le parti pris de cette construction des intrigues est de révéler ce qui est normalement tu : la vie conjugale que le docteur Bissam nomme "chose inavouable", après que se soient mises en place les structures de pouvoir, et leur violence afférente.
- Elle avait déjà dix-sept ans et elle n'avait pas compris que la vie de couple n'était pas une plaisanterie. J'ai dû le lui apprendre avec des coups de poing. (SV : 27)
- 10 En retournant l'intrigue de la *romance*, Ananda Devi lève le voile sur ce qui est d'ordinaire masqué par la fiction de la rencontre : la structure violente et dissymétrique du couple hétéronormé où chacun doit rester dans son rôle. L'un des enjeux de l'intrigue du *Sari vert* consiste alors à découvrir cette violence, sa nature et son étendue.
- 11 C'est là ce que cherche à comprendre le lecteur ou la lectrice à travers les confessions du narrateur, parfois brutales et sans détour, parfois au contraire très allusives. C'est là aussi ce qui motive les personnages de Kitty, la fille du docteur Bissam, et Malika, sa petite-fille. Kitty cherche un souvenir qu'elle n'a pas, celui de sa mère, décédée alors qu'elle était en bas âge. On apprend dans la première page du roman que son père a changé son prénom, Kaveri, pour celui de Kitty, explicitement lié à l'image de l'animal familial, la chatte. Comme l'a montré Ashwiny O. Kistnareddy¹¹, cette transformation animalise le personnage en le coupant des inspirations littéraires choisies par la mère.
- Heureusement, sa mère est morte avant d'avoir pu lui farcir la tête d'illusions. (SV : 15)
- 12 La phrase est d'une cruelle ironie puisque c'est en réalité le discours du père qui est tout entier construit sur des mensonges. La violence est d'emblée présente, mais elle est indicible. Kitty ne se souvient pas de sa mère, ni de sa vie, ni de sa mort. Plus encore, elle n'évoque à aucun moment lorsqu'elle s'adresse à son père la relation violente et incestueuse qu'il a entretenue avec elle. À chaque fois, c'est à travers un récit du narrateur, et non le discours rapporté de sa fille, que l'on prend connaissance des gestes qu'il lui impose, par exemple lorsqu'il fait le récit d'une scène de voyeurisme qui se termine par des gestes et des paroles de violence. On comprend l'ampleur et la gravité de cette violence à la fin du roman lorsque le narrateur confesse, sur le mode de la dénégation :
- je ne suis pas coupable, Kitty, de t'avoir consolée dans notre nuit commune, d'avoir caressé ton petit corps tremblant quand tu pleurais la nuit, de l'avoir mis tout près

du mien et de l'avoir inondé de l'amour d'un père, de l'amour d'un homme, ce ne sont que les esprits chagrins qui y verront un quelconque mal (SV : 242)

- 13 Le viol, dans le discours du bourreau, est déformé en geste d'amour. Pour Kitty, il est indicible et elle ne peut qu'évoquer son refus de l'image de ce père qu'elle aurait préféré autre, "pas celui de mes nuits, pas celui de mes cauchemars" (SV : 237). Le viol est frappé du sceau de l'irréalité du mauvais rêve, il est impossible à dire. Et le meurtre de sa mère n'est pas envisageable non plus. Il est tout entier dans le discours du bourreau qui, comble de violence, tentera à un moment de faire croire que Kitty elle-même a commis l'acte dont il s'est rendu coupable : craquer une allumette pour immoler son épouse.
- 14 *Le sari vert* confronte le lecteur ou la lectrice à cette nécessité paradoxale et dérangeante : la violence prive la victime de la parole et l'on ne peut y avoir accès dans le roman qu'à travers la parole de celui qui l'a perpétrée. Mais le bourreau ne s'exprime que par justifications méprisables et en maquillant la vérité. Cependant cette banalisation de la violence dans le discours du docteur Bissam en fait ressortir l'horreur justement parce que, plongé dans la psyché du narrateur, on démasque les faux-semblants et les non-dits de cette parole délirante. En négatif du discours du bourreau, on comprend l'ombre de la douleur des victimes. Le roman, en suscitant l'antipathie pour le narrateur, provoque l'empathie pour les autres personnages, que l'on se refuse à objectiver et qui gagnent ainsi l'épaisseur d'une subjectivité non dite et refusée par le personnage principal.
- 15 Dans *Le sari vert*, le dispositif énonciatif fictionnel repose sur l'idée d'un regard masculin qui opère nécessairement une transformation des actes de violence physique ; ceux-ci deviennent en même temps violence épistémique, refusant aux victimes tout discours sur ce qu'elles ont vécu. Lorsqu'elle décrit ce type de processus, Régine Michelle Jean-Charles plaide pour corriger ce "déplacement du sujet"¹² : il faudrait selon elle s'intéresser à une représentation physique de l'acte de violence, le voir comme une expérience du corps pour en penser la dimension politique depuis le point de vue des victimes¹³.
- 16 On pourrait penser trouver une telle opportunité dans *Pagli* où le récit est fait non plus du point de vue du bourreau, mais de la victime. La scène du viol est inaugurale, elle est à la fois un moment de destruction de la psyché de la narratrice et ce qui devient le moteur de ses actions dans l'intrigue. Le récit occupe tout un chapitre du premier tiers du roman, intitulé "Noir / Nwar"¹⁴. Ce titre est programmatique : il annonce un silence, de l'indicible. Si les circonstances du viol, le comportement du cousin futur époux de la narratrice et ses attouchements sont racontés avec précision, le reste est tu, après que le violeur a entraîné sa victime dans sa chambre d'enfant où il n'allume pas la lumière. Le noir est d'abord une circonstance de la scénographie de l'acte. La narratrice explique ce silence :
- Ce n'est pas la peine de raconter ce qui se passe ensuite. Il n'est pas possible de raconter ce qui se passe ensuite. [...] Ces choses-là sont presque banales, pour ceux qui ne les ont pas vécues. Il faudrait entrer à l'intérieur de moi et là, sentir, voir, écouter. Et on saurait.
Je n'en dirai pas plus. (Pa : 53)
- 17 Le viol est rendu impossible à raconter du fait de l'écart immense entre d'un côté son insignifiance aux yeux de la société – quelque chose de "presque banal" qu'il "n'est pas

la peine de raconter” – et de l’autre l’expérience subjective de la victime, celle d’une indicible douleur du corps.

- 18 C’est pourquoi le “noir” annoncé par le titre du chapitre n’est pas qu’une circonstance de l’acte, il a une double dimension symbolique et empirique à la fois, comme l’annoncent les premiers mots de ce segment du récit :
- On ne connaît pas le noir véritable tant que l’on n’y a pas été plongé. Un noir qui aveugle comme des larmes de sang et qui est l’annihilation de toute lumière. Un monde de frayeurs enchâssées. (Pa : 51)
- 19 Le “noir” signifie cette expérience toute particulière qui est entièrement négative, qui repose justement sur l’annihilation de soi en tant que sujet d’expérience. C’est une expérience du corps et l’expression “larmes de sang” en souligne la dimension profondément organique. Mais elle signifie aussi un impossible du corps, une aberration, intrinsèquement mêlée au domaine des affects, eux aussi négatifs.
- 20 Avant et après l’expérience, son violeur parle à la narratrice. Les mots renvoient à la banalité des normes sociales : avant l’acte, il lui parle “de choses d’hommes et de femmes, de caresses agréables, de sensations nouvelles” (Pa : 53) ; après il lui assure qu’elle ne tombera pas enceinte (Pa : 54). Mais l’expérience de la victime rend ce langage non pertinent, le vide de sa signification, le creuse. Elle perçoit les mots doux du cousin qui lui fait des attouchements comme “une morve qui déjà [me] colle au visage” (Pa : 53) ; et à ces derniers mots sur la perspective d’une grossesse, elle sent “une odeur de cadavre qui s’est accrochée à [elle]” (Pa : 54). Le viol impose au personnage une subjectivité détruite tandis qu’il la réduit à n’être plus qu’un corps, à n’être plus que percepts physiologiques, le texte jouant ici avec des figures de l’abjection et du dégoût qui deviennent l’unique mode de relation du personnage avec le monde.
- 21 Par opposition à cette relation violente, criminelle et pourtant acceptée par les normes sociales, l’amour de Daya pour Zil, le pêcheur créole, est sanctionné sévèrement, parce qu’il est adultère et parce qu’il contrevient à l’interdiction de franchir les barrières entre les communautés de l’île. Dans le roman, les “mofines” punissent le personnage pour cet amour heureux mais coupable. Celles-ci sont présentées comme des femmes respectant les cadres hétéronormés d’une société visant à l’endogamie et où les femmes sont réduites à la fonction reproductrice au sein du même groupe social.
- Imprégnées de cette charge, elles cessent un jour d’être mères ou femmes pour devenir les soldats de la pureté et promener leurs ailes d’acier au-dessus de chaque ombre menaçant de s’échapper. (Pa : 41)
- 22 Ces figures échappent au féminin pour passer au masculin (“soldats”), devenant des silhouettes monstrueuses, animales et mécaniques tout à la fois (“ailes d’acier”) empêchant le mouvement.
- 23 Dans une scène dont il est difficile au lecteur d’évaluer la part d’onorisme, la narratrice raconte qu’elles la marquent au fer chauffé à blanc de son identité de “folle” :
- Elles m’ont prise par le bras et ont soulevé le fer. Elles ont plaqué une main sur ma bouche pour m’empêcher de crier. (Pa : 44)
- 24 La violence, de nouveau, est une manière d’imposer un signe sur le corps féminin, qui a pour fonction de l’empêcher de pleinement s’épanouir comme sujet féminin, pour devenir objet. Le geste de violence correspond une fois de plus à l’imposition d’un silence où le corps et la parole sont opposés.

Contre-violence et contre-discours

- 25 Cependant, en dévoilant à travers l'écriture de la fiction les normes sociales qui font correspondre violence et silence dans l'objectivation du corps féminin, les textes d'Ananda Devi font résonner ces non-dits, les révèlent aux yeux du lecteur. En écho à ce geste de l'écrivaine, les personnages féminins des romans déploient des stratégies qui retournent la violence des normes patriarcales hétéronormées contre ceux qui la perpétuent.
- 26 Dans *Pagli*, le viol transforme Daya. Il détruit le fondement de son identité. Face à cette désolation, elle réagit pour tenter de reprendre possession d'elle-même et développer sa capacité d'agir. Vicram Ramharai a montré comment, lors de la scène de la nuit de noce, la multiplication des verbes performatifs dont la narratrice est le sujet révèle cette reprise d'initiative du personnage¹⁵. Dans ce passage du roman, Daya commence par se déshabiller devant celui qui est devenu son époux en froissant et en abîmant ses atours de mariée. Ces gestes qui déconcertent son mari sont glosés dans le texte dans un segment d'une dizaine de lignes qui tend vers une forme de versification, structurée autour d'une anaphore :
- Regarde ce corps que tu ne toucheras plus jamais.
Regarde ce qui t'est à présent interdit. (*Pa* : 77)
- 27 Ces paroles ne sont pas prononcées par Daya ; ces mots sont la traduction poétique des gestes de destruction et de négation qu'elle fait. À travers ses gestes, elle dépouille son corps des signes de la féminité au sein du mariage hétérosexuel, elle nie son identité de femme dans ce cadre normé.
- 28 Le texte poursuit :
- Regarde, regarde. Je tourne lentement devant lui, j'exécute une sorte de danse lascive et haineuse à la fois, je l'excite et le glace tour à tour, il ne sait pas comment réagir, il n'a jamais connu une telle déroute, il croyait connaître les femmes, qu'elles étaient toutes soumises aux règles des hommes, toutes pudiques et prêtes à être forcées, il ne savait pas que j'existais. (*Pa* : 78)
- 29 Cette scène constitue un moment de "contre-violence" où le corps féminin devient actif à travers la danse, dans une inversion des rôles où celle qui fut victime conduit son ancien violeur à l'impuissance sexuelle ("déroute")¹⁶. L'impératif qui interpelle le personnage antagoniste au début de ce paragraphe rappelle l'anaphore qui poétisait le paragraphe précédent : le geste dans la danse se substitue donc au langage. Il devient pour la narratrice une manière de reprendre une parole que la violence lui a confisquée, une réplique et une réponse à l'agression subie. Le corps n'est plus objet martyrisé, mais il devient lui-même sujet parlant, du moins signifiant.
- 30 Dans *Le sari vert*, le narrateur trouve sa femme mauvaise cuisinière, elle ne remplit pas la fonction nourricière qu'il considère comme propre à la féminité. Dans ce rapport à la nourriture et à la cuisine, il perçoit une "transgression des rôles genrés"¹⁷ de ce qu'il attend d'une épouse. Il décrit donc sa violence comme une réaction physique et monstrueuse à cet irrespect des normes lorsqu'il évoque la première fois qu'il bat son épouse :
- Il y a eu une sorte de fusion métallique dans mon ventre, comme une montée de désir ou peut-être de lait pour les femmes, c'était aussi organique que cela, mais ce n'était pas du désir, au contraire, c'était une extraordinaire haine blanche dont l'odeur même était masculine et fécale. (*SV* : 30-31)

- 31 La comparaison avec la montée de lait construit la violence comme une forme de perversion de ce qu'il attend : la fonction nourricière que sa mère a toujours tenue pour lui¹⁸. La couleur "blanche" qui qualifie la haine du personnage amène à penser que le personnage ne peut pas nourrir et prolonger la vie, mais n'est que de destruction. Cette même couleur, associée à "une montée de désir", située "dans [son] ventre", peut évoquer le sperme. On assiste à un brouillage et à une transformation métaphorique des fluides : alors que le lait pourrait se rapprocher d'un geste d'amour, de soin, féminin, il est remplacé par une haine toute masculine, dans une écriture de la perversion – au sens premier du terme.
- 32 La violence du docteur Bissam, dans ses mouvements les plus marquants, reposera sur le détournement et la perversion de la nourriture. Il rapporte une scène où sa fille encore jeune enfant a renversé sur elle un verre de lait ; après l'avoir giflée, il l'a "obligée à aller au lit avec ses vêtements collants de lait sucré", se réjouissant le lendemain matin de la terreur de la petite "couverte de fourmis" (SV : 44). Le lait ne sert pas à nourrir l'enfant mais à la violenter. On pourrait rapprocher cette violence de ce qu'on découvre par la suite des viols répétés de sa fille par le narrateur. Symboliquement, cette perversion de l'image du lait trouve un prolongement dans la mort du deuxième enfant du docteur Bissam et de sa femme, qui refuse de s'alimenter au sein de sa mère. Cependant la scène la plus frappante de ce point de vue, racontée par bribes de manière incessante dans le roman, est le meurtre de l'épouse. S'il l'immole par les flammes en mettant le feu à son sari vert, son mouvement de colère a commencé lorsqu'elle lui a servi un plat de riz qu'il juge mauvais : il lui renverse le récipient encore brûlant sur la tête. Ce qui devrait être la chaleur réconfortante de la nourriture est transformé en un moyen d'agression, premier palier d'une débauche de violence qui culminera par la suite en l'immolation criminelle et féminicide.
- 33 Face à cette violence qui leur impose silence, les personnages féminins du roman répliquent par le silence. Celui-ci devient une forme de refus. À propos de sa femme qui ne se conforme pas au rôle de cuisinière attendu, le narrateur constate :
- Ce qui n'était pas normal, c'était qu'elle refuse, elle, l'ordre établi et s'engage dans une guerre silencieuse contre moi. (SV : 27)
- 34 Malgré les coups et la peur, elle continue à ne pas complaire aux exigences stéréotypées de son époux. Son attitude ressemble à ces "stratégies de résistance"¹⁹ dans les pratiques alimentaires que décrit Amaleena Damlé à propos d'autres romans d'Ananda Devi.
- 35 Un tel refus est plus significatif de la part de la fille et la petite-fille du narrateur, qui veillent leur parent mourant dans le roman. De manière récurrente, il se plaint dans le texte de ne pas avoir eu à manger et d'avoir faim, ou bien de la mauvaise qualité de la nourriture qu'on lui propose.
- Je renifle, mais aucune odeur de cuisine ne me parvient pour calmer ces envies aussi légères que des doigts sur ma bouche. La pensée du repas de ce matin me ramène à une triste réalité : non moulinée, la soupe contenait des morceaux de potiron qui se sont coincés dans ma gorge alors qu'elle aurait dû être une riche décoction de saveurs. (SV : 36)
- 36 En juste retour de ses violences passées, le narrateur se voit privé de sensations : son corps ne pourra jouir de ce que son discours a lui-même construit comme l'apanage du féminin. Ou quand il pense y parvenir, la nourriture se coince dans sa gorge, entravant finalement sa parole, retournant contre lui les signes fondateurs de sa propre violence.

37 Dans une scène cependant, Malika, la petite-fille, renverse l'usage violent que le docteur Bissam a fait de la nourriture en reconduisant la violence. Pour faire avouer à son grand-père le meurtre de son épouse, en souvenir de la terreur de sa mère enfant couverte de fourmis, elle asperge le corps de l'homme d'un sirop de canne noir.

On constate un jeu de coloris entre les "armes" du bourreau et celles de la victime. Les armes de Bissam – le riz brûlant et le lait sucré qui a attiré les fourmis sur Kitty sont blancs, symbole de la violence masculine. Visqueux et nocifs, ils rappellent le sperme sous son aspect destructeur : Kitty et sa mère en sont toutes les deux maculées dans des scènes traumatisantes. A l'inverse, le sirop de canne est noir. C'est l'arme absolue du subalterne, puisqu'il provient des cannes pour qui les esclaves puis les paysans mourraient. La canne, symbole de la servitude, apparaît ici dans un concentré qui rappelle de l'encre.²⁰

38 Le geste de Malika inverse la violence de genre : le docteur Bissam est en effet terrifié à l'idée que les fourmis pourraient le "pénétrer par les orifices" (SV : 206-207), le transformant en victime d'un viol. Pourtant, le geste n'est pas sans ambiguïté dans son efficacité. En effet, s'il a pour finalité de faire parler le personnage, il en profitera pour mentir et faire croire que Kitty a mis le feu au sari de sa mère. Au geste violent répondra donc une parole de violence, accusatrice et destructrice.

39 La fin de l'échange violent, de manière tragique, ne pourra advenir qu'après la mort du narrateur. Dans un dernier chapitre en italique, épilogue du roman à tonalité symbolique, les trois personnages féminins principaux du roman observent la dépouille de celui qui fut leur bourreau. Il est ramené au statut d'objet, cette fois privé de la parole par sa mort. Est envisagé le devenir de ce cadavre et sa décomposition : "Elles ont eu peur d'une nourriture pour insectes" (SV : 255). Le personnage qui durant tout le roman s'est construit comme celui qui devait être nourri devient à son tour nourriture, silencieux objet charnel d'un repas de créatures abjectes et animales.

Micropolitique du subalterne

40 La violence dont on a parlé jusqu'à présent s'exerce bien dans le domaine micropolitique, tel que Deleuze et Guattari l'ont défini, à la suite des travaux de Foucault sur la discipline :

Chaque centre de pouvoir est aussi moléculaire, s'exerce sur un tissu micrologique où il n'existe plus que comme diffus, dispersé, démultiplié, miniaturisé, sans cesse déplacé, agissant par segmentations fines, opérant dans le détail et le détail de détail.²¹

41 Le pouvoir des figures masculines, qu'il soit incarné dans des personnages masculins comme le cousin de Daya ou le docteur Bissam ou dans des personnages féminins comme les mofines, s'exerce à un niveau micrologique dans le tissu social représenté dans les romans. Et les contre-violences qui y répondent se situent au même niveau.

42 Cependant cette micropolitique du pouvoir masculin est reliée dans les romans au champ politique, à la macropolitique. Dans *Pagli*, les mofines sont comparées à des "soldats", ce qui les rapproche de l'institution militaire ; du cousin de la narratrice, il est dit qu'"il travaille pour le gouvernement" (Pa : 52). Un parallèle est établi entre le niveau institutionnel et le niveau interindividuel. Dans *Le sari vert*, le narrateur prend honte de son épouse quand il l'entend rire alors qu'il est en train de "discuter politique avec les hommes qui [l']entouraient" (SA : 28). Le sérieux de la sphère politique est le domaine des hommes et il doit imposer silence aux femmes, à moins que, comme les

mofines, elles en épousent parfaitement les règles et les normes. C'est pourquoi les femmes sont subalternes, dans le sens où l'entend Gayatri C. Spivak : elles ne peuvent qu'être représentées sur le plan politique et non pas parler pour elles-mêmes²². Cette pensée prend sens dans le contexte postcolonial. L'intrigue du *Sari vert* l'évoque puisque les "discussions politiques" dont parle le narrateur concernent "l'avenir d'un pays pas encore indépendant" au moment des faits : "Notre anglais était artificiel et pompeux, maladroit et zozotant, mais nous nous sentions différents des autres" (SA : 28). À travers cette remarque linguistique se dessine la reconduction d'une logique de la domination : elle est politique, sentiment de l'élite dirigeante qui mime la mécanique du pouvoir colonial, et micropolitique, fondant la violence du narrateur au sein de la cellule familiale. Si le rapport à la période coloniale est rendu explicite dans *Le sari vert*, il est implicite dans *Pagli*. Il est cependant présent : la séparation étanche entre les populations d'origine indienne et les "créoles" au sein de la société mauricienne, élément clef pour l'intrigue, sur lequel se fonde la plus grande transgression de la narratrice, est la résultante de l'histoire coloniale de l'île, dont l'économie a reposé sur l'esclavage – déportation de populations africaines – puis sur l'engagisme – exploitation de populations d'origine indienne. Dans les deux romans, les violences de genre résultent de configurations sociales particulières héritées de la période coloniale.

43 L'un des enjeux pour Ananda Devi consiste alors à trouver des moyens fictionnels pour que le silence subalterne devienne bruissant d'une parole inaudible. Le niveau micropolitique est particulièrement intéressant. Même si le lien avec la sphère politique y est rendu impossible, muet, il s'y opère une série de contre-discours par l'écriture littéraire.

44 À propos du *Sari vert*, Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo remarque que "contrairement à ce que laisse croire la logorrhée haineuse du docteur, les femmes n'ont jamais été silencieuses"²³. Comme un leitmotiv, le narrateur, malade et condamné à l'immobilité dans sa chambre, ne cesse de constater des silences de la maison qu'il imagine bruissant de conversations entre sa fille et sa petite-fille, dont il ne peut comprendre la teneur :

Le silence dure. Je ne les entends même plus chuchoter. Qu'est-ce qu'elles manigancent ? que peuvent-elles bien se dire de l'autre côté de la porte, me laissant macérer dans cette chambre close ? (SA : 13)

45 Le silence imposé par la violence du patriarce tyrannique réduit la parole féminine à des chuchotements ; mais cette imposition l'a enfermé dans la solitude et dans une parole monologique d'où aucun dialogue ne peut émerger. Cette solitude est exprimée par le personnage dans une métaphore qui renvoie à sa mort, son destin de "nourriture pour insecte" : "La solitude est un cafard entré dans mes veines et qui circule à présent dans mes organes" (SA : 48).

46 La solitude du personnage se traduit par la forme même du récit, ce monologue intérieur qui est coupé de tout dialogue. Les propos échangés ne visent qu'à blesser et à obtenir de l'autre ce que l'on veut dans un geste d'objectivation : c'est là la nature violente des discours. Dans un passage, Malika révèle à son grand-père son homosexualité, double transgression pour le vieil homme : d'une part, par rapport aux règles hétéronormées auxquelles il se réfère, d'autre part parce que sa petite-fille vit avec une femme créole, contrevenant à l'étanchéité des barrières sociales entre les communautés de l'île. La parole de Malika n'est alors ni confession ni échange, mais

contre-discours et contre-attaque du discours excluant au fondement de la définition de soi par le docteur Bissam :

c'est affreux, je gémiss, pas envie d'entendre, mais elle vient de plus en plus près et me murmure à présent à l'oreille ce qu'elle dit à Marie-Rose et ce qui lui dit Marie-Rose, j'ai l'impression de sentir d'étranges odeurs dans sa bouche (SA : 54)

- 47 Le dialogue entre les deux femmes repose sur une forme de symétrie et d'égalité, dont le sentiment est ici produit par la répétition du prénom de la compagne de Malika. Mais le narrateur ne peut comprendre ni même entendre la teneur de ce dialogue, parce qu'il ne perçoit leur relation qu'à travers la corporéité, sans mesurer ce qui fait le lien entre les deux femmes. Le dialogue lui est impossible et, enfermé dans sa psyché, on ne pourra pas entendre les subalternes parler ; pourtant le roman se fait chambre d'échos de cette parole dans le renversement de la violence et du pouvoir du père.
- 48 Dans *Pagli*, au contraire, le lecteur est plongé dans la parole de la subalterne qu'est la narratrice. Subalterne parce qu'elle est femme, parce qu'elle a commis cette transgression dédoublée de l'adultère avec un homme en dehors de sa catégorie sociale, elle est dès le titre "pagli", folle. Ce rejet pousse les membres de sa maisonnée à l'enfermer dans un poulailler que l'on comprend à la fin du roman être sa dernière demeure : oubliée là pendant un cyclone, elle finit par se noyer dans la boue qui inonde le précaire édifice. Et le moment de l'énonciation du récit est celui de cette agonie. La parole subalterne est condamnée tragiquement à la folie et à la mort.
- 49 Cependant, tout comme la transgression de Malika lui a permis de vivre une complicité amoureuse et un vrai dialogue à l'opposé des relations de conflits violentes qui président aux relations de son grand-père aux autres, la transgression de Daya lui permet d'aller plus loin que les gestes de contre-violence. La danse de refus et de rejet face à son mari demeure silencieuse ; dans son amour pour Zil, elle pourra s'exprimer, retrouver la parole. Apparemment *Pagli* est tout comme *Le sari vert* un roman à la première personne qui donne à lire le monologue intérieur d'un personnage sur le seuil de la mort. Pourtant le roman de 2001 est sur le plan du dispositif énonciatif en symétrie inversée par rapport à celui de 2009. La parole du docteur Bissam est une logorrhée où il finit par s'enfermer du fait de son incapacité à dialoguer puisque toute interlocution est violente. Au contraire, le discours de la narratrice de *Pagli* est entièrement adressé à son amant le pêcheur Zil. Il se construit de ce fait sous une forme dialogique. Or le dialogue finit par devenir effectif dans le texte. Dans l'un des derniers chapitres du livre, le narrateur change et c'est Zil qui prend la parole pour s'adresser cette fois à Daya. Ce chapitre joue un rôle de clef de voûte pour le roman : alors que la narratrice principale a pour l'instant été nommée par le discours social, "pagli", elle est cette fois nommée par son prénom par ce narrateur secondaire qui lui répond. "Daya" est d'ailleurs le titre du chapitre (*Pa* : 143-146). La subalterne cesse de l'être lorsque a lieu la reconnaissance par l'autre, un autre choisi et non imposé, dans un dialogue à égalité qui ne repose pas sur la violence.
- 50 Cette réponse de Zil ne correspond pas à un événement de la diégèse, le personnage demeure physiquement séparé de Daya, enfermée dans le poulailler ; ce chapitre relève d'un imaginaire, d'une fiction qui ne répond pas à une logique de représentation. De même, la réunion de l'épouse, la fille et la petite-fille du docteur Bissam est un impossible puisque Kitty et Malika ne peuvent rencontrer effectivement cette femme décédée. La fiction fait advenir la parole subalterne, permet de dépasser la violence, non pas dans une logique de la représentation, mais de la transformation par l'écriture

littéraire. Il s'agit de tracer les contours d'un possible, d'un autre discours où les relations de genre ne seraient pas de violence.

Conclusion

La violence chez Ananda Devi s'exerce sur les corps et concerne les discours. Elle aliène les sujets féminins de leur corps, objectivé par des désirs masculins qui sont protégés et légitimés par des normes sociales hétéronormées. Elle les exclut donc de la sphère de la parole et les condamne au silence. Cependant cette violence les conduit à une douloureuse et singulière expérience du corps qui les transforme en les déstructurant. De là prennent naissance des formes de contre-violence qui passent par le corps et le rendent signifiant : une parole du corps, par les gestes, la danse ou la nourriture, vient combler le silence imposé et retourner les codes de la violence masculine. Au cours de ce processus, le silence se met à bruire de paroles inaudibles pour le discours de violence ; et pourtant l'écriture d'Ananda Devi, dans son travail littéraire sur l'énonciation notamment, se fait chambre d'échos de cette autre parole, subalterne, qui ne serait plus de violence mais de dialogue. Même oblitérée dans cette œuvre, bien loin de proposer une vision idyllique des relations de genre et plus largement des relations sociales, elle demeure en filigrane, comme un possible que la fiction permettrait de faire entendre.

NOTES DE FIN

1. Michel Beniamino, "Écritures féminines à l'île Maurice : une rupture postcoloniale ?", *Nouvelles Études Francophones*, vol. 23, n° 1, 2008, p. 149.
2. Markus Arnold, *La littérature mauricienne contemporaine. Un espace de création postcolonial entre revendications identitaires et ouvertures interculturelles*, Berlin, Lit, 2017, p. 7-8 et p. 325-344.
3. Cynthia V. Parfait, *Panorama des littératures francophones des îles de l'Océan Indien*, Paris, Anibwé, 2020, p. 53.
4. Ananda Devi, *Pagli*, Paris, Gallimard, 2001, <Continents noirs>. Dorénavant *Pa*.
5. Dans le contexte mauricien, on utilise le terme "créoles" pour désigner les populations afrodescendantes de l'île. Ananda Devi met en scène dans de nombreux romans les tensions entre les groupes sociaux de l'île.
6. Ananda Devi, *Le sari vert*, Paris, Gallimard, 2011 [2009], <Folio>. Dorénavant *SV*.
7. Emmanuel Bruno Jean-François, *Poétiques de la violence et récits francophones contemporains*, Leiden / Boston, Brill-Rodopi, 2017, p. 105.
8. Markus Arnold, *op. cit.*, p. 309.
9. *Ibid.*, p. 7.
10. Ritu Tyagi, *Ananda Devi. Feminism, narration and polyphony*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2013, p. 30.
11. Ashwiny O. Kistnareddy, *Locating Hybridity. Creole, Identities and Body Politics in the novels of Ananda Devi*, Bern, Peter Lang, 2015, p. 157-159.
12. Régine Michelle Jean-Charles, *Conflict Bodies. The politics of rape representation in the Francophone imaginary*, Columbus, The Ohio State University Press, 2014, p. 35.

13. *Ibid.*, p. 99.
14. Comme pour tous les autres chapitres du roman, le titre est dédoublé, en français et en créole.
15. Vicram Ramharai, “Problématique de l’Autre et du Même dans l’œuvre romanesque d’Ananda Devi”, dans Véronique Bragard et Srilata Ravi (dir.), *Écritures mauriciennes au féminin : penser l’altérité*, Paris, L’Harmattan, 2011, p. 70-71.
16. Markus Arnold établit un parallèle entre cette scène et le roman de la mauricienne anglophone Lindsey Collen *The Rape of Sita* (Londres, Bloomsbury, 1993) – Markus Arnold, *op. cit.*, p. 346-347.
17. Julia Waters, “The gender politics of food in Ananda Devi’s recent fiction”, dans Véronique Bragard et Srilata Ravi (dir.), *op. cit.*, p. 263.
18. *Ibid.*, p. 262.
19. Amaleena Damlé, “Fasting, feasting: The resistant strategies of (not) eating in Ananda Devi’s *Le Voile de Draupadi* and *Manger l’autre*”, *International Journal of Francophone Studies*, vol. 22, n° 3-4, 2019, p. 208.
20. Marianne Voldoire, *L’écriture de la monstrosité : entre violence, résistance et recreation dans Moi l’interdite, Le Sari vert et Manger l’autre d’Ananda Devi*, mémoire de M2 réalisé sous la direction de Romuald Fonkoua, Sorbonne-Université, 2020, p. 76.
21. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1989 [1980], p. 274.
22. Gayatri C. Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. de J. Vidal, Paris, Amsterdam, 2009 [1988], p. 63.
23. Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, “Essentialisme stratégique ? Lectures postcoloniales et créolisation à travers *Le Sari vert* d’Ananda Devi (2009)”, dans Collectif Write Back, *Postcolonial studies : modes d’emploi*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013, p. 389.

RÉSUMÉS

Les violences de genre sont un motif récurrent dans l’œuvre romanesque d’Ananda Devi. *Pagli* (2001) et *Le sari vert* (2009) constituent de ce point de vue deux récits en symétrie : le premier est raconté par une victime, le second par un bourreau. Dans les deux romans, dire la violence est comme un impossible pour celle qui l’a subie, du fait de la censure sociale ou des mensonges dans le discours masculin. Pourtant, les personnages féminins déploient diverses stratégies pour exprimer malgré tout ce qu’elles ont subi. Celles-ci prennent alors la forme d’une contre-violence, dont le caractère anormal répond à la normalité instituée de la violence patriarcale. Ces différentes stratégies permettent de rendre audibles, par le biais de la fiction, des paroles interdites.

Gender violence is recurrent in Ananda Devi's work. *Pagli* (2001) and *Le sari vert* (2009) can be read in symmetry from this point of view: the first narrative is told by the victim, the second by the tormentor. In both novels, expressing violence is impossible for who suffered it, because of social silencing or because of lies in masculine discourse. Yet feminine characters use various strategies to tell nevertheless what they suffered. Those strategies take the shape of counter-violence, which is seen as abnormal in front of normal institutionalized patriarchal violence. Those various strategies let us hear forbidden speeches, through fiction.

INDEX

Mots-clés : violences sexuelles, littérature mauricienne, silence, contre-discours, domination, subalterne

AUTEURS

FLORIAN ALIX

Université Paris 4 Sorbonne, CIEF/CELFF