

Université de Montréal

**Anéantir l'Autre monstrueux : entreprise narrative et corporelle de disparition
dans *Moi, l'interdite* d'Ananda Devi**

par

Irène Raparison Randrianambahy

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de M.A

en Littératures de langue française

Août 2013

© Irène Raparison Randrianambahy, 2013

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Anéantir l'Autre monstrueux : entreprise narrative et corporelle de disparition
dans *Moi, l'interdite* d'Ananda Devi

Présenté par :
Irène Raparison Randrianambahy

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christiane Ndiaye

Présidente-rapporteure

Josias Semujanga

Directeur de recherche

Gilles Dupuis

Membre du jury

RÉSUMÉ

Le récit *Moi, l'interdite*, se présente comme une exception parmi les œuvres d'Ananda Devi en ce qu'il n'aborde pas de front ni implicitement le thème de la dissidence féminine, comme nous pouvons l'observer dans la plus grande majorité des œuvres de l'auteure mauricienne. Au contraire, le récit s'évertue à mettre en place un processus singulier : celui d'une disparition, perpétré contre la narratrice et protagoniste principale, condamnée à être l'éternel Autre à cause de son physique monstrueux.

La présente étude se donne pour objectif d'exposer les rouages à la fois narratifs, thématiques, corporels et relationnels de cet anéantissement de l'Autre à travers une approche essentiellement narratologique. Dans un premier temps, l'entreprise de disparition est observée à travers plusieurs procédés narratifs : complexité chronologique, enchâssement de plusieurs niveaux de récit, abondance de narrataires. Dans un second temps, le thème de la disparition est questionné dans les relations aliénantes nouées par la narratrice, dont le corps difforme est le principal enjeu.

De cette volonté de destruction (re)naît et (re)meurt une narratrice, malade de folie, dont les séquelles incurables l'empêcheront de réaliser son désir d'*appartenance* à un Même fantasmé.

Mots-clés : destruction, violence, aliénation, altérité, monstrueux, corps féminin, littérature mauricienne, littérature francophone

ABSTRACT

The novel *Moi, l'interdite*, stands as an exception in Ananda Devi's works due to the fact that it does not, directly or inherently, address the topic of feminine dissidence usually displayed in the majority of the works from the Mauritian author. The story, on the contrary, tries to set up a singular process: a disappearance affecting the narrator and main protagonist, forever condemned to be the Other because of her monstrous physical appearance. This study aims at exposing the inner machinery of the narrative, thematic, corporal and relational aspects of the destruction of this Other mainly through a narratological approach.

Firstly the initiative of the disappearance can be observed through several narrative methods: chronological complexity, interlocking of several levels of discourses, abundance of narratees. Secondly the theme of disappearance is questioned in the alienating relationships developed by the main narrator, for whom her deformed body is mainly what is at stake.

This will of destruction leads to the crazily sick narrator's (re)birth and death, as the incurable after-effects will prevent her from fulfilling her dream to belong to a fantasised Same.

Keywords : destruction, violence, alienation, otherness, monstrous, female body, Mauritian literature, francophone literature

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	I
ABSTRACT	II
TABLE DES MATIÈRES	III
DÉDIDACE	IV
REMERCIEMENTS	V
INTRODUCTION	1
L'ÉCRITURE DE LA VIOLENCE CHEZ ANANDA DEVI : N'A-T-ON PAS «TOUT» DIT ?	5
LA NARRATRICE DE <i>MOI, L'INTERDITE</i> : UNE ANTI-HÉROÏNE HORS DU COMMUN	12
EXPOSITION DU MÉCANISME TEXTUEL D'UNE DESTRUCTION ANNONCÉE	13
CHAPITRE I – NARRATOLOGIE ET ALTÉRITÉ	17
CONCEPTS NARRATOLOGIQUES CHEZ GÉRARD GENETTE	17
LA NOTION DE NARRATAIRE SELON GERALD PRINCE ET MARY A. PIWOWARCZYK	23
ANÉANTIR QUI ? L'AUTRE MONSTRUEUX AVEC SIMON HAREL ET PIERRE OUELLET	31
FAIRE PARLER LE MONSTRE CHEZ ANANDA DEVI	34
CHAPITRE II – DISPARITION PAR AMONCELLEMENT ET EXPLORATION D'UNE SURABONDANCE TEXTUELLE	38
RÉCIT D'UN PASSÉ DOULOUREUX : TEMPORALITÉS DIÉGÉTIQUES COMPLEXES	38
BRUITS, CHANTS, CONTE ET VOIX : PERTURBATIONS SONORES ET COHABITATION NARRATIVE	46
NARRATAIRES FANTOMATIQUES : L'APPEL DE LA SOLITUDE	56
CHAPITRE III – DU DIFFORME À L'INFORME: ALIÉNATION CORPORELLE ET PSYCHIQUE	66
MOUNA ET SA MÈRE : UNE COURSE POUR L'AMOUR	70
INEXISTENCE D'UNE RELATION MÈRE-FILLE	71
TYRANNIE MATERNELLE ET DÉPOSSESSION DU RÉCIT	74
MOUNA ET SON COMPAGNON CANIN : DOMINATION AFFECTIVE	77
MÉTAMORPHOSE CORPORELLE VS. PERMANENCE DU MOI	78
RESTES MÉMORIELS D'UNE HUMANITÉ	81
MOUNA ET SON VIOLEUR : GLISSEMENT VERS LA BRUTALE DÉSINCARNATION	85
LE CORPS FÉMININ ET LA CELLULE : DES ESPACES PUBLICS	86
SURVIVANCE DU CORPS SOUILLÉ ET VENTRILOQUIE	89
ULTIME RÉFLEXION POUR CONCLURE: ENTRE FOLIE ET LUCIDITÉ, INTERROGATION SUR L'INVESTISSEMENT DES ESPACES INTERMÉDIAIRES	94
BIBLIOGRAPHIE	102

*En hommage à Ananda Devi, l'auteure qui
aura su (me) décrire les champs de canne à
sucre de mon adolescence.*

*Tous ces hommes qui me parlent. Fils,
mari, père, amis, écrivains morts et
vivants. Une litanie de mots, d'heures
effacées et revécues, de bonheurs
révolus, de tendresses éclopées. Je
suis offerte à la parole des hommes.
Parce que je suis femme.*

Ananda Devi, Les hommes qui me parlent

REMERCIEMENTS

À Carola David, plus que tout, *herzlichen Dank*. Ton écoute à la fois patiente et attentive, ton humanité et ta disponibilité pour un café m'auront portée jusqu'à ce mois d'août que je n'espérais plus. Nous aurons survécu à nos Évènements.

À mon directeur, Josias Semujanga, de m'avoir offert l'espace suffisant pour m'affirmer. Merci de m'avoir donné la perspective qui manquait à ce mémoire à travers votre relecture pertinente et constructive.

À Karecha, mon amie, mon écho indispensable.

À Audrey, tu m'auras ancrée au sol durant mes noyades.

À Cynthia, notre re-rencontre inattendue m'aura appris à respirer.

À Matthieu-aux-mille-conseils, *Florebo Quocumque Ferar*.

À Marine, sans toi la boucle n'aurait pas été bouclée.

Évidemment et finalement, à ma mère qui aura cru pour moi en ce mémoire lorsque je n'avais plus la force de le faire ; à mon père passionné de folie, rempli d'espoirs et d'idéaux. Dix-huit mille kilomètres et pourtant si proches.

À mon frère, Haja-Jérôme, d'être simplement là.

Vous me remplissez tant, tant, tant ...

INTRODUCTION

[À] ce lieu-là, dès que j'ai les yeux ouverts, je ne peux plus échapper. Non pas que je sois par lui cloué sur place – puisque après tout je peux non seulement bouger et remuer, mais je peux *le « bouger », le remuer*, le changer de place –, seulement voilà : je ne peux pas me déplacer sans lui ; je ne peux pas le laisser là où il est pour m'en aller, moi, ailleurs. Je peux bien aller au bout du monde, je peux bien me tapir, le matin sous mes couvertures, me faire aussi petit que je pourrais, je peux bien me laisser fondre au soleil sur la plage, il sera toujours là où je suis. Il est ici irrémédiablement, jamais ailleurs. Mon corps, c'est le contraire d'une utopie, ce qui n'est jamais sous un autre ciel, il est le lieu absolu, le petit fragment d'espace avec lequel, au sens strict, je fais corps. [...] Mon corps, c'est le lieu sans recours auquel je suis condamné¹.

Ces mots de Michel Foucault extraits du *Corps utopique*, la narratrice Mouna du roman mauricien *Moi, l'interdite*² aurait pu les écrire, prisonnière d'un corps-défaut dont on lui reprochera toute sa vie de l'avoir comme fardeau.

Mouna, comme Jésus, est celle qui tend volontairement la joue gauche après avoir été giflée à la joue droite, non par modestie face à l'humiliation, mais parce que le cycle infernal de la violence dans lequel elle grandit la conditionne à ce geste devenu automatique plus que réfléchi. Et pour celle dont les caresses sont presque réduites à néant, une gifle est encore une main tendue. Mouna est l'héroïne déchue de l'optimisme, celle qui court à perdre haleine derrière l'amour qu'elle pense être en mesure de recevoir, mais dont seules quelques miettes lui arriveront dans le creux de sa paume. Mais peut-on réellement apostropher Mouna comme une héroïne ? De quels mérites exceptionnels peut-elle s'enorgueillir ? D'avoir survécu plus longtemps que prévu aux actes abominables que les membres de sa famille ne se sont pas privés de lui infliger, est en soi un véritable acte de bravoure. Survivre,

¹ Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009 p.9-10.

² Ananda Devi, *Moi, l'interdite*, Paris, Dapper, 2000, 125 pages – Désormais les références à ce roman seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle ML suivi immédiatement du numéro de la page.

voilà ce que Mouna n'a cessé de faire durant toute son existence : rester vivante malgré le dessein de destruction qui lui était d'avance réservé, rester vivante malgré sa condition de femme défigurée – ou l'inverse, car parfois dans les romans d'Ananda Devi, la question se pose de savoir s'il est pire d'être *d'abord* une femme ou d'être *d'abord* difforme. Mouna est donc un personnage issu de l'imaginaire d'Ananda Devi ; auteure mauricienne dont la plume moult fois décrite comme poétique et violente narre la vie de femmes bafouées et humiliées avant d'être fortes ou mortes – à une lettre près –, ployant sous les coups, les injures, finissant pour les plus chanceuses par se forger dans le sang et le sperme des hommes deviniens.

Réfléchir sur la littérature d'Ananda Devi, c'est d'abord restituer avec justesse le contexte dans lequel elle écrit toutes ses œuvres depuis l'âge de quinze ans. Indo-Mauricienne née à Trois-Boutiques, Ananda Devi publie plusieurs nouvelles (*Le poids des êtres*, *Solstices*) avant de se consacrer à son premier roman, *Rue la Poudrière* dont l'héroïne est une prostituée nommée Paule. Se suivent ainsi pendant plus de deux décennies, des romans hétérogènes se déroulant tantôt sur l'île Maurice (*Le Voile de Draupadi*, *Pagli*, *La vie de Joséphin le Fou*, etc.), tantôt en Inde (*Indian Tango*) ou encore à Rodrigues (*Soupir*). Implantant majoritairement ses intrigues sur son île natale, Ananda Devi esquisse au fur et à mesure « une œuvre poétique et quasi mystique, qui à la fois fascine et déroute » comme l'explique la quatrième de couverture du récit *Moi, l'interdite* ; inscrivant ainsi l'auteure en tête de file d'une nouvelle génération d'auteurs mauriciens avec Nathacha Appanah-Mouriquand, Shenaz Patel, Shakuntala Boolell, Carl de Souza ou encore Amal Sewtohul.

Mus par une volonté tenace de rompre définitivement avec une tradition littéraire insulaire prônant l'exotisme à l'excès au détriment d'une réalité certes moins glorieuse, mais plus contemporaine et surtout plus vraisemblable, ces auteurs instaurent une mise en scène et une mise en mots particulières de la violence au cœur même de leur littérature. Dans un article consacré à l'expérience de la violence dans

le roman mauricien francophone³, Emmanuel B. Jean-François dit par ailleurs de cette nouvelle génération d'auteurs qu'elle dessine « les contours d'une nouvelle poétique de l'île, une poétique qui se cherche dans la violence et dans la rupture et qui s'oppose à la représentation exotisante d'auteurs précédents tels Malcolm de Chazal ou Édouard Maunick⁴ ». Au-delà d'une simple rupture avec un héritage littéraire suranné, Ananda Devi et ses compagnons de plume souhaitent « 'oser dire l'île vraie'⁵ » pour ainsi « déconstruire l'image de la thématique classique et donc [...] bouleverser les formules de représentation insulaire par trop courantes dans la littérature mauricienne⁶ ».

Bouleverser sans cesse les représentations pour mieux les reconstruire et mieux les ancrer dans une réalité d'abord vraie avant d'être idéale, le but est fixé. Tandis que Nathacha Appanah-Mouriquand s'attaque féroce­ment à l'image carte postale véhiculée par et pour l'Île Maurice, dans *Blue Bay Palace*⁷, Ananda Devi s'intéresse quant à elle, aux drames humains et plus particulière­ment ceux ayant lieu dans l'intimité du cocon familial et communautaire. S'évertuant à (re)construire l'identité de la femme mauricienne⁸ qu'elle soit créole ou indo-mauricienne, depuis *Le Voile de Draupadi* jusqu'au *Sari Vert*, Ananda Devi écrit la détresse d'héroïnes blessées, muselées et prisonnières des carcans patriarcal et traditionnel. Mutilées psychologiquement autant que physiquement par une violence protéiforme infligée par l'autorité masculine – bien souvent aidée par la complicité des vieilles femmes, gardiennes farouches du système phallocratique obsolète dans lequel elles ont évolué plus jeunes –, les héroïnes Paule, Anjali, Ève, Noëlla, Daya et toutes les autres doivent se confronter à leur désir d'émancipation et aux conséquences impitoyables

³ Emmanuel B. Jean-François, « L'expérience de la violence dans le roman mauricien francophone de la nouvelle génération », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 12, n°3-4, 2010, pp.514-529.

⁴ *Ibid.*, p.514.

⁵ *Ibid.*, p.514.

⁶ *Ibid.*, p.514.

⁷ Nathacha Appanah-Mouriquand, *Blue Bay Palace*, Paris, Gallimard, 2004, 104 pages.

⁸ Vicram Ramharai, « Ananda Devi : repenser l'identité de la femme mauricienne », *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud*, n°146, octobre-décembre 2001.

que ce dernier implique. C'est « la confrontation de figures féminines en quête de leur affirmation avec un ordre social castrateur⁹ », véritable fil rouge thématique devinien, qui s'illustre avec toujours plus de brutalité et toujours plus de cruauté, épuisant les images stéréotypées d'une femme docile et silencieuse. Affrontant ainsi avec terreur, mais conviction, les hautes sphères de la domination (le père, l'époux, les *mofines*, etc.) qui les oppriment, ces jeunes femmes se condamnent certes seules à l'exclusion et à la marginalité traumatique, mais elles font preuve de détermination et de courage en opérant un véritable acte de dissidence, de rébellion, de refus. Car c'est bien cela qu'écrit Ananda Devi avant tout : l'émergence à tout prix d'une insurrection (féminine). Acte jusqu'au-boutiste, cette révolte revendicatrice exige comme unique monnaie d'échange la mort (corporelle ou sociale) et chacune d'entre elles paiera de leur corps et de leur âme cette liberté inespérée : « Aussi, à la fin de chaque roman, le personnage féminin fait-il les frais de sa révolte, de son insoumission et de sa marginalité. La fille ou la femme est marquée soit par la mort soit par l'impossibilité du bonheur.¹⁰ »

Sur tous les plans, les intrigues deviniennes sont en prise avec la question de la représentation de la violence et plus globalement, sur l'établissement d'une poétique de la violence. Ainsi, si du point de vue de la thématique, l'auteure exploite toutes les typologies de violence possibles et imaginables, défaisant par la même occasion certains tabous comme le viol ou encore l'inceste, d'un point de vue linguistique, la représentation de cette même violence n'est pas en reste. Fidèle à un style qui se veut volontairement lyrique, la langue d'Ananda Devi est pleine d'images pour toujours représenter *mieux*, représenter *vrai* la souffrance, la colère et

⁹ Jean de Dieu Itsieki Putu Basey, « Amour, folie, liberté : la dissidence féminine dans l'écriture d'Ananda Devi », *Analyses, langages, textes et sociétés*, n°15, 2012, p.57.

¹⁰ Vicram Ramharaj, « Problématique de l'Autre et du Même dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi », *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Véronique Bragard et Srilata Ravi (dir.), Paris, Harmattan, 2011, p.74.

les maux de ses héroïnes déchues par avance. Sa « langue-image¹¹ » comme la définit Emmanuel B. Jean-François, est avant tout subversive dans sa forme (déconstruction syntaxique, insertion du créole, omission volontaire de la ponctuation, manipulation de la transitivité, etc.), démontrant par ailleurs une véritable réflexion sur les enjeux d'une démarche qui se voudrait aussi sémantique. Cette « écriture de la violence¹² » cherche à choquer, à provoquer par ses métaphores « à la fois crue[s] et sublime[s]¹³ », autant que les motifs auxquels elle est indéniablement en adéquation pour atteindre une puissance du *dire* et de l'*exposer*. En fin de compte, réfléchir sur la littérature d'Ananda Devi implique l'impossibilité d'esquiver une réflexion, profonde ou concise soit-elle, sur la place de la violence – manifestation intrinsèque à l'œuvre de l'auteure –, sur la manière dont cet espace s'est créé et dans quel but.

L'ÉCRITURE DE LA VIOLENCE CHEZ ANANDA DEVI: N'A-T-ON PAS «TOUT» DIT?

Les multiples lectures du corpus devinien ont abouti à d'une première constatation : la violence est indéniablement omniprésente. Corollaire à tous les autres thèmes présents dans les romans, que ce soit les relations familiales complexes, l'insularité, la folie, l'amour impossible, etc., la violence s'insère partout de manière subtile ou évidente. De nombreux articles ont été rédigés sur cette thématique-clé, laissant à penser que le terrain a déjà été balayé, et cela, à de multiples reprises.

Un premier type d'étude centré sur la question de l'esthétique de la violence, s'intéresse à son inscription figurative au cœur du récit devinien, avec notamment l'article de Julia Effertz et celui de Mouhamadou Cissé.

¹¹ Emmanuel B. Jean-François, *loc. cit.*, p.521.

¹² *Ibid.*, p.521.

¹³ *Ibid.*, p.522.

La textualisation de la violence selon Effertz, dans « ‘Le prédateur, c’est moi’ – l’écriture de la terre et la violence féminine dans l’œuvre d’Ananda Devi¹⁴ » s’inscrirait dans une peinture en mots d’un « environnement hostile et ambivalent qui s’auto-génère et s’autodétruit à travers et par la violence¹⁵ ». Les paysages lourdement altérés par les drames naturels : cyclones, pluies torrentielles, inondations, dévastation des récoltes ou des champs de canne à sucre, etc., reflèteraient de manière allégorique « une violence rougeâtre latente et mal supprimée¹⁶ », celle d’une histoire houleuse marquée par la coexistence imposée de différentes ethnies culturelles suite à l’avènement de l’esclavage et de la déportation, et l’indépendance déclarée en 1968 signant la fin de l’hégémonie britannique. Sans pour autant justifier totalement cette violence initiale par l’Histoire, il semble indubitable pour Effertz que l’écho historique informulé vient se refléter dans cette faune et cette flore tourmentées, agitées, porteuses des traces d’un passé dont les cendres fument peut-être encore. Écho historique sur lequel revient aussi Markus Arnold dans l’article « Littérature : violence ou désillusion, démystification¹⁷ » en parlant de la pratique auctoriale mauricienne : « Dans le roman contemporain mauricien, le regard des auteurs va souvent du passé (en tenant compte de ses séquelles) vers le présent ».

Tout comme l’environnement imag(in)é, l’héroïne devinienne prise dans un cercle de violence ou d’oppression très souvent depuis sa petite enfance, « est [aussi] capable de générer sa propre violence, en une force intérieure et tranquille engendrée par son mépris¹⁸ ». Ce point commun, rendu possible par la narration, permet à la femme-victime subissant les fougues de son entourage proche et de sa communauté

¹⁴ Julia Effertz, « ‘Le prédateur, c’est moi’ – l’écriture de la terre et la violence féminine dans l’œuvre d’Ananda Devi¹⁴ », *Violence in French and Francophone Literature and Film*, Volume XXXV, 2008 pp.71-82.

¹⁵ *Ibid.*, p.73.

¹⁶ *Ibid.*, p.73.

¹⁷ Markus Arnold, « Littérature : violence ou désillusion, démystification », *Le Mauricien*, <http://www.lemauricien.com/article/litterature%C2%A0%C2%A0violence-ou-desillusion-demystification>, [consulté le 21 août 2013].

¹⁸ Julia Effertz, *loc. cit.*, p.73.

d'avoir le pouvoir d'y répondre. La naissance de cette figure qu'est la *femme-bourreau* revisitée sous la plume d'Ananda Devi accorde aux héroïnes la possibilité de renverser complètement le statut qu'elles n'avaient pas choisi – celui de victime – transformant et rentabilisant la violence qui leur était adressée en une arme dévastatrice. Renversant « les stéréotypes qui semblent entourer la notion de violence au féminin¹⁹ », Ananda Devi dresse le portrait de femmes (im)puissantes, autant détruites que *détruisantes*. Toutefois, cette nouvelle conception de soi requiert un aboutissant impératif : la mutilation/mutation (ou fragmentation) du corps. À l'intérieur de cette exigence, Ananda Devi trouve une autre manière de graver clairement les marques explicites de violence, à même le corps, jamais épargné, jamais vierge de cicatrices. Mouhamadou Cissé, dans son article « Violence et révolte des femmes insulaires dans *Morne Câpresse* de Gisèle Pineau et *Pagli* d'Ananda Devi²⁰ » le signale en parlant du corps féminin comme d'un « espace primaire de la violence²¹ », là où la haine et la malchance viennent apposer l'empreinte de leur passage inoubliable. Ainsi, Daya se fait marquer la peau au fer rouge par les *mofines*, Noëlla nait sans jambes, la narratrice de *Moi, l'interdite* est défigurée par un bec-de-lièvre, Kitty du *Sari Vert* reçoit une marmite de riz chaud lui brûlant la totalité du visage, etc. Le corps féminin balafré se fait ainsi le portevoix – voire le *porteregard* – d'une esthétique extrême de la violence, échappant de force à « sa socialis[ation], cré[ation], configur[ation] par l'idéologie sociale culturelle qui en fait un objet manipulé par l'institution dominante, à savoir les mœurs sociales²² », pour renaître et mourir dans la révolte et l'émancipation escomptée.

Un second type d'étude s'est penché sur l'exploration plus sociologique (voire plus psychologique) du personnage-individu, mettant en avant les failles d'une

¹⁹ *Ibid.*, p.75.

²⁰ Mouhamadou Cissé, « Violence et révolte des femmes insulaires dans *Morne Câpresse* de Gisèle Pineau et *Pagli* d'Ananda Devi », *Les cahiers du GRELCEF*, « Les écrits contemporains de femmes de l'Océan Indien et des Caraïbes », n°3, mai 2012, pp.67-82.

²¹ *Ibid.*, p.70.

²² *Ibid.*, p.72.

société et de ses composantes institutionnelles (la famille, le mariage, la communauté, etc.) à travers le mal-être édifiant de ce même personnage-individu. L'article de Kumari R. Issur, « Psychopathologies dans l'œuvre d'Ananda Devi²³ » en est l'un des plus significatifs et des plus denses.

Les romans d'Ananda Devi, Kumari Issur les décrit comme « un voyage dans la pure douleur²⁴ », constatant que « les personnages, dans leur quasi-totalité, présentent des signes évidents de dysfonctionnement psychique²⁵ ». La réflexion de l'auteure l'amène à se poser des questions sur le fonctionnement de la société et sur la place de « [ces] marginaux, [ces] exclus de la société²⁶ » que sont Daya et ses sœurs, preuves humaines misérables d'un réel « détraquement dans la société²⁷ ». Ainsi, le discours violent d'Ananda Devi ayant pour substrat une réflexion sociétale autant que littéraire, s'inscrit dans une démarche révélatrice d'une perte de soi au profit malheureux « du poids des traditions, du collectif brimant l'individu dans ses désirs, dans ses élans²⁸ ». Kumari Issur recense à la fois les causes et les aspects de ce trouble mental persistant, caractéristique des héroïnes deviniennes. Est particulièrement pointée du doigt la cellule familiale

qui ne remplit pas ses fonctions en tant que lieu d'encadrement et d'amour. Lorsque l'enfant est privé de l'attention et de l'amour de ses parents, la structuration de sa personnalité en souffre. [...] La narratrice anonyme de *Moi, l'interdite* est rejetée dès la naissance par sa famille à cause de son bec-de-lièvre en lequel elle voit une marque de malédiction. Sa mère refuse même de l'allaiter. L'enfant est alors victime de graves troubles psychiques²⁹.

²³ Kumari R. Issur, « Psychopathologies dans l'œuvre d'Ananda Devi », *Les représentations de la déviance*, Corinne Duboin (dir.), Paris, Harmattan, 2005, pp.203-208.

²⁴ *Ibid.*, p.203.

²⁵ *Ibid.*, p.203.

²⁶ *Ibid.*, p.204.

²⁷ *Ibid.*, p.204.

²⁸ *Ibid.*, p.204.

²⁹ *Ibid.*, p.204.

Infirmes du sentiment et en manque d'affection, les héroïnes nées au sein de famille dont les pères sont violents et les mères sont complices ou absentes, sombrent dans la douleur et la folie faute de n'avoir pas été convenablement aimées. S'intéressant aussi à la *sacrosainte trinité des tabous sexuels* – viol, inceste, prostitution – « leitmotiv puissant de l'écriture d'Ananda Devi³⁰ », Kumar Issur inventorie l'affligeante liste des sévices sexuels perpétrés sur *toutes* les héroïnes deviniennes, démontrant ainsi que « soit ces pratiques sont exercées par des personnages déviants soit elles fragilisent le psychisme des victimes et les poussent à la dérive³¹ ». Au-delà du simple inventaire consternant, c'est littéralement un monde que met en relief les observations de l'article : enfantées dans l'humiliation et la soumission, Daya et ses sœurs sont les fruits mûrs de la cruauté, mi-victime, mi-bourreau, prisonnières à la fois de leur famille, de leur couple, de leur communauté, de leur quotidien, de leur île, mais plus largement aussi du cercle vicieux violent dont seule la mort semble être le remède. Persécutées et vulnérables, chacune à sa manière tente de parer à une certaine fatalité de la brutalité, lourd héritage dont il est difficile de se débarrasser, allant jusqu'à la schizophrénie, ultime fragmentation de soi. Kumar Issur insiste lourdement en écrivant ceci : « La désintégration de la personnalité est l'aboutissement de traumatismes répétés, rarement d'un seul³² ». Finalement,

Ananda Devi explore les mécanismes de la vie, de la mort et de toutes les formes de dérives possibles de l'être placé dans des situations de souffrance intolérable. Dans ses écrits se profile une réflexion subversive sur les concepts de norme/déviance, conformisme/transgression, santé/pathologie. Cette réflexion a valeur de dénonciation car le lecteur est amené à entrevoir un subtil revirement de ces catégories. Les « normes » de la société sont tellement rigides et inhumaines que les personnages trouvent refuge dans la déviance, dans la transgression, dans la folie qui se présentent comme des échappatoires³³.

³⁰ *Ibid.*, p.205.

³¹ *Ibid.*, p.205.

³² *Ibid.*, p.205.

³³ *Ibid.*, p.206.

Le troisième et dernier type d'étude propose de creuser plus loin cette exploration de la thématique de la violence et de la transgression dans les récits deviniens et plus largement mauriciens, en mettant en lumière ce qu'Emmanuel B. Jean-François appelle « [une] sensibilité tout à fait postcoloniale de leur démarche³⁴ ».

Son article « L'expérience de la violence dans le roman mauricien francophone de la nouvelle génération » se penche très longuement sur les modulations d'une révolution esthétique, explicitée plus tôt, qui est en train d'avoir lieu chez la nouvelle génération d'auteurs mauriciens. Cette révolution dans sa définition même, se veut en rupture avec les formes et les normes classiques du roman mauricien portant en elles une idéologie jugée exotisante et qu'il faut déconstruire absolument. Cette déconstruction exige de « cré[er] de[s] formes nouvelles qui cassent les habitudes de lecture³⁵ » en bouleversant notamment les perceptions codifiées en lien avec le genre (Magdelaine-Andrianjafitrimo, 2004³⁶) ou encore avec la narration (Lionnet, 1995³⁷). Suivant le principe des vases communicants, fond et forme se voient contaminer par l'expression d'une violence « répond[a]nt au goût de la transgression, du déséquilibre et du chaos³⁸ ». Cette subversion à la fois interne et externe du texte ne s'en tient-elle qu'à une seule volonté de rupture donnant naissance à une écriture souvent qualifiée de postmoderne ? Emmanuel B. Jean-François dans sa conclusion ouvre quelques pistes déjà parcourues par Emile Fromet de Rosnay dans son article « Allégorie et letricide : l'hétérogène dans *Moi*,

³⁴ Emmanuel B. Jean-François, *loc. cit.*, p.526.

³⁵ *Ibid.*, p.525.

³⁶ Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo « Le 'Désencrage' et la déréalisation de l'écriture chez trois écrivains mauriciens Ananda Devi, Carl de Souza, Barlen Pyamootoo », *L'entre-dire francophone*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, pp.67-100.

³⁷ Françoise Lionnet « Evading the Subject : Narration and the City in Ananda Devi's Rue la Poudrière », in *Postcolonial Representations : Women, Literature, Identity*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, pp.48-68.

³⁸ Emmanuel B. Jean-François, *loc. cit.*, p.525.

l'interdite d'Ananda Devi³⁹ » : l'exposition d'une voix singulière « à travers une forte localisation culturelle⁴⁰ » narrant son vécu quotidien, celle de l'île Mauricien et de ses habitants. Mais plus qu'une simple monstration et illustration de se *dire* particulier, Jean-François voit en amont de cette révolution esthétique une volonté de « produi[re] une nouvelle auto-représentation⁴¹ ». Il écrit ceci :

il faut souligner que la littérature contemporaine exprime également un désir discursif d'émancipation d'un peuple opprimé par le contexte socio-économique qui l'écrase et le pousse à des formes de violences extrêmes. En sachant que la pensée postcoloniale explore et met à nu les systèmes de pouvoir et la relation entre dominant et dominé, il devient possible de lire cette littérature comme une tentative de refus à l'égard non plus seulement de l'hégémonie coloniale mais aussi des systèmes de pouvoir et de domination qui sous-tendent une autre forme d'hégémonie symbolique, celle de la mondialisation féroce, laquelle est ressentie de manière beaucoup plus vive et amplifiée en situation insulaire. [...] En s'engageant sur ce terrain de la violence, les romans mauriciens font plus que simplement s'intéresser à une thématique commune; ils s'interrogent sur les fondements mêmes d'une société qui évolue très rapidement et ils s'élèvent contre les systèmes de pouvoir et de domination en adoptant un discours qui en dénonce la violence aussi bien sourde qu'explicite. Ce regard permet, du coup, à la fois une lecture sociale et anthropologique de l'île Maurice vue de l'intérieur, indispensable à une démarche de libération⁴².

Ainsi, pour se libérer d'une hégémonie protéiforme dite « symbolique », il faudrait d'abord se libérer d'une image-prison créée de toutes pièces par cette même hégémonie. C'est donc un combat d'images qui se livrerait à travers la production littéraire mauricienne, et une victoire qui ne se gagnerait qu'à la lueur d'un dévoilement de ce qui est authentiquement vrai.

³⁹ Emile Fromet de Rosnay, « Allégorie et lettricide : l'hétérogène dans *Moi, l'interdite* d'Ananda Devi », *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Véronique Bragard et Srilata Ravi (dir.), Paris, Harmattan, 2011, pp.111-132.

⁴⁰ Emmanuel B. Jean-François, *loc. cit.*, p.525.

⁴¹ *Ibid.*, p.527.

⁴² *Ibid.*, p.526-527.

Cela étant dit, la question demeure : peut-on encore apporter du renouveau dans l'analyse discursive de la violence chez Ananda Devi ? Le choix d'étude de ce mémoire postule que oui et rappelle par ailleurs que la production de l'auteure offre certes une homogénéité dans la thématique et dans la démarche, mais elle conserve aussi une particularité dans l'expression et le développement de cette même thématique, qui se renouvelle dans chacun de ses romans.

LA NARRATRICE DE *MOI, L'INTERDITE*: UNE ANTI-HÉROÏNE HORS DU COMMUN

Publié en 2000, *Moi l'interdite* raconte de manière décousue la vie de la narratrice – baptisée Mouna (« La Guenon » *ML* : 12) par son frère –, marquée au visage par un bec-de-lièvre. Narrant son enfance malheureuse au sein d'une famille qui aura pour motivation première de se débarrasser d'elle, Mouna témoigne du rejet dont elle souffre très tôt, de la violence parentale dont elle sera l'unique récipiendaire, de l'amour indéfectible que nourrit sa grand-mère grenier à son égard et finalement, son abandon et son oubli dans un four à chaux, « à l'arrière de la maison » (*ML* : 31). Récit rétrospectif narré à la première personne du singulier et se déroulant sur plusieurs espaces géographiques, il est entièrement relaté depuis l'asile psychiatrique où la narratrice est claquemurée depuis l'infanticide de son fils, noyé dans un lac durant un éclair de folie lucide.

Analyser *Moi, l'interdite* et surtout s'intéresser à sa narratrice, c'est s'accorder et se questionner sur sa différence profonde : ce récit d'Ananda Devi n'offre pas un discours en filigrane sur une dissidence féminine en puissance comme tous les autres. Certes, bon nombre de points communs rapprochent *Moi, l'interdite* des autres romans d'Ananda Devi comme *Pagli* ou *Soupir* : une anti-héroïne qui est le sujet-narrant du récit – le point de vue interne est un procédé très utilisé chez l'auteure mauricienne –, le conflit à l'intérieur de la cellule familiale montrant à cette

occasion les dysfonctions profondes et inhérentes à la famille et le rejet qui découle de ce conflit impossible à résoudre, la transformation physique en animal et en corrélation à cette métamorphose corporelle, la mutilation du corps féminin, la violence quasi mortifère et l'autodestruction. Pourtant, au-delà de ces similitudes d'apparence, Mouna n'est pas une Daya ou une Noëlla comme les autres, car elle ne se révolte pas ou alors trop peu en comparaison de ses sœurs. Face à sa famille haineuse, elle se fera toujours plus petite, toujours plus discrète ; face à son violeur, elle s'évadera dans ses souvenirs en attendant que les choses se fassent, toujours dans le silence. La dissidence n'est pas la solution qu'a choisie Mouna, car se révolter pour elle, l'handicapée des sentiments et l'investigatrice d'affection, c'est possiblement perdre l'amour de ceux qui par leurs coups ne la font pas sombrer dans le vide de l'indifférence. Accrue, angoissante et inévitable : elle est toujours présente, la violence. Mais cette fois-ci, elle vient servir une narration aux fins différentes : la monstration au seuil du narrable d'une destruction. Point de renaissance, juste une annihilation dont on pourrait presque dire qu'elle a été réalisée en *bonne et due forme*. Mode d'emploi effroyable et mortifère pour exterminer celle qui incarne l'altérité dérangeante et inacceptable, *Moi, l'interdite* est – semble-t-il – le récit d'un altruicide presque réussi.

EXPOSITION DU MÉCANISME TEXTUEL D'UNE DESTRUCTION ANNONCÉE

Ananda Devi rompt avec ce qu'il semble pourtant être l'un de ses leitmotifs littéraires : la dissidence féminine. Dans *Moi, l'interdite*, le son de la révolte ne se fera pas entendre par la voix de la narratrice, mais celui de la lutte très probablement.

L'intérêt de notre étude est, avant tout, motivé par l'absence de ce son de la révolte : que doit-on alors écouter si ce n'est pas le cri de la femme insurgée ? D'une première lecture nous parviennent des cris, des pleurs, des soupirs, quelques

dialogues chuchotés dont le souci de la discrétion encourage à redoubler d'attention. Sur ce corps indésirable qu'est celui de la narratrice, il pleut toutes les offenses possibles et imaginables ; ce corps qui transpire la trop grande disparité et que tout le monde s'évertuera à faire changer, pour mieux l'*éclipser* lui et sa monstruosité. Nous ne parlerons jamais vraiment de meurtre, mais plutôt de destruction : celle qui fait couler très peu de sang, et dont la mort n'est pas tant l'issue fatale que juste l'évaporation ou la soustraction du corps dans l'oubli, comme s'il n'avait jamais existé, comme s'il n'avait jamais fendu les airs et les habitudes par sa simple présence. Car Mouna, personne ne veut vraiment la tuer, uniquement l'*occulter*.

Il nous faudra donc nous demander de quelle manière vient s'inscrire dans le texte et à travers le texte cette entreprise de destruction fomentée contre celle qui dérange. Alliant forme et fond, l'auteure mauricienne ne s'en tient pas juste à la simple exploitation de la thématique de la violence et implique la syntaxe dans ce qu'elle peut contenir de plus graphique et de plus narratif pour exprimer à son paroxysme les impitoyables désirs réalisés de ces multiples protagonistes. Il sera alors nécessaire de pouvoir déchiffrer ce que les théoriciens de la littérature désignent comme la grammaire narrative en s'appuyant sur les concepts élémentaires issus des essais narratologiques de Gérard Genette pour l'étude du récit. Mais peut-on, aujourd'hui, encore ne s'en tenir qu'à la narratologie pour venir à bout d'un roman comme celui d'Ananda Devi ? Les limites de la narratologie n'ont pas tardé à être pointées du doigt, à peine a-t-elle atteint son apogée dans les années soixante-dix et notamment en lui reprochant son « analyse purement systématique et formaliste du récit⁴³ » héritées de la pensée structuraliste tendant plus vers la constatation – « la description de phénomènes textuels⁴⁴ » – d'un mécanisme qu'une réelle exploration de la profondeur sémantique. D'où l'émergence d'une narratologie

⁴³ Ansgar Nünning, « Narratologie ou narratologies ? Un état des lieux des développements récents : propositions pour de futurs usages du terme », *Narratologies contemporaines, approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, John Pier et Francis Berthelot (dir.), Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010, p.16.

⁴⁴ *Ibid.*, p.18.

dite post-classique – les « nouvelles narratologies⁴⁵ » basées sur des approches multidisciplinaires, culturelles, thématiques, idéologiques, transgénériques, etc.⁴⁶ – qui selon Gerald Prince⁴⁷ ne s’inscrit non pas comme « une négation, un rejet, un refus de la narratologie classique, mais bien plutôt [comme] une continuation, une prolongation, un raffinement, un élargissement⁴⁸ » de cette dernière. Ainsi, contrairement à « l’approche élémentariste (ou analytique, ou combinatoire, ou ascendante)⁴⁹ » prônée par la narratologie classique – celle pratiquée par Genette, Todorov, Greimas, etc. – qui s’avère cependant plus que fondamentale, la narratologie post-classique se veut plutôt « synthétique et intégrative⁵⁰ ». Elle s’intéresse au « processus et pas seulement au produit de la recherche narratologique⁵¹ », se posant notamment des questions sur

le rapport entre structure narrative et forme sémiotique, sur leur interaction avec l’encyclopédie (la connaissance du monde), sur la fonction et non pas seulement le fonctionnement du récit, sur ce que tel ou tel récit signifie et non pas seulement sur la façon dont tout récit signifie, sur la dynamique de la narration, le récit comme processus ou production et non pas simplement comme produit, sur l’influence du contexte et des moyens d’expression, sur le rôle du récepteur, sur l’histoire du récit autant que son système, les récits dans leur diachronie autant que dans leur synchronie, et ainsi de suite⁵².

Mais pourquoi parler de narratologie post-classique ? D’une part pour souligner la modernité de sa réflexion sur les études narratives, mais surtout pour témoigner du souhait de la présente étude de suivre cette voie tracée en appliquant

⁴⁵ *Ibid.*, p.18.

⁴⁶ *Ibid.*, p.23-24.

⁴⁷ Gerald Prince, « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox-poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html> [consulté le 21 août 2013].

⁴⁸ *Ibid.*.

⁴⁹ Ansgar Nünning, *loc. cit.*, p.22.

⁵⁰ *Ibid.*, p.22.

⁵¹ *Ibid.*, p.18.

⁵² Gerald Prince, « Narratologie classique et narratologie post-classique », *loc. cit.*.

les mêmes interrogations au texte d'Ananda Devi, et plus particulièrement celle sur la signification.

Notre étude s'articulera en deux volets : une première partie met en avant le principe d'*amoncellement* de divers procédés narratifs duquel découle une surabondance du détail qui révèle en même temps qu'elle *noie* la protagoniste principale en plein exercice discursif. La seconde partie de l'analyse se concentre plus sur les relations aliénantes établies par la protagoniste principale tout au long de son parcours, toutes centrées autour de la problématique de son corps monstrueux à modifier et par conséquent, à dématérialiser.

CHAPITRE I – NARRATOLOGIE ET ALTÉRITÉ

CONCEPTS NARRATOLOGIQUES CHEZ GÉRARD GENETTE

La narratologie – renommée bien plus tard « études narratives » ou étude de la narration par des théoriciens comme David Herman dans l'introduction de son essai *Narratologies : new perspectives on narrative analysis*⁵³ – se développe en France vers la fin des années soixante, bien qu'elle trouve ses racines dans les premiers essais des formalistes russes (Victor Chklovski, Vladimir Propp, Boris Eichenbaum, etc.) ou encore des théoriciens allemands (Käte Hamburger, Franz Karl Stanzel, etc.). Cette science de la narration est décrite par Gerald Prince dans son article « Narratologie classique et narratologie post-classique⁵⁴ » comme « une théorie du récit d'inspiration structuraliste, aux ambitions scientifiques, qui examine ce que tous les récits et seulement les récits ont en commun et ce qui leur permet de différer les uns des autres⁵⁵ ». Ayant ainsi pour objet d'étude le *récit* – dont il faudra faire la différence avec le terme *histoire* et *narration* –, la narratologie tente de répondre aux questions suivantes : qu'est-ce qu'un récit ? Qu'est-ce que la narrativité et en quoi consiste-t-elle ? Qu'est-ce qui fait qu'un récit est narratif ?

Les travaux de Gérard Genette en matière de narratologie et d'analyse du fonctionnement interne du récit, largement influencés par le structuralisme, marquent durablement l'époque. Avec *Figures III*⁵⁶ publié en 1972, le théoricien propose une poétique narratologique fondée sur une typologie rigoureuse mettant en lumière les mécanismes et les procédés narratifs. *Figures III* sera par la suite republié avec *Nouveau discours du récit* originellement publié en 1983 sous le titre *Discours du récit* paru en 2007, essai sur lequel la présente étude se basera en priorité pour définir tous les concepts narratologiques.

⁵³ David Herman, *Narratologies : new perspectives on narrative analysis*, Columbus, Ohio State University, Press, 1999.

⁵⁴ Gerald Prince, « Narratologie classique et narratologie post-classique », *loc. cit.*.

⁵⁵ *Ibid.*.

⁵⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Avant toute chose, Genette tient à déterminer et définir le terme *récit*, terme qu'il comprend dans un premier temps comme étant « [un] énoncé narratif, [un] discours oral ou écrit qui assume la relation d'un évènement ou d'une série d'évènements⁵⁷ », dans un second temps comme « la succession d'évènements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc.⁵⁸ » et enfin, dans un troisième temps comme « l'acte de narrer pris en lui-même⁵⁹ ». Au récit, Genette oppose un premier terme, celui d'*histoire* qu'il désigne comme « le signifié ou le contenu narratif⁶⁰ » ; puis un second terme, celui de *narration* qu'il qualifie « [d]’acte narratif producteur et, par extension, [d]’ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il [le récit] prend place⁶¹ ». Le théoricien justifie finalement cette clarification des termes en établissant les relations interdépendantes qu’entretiennent chacune de ces notions :

Histoire et narration n'existent donc pour nous que par le truchement du récit. Mais réciproquement le récit, le discours narratif ne peut être tel qu'en tant qu'il raconte une histoire, faute de quoi il ne serait pas narratif [...], et en tant qu'il est proféré par quelqu'un, faute de quoi [...] il ne serait pas en lui-même un discours. Comme narratif, il vit de son rapport à l'histoire qu'il raconte ; comme discours, il vit de son rapport à la narration qui le profère⁶².

Se préoccupant donc de l'analyse du discours narratif, Genette s'inspire de la division de Tzvetan Todorov pour partager ce qu'il nomme son « champ d'étude » et ainsi organiser et formuler ses problématiques. Apparaissent ainsi les trois catégories : celle du *temps*, qui tient compte des « relations temporelles entre récit et diégèse⁶³ » ; celle du *mode*, qui tient compte des « modalités (formes et degrés) de la

⁵⁷ Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, p.13.

⁵⁸ *Ibid.*, p.13.

⁵⁹ *Ibid.*, p.14.

⁶⁰ *Ibid.*, p.15.

⁶¹ *Ibid.*, p.15.

⁶² *Ibid.*, p.17.

⁶³ *Ibid.*, p.19.

« représentation » narrative⁶⁴ » ; et enfin celle de la *voix*, qui tient compte de la manière « dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même, [...] c'est-à-dire la situation ou instance narrative, et avec elle ses deux protagonistes : le narrateur et son destinataire, réel ou virtuel⁶⁵ ». Notre étude circonscrit son champ d'analyse principalement autour des questions en lien avec la chronologie, l'instance narrative et plus particulièrement la fonction du narrateur – plus tard sur les narrataires –, et enfin la présence de récits subordonnés dits récits métadiégétiques. Nous nous concentrerons donc sur les volets *temps* ainsi que *voix* en identifiant et définissant les principaux concepts qui seront tour à tour exploités.

Genette rappelle la dualité temporelle irrévocable dont est empreint le récit : le temps de l'histoire (*erzählte Zeit*) et le temps du récit (*Erzählzeit*) dont il emprunte les termes allemands au théoricien Gunther Müller dans son article « *Erzählzeit und erzählte Zeit*⁶⁶ ». Ces deux temps sont tous deux inclus dans un temps plus large et plus concret, celui de la lecture : « Comme le récit oral ou filmique, il [le récit littéraire] ne peut être « consommé », donc actualisé, que dans un temps qui est évidemment celui de la lecture [...]»⁶⁷. De la relation entre temps de l'histoire et temps du récit, Genette élabore ce qu'il appelle « trois déterminations essentielles » à savoir

l'*ordre* temporel de succession des événements dans la diégèse et l'*ordre* pseudo-temporel de leur disposition dans le récit [...] ; les rapports entre la *durée* variable des événements, ou segments diégétiques, et la pseudo-durée (en fait, longueur de texte) de leur relation dans le récit : rapports, donc, de vitesse [...] ; rapports, enfin de *fréquence*, c'est-à-dire, pour nous en tenir ici à une

⁶⁴ *Ibid.*, p.19.

⁶⁵ *Ibid.*, p.19.

⁶⁶ Gunther Müller, « *Erzählzeit und erzählte Zeit* », *Festschrift für Kluckhohn*, 1948, repris dans *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968.

⁶⁷ Gérard Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p.22.

formule encore approximative, relations entre les capacités de répétition de l'histoire et celles du récit [...] ⁶⁸ .

La première détermination, à savoir l'*ordre* temporel, est celle qui nous intéresse principalement et requiert une observation assidue de « l'ordre de disposition des évènements ou segments temporels dans le discours narratif » en confrontant celui-ci à « l'ordre de succession de ces mêmes évènements ou segments temporels dans l'histoire ⁶⁹ ». La constatation d'une *absence* de suite logique temporelle ou de « discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit » donne alors lieu à une étude des « anachronies narratives ⁷⁰ » divisées en deux groupes : les prolepses (projection dans le futur) et les analepses (rétrospection dans le passé). Ces deux types d'anachronies se positionnent selon un repère temporel : celui du « moment 'présent' ». La distance séparant l'anachronie de ce moment présent est alors nommée *portée*, tandis que sa durée est nommée *amplitude*. Le roman *Moi, l'interdite* n'étant composé que d'analepses, nous ferons une nouvelle fois l'impasse sur le concept de prolepse.

Toute analepse est jugée comme étant un récit subordonné puisqu'elle vient s'insérer dans un récit premier par rapport auquel elle se détermine comme étant anachronique. Dans notre étude, les analepses en question sont identifiées selon la typologie genettienne comme étant des *analepses internes*, c'est-à-dire que leur temporalité est comprise dans celle du récit premier. Elles sont par contre *hétérodiégétiques*, puisque leur « contenu diégétique [est] différent de celui [...] du récit premier ⁷¹ ». Nous le verrons dans la seconde partie en lien avec la complexité des temporalités diégétiques de *Moi, l'interdite*, que les différentes analepses font écho à différents moments de la vie de la narratrice précédant sa survie dans l'asile.

⁶⁸ *Ibid.*, p.23.

⁶⁹ *Ibid.*, p.23.

⁷⁰ *Ibid.*, p.24.

⁷¹ *Ibid.*, p.40.

Par opposition, les instants consacrés à la vie dans l'asile font figure de *hic et nunc* dans le temps de l'histoire.

La seconde détermination – la *voix* – se concentre sur le positionnement de l'instance narrative en établissant dans un premier temps le statut et les fonctions du narrateur sans qui le discours narratif serait inexistant. Genette rappelle à juste titre les difficultés éprouvées à l'époque par la poétique à appréhender cette instance narrative dont l'autonomie n'était pas encore pleinement acceptée. De plus, cette instance narrative n'était considérée que selon sa focalisation dont elle est le porte-étendard. Enfin, il fallait être prudent et la différencier ostensiblement de l'instance d'« écriture » dont les amalgames étaient encore courants (notamment avec l'exercice autobiographique). Véritable archéologue littéraire, Genette se lance donc sur les traces laissées par le narrateur « dans le discours narratif qu'[il] est censé avoir produit⁷² ».

La question du narrateur soulève bien entendu des questions sur la « personne » ou plutôt son statut en établissant son niveau narratif (*extra* ou *intradiegétique*), et sa relation à l'histoire (*hétéro* ou *homodiegétique*)⁷³. Mouna est ainsi considérée comme étant une narratrice *extradiégétique-homodiegétique*, « narrat[rice] au premier degré qui raconte sa propre histoire⁷⁴ » qui plus est, à *focalisation interne*⁷⁵ puisqu'elle s'exprime majoritairement par le monologue intérieur à la première personne du singulier.

Mais plus qu'un statut, le narrateur assume plusieurs responsabilités ou « fonctions⁷⁶ ». Elles sont au nombre de cinq : la « *fonction* proprement *narrative* » en lien avec l'histoire, la « *fonction de régie* » ou « organisat[rice] » du discours

⁷² *Ibid.*, p.221.

⁷³ *Ibid.*, p.259-260.

⁷⁴ *Ibid.*, p.259-260.

⁷⁵ *Ibid.*, p.197-198.

⁷⁶ *Ibid.*, p.267-271.

comme le formule Roland Barthes dans « Le discours de l'histoire⁷⁷ », la « *fonction de communication* » en maintenant le lien implicite avec « le narrataire, présent, absent ou virtuel », la « *fonction testimoniale, ou d'attestation* » et enfin la « *fonction idéologique*⁷⁸ ». Nous le verrons lors de notre étude que la *fonction de régie*, assumée par Mouna sera à plusieurs reprises remise en cause lors d'interruptions perpétrées par des voix-parasites. À la suite des fonctions du narrateur, Genette aborde le sujet du narrataire de manière bien trop concise pour notre étude – sujet qu'il approfondira un petit peu plus dans *Nouveau discours du récit* mais jamais de manière très exhaustive –, si bien que nous nous tournons plutôt vers les articles théoriques plus complets de Gerald Prince et de Mary Ann Piwowarczyk.

Le volet *voix* de Genette se penche aussi sur les niveaux narratifs et notamment les récits au second degré qu'il nomme *récits métadiégétiques*, plus que foisonnants dans *Moi, l'interdite*. Ainsi, il différencie certains segments diégétiques comme étant soit à l'intérieur du récit, soit à l'extérieur, « [c]e qui les sépare n'[étant] moins une distance qu'une sorte de seuil figuré par la narration elle-même, une différence de *niveau*⁷⁹ ». Genette poursuit en explicitant cette différence de niveau au cœur de la narration « en disant que *tout évènement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit.*⁸⁰ » Suite à cela, chaque récit dépendant d'un narrataire, si le récit se situe à un second niveau, son narrateur sera dit *diégétique* ou *intradiégétique*, au choix. Si par ailleurs, il existe un troisième niveau, alors le narrateur sera désigné comme étant *métadiégétique*. Le récit métadiégétique est donc par essence un récit placé à un niveau second évidemment subordonné et peut posséder plusieurs fonctions :

⁷⁷ Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », *Information sur les sciences sociales*, août 1967, p.66

⁷⁸ Gérard Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 267-271.

⁷⁹ *Ibid.*, p.236.

⁸⁰ *Ibid.*, p.237.

explicative, thématique, ou encore ce que Genette appelle fonction de distraction et/ou d'obstruction.

LA NOTION DE NARRATAIRE SELON GERALD PRINCE ET MARY ANN PIWOWARCZYK

Le terme narrataire est théorisé pour la première fois par Gérard Genette, dans ses travaux sur la narratologie : *Figures III* – dans le chapitre « Voix » – et plus tard *Nouveau discours du récit*⁸¹. Toutefois, il est important de signaler que le terme apparaît antérieurement dans les écrits de Roland Barthes⁸². Les études narratologiques, se tournant vers cette figure « silencieuse » bien trop longtemps occultée, viennent conforter l'intérêt latent porté par certains théoriciens au milieu des années soixante-dix, Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser (issus de l'École de Constance) en tête de peloton, pour l'analyse de la réception du discours narratif.

Certes, la paternité de la théorisation du terme narrataire revient à Genette, mais c'est en 1973 sous la plume de Gerald Prince qu'apparaissent les prémises d'une véritable étude méthodologique sur la place particulière qu'occupe le narrataire au sein même du récit avec « Introduction à l'étude du narrataire⁸³ ». Cette étude sera plus tard suivie en 1976 par une critique de Mary Ann Piwowarczyk dans son article « The Narratee and the Situation of Enunciation : A Reconsideration of Prince's Theory⁸⁴ », proposant de repenser d'une part le narrateur degré zero tel qu'il a été formalisé par Prince et d'autre part, catégorisant et complétant les signaux du narrataire. Enfin, en réponse à Mary Ann Piwowarczyk et Mary Pratt, Gerald Prince complète sa première étude avec « The Narratee Revisited⁸⁵ » publié en 1985.

⁸¹ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

⁸² Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit », *Communications*, n°8, 1966.

⁸³ Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n°14, 1973.

⁸⁴ Mary Ann Piwowarczyk, « The Narratee and the Situation of Enunciation : A Reconsideration of Prince's Theory », *Genre* (Chicago, III), vol.9, n°10, 1976, pp.161-177.

⁸⁵ Gerald Prince, « The Narratee Revisited », *Style*, vol. 19, 1985, pp.299-303.

Dès les premières lignes d' « Introduction à l'étude du narrataire », Prince définit la figure du narrataire *en fonction* du narrateur : le premier est le destinataire du discours émis au préalable par le second. Conséquemment, le narrataire est établi par l'émetteur du discours narratif, et le discours narratif lui-même. « [F]igure de papier, réductible à la parole qui l'invente et le fige », voilà ce qu'il ne faut surtout pas perdre de vue lorsque l'on aborde cette figure narrative, comme le rappelle Jean Rousset dans son essai *Le lecteur intime*⁸⁶ :

Je me donne du narrataire la définition la plus restrictive : tout destinataire *inscrit dans le texte* ; c'est dire qu'il fait partie du récit ; il ne peut être le récepteur réel, puisqu'il y est intégré ; il est signal, un rôle dans la fiction au même titre que le narrateur, dont il est le pendant ; l'un et l'autre occupe des positions complémentaires ; ils forment à l'intérieur de la structure narrative un couple instable ; l'une des tâches de l'auteur est d'organiser leurs relations [...]. Le narrataire ne se confond donc pas avec un quelconque lecteur réel [...]⁸⁷.

Toutefois, il n'est pas tout de savoir ce qu'est un narrataire, il faut pouvoir le repérer dans le texte. Dans son introduction, Prince propose ainsi une sorte de grille de lecture permettant de déchiffrer les manifestations implicites et principalement indirectes du narrataire.

Il débute avec le portrait du narrataire zéro – ou narrataire neutre (« En outre, il est dépourvu de personnalité, de toute caractéristique sociale. Il n'est ni bon ni méchant, ni pessimiste ni optimiste [...] »⁸⁸) – érigé en modèle, autour duquel viendront se construire plus tard, des narrataires plus spécifiques et plus substantiels. Mais notre roman excluant d'avance ce type de narrataire, notre étude fera l'impasse sur cette description pour nous intéresser directement aux narrataires caractérisés. Toutefois, il est nécessaire de signaler le fait que les narrataires dits spécifiques se

⁸⁶ Jean Rousset, *Le lecteur intime : de Balzac au journal*, Paris, J. Corti, 1986.

⁸⁷ *Ibid.*, p.24.

⁸⁸ Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *loc. cit.*, p.181.

construisent en opposition à un narrataire zéro qu'il faut plutôt considérer comme étant « un concept de référence qui ne possède[rait] aucune existence réelle dans les faits » comme le rappelle judicieusement Natalie Richard dans son mémoire sur l'évolution de la relation narration-narrataire dans les œuvres de Réjean Ducharme⁸⁹.

Il est important de rappeler qu'à l'intérieur de l'acte énonciatif, le locuteur s'institue à travers son locutaire. Son discours et donc corollairement lui, ne peuvent exister s'il n'y a pas quelqu'un en face qui reçoive ce qui est en train de se dire (et optionnellement, qui y réponde). Le narrataire existe donc à travers le discours du narrateur et c'est à l'intérieur de celui-ci qu'il faudra y déceler les signaux de présence : « [...] le portrait du narrataire se dégage avant tout du récit qui lui est fait⁹⁰ ». Mary Ann Piwowarczyk rajoute que ces signaux, plus que de simples indicateurs de présence, sont aussi des indices pouvant révéler certaines informations sur le narrateur. Suivant cette idée, ces informations pourraient par la même occasion, nous dévoiler une certaine perception qu'a le narrateur de son ou ses narrataires. Mais avant de poursuivre, rappelons quels sont les signaux listés. À cette étape, il est plus judicieux, compte tenu de ce qui a été dit plus haut à savoir que Piwowarczyk propose de redéfinir les catégories de Prince, de se référer exclusivement à son article.

Piwowarczyk liste donc les signaux de Prince : « direct references, inclusive and indefinite pronouns, questions and pseudoquestions, negations, demonstratives, comparisons and analogies, and 'surjustifications'⁹¹ »⁹². Par la suite, elle rappelle que tous ces signaux entretiennent un lien étroit avec la situation d'énonciation incluse dans le récit narratif (« All the signs of the narratee can be derived from and

⁸⁹ Natalie Richard, « Évolution de la relation narrateur-narrataire dans l'univers romanesque de Réjean Ducharme », Mémoire de maîtrise, Université de Laval, Québec, Canada, 1997.

⁹⁰ Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *loc. cit.*, p.183.

⁹¹ *Ibid.*, p.185.

⁹² Mary Ann Piwowarczyk, *loc. cit.*, p. 182-187.

related to the situation of enunciation as it is encoded in the text⁹³ »). Ces signaux sont la clé de voûte de toute étude sur la relation entre narrateur et narrataire, d'autant plus s'ils sont nombreux comme dans notre cas et par conséquent, s'il est nécessaire (ou non) de les situer les uns par rapport aux autres. Dans son essai *Le partenaire occulté*⁹⁴, Carole Connolly propose une première distinction entre narrataires d'un même récit, en les séparant selon deux catégories bien distinctes : les narrataires *intradiegétiques* – à la fois destinataire et personnage dans le récit – et les narrataires *extradiégétiques* – narrataire recevant l'intégralité du récit sans en faire partie. Elle rappelle d'ailleurs à cet égard que Prince omet de faire cette distinction – omission signalée à l'origine par Genette. Dans un même ordre d'idées mais avec une terminologie différente, Jean Rousset dans son article « La question du narrataire⁹⁵ » propose de classer les narrataires selon qu'ils soient des « narrataires de l'énoncé » ou des « narrataires diégétiques ». Il serait donc primordial dans notre étude de faire cette distinction entre nos multiples narrataires car derrière cette séparation se cache un enjeu de taille. En rappel aux catégories de Piwowarczyk, le discours du narrateur sera différent selon qu'il s'adresse à un personnage ou un narrataire extradiégétique, compte tenu de son rôle et de son statut dans le récit. Une même information ne sera visiblement pas formulée de la même manière, dépendant des points de vue mais surtout des connaissances (ou lacunes) qu'aura le narrataire.

Une question survient alors : si le discours du narrateur peut se différencier selon le rôle et le statut du narrataire qui se trouve en face de lui, peut-on remarquer une différence similaire du discours selon que le narrateur s'exprime à la première ou à la troisième personne du singulier ?

⁹³ *Ibid.*, p.167.

⁹⁴ Carole Connolly, *Le partenaire occulté : manifestations du narrataire dans le roman québécois*, Ottawa, Éditions David, 2003.

⁹⁵ Jean Rousset, « La question du narrataire » dans *Problèmes actuels de la lecture*, Dällenbach et Jean Ricardou (dir.), Paris, Clancier Guénaud, 1982.

Là est tout le propos d'Agnès Whitfield dans son article sur la littérature québécoise après la Révolution tranquille. Dans « Reading the Post-1960 Quebec Novel : the Changing Role of the Narratee⁹⁶ », elle fait le constat d'un ébranlement des rapports entre lecteurs réels et narrataires dans la littérature québécoise après les années 60, et le rôle inédit confié au narrataire. Whitfield se concentre sur deux facteurs particuliers de cet ébranlement, à savoir : un déplacement conséquent de la focalisation et une surpopulation de narrataires.

Dans les romans post-1960, la narration à focalisation externe est délaissée au profit d'une narration à focalisation interne :

Anxious to explore hitherto forbidden themes – homosexuality, incest, social violence, political and religious repression – Quebec novelists rejected traditional third-person novel genre in favor of highly experimental first-person narrations⁹⁷.

Elle fait remarquer ainsi :

In the first-person novel, however, the anonymous narrator is replaced by a character who tells his own story as he sees it. The narrative act becomes part of the fiction and the narrator's relationship to this act, as well as to his narratee, is rendered explicit⁹⁸.

L'usage de la première personne du singulier n'altère en rien l'identité du narrataire qui reste tributaire du discours qu'il reçoit. Cependant, le narrateur, en ce qu'il dévoile ce qu'il a de plus intime (que ce soit son passé ou ses pensées), voit son rapport à ce public fictif qu'il construit, se modifier sans cesse.

La surpopulation des narrataires (« All sorts of narratees, from the anonymous narratee outside the story or a specific non-fictional instance such as the Establishment or fellow revolutionaries to the narrator's alter ego or another

⁹⁶ Agnès Whitfield, « Reading the Post-1960 Quebec Novel : the Changing Role of the Narratee », *L'esprit créateur*, vol. XXIII, n°3, automne 1983, p.32-29.

⁹⁷ *Ibid.*, p.33.

⁹⁸ *Ibid.*, p.33.

character, seem to be invoked, argued with, praised or confused on almost every page⁹⁹ ») est un autre des facteurs notables présents dans la littérature post-1960 ; le narrateur ne se trouve plus face à une seule personne avec qui il entrerait en dialogue mais face à une myriade d'éventuels allocutaires. Il faut insister sur cette éventualité de l'écoute attentive de l'allocutaire car dans cet article, l'écoute – allant pourtant de soi chez un narrataire canonique – est profondément remise en cause.

Les analyses d'Agnès Whitfield sont des clés de lecture pour notre étude et apparaissent plus que pertinentes dans notre cas puisque *Moi, l'interdite* est, d'une part, un roman à la première personne du singulier : ce « je » est celui du narrateur-personnage Mouna, d'autre part, elle ne s'adresse pas uniquement à un narrateur anonyme désigné par le pronom « vous » mais aussi au personnage de Lisa avec qui elle établit une relation amicale dans son asile, à sa grand-mère décédée, ou encore à son amant clochard qu'elle surnomme « homme de tous mes jours ». Ces narrataires intradiégétiques ne sont toutefois pas forcément présents lorsque Mouna s'adresse à eux. Sa grand-mère fait figure de fantôme tandis que l'amoureux est la figure typique de l'être aimé absent à qui sont adressés remords et regrets.

Pour en revenir à la multiplicité des narrataires, celle-ci induit inévitablement une diversité toute aussi grande des angles de vue et des perceptions, d'autant plus s'ils sont extra ou intradiégétiques, ou encore s'ils sont proches ou non de le narrateur. Prenons exemple sur *Moi, l'interdite* : Mouna ne s'adresse pas de la même façon à Lisa qu'elle s'adresserait à son amant ; ni lorsqu'elle s'adresse au narrataire anonyme extradiégétique. Ce point est important dans l'article de Whitfield car il permet de scinder les narrataires en deux groupes distincts selon qu'ils soient sympathiques ou hostiles vis-à-vis du narrateur. Cette distinction peut se faire en se concentrant sur les interactions verbales du narrateur (« Polarization is as likely to occur along class lines as along ethnic lines and usually develops in the course of the

⁹⁹ *Ibid.*, p.34.

narrative rather than at the outset¹⁰⁰ ») selon qu'il cherche à les convaincre, à les influencer, à les contredire, à les choquer ou à les satisfaire. Par la suite, selon qu'ils soient sympathiques ou non avec le narrateur, les narrataires sont dotés d'une fonction précise.

Obviously, each group of anonymous narratees has its own function. The friendly narratees serve as a support group for the narrator in his revolt against the system, while the « establishment » group serves as a target for his frustration. [...] The presence of both groups in the same book serves to dramatize the tensions within the narrator¹⁰¹.

Hormis cette fonction de soutien ou de bouc-émissaire que peuvent arborer les narrataires, Whitfield ne s'attardera pas sur d'autres éventuelles fonctions portées par les narrataires. Pour remédier à ce manque, il faut de nouveau faire appel à Prince et son « Introduction à l'étude du narrataire ».

Prince cible au total six fonctions qu'il résume ainsi :

Le narrataire peut donc exercer toute une série de fonctions dans un récit : il constitue un relais entre narrateur et lecteur, il aide à préciser le cadre de la narration, il sert à caractériser le narrateur, il met certains thèmes en relief, il fait progresser l'intrigue, il devient le porte-parole de la morale de l'œuvre¹⁰².

Dans le cadre de notre étude sur la relation entre narrataires et narrateur et comment les adresses faites aux narrataires peuvent nous aider à déterminer *qui* est le narrateur, ce qui le concerne, ce qui le préoccupe, etc., nous nous intéresserons principalement au paragraphe dédié à la caractérisation.

Prince établit comme premier postulat que le narrateur conçoit lui-même son narrataire à travers des rapports qui, au final, le définissent aussi. Pour illustrer ce fait, prenons pour exemple un narrateur qui justifierait sans cesse ses actions, ce qui

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.34.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.34.

¹⁰² Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *loc. cit.*, p.196.

pourrait laisser transparaître un manque de confiance en lui, un besoin d’approbation ou un sentiment de culpabilité latent. Il est évident que ces rapports sont encodés dans les adresses directes et autres signaux explicites plus haut avec Piwowarczyk. De ce fait, des signaux peu explicites rendant le narrataire invisible ne peuvent véritablement caractériser le narrateur. Cela devient intéressant si le narrateur, est un narrateur-personnage et si dans son récit, il prend le temps et la peine de construire la figure de narrataire à laquelle il s’adresse. C’est ici le cas pour Mouna, à travers l’utilisation de pronoms associés à des noms ou des surnoms (« Écoute bien et n’oublie rien, homme de tous mes jours. Toi dont la joie est un filin d’espoir qui serpente entre les ruines de ton corps [...] » *ML* : 23), permettant de cibler directement l’allocutaire. Prince rajoutera d’ailleurs : « [...] d’habitude le caractère d’un narrateur-personnage est révélé par les rapports qu’il institue avec son narrataire – sinon plus – que par tout autre élément dans le récit¹⁰³. » Cette phrase de Prince fait donc écho à ce que Franc Schuerewegen écrit dans son article « Réflexion sur le narrataire¹⁰⁴ » :

Le sujet de l’énonciation, c’est ce que nous ont appris les analyses de Benveniste, ne se constitue pas en tant que tel qu’en implantant l’autre en face de lui. C’est en se donnant un destinataire qu’on s’institue destinataire ; c’est en disant « tu » qu’on devient « je »¹⁰⁵.

En conclusion, le récit personnel de Mouna, narré à la première personne du singulier, nous offre évidemment des pistes importantes et indéniables pour comprendre l’état d’esprit misérable dans lequel celle-ci s’enferme. À l’affût d’allocutaires susceptibles de l’écouter – Lisa, l’infirmière étant véritablement la seule avec Mouna elle-même – et de prendre en considération son histoire, Mouna cherche à concevoir son public idéal, et cela à travers des figures fantomatiques qui autrefois ont peuplé son existence. Ces multiples adresses toutes sans réponse,

¹⁰³ *Ibid.*, p.196.

¹⁰⁴ Franc Schuerewegen, « Réflexions sur le narrataire », *Poétique*, n°70, 1987, pp.247-254.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.251-252.

lancées dans le vide, ne sont le reflet que d'un silence lourdement habité par l'absence, l'indifférence et la violence de ses proches. Victime malheureuse et balafmée, Mouna cherche un public qui pourrait l'écouter, et révèle ainsi une profonde solitude et une angoisse sans fond. Croyant dialoguer alors qu'elle soliloque, son mal-être et sa pernicieuse folie apparaissent en filigrane de ces appels à l'écoute. C'est au cœur même de ces appels que se logent les réponses concernant la vérité existentielle de Mouna.

ANÉANTIR QUI? L'AUTRE MONSTRUEUX AVEC SIMON HAREL ET PIERRE OUELLET

Dans *Moi, l'interdite*, qui cherche-t-on à anéantir de manière irrévocable ? Qui et que cherche-t-on à détruire ? La narratrice et son existence. Car elle est une figure qui dérange, celle de l'Autre, impénétrable, qui « cristallis[e] les attributs de la différence¹⁰⁶ », celle qui empêche le Même de se conforter dans sa familiarité identitaire tranquillisante. L'Autre, ou l'étranger comme l'écrit Simon Harel, par le fait même d'exister, amène avec lui un lot de violence à peine perceptible, mais qui pourtant est là, et qui au-delà d'être, demeure. Cette violence naît d'une révélation, uniquement possible par l'avènement de la différence :

L'étranger (tel que je le vois) a une fonction de révélateur. Il est d'une certaine manière le destinataire-miroir d'une interrogation que je ne peux m'adresser que projectivement. L'étranger me permet d'être *moi aussi* cet Autre d'autant plus troublant qu'il me séduit et me fascine tout à la fois¹⁰⁷.

Ainsi, chacun loge en lui-même une identité aux multiples facettes, un potentiel Autre empêchant l'homogénéité d'une identité intime trop longtemps perçue comme lisse, uniforme, réconfortée par la présence d'autres identités-miroirs reconnues comme telles. Au sein de son village et plus intimement au sein de sa

¹⁰⁶ Simon Harel, *L'étranger dans tous ses états, enjeux culturels et littéraires*, Montréal, Éditions XYZ, 1992, p.10.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.10.

famille incarnant tous deux ce Même fondateur et intolérant, Mouna y trouble la « chronologie de [la] quotidienneté¹⁰⁸ » en venant au monde avec sa différence (« L'outre se dégonfle, se vide, se dessèche tout de suite. Et puis. Il en sort, Une sorte de monstre. [...] Grise, cheveux hérissés, mains griffues – une *mouna!* s'écrie-t-on [...] » *ML* : 30). Elle l'affiche contre son gré par la marque de son bec-de-lièvre, l'imposant tristement comme une fatalité qui ne peut échapper ni à la vue ni aux jugements (« Tous les visages sont des miroirs d'une chose qui provoque l'horreur. Ils s'esquivent, dérapent. Puis, lorsqu'enfin ils osent regarder, c'est avec mépris et envie de détruire » *ML* : 31). Par son visage balafré, la narratrice altère petit à petit son univers, incarnant une brèche à l'intérieur de laquelle tous les impossibles sont dès lors permis. Le sentiment de mêmeté qui unissait une famille, un village, une communauté (ici, indo-mauricienne) se retrouve profondément remis en question, soulevant un ensemble de questionnements sur l'effritement potentiel d'une identité naguère solide :

Mais l'étranger dans tous ses états, n'est-ce pas l'affirmation d'une violence beaucoup plus radicale qui échappe à toute saisie rédemptrice de la différence ? L'étranger, ce n'est pas simplement l'altérité acceptée. Ce n'est pas l'illusion communautaire d'une différence également partagée. L'étranger dans tous ses états, n'est-ce pas au contraire l'affirmation d'une violence psychique dont la faculté de déliaison altère durablement toute certitude identitaire¹⁰⁹.

Alors que le Même se voit profondément bouleversé par l'arrivée de cet Autre venant l'interroger sur sa propre hétérogénéité interne, il doit aussi accepter par ailleurs le fait qu'il a engendré cette différence. Malgré sa disparité dérangeante, l'Autre n'a jamais été aussi proximal, brouillant les distances symboliques permettant l'identification et la protection (s'il le faut, par le repli ou par l'affrontement). Ainsi « [c]elui qui était autre – parce qu'exclu d[u] champ perceptif

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.10.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.10.

et de [l]a mémoire – devient soudainement d’une intimité affolante¹¹⁰. » Et cette intimité, plus qu’une menace, ébranle entièrement à la fois la communauté et ses illusions les plus archaïques et les plus utopiques dans l’existence de croyances, d’apparences et de filiations partagées permettant l’harmonie. La conservation d’un ordre rassurant basé sur le principe de mêmeté nécessitera donc l’annihilation de celui ou de celle qui aura fait émerger l’hétérogénéité *interdite*. Mouna, parce qu’elle ne ressemble pas à un nouveau-né normal, sera rapidement considérée comme un monstre dont il faudra se débarrasser. Les croyances diverses la chargeront d’un autre fardeau en plus de sa laideur, celui d’être une malédiction (« Les cannes ont brûlé, a-t-il dit enfin. *Kann inn brile. Nu finn futi. Nu finn futi.* [...] – Tout ça c’est de sa faute, a-t-il crié soudain. C’est cette malédiction descendue sur nous » *ML* : 16). Elle se baptise elle-même la Cause, endossant définitivement la responsabilité des malheurs qui frapperont son village. Son physique monstrueux ainsi que les interprétations superstitieuses juxtaposées à sa tare seront les principaux (et les seuls) critères qui la définiront, la déterminant comme *quelque chose* avant tout de *non-humain* (« C’était moi. Le bébé qui n’en était pas un » *ML* : 30). Amputée dès la naissance de son humanité, Mouna ne fera qu’inspirer du dégoût et de la terreur aux gens qui l’entourent (hormis sa grand-mère grenier), assez pour que soient conspirés à son endroit des projets de meurtre.

En réponse à la question « qui cherche-t-on à anéantir de manière irrévocable ? », bien plus que *simplement* la narratrice de *Moi, l’interdite*, c’est tout le symbole de son existence que l’on souhaite atteindre de manière mortelle, à savoir l’altérité en mal de tolérance. L’Autre doit être ainsi mis à mort. Le récit de *Moi, l’interdite* est à la fois une description mémorielle presque hypermnésique de cette minutieuse destruction et en même temps les restes de cette dernière qui aura abouti au suicide de la narratrice dont seule la voix nous est offerte, comme en témoigne l’incipit : « Cette brûlure qui me consume de l’intérieur, c’est elle que je vous livre

¹¹⁰ *Ibid.*, p.12.

en mon absence : des mots qui ne sont qu'une ombre, une illusion d'envol et de rupture, l'infime cassure de mes rêves. » (*ML* : 8) Cette voix narrative spectrale coincée dans un espace-temps indéfinissable, elle est la parole d'un monstre qui, à défaut d'avoir pu décentement exercer une emprise sur sa vie, la reconstruit par le biais de la narration et de l'énonciation pour mieux la posséder et la déconstruire de son propre chef.

FAIRE PARLER LE MONSTRE CHEZ ANANDA DEVI

Le conflit avec autrui ne date pas d'hier et n'est pas encore sur le point de se résoudre. Tout autant indéniable qu'indispensable, l'Autre s'est imposé comme une donnée avec laquelle il faut sans cesse négocier et qui vient modifier ce que Pierre Ouellet, dans son introduction à l'essai *Quel autre ? L'altérité en question*, appelle « nos manières de vivre-ensemble¹¹¹ ». L'aspect avant tout factuel de l'Autre insiste d'abord sur l'idée qu'autrui existe avant tout par le regard qu'on lui porte, ainsi

[n]ous pouvons [...] juger l'Autre à l'aune de notre propre différence. Ou encore nous identifier spontanément à l'étranger pour mieux *idéaler* cette différence qui nous consume et à la fois nous rassure. L'acte de juger (et de jauger l'Autre) correspond certes à une mise à distance qui fait de l'étranger un personnage immatériel (dont la configuration est soumise aux fantasmes projectifs du sujet autochtone)¹¹².

L'autre est donc, par le regard, d'abord le fruit d'une représentation extérieure objectivée que l'on modèle à notre guise, à propos duquel on s'exprime, et sur lequel on réfléchit. Jean-Paul Sartre dans le chapitre « Le pour-autrui », extrait de son œuvre phare *L'Être et le Néant*¹¹³, s'est longuement questionné sur la place d'autrui

¹¹¹ Pierre Ouellet, *Quel autre ? L'altérité en question*, « Le principe d'altérité », Montréal, VLB Éditeur, 2007, p.8.

¹¹² Simon Harel, *op. cit.*, p. 9.

¹¹³ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 2004.

tout au long de sa pratique philosophique. Ce qui nous intéresse particulièrement dans notre étude, c'est la description qu'il donne de « la rencontre première », celle qui a lieu entre le corps d'autrui et le regard de soi, nous renseignant sur les teneurs de cette relation réifiante :

Je dois saisir autrui d'abord comme ce pour quoi j'existe comme objet ; le ressaisissement de mon ipséité fait apparaître autrui comme objet dans un second moment de l'historialisation antéhistorique ; l'apparition du corps d'autrui n'est donc pas la rencontre première, mais, au contraire, elle n'est qu'un épisode de mes relations avec autrui et, plus spécialement, de ce que nous avons nommé l'objectivation de l'autre ; ou, si on veut, autrui existe pour moi d'abord et je le saisis dans son corps ensuite ; le corps d'autrui est pour moi une structure secondaire. [...] Ainsi le corps d'autrui est radicalement différent de mon corps-pour-moi : il est outil que je ne suis pas et que j'utilise (ou qui me résiste, ce qui revient au même). Il se présente à moi originellement avec un certain coefficient objectif d'utilité et d'adversité¹¹⁴.

Mais le monde et les idéologies se modifient : délaissant le statut sartrien d'« outil » dont il a été estampillé, l'Autre accède finalement à la subjectivation, à la parole, abandonnant du coup ce monde de représentations imaginaires auquel on l'a bien trop longtemps restreint. L'altérité n'étant plus considérée uniquement comme un phénomène, elle est maintenant perçue comme

une véritable « sensibilité », un ensemble d'attitudes, d'affects et de comportements qu'on peut appeler une *aisthesis* et un *ethos*, soit une forme d'expérience énonciative non seulement de sa propre identité et de celle d'autrui mais de son propre rapport au monde qui ne peut plus se penser à partir d'une identité fondatrice et exige d'emblée une prise en compte de son altérité constitutive¹¹⁵.

C'est sur la base de cette énonciation particulière de l'altérité, que vient s'inscrire la volonté d'Ananda Devi de donner la parole au monstre, celui que l'on ne

¹¹⁴ *Ibid.*, p.388.

¹¹⁵ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p.9.

cesse de faire taire, que l'on cache et qui finalement entreprend le rapt de la narration pour pouvoir exprimer son ressenti, son vécu, son mal-être, sa condition, sa vision. S'intéressant justement au peuplement des récits deviniens par ce qu'elle nomme aussi les corps monstrueux, Marie-Caroline Meur propose une définition particulièrement pertinente :

Le monstre est défini comme « une chose mal faite, mal ordonnée¹¹⁶ ». Pour nous, cette définition simple peut être développée ainsi : le corps monstrueux est un corps qui ne respecte pas la structure et l'agencement prévisible qui aurait dû être le sien, ou encore un corps constitué de catégories hétérogènes n'appartenant pas à la structure et à la composition programmées, prévisibles de ce corps¹¹⁷.

Mouna, victime monstrueuse et érigée comme figure de la différence, raconte le calvaire de son existence, ballotée entre indifférence et maltraitance, faisant ainsi voir une énième version du monde que l'on ne peut plus considérer comme uniquement unilatéral et rationnel. Permettre l'écoute légitime de la voix de la narratrice de *Moi, l'interdite*, c'est cautionner l'existence de

la nature corrélative du monde, qui est toujours un monde vécu, senti, perçu et éprouvé, remémoré ou imaginé, dit ou montré, bref, énoncé *pour* et *par* quelqu'un, jamais en soi, jamais en lui-même ou par lui-même, et du fait que l'acte de conscience sous l'angle duquel le monde se donne, chaque fois différemment, constitue une dimension essentielle de l'évènement ou de l'apparaître multiforme qu'est le monde comme monde, c'est-à-dire comme jeu variationnel ou flexionnel (on pourrait dire casuel), non pas comme ensemble d'objets ou domaine de sens¹¹⁸

¹¹⁶ Article « Monstre » du *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

¹¹⁷ Marie-Caroline Meur, « Les corps monstrueux dans les romans et les nouvelles d'Ananda Devi », *Corps en marge : représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, Daniel Castillo Durante, Julie Delorme et Claudia Labrosse (dir.), Ottawa, Éditions l'Interligne, 2009, p.133.

¹¹⁸ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p.15.

et par conséquent, parrainer d'une certaine manière cette même voix – marginale avant tout – soumise à l'exclusion sociale, en lui donnant le pouvoir de *formuler* par l'acte du récit. La littérature d'Ananda Devi porte depuis toujours son intérêt et son regard sur les silencieux mis sur le côté, ces subalternes modernes qui sont dans l'incapacité d'atteindre la reconnaissance par l'écoute (« Les aliénés ne peuvent se plaindre, il n'y a personne pour les écouter » *ML* : 20). Fous/folles, muet(te)s et les autres : leurs balbutiements inaudibles vont de pair avec leur existence indicible qu'il faut pourtant narrer. Puissance de la focalisation interne qui s'est imposée comme une stratégie narrative influente chez Ananda Devi, celle-ci permet de former des récits empreints d'une réalité douloureuse et perspicace, adressés à des « vous » et des « tu » volatiles. À travers des personnages marqués à même leur chair et à même leur âme par leur non-conformisme, Ananda Devi transcende les lois communautaires et sectaires en inventant une nouvelle communauté monstrueuse, pleinement consciente à la fois de sa pluralité et de sa singularité et surpassant toutes les autres par son existence et sa survivance d'abord discursives.

Faire parler le monstre est ainsi donner à la littérature le pouvoir de lutter et de survivre contre le rejet, le déni, l'oubli, la mort. De sa lente mise à mort dont elle est l'actrice, le témoin et la conteuse, Mouna en ressurgit pour témoigner et surtout, pour renouveler sa subsistance.

CHAPITRE II – DISPARITION PAR AMONCELLEMENT ET EXPLORATION D'UNE SURABONDANCE TEXTUELLE

Lire *Moi, l'interdite*, c'est affronter un récit morcelé, qu'il faut recomposer. Par contradiction, l'achèvement de cette recombinaison aboutit à l'émiettement des corps, celui de l'héroïne-narratrice et des êtres qu'elle a chéris. Haïe pour son hors-normalité, la narratrice de *Moi, l'interdite* paie de son corps les dérives et déviances qu'elle incarne. Son existence, elle la livre sans censure, exposant à la vue de tous, les étapes calculées menant à son annihilation réussie. La destruction se lit à chaque page en laissant s'insérer dans chaque phrase et chaque mot la violence des gestes. Ces gestes, nombreux, n'étranglent pas, ne poignent. Non, ils enfoncent au plus profond de l'obscurité et de la douleur, enfouissant ce qu'il ne faut pas voir car « on ensevelit ce qui n'est pas pareil à soi » (*ML* : 35). Et ainsi pour survivre, Mouna doit suivre cette dynamique imposée par ses détracteurs infatigables, assoiffés non pas de sang mais de disparition.

RÉCIT D'UN PASSÉ DOULOUREUX: TEMPORALITÉS DIÉGÉTIQUES COMPLEXES

Récit analeptique par excellence, *Moi, l'interdite* est un miroir devant lequel Mouna passe son temps à mirer ce qu'elle a été et ce qu'elle a vécu à travers d'innombrables souvenirs. Mais plus que cela, *Moi, l'interdite* est aussi le récit de « l'inférieure proximité d'un passé qui ne passe pas¹¹⁹ », celui qui se confronte brutalement au présent et l'avale pour mieux le dissoudre et mieux *sur-exister*. Ses souvenirs, surgissant depuis son subconscient, Mouna tente tant bien que mal de les dompter, afin de tracer une chronologie qui s'avèrera informative pour le lecteur. Venant « se greffer » sur un récit premier enraciné dans un « immédiat » plus

¹¹⁹ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit : pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, « Le théâtre du roman : *La compagnie des spectres* de Lydie Salvayre », Villeneuve d'Ascq France, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p.127.

contemplatif qu'actif – un *hic et nunc* circonscrit entre les quatre murs de la cellule de la narratrice où « temps de la narration » et « temps de la fiction¹²⁰ » sont parfaitement synchrones –, ces multiples réminiscences forment une double temporalité complexe à l'intérieur de laquelle la narratrice déambule. Selon la terminologie genettienne, ces dernières formant, selon leur *amplitude*, de plus ou moins denses segments narratifs anachroniques, constituent des *récits subordonnés rétrospectifs*¹²¹. Complexité donc, car la chronologie aidant, les souvenirs de Mouna ciblent deux époques très précises de son existence : la période antérieure à sa vie dans le four à chaux, et la période relatant ses aventures et ses rencontres à l'extérieur du foyer. La seconde période peut elle aussi être découpée en deux parties : la première marquée par l'arrivée du compagnon canin et les longs mois de vagabondage ; la seconde marquée par l'arrivée du Prince Bahadour « vêtu de liberté » (*ML* : 104) suivi plus tard de l'infanticide du nouveau-né issu de la relation amoureuse éphémère. Cette fresque passéiste vient alors s'enchâsser à l'intérieur du récit premier, *faisant presque disparaître* ce dernier. Il faut définir succinctement la structure du roman afin de rendre compte du degré d'*enfouissement* du récit premier, *éclipsé* sous les différents récits subordonnés.

L'*incipit* rédigé principalement au présent de l'indicatif (et au passé composé), ne s'inscrit dans aucun espace-temps défini, semblant presque même siéger dans un futur flou, un « après » depuis lequel la narratrice s'adresse à un narrataire fictif. À celui-ci, elle « [lui] livre en [son] absence : des mots qui ne sont qu'une ombre, une illusion d'envol et de rupture, l'infime cassure de [ses] rêves » (*ML* : 8) : finalement, une sorte de récit-fantôme d'une voix qui fut, ou en tout cas, qui n'est plus/pas là. Un premier souvenir est ensuite narré : « Un jour, assise à côté du corps de ma grand-mère grenier, morte d'attente, je me suis souvenue [...] » (*ML* : 7), suivi par un

¹²⁰ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967 p.161.

¹²¹ Genette, *Discours du récit*, *op. cit.* : « Toute anachronie constituée par rapport au récit dans lequel elle s'insère – sur lequel elle se greffe – un récit temporellement second, subordonné au premier dans cette sorte de syntaxe narrative. [...] Nous appellerons désormais « récit premier » le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle. » (p.39).

deuxième dans le premier chapitre : « Mon second souvenir est [...] » (*ML* : 11). Le premier chapitre, alternant l'usage du passé composé, du présent et de l'imparfait, dresse le portrait peu positif de chaque membre de la famille de Mouna à travers des anecdotes courtes esquissant un quotidien solitaire empli de mépris et de froideur. Le retour brutal au présent de l'indicatif à la toute fin du chapitre rompt avec le ton mémoriel et introduit un nouveau lieu, l'asile, mettant définitivement fin à la remémoration : « Mais maintenant, je suis loin de chez moi. Je suis dans un lieu de tourmente où on me fait payer les dettes accumulées » (*ML* : 18). Le deuxième chapitre est le tout premier se déroulant entièrement dans la cellule, Mouna y raconte son viol. Avec la fin de l'agression, survient un nouveau souvenir très court – le pleur de l'enfant de Mouna avant qu'il ne se fasse noyer dans la mare –, clôturant le deuxième chapitre. Le troisième chapitre rassemble de nouveau des souvenirs en lien avec sa grand-mère grenier et la naissance de Mouna. Les souvenirs se poursuivent sans aucune interruption jusqu'au chapitre cinq : racontant son abandon dans le four à chaux (« Ils me laissaient dans ce four à chaux quand il fallait me disparaître » (*ML* : 33), la rencontre avec les bêtes et la lente dévoration du corps de Mouna (« Chaque jour, une partie de moi servait de nourriture à ce petit peuple » *ML* : 44). Le chapitre six laisse ressurgir de nouveau l'usage du présent de l'indicatif (« Je suis réveillée » *ML* : 49), rompant de nouveau avec le ton mémoriel lourdement instauré avec l'usage plus automatique de l'imparfait au détriment du passé composé. De nouveaux souvenirs viennent s'inviter dans la cellule et l'esprit de Mouna, mais ceux-là ne poursuivent pas le récit amorcé du four à chaux. Ces souvenirs épisodiques relatent une fois encore son existence auprès de sa famille et de sa grand-mère grenier, récits par conséquent antérieurs au four à chaux. Ils décrivent le désir latent d'abandon ressassé durant de longues nuits et l'incendie de l'étable. Le chapitre sept se poursuit dans la cellule, toujours au présent de l'indicatif, indice textuel devenu primordial et nous permettant de nous situer. Mouna y fait part de ses impressions, de ses sensations et de ses réflexions, accentuant ainsi l'aspect contemplatif et évidemment passif de sa réclusion. Le chapitre sept est marqué,

d'une part, par l'arrivée de Lisa qui jouera le rôle de la confidente et plus tard transgressera les lois en libérant Mouna ; d'autre part, par le délire dont est victime Mouna, confondant Lisa avec ses sœurs. Ce chapitre s'achève de nouveau par une allusion à son enfant perdu. Le chapitre huit réalise de nouveau un retour dans le passé et poursuit cette fois-ci, le récit du four à chaux débuté dans le chapitre cinq. Le chapitre neuf se télescope dans le présent (« Gloire et saisissement. Lisa est revenue » *ML* : 75) mais insère toutefois quelques souvenirs, souvenirs en lien avec la souffrance et la mort de grand-mère grenier. À la fin de ce chapitre, Mouna confie à Lisa le sort que lui réserve un des gardiens de l'asile à la nuit tombée. Les chapitres dix, onze et douze sont analeptiques et prolongent le récit du four à chaux. Mouna raconte alors sa transformation physique en louve-garou, les mois de vagabondage avec le chien qu'elle a rencontré, l'incident de Rose Hill et l'errance qui suit puis finalement le retour au four à chaux. Le chapitre onze introduit la romance entre Mouna et le clochard, l'abandon de ce dernier après « [être] resté à lire le sari et à soupirer comme si petit à petit [la vie de Mouna] entrait en lui » (*ML* : 110). Le chapitre douze relate la découverte de la grossesse, l'accouchement et ensuite la noyade volontaire du nouveau-né. Cet ultime chapitre analeptique s'achève sur les hurlements de Mouna, inquiétant les gens des environs qui l'amèneront contre son gré à l'asile le plus proche. Les trois derniers chapitres se déroulent de nouveau dans l'asile, avec la libération de Mouna, le meurtre de Lisa et peu de temps après, le suicide métaphorique de Mouna, se réincarnant en ange : « Un grand parfum vert qui m'allège et me soulève et me donne des ailes. Des ailes! Me serais-je trompée, tout ce temps ? » (*ML* : 123).

Le dévoilement de la dynamique interne formelle confirme la complexité de la temporalité. Ainsi, en plus de la double temporalité évidente mettant en confrontation un présent immobile dans la cellule de l'asile et un passé mobile dans le village et le four à chaux, on remarque que le récit du passé opère par ailleurs des analepses internes. Le découpage en chapitres du roman permet de distinguer

clairement deux récits passésistes : une première trame que nous baptiserons – pour les besoins de la compréhension – « récit du four à chaux » et qui possède une véritable continuité non-achronique, est construit par chapitres entiers (à savoir les chapitres quatre, cinq, huit, dix, onze et douze) ; une seconde trame que nous baptiserons « récit post-four à chaux » ou « récit antérieur », s’immisçant quant à eux au cœur des chapitres dédiés à l’asile c’est-à-dire dans le vécu immédiat de la narratrice. Au début du chapitre six, Mouna, dans sa cellule, émerge doucement de son sommeil, réanimant doucement chaque partie de son corps frappée de léthargie. Remontant jusqu’à son visage, elle songe alors à la laideur de celui-ci. Elle établit alors une analogie avec la laideur générale de sa famille donnant, quelques lignes plus loin, lieu à un souvenir en lien avec son père :

Quant à mon visage, je ne me souviens plus de son aspect, si tant est que je l’ai connu. Il n’a aucune importance, bec de machin ou pas. Ma famille n’était pas belle, il faut le dire. Mon père avait les ongles noirs ; comme si, accroupi seul au milieu des champs immobiles, il labourait la terre de ses mains. (ML : 50)

La suite se poursuit naturellement sur un autre souvenir, jusqu’au chapitre suivant, abandonnant par ailleurs l’amorce du réveil. Ces remémorations, identifiées comme étant des analepses internes n’interviennent donc que de manière ponctuelle, contrairement au « récit du four à chaux » qui constitue de véritables blocs narratifs, jamais interrompu par le surgissement du présent. Le « récit four à chaux » dans sa continuité permet une compréhension avant tout horizontale du récit, répondant à la question implicite « quel(s) évènement(s) explique(nt) l’enfermement de Mouna ? ». Véritable fil rouge dans cette chronologie saccadée, il s’oppose à l’aspect plus épisodique des souvenirs du « récit post-four à chaux », dont la compréhension est avant tout verticale. L’absence d’indications précises sur la *portée* ne permettant pas de les classer, ils ne font que se superposer les uns aux autres comme des évènements vierges de début, de fin, de suite. Ces souvenirs ne prennent pas sens dans une linéarité qui induirait l’idée d’une gradation voire d’une surenchère vers le

pire, mais dans une accumulation du *déjà pire*. Mouna étranglée par sa mère, Mouna écoutant les fantasmes meurtriers de ses parents, Mouna rejetée par ses sœurs, Mouna enterrée dans la braise encore fumante : il n'y a pas de hiérarchie de la douleur, tout est déjà souffrance, tout est déjà trop. Alternant les rôles, la narratrice est à la fois victime et témoin de cette injection de maux : elle voit sa grand-mère grenier impotente, considérée comme un fardeau et vouée elle aussi à l'isolement, supporter avec difficulté son envie d'uriner :

Lorsqu'elle voulait sortir, mon frère ou mon père devait la porter. Elle avait alors l'air d'un enfant, le teint crayeux, les yeux mornes et la bouche soupirante parce qu'elle n'aimait pas cette humiliation quotidienne, ce voyage sans espoir jusqu'aux latrines au fond de la cour [...]. Elle préférait se retenir pour retarder le plus possible l'échéance, sa vessie se gonflait jusqu'à devenir douloureuse, elle serrait les dents, elle fermait les yeux et se réfugiait dans ses histoires. (ML : 53-54)

Ainsi, l'écriture de la violence viendrait se loger dans ce refus d'un échelonnement où tout irait *crescendo*, dans cet amoncèlement, cet amassement sans fin d'anecdotes sordides exposant finalement un immense tas de haine. Cette infinitude dénote l'absence de pause, l'impossibilité de reprendre son souffle car « l'écrivain [doit] user de procédés multiples pour faire oublier son impuissance à tout dire : résumés, brusques sauts dans le temps, [...] »¹²². Ainsi, on accumule sans s'arrêter, pour décrire toujours plus cette ambiance qui macère dans le ressentiment, dans l'animosité. Au détriment du présent, le passé est renforcé dans un acte hypermnésique qu'Amaleena Damlé définit dans son article « Phantasmatical Relics : Psychoanalytical and Deconstructive Ghosts in *Moi, l'interdite* and *Pagli* by Ananda Devi »¹²³ » comme une « *anamnésie* » :

¹²² Roland Bourneuf, *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p.130.

¹²³ Amaleena Damlé, « Phantasmatical Relics : Psychoanalytical and Deconstructive Ghosts in *Moi, l'interdite* and *Pagli* by Ananda Devi » in *Anamnesia : private and public memory in*

If amnesia is defined as the absence of memory, the linguistic formation of *anamnesia* refuses this absence in an act of double negativity that recollects something that has always already been lost. Anamnesia, though commonly understood as ‘remembrance’, in fact, *resists forgetting*. [...] Memory is an instrument through which we define our identities; anamnesia provides a kaleidoscopic lens through which to view the fragmented and fragmenting nature of remembering, and of identity¹²⁴.

La structure temporelle du récit permet aussi d’attester d’une omniprésence de l’acte de souvenance et de ses divers fruits, au détriment d’un présent complètement nié, témoignant d’une passivité de la narratrice préférant s’évader dans ses pensées. Le récit premier, masqué par ce que l’on pourrait considérer comme des *strates temporelles*, est littéralement *enseveli*, disparaissant sous la superposition chaotique des couches de souvenirs. Ainsi, contre sept chapitres uniquement réservés aux souvenirs, seulement quatre (les chapitres quatorze et quinze ne représentant qu’un seul chapitre du fait de leur concision) se concentrent sur le « maintenant » de la narratrice, un « immédiat » profondément fragilisé par l’insertion incessante de récits subordonnés. Chaque chose inscrite dans ce *hic et nunc*, aussi minime soit-elle, est susceptible de faire replonger Mouna dans les méandres de son passé. Seule dans sa cellule, se perdant dans ses pensées, elle sombre « petit à petit, [dans] un sommeil salé » (*ML* : 66). Ajouté à la métaphore filée précédente introduisant l’image de la mer, le tout rappelle à la narratrice la seule fois où elle s’y est rendue pour jeter les cendres de sa grand-mère grenier. Autant de micro-détails essaimant son fade présent occasionnent une épiphanie, lui permettant ainsi de se réfugier à sa guise dans ses propres souvenirs tout comme sa grand-mère grenier allait se réfugier dans ses contes (« Et alors, elle se réfugiait dans ses contes [...] » *ML* : 26). Refuge toutefois paradoxal, il est important de le souligner, puisqu’ils ne reposent en majorité que sur

modern French culture, Peter Collier, Anna Magdalena et Olga Smith (dir.), Oxford, Peter Lang, 2009, pp.229-239.

¹²⁴ *Ibid.*, p.229.

des événements douloureux, où la violence est ubiquiste et où les témoignages d'amour et d'affection se font rares, disparaissant complètement après la mort de la grand-mère grenier. Imprévisible et impérieux, le passé vient écraser littéralement ce présent où la routine perd son sens premier pour laisser la place à un néant sans fond. Mais comment s'ancrer véritablement dans un présent lorsque le passé duquel on vient, duquel on est formé est aussi ébréché et instable ? Dans ce passé qu'elle se reconstruit au rythme d'une narration sinueuse qui la forme tout autant (Fromet de Rosnay, 2011¹²⁵), la narratrice de *Moi, l'interdite* démontre la difficulté si ce n'est l'incapacité de s'installer pleinement dans un présent, héritier malheureux d'une fragilité, d'une friabilité indéfectibles offerts par un passé malade. Le contenu de ce passé – absence d'amour parental, survivance face aux désirs de mort, etc. – se répercute sur sa propre reconstruction narrative problématique, constituée de rebonds et manifestant des analogies inattendues qui se veulent parfois illogiques, reflets fidèles des émois imprévisibles et chaotiques de la narratrice, bouleversée. « [C]e passé furibond [qui] déborde de son lit et [qui] bouscule le présent 'cachétique'¹²⁶ », décrit lucidement dans ses multiples détours un mal-être dont on ne peut se rétablir et qu'on ne peut juste qu'attester par la parole. Bien plus que la parole, ce passé se constate aussi visuellement par les marques qu'il laisse – métaphoriquement ou non – sur la chair de la narratrice, ainsi *tatouée* à même le corps de son passé dont elle ne peut se débarrasser, avec lequel elle doit négocier sans cesse pour survivre dans son présent étouffé :

- Tu ne te souviens vraiment de rien ?
- Si, bien sûr. Je me souviens de tout. Tout est inscrit là, au milieu de ma tête et sur les espaces vides de ma peau ... (ML : 82)

À travers cette composition temporelle bouleversée par les multiples télescopages et l'absence flagrante d'une considération pour l'instant présent,

¹²⁵ Émile Fromet de Rosnay, *loc. cit.*, p.114.

¹²⁶ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p.122.

Ananda Devi nous livre à la fois une vision et une relation particulière au temps et aux souvenirs : la mise en écriture de ce que Roland Bourneuf et Réal Ouellet nomment un « temps mosaïcal¹²⁷ », la textualisation d'une substance romanesque temporelle unique à saisir. Les théoriciens ont longtemps réfléchi « sur l'utilité d'une analyse fondée sur une investigation du temps capable d'éclairer la signification de l'œuvre¹²⁸ ». La preuve est ici faite que dans cette expression particulière au passé, à la chronologie et au vécu, plus qu'une difficulté à construire et habiter son présent, demeurent avant tout les complications liées à la construction de sa propre identité qu'il faut aussi protéger.

BRUITS, CHANTS, CONTE ET VOIX: PERTURBATIONS SONORES ET COHABITATION NARRATIVE

Aux *strates temporelles* évoquées ci-dessus viennent s'ajouter des strates que l'on pourrait qualifier de sonores, venant *se cumuler* tour à tour sur et/ou à la voix narrative de Mouna. Dotée d'une ouïe très développée, la narratrice accorde une importance particulière aux bruits qui l'environnent : « Le moindre bruit – cri de souris, grésillements d'insectes, frôlements de corps en marche – m'interpelle. Je l'écoute de tous mes sens » (*ML* : 22) ; « Le sable, la pierre, le vent dans les filaos : un chant de noyade » (*ML* : 33) ; « Et puis j'entendais les bruits de vie dans la maison, et je replongeais dans ma désolation. J'ai entendu les rires et les chants quand les partis se sont présentés pour mes sœurs » (*ML* : 34) ; « J'entendais le crissement de leurs pattes minuscules dans la nuit. C'était un bruit qui grignotait l'air, curieusement rassurant parce qu'il écartait la solitude » (*ML* : 41) ; « Je ne sais pas quels rites avaient lieu là-bas, mais il me semblait entendre comme un chant [...] qui était la plus triste des mélopées funèbres » (*ML* : 46) ; « Une chauve-souris s'est mise à crier à la fenêtre. Mon père a refermé le battant avec un claquement sec. » (*ML* : 51) ; « Dans le gris des jours sans fin, j'entends quelques fois le bruit que font

¹²⁷ Roland Bourneuf, *op. cit.*, p.132-134.

¹²⁸ Roland Bourneuf, *ibid.*, p.133.

les vrais aliénés : (ML : 61) ; « J’entends les larmes qui coulent sur leur corps sale, j’entends la faim d’amour dans le ventre amaigri. J’entends la solitude qui tombe en pluie et s’étale en flaques sans reflets autour d’eux. » (ML : 61-62) ; « Remplis d’hommes qui parlaient et riaient » (ML : 69) ; « Ils sont tous là, dehors. Avec leur lumière et leur rire, leurs nourritures et leur soif » (ML : 76) ; « Un soir, j’ai entendu les grondements des tambours et les plaintes des *shehnais*. Des chansons d’amour indienne ont tonitrué tout autour de moi [...] » (ML : 85) ; « La musique annonçait l’évènement aussi loin qu’elle le pouvait. » (ML : 86) ; « Il mangeait à grand bruit le curry pimenté de jalousie que sa femme servait sur les feuilles de bananier, et le bruit commun de tous les invités mangeant buvant avalant lapant le grisait » (ML : 86-87) ; « Il nous semblait entendre les gens qui étaient morts dans les voitures accidentées » (ML : 91) ; « On entendait les enfants pleurer à l’intérieur des maisons et les mères supplier de se taire » (ML : 92) ; « [...] une marée de violence et de cruauté, des cris, des supplications, des grondements, des jappements » (ML : 93) ; « Et puis j’ai entendu cette voix qui chantait la même vieille chanson d’amour [...] » (ML : 103) ; « Un soir, il y a eu des cris du côté de la maison presque oubliée » (ML : 116).

Depuis son four à chaux, « devenu lieu de [...] sépulture » (ML : 85) où la famille a « tenté de [l]’assassiner de solitude » (ML : 97), la narratrice est inhumée vivante par tous ces sons aux provenances diverses – la nature, les insectes, la ville, les fêtes, etc. –, sombrant dans l’indifférence bruyante de la vie de famille qui poursuit sa routine. Elle assiste impuissante à cette *musique* quotidienne, « vacarme de tous les mondes pressés de se développer » (ML : 43), la renseignant subtilement sur les aléas existentiels de ces proches et sur le temps qui passe. Prenant soigneusement le temps de relever et de décrire chaque bruit comme si elle était dotée d’une sur-ouïe, la narratrice est consciente de l’irréversibilité de sa situation ainsi que de la surdité – volontaire ou non – des oreilles de son entourage et de son village. À l’abri des regards, le corps de Mouna ainsi que ses plaintes et ses soupirs

sont masqués par ces *parasites sonores* toujours plus forts et toujours plus foisonnants, venant submerger le son de plus en plus ténu de l'existence de la narratrice, exilée (« [...] des gens de plus en plus sourds à la voix du cœur » *ML* : 43). Son entourage, ainsi (as)sourd(i), continue de vivre dans ce capharnaüm monté de toutes pièces, pour mieux oublier. Cette noyade sonore s'illustre tout particulièrement dans la narration avec l'insertion de paroles de chansons populaires comme celles de la chanson d'Heer et Ranjha, directement insérées dans le récit sans guillemets, sans tirets :

Dans chansons d'amour indiennes ont tonitrué tout autour de moi et ont fait revivre un instant les histoires de grand-mère grenier. La chanson de Heer et Ranjha, ces deux autres héros tragiques, est venue cogner aux portes du souvenir : deux cœurs brisés, vous qui habitez ce monde sans pitié ... Mais j'ai compris au tapage qui a suivi qu'on mariait mes sœurs (*ML* : 85-86).

Ces voix anonymes venant de l'extérieur, bien plus que de simples détails esquissant le décor socioculturel de l'intrigue, accentuent la porosité de la frontière entre narration et description, contribuant à l'apparition progressive d'une polyphonie voire d'une cohabitation vocale narrative. Cette cohabitation se manifeste de manière narrative et discursive à travers l'usage du récit métadiégétique et du discours indirect libre.

Le conte du Prince Bahadour et de la Princesse Housna répond aux critères du récit métadiégétique par excellence, définis par Gérard Genette – et plus tard repris et exploités par Jaap Lintvelt et Jean Rousset¹²⁹ – : autonome, le conte est encadré par le récit premier et est produit par un narrateur diégétique, feu la grand-mère grenier de Mouna et décrit les péripéties d'acteurs métadiégétiques.

¹²⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.238-241 ; Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative : le « point de vue » : théorie et analyse*, Paris, Corti, 1981, p.209-214 ; Jean Rousset, *Le lecteur intime : de Balzac au journal*, Paris, Corti, 1986, p.57-72.

« Il était une fois, le Prince Bahadour et la Princesse Housna ... » Ainsi commençait le conte unique de grand-mère grenier, celui d'où naissaient tous ses contes et qui m'a portée bien au-delà des chemins de l'enfance ; ce qui m'a fait croire aux bonheurs redoutables.

« Ils reçurent tous les dons de la terre, la beauté, la jeunesse, l'intelligence, la richesse. Ils étaient prêts à danser sur l'orage avec leurs pieds ornés de henné. Mais ils ne savaient pas que leur planète était Shyani, la mauvaise étoile. Bahadour devait son nom à son courage et à sa bravoure. Quant à Housna ... Bien sûr, elle s'appelait ainsi pour sa beauté, Ô ma gazelle de khôl, ma liane vénéneuse, ma danseuse de nuages, mon Apsara ... Housna avait le parfum du chaméli qui ne s'ouvre que la nuit et qui meurt au matin. Ainsi était sa destinée. Elle s'épanouirait la nuit et mourrait au matin, le parfum épuisé ... Leur amour était une rivière qui dévalait tout droit vers sa fin tragique. » (ML : 23-24)

L'énoncé du conte varie, proposant différentes versions selon le tempérament de la conteuse (« [...] elle fermait les yeux et se réfugiait dans ses histoires. Peu à peu, sans qu'elle s'en rende compte, celles-ci devenaient sauvages et torturées. Elle livrait alors à la cruauté des hommes ses deux protagonistes, ses deux âmes pures, elle les éclaboussait de toute la boue et la douleur » ML : 54). Récit enchâssé et parallèle à la narration de Mouna, ce conte produit une voix et un ton inédits, véritable alternative à l'instance narrative principale en plus d'avoir une fonction thématique. Cette voix secondaire est par ailleurs singulière puisqu'elle est avant tout fantomatique, survenant généralement durant les épisodes de remémoration de l'instance narrative. Ainsi, à travers un discours tantôt *transposé* tantôt *rapporté*, la narratrice raconte les conversations échangées avec sa grand-mère pendant son enfance, devenant l'unique narrataire diégétique de ces histoires : « Et alors, elle se réfugiait dans ses contes, moi à ses pieds en auditoire fasciné ou sceptique » (ML : 26). Ces instants de conte donnent l'occasion à Mouna de relater la vie de son unique alliée, lorsque « [p]arfois, dans un état de somnolence, elle passait du mensonge à la vérité » (ML : 26), juxtaposant une nouvelle strate de souvenirs à son propre récit mémoriel. Est alors retracée en quelques mots une vie de souffrance, celle d'une jeune fille mariée à l'âge de treize ans. Dans un premier temps pris en charge par Mouna sous la forme d'un résumé, la narration modifie peu à peu son centre

d'orientation en glissant vers une perspective narrative diégétique, celle de la grand-mère :

Cet homme l'avait achetée à bas prix, pour un trait rouge au milieu de la raie et des anneaux d'argent au nez et aux orteils.

« Mon destin a été de trotter par les couloirs à briquer les planchers et à laver le linge sale, dit-elle en riant dans son sommeil, jusqu'à ce qu'une barrique d'eau tombée sur moi me paralyse pour le reste de ma vie. »

Une autre fois, elle parle des enfants arrivés les uns après les autres, sans arrêt, dix, onze, douze. Jusqu'à la treizième, une petite fille, une sept-moi toute noire née à une heure néfaste un samedi.

« Morte au moment de la naissance. Enterrée sous le badamier. Étouffée au berceau devant mes yeux prisonniers et mon corps dévasté. »

Pourquoi ?

« La malchance. »

Elle ferme les yeux et croit dormir, mais sa bouche continue de pleurer. Elle ferme les yeux pour ne pas se souvenir, mais la mémoire la hante. (*ML* : 26-27)

Cette perspective narrative diégétique, confinée à l'intérieur de guillemets, vient s'entremêler au flux de l'instance narrative première, offrant un double regard sur cette malheureuse vie : regard externe dans un premier temps avec l'usage du résumé objectif, et regard interne dans un second temps avec l'usage du discours direct rapporté explicitant à l'aide de métaphores un sentiment de chagrin profond. Ces deux voix enchevêtrées, se retrouvent dans une situation dialogique particulière suggérée par le refus des traditionnels tirets cadratins, refus qui met en avant « l'expérimentation incessante qui cherche à ouvrir de nouveaux espaces d'échange¹³⁰ ». Ces nouveaux espaces d'échange visés par Marie-Pascale Huglo sont ici représentés par celui de la mémoire avec son temps mémoriel anachronique et infini. Alors que la mort les sépare, les pouvoirs de la narration outrepassent les interdits en rendant possible la réunion inespérée de ces deux âmes esseulées. Paroxysme de cette transcendance, durant la scène de viol, où ce duo vocal inattendu vient faire front à l'agresseur – dont la voix, est elle aussi présente.

¹³⁰ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p.120.

Je suis partie dans un coin de ma mémoire. J'écoute le chant de grand-mère grenier. Je respire l'odeur de son sari de coton blanc. Je l'entends qui me berce, longuement, longuement – *soja rajkumari, soja* – je suis sa princesse recroquevillée dans le pan du sari tendu en berceau entre ses jambes inutiles, elle me masse les jambes et les bras avec de l'huile parfumée, ton corps est parfait, me répète-t-elle sans cesse, comme sentant mon désarroi. Elle me regarde droit dans les yeux, elle ne détourne pas le regard de la fissure de ma bouche. Un jour, il te viendra un prince qui t'aimera pour ce corps-là et aussi pour la beauté de tes yeux et puis encore pour la beauté qu'il verra en toi, à l'intérieur de ton corps, là. Là. Elle pose la main à plat sur ma poitrine, juste à l'endroit du cœur. Ce sera ton Prince Bahadour à toi. (*ML* : 21)

Cette fois-ci, on remarque l'absence totale de guillemets renforçant l'enchevêtrement narratif repéré plus tôt ainsi que la présence d'une incise certes présente mais très discrète, passant presque inaperçue. Mouna plongée entièrement dans un souvenir permettant de subir en silence l'abus sexuel en cours, fait ressurgir la voix de sa grand-mère grenier dont les paroles contrastant avec le corps violenté, ont pour unique but de faire barrage, d'aider et de rassurer. L'abolition des distances spatiotemporelles par la suppression graphique des codes d'énonciation autorise l'union de réconfort et la proximité psychique. Au seuil du discours indirect libre et de la prosopopée, les fonctions et les rôles narratifs se substituent, réalisant une permutation éphémère d'un « je » initial en un « tu », laissant la place à un nouveau « je » éphémère implicite. À l'instar de l'image du berceau évoqué signifiant la quête achevée de sécurité, l'instance narrative première se décharge de sa fonction de narration en devenant narrataire d'une parole énoncée apaisante, se laissant ainsi portée et rassérénée. Lorsque s'achèvent les paroles de la grand-mère grenier et que la narratrice reprend le contrôle du récit, « l'homme est parti, ayant terminé sa besogne » (*ML* : 22). Encore une fois, la mémoire se trouve être le lieu de la rencontre, le rempart et le refuge nécessaires à la survie dans l'asile.

À travers l'exploitation de récits métadiégétiques permettant l'existence d'une voix alternative, à la fois narrataire et narrateur diégétiques, se révèle un désir de

rapprochement, la recherche d'un soutien qui fut et qui persiste à l'être encore malgré la mort (« [...] tu entres en moi, tu poursuis ta route avec moi, c'est bien ainsi, la mort est notre union définitive et on n'en parlera plus [...] » *ML* : 66). La post-existence vocale de la grand-mère grenier à travers les bribes de contes rapportés, l'aperçu de sa vie d'antan, les quelques paroles de la chanson de Zindgi, permet le dialogue inespéré qui soulage. Ce dialogue entre un fantôme et une voix dénuée de corporalité, s'étreignant par les souvenirs et par les mots abolissent toutes les frontières pour sonner le temps des retrouvailles. Plus qu'une porosité des temporalités, des lieux, c'est un véritable dépassement graphique qui se met en place à l'intérieur duquel les guillemets ne deviennent plus des obstacles cantonnant les voix dans des règles insignifiantes. Ainsi, elles peuvent converser. Remplissant le vide angoissant du silence et de la négligence, cette cohabitation vocale à l'intérieur de la narration semble combler la solitude. Illusions cependant, puisque dans ce sursaut d'espoir où la grand-mère morte semble encore palpable, persiste une réalité violemment irréductible. Mouna, depuis sa cellule, ne fait que discourir avec des fantômes qui lui répondent dans sa tête et qui ne font qu'accentuer son sentiment incommensurable de solitude. Cette voix qui la hante et qui hante son récit l'engloutit plus qu'elle ne la sauve réellement, la laissant captive de son passé.

Tandis que se dessine à travers la voix spectrale de la grand-mère, la figure d'une entraide positive dont les contes aux illusions dangereuses (« Ainsi commençait le conte unique de grand-mère grenier, celui d'où naissaient tous ces contes et qui m'a portée bien au-delà des chemins de l'enfance ; ce qui m'a fait croire aux bonheurs redoutables » *ML* : 23) s'intercalent au cœur de la narration du récit premier, d'autres voix s'égrènent et se font entendre par le biais du discours indirect libre, celui qui se joue des règles discursives et qui pose la question du « qui a dit quoi ? » Polyphonie renouvelée, elle est cette fois-ci synonyme de perturbation et de brutalité. Attachées à la mère et à l'amant, ces voix-parasites s'insérant volontairement dans le flux de l'instance narrative, viennent bouleverser forme et

fond des souvenirs narrés de Mouna, la déstabilisant émotionnellement. La relation mère-fille sera abordée plus exhaustivement dans la seconde partie de notre étude ; ici nous nous attacherons surtout à l'analyse de la voix-parasite de l'amant.

L'amant apparaît dans le roman comme une « figure incontournable car il assiste la narratrice, de manière indirecte, à se venger de son père [et de sa mère] [...]. Il l'aide aussi à s'accomplir et à s'assumer en tant que femme¹³¹. » En général, dans les romans d'Ananda Devi, la figure de l'amant (*Zil* dans *Pagli*, Jérôme dans *L'Arbre fouet* et Mallacre dans *Rue la Poudrière*) s'érige comme une figure d'opposition face à la famille et aux valeurs que celle-ci représente, adoptant une attitude solidaire et emplie d'amour :

La narratrice qui se sent Autre au sein de sa propre famille privilégie la figure de l'amant pour retrouver ce qu'elle a perdu, son Moi. L'amant est celui qui comprend la femme, celui qui a beaucoup d'humanité. La narratrice trouve en lui un interlocuteur attentif et parfois compréhensif et rempli de compassion à son égard. Elle en fait un portrait extrêmement positif dans la mesure où c'est lui qui l'amène à se sentir bien dans sa peau. [...] L'Autre devient une sorte de guide initiateur à la réalisation/déréalisation du Même. Dans cette aventure, elle connaît à la fois bonheur et malheur¹³².

À l'image de ces prédécesseurs, le Prince Bahadour de la narratrice de *Moi, l'interdite*, amant-clochard rencontré non loin du four à chaux quelques jours après avoir recouvré une apparence humaine, se présente comme cette figure salvatrice « vêtu[e] de liberté » (*ML* : 104) venant lui chuchoter des mots qu'elle n'espérait plus d'entendre : « Tu es belle. » (*ML* : 105) Les deux amants vivent ensemble des moments de partage autour de l'alcool et de la nature, traquant chaque jour l'évasion et le bonheur de vivre :

¹³¹ Vicram Ramaraj, « Problématique de l'Autre et du Même dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi », *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Véronique Bragard et Srilata Ravi (dir.), Paris, Harmattan, 2011, p.71.

¹³² *Ibid.*, p.72.

Le temps s'est bloqué sur un gond et ne bouge plus. Nous avons vécu, vécu, vécu sans plus nous arrêter pour reprendre notre souffle. Il m'a appris à reconnaître le parfum des plantes vulnérables et celui des plantes vénéneuses et comment fabriquer le rhum avec la mélasse des cannes et comment attraper les petits animaux, les dépecer en un seul geste et les faire cuire sous un tas de cailloux ardents jusqu'à ce que la chair fonde dans notre bouche. Il connaissait tout. Il n'avait aucune peur. Il était parvenu à l'autre bout, là où les cyclones sont borgnes et les nuages sont une écriture de liberté. (*ML* : 107)

Mi-amoureux, mi-modèle, le Prince Bahadour lui apprend à revivre et lui enseigne sa vision de la vie, entre lucidité et cynisme. Pourtant, cette façon de percevoir le monde qui l'entoure n'entre pas en adéquation avec celle de la narratrice dont les fins ont toujours été motivées par un besoin incessant et vital d'être aimée, d'être en appartenance que ce soit avec quelqu'un ou au sein d'un groupe. Ainsi, ils dialoguent :

Il était habitué à cette existence du dehors, en marge de tout, sans arrimage et sans bagages. Il ne comprenait pas pourquoi j'avais tant voulu appartenir. Préfères-tu que les murs t'enferment ? m'a-t-il demandé quelques jours après son arrivée. Être unie à quelqu'un qui ne voulait pas vraiment de toi et enchaînée à ses habitudes, à la routine d'une heure suivant l'autre, d'un jour suivant l'autre, et au bout de tout cela, tu ne reçois que tes cendres entre tes paumes. Réveille-toi, il y a d'autres passages ...

C'était vrai. (*ML* : 108)

Suivant le même principe explicité précédemment avec la grand-mère grenier, la narration subit un glissement vers le discours indirect libre l'atteignant pleinement à la toute fin avec le virulent « réveille-toi », offrant ainsi la parole à l'amant, effaçant la voix de Mouna devenue une nouvelle fois un « tu ». La narratrice en laissant la place à cet amant au cœur même de son espace privé – doublement privé, à la fois le corps dans la forme et le monologue auto-narrativisé sur le fond –, lui accorde la possibilité de venir y déposer des germes de son désir profond

d'émancipation à l'extrême, celle qui empêche de s'ancrer par refus de cautionner la possibilité d'être « enchaînée » au cœur même de ses pensées. Bouleversant les convictions qui ont construit son parcours existentiel et sa psychologie, l'amant vient balayer d'un revers de main tout cet espoir tenace d'un jour pouvoir *être-avec*, de pouvoir expérimenter le *vivre-ensemble* dont elle a toujours été privée pour finalement *appartenir* puisque selon lui, la solution ne s'y trouve pas et qu'y croire, c'est s'engager soi-même dans une désillusion annoncée (« Un jour, m'a t-il dit, l'homme mourra de ses espoirs trahis » *ML* : 108). Plus qu'un bouleversement, c'est une remise en cause profonde violente de par son intégration dans le discours narratif, à travers une nouvelle modulation « je/tu/je » plus didactique et plus déroutante. Contre toute attente, la narratrice finit par déceler une justesse dans les propos émis en les acceptant.

Fidèle à ses préceptes et dérouté par la lecture du sari relatant le passé de son amoureuse (« Et, miracle, ce sari portait l'écriture de toute notre histoire en petites lettres très fines. [...] Pendant longtemps il est resté à lire le sari et à soupirer comme si petit à petit ma vie entrait en lui » (*ML* : 109-110), l'amant finit par l'abandonner au moment même où elle découvre sa grossesse. Mouna se questionne sans vraiment s'étonner sur les raisons de son départ :

Et puis le Prince Bahadour s'est enfui. [...] Je n'ai pas vraiment été surprise. Était-ce la peur ? Était-ce l'offense ? Était-ce un songe abîmé, la violence de mes serments ? Ou tout simplement le refus de croire à la beauté cachée dans un corps fait d'absence ? (*ML* : 107)

La réponse semble se trouver dans cette ultime question et dans cette notion d'« un corps fait d'absence » : la lecture du sari, en retraçant la vie de la narratrice, a mis au grand jour « une chair mise à nu » (*ML* : 7) sur laquelle s'est inscrite indéfiniment les efforts désespérés de vouloir plaire, de vouloir être acceptée, de vouloir être aimée, de vouloir correspondre à un modèle, au détriment d'un Moi nié et refoulé qui a trop longtemps intériorisé un discours du rejet presque banalisé et un

idéal plus que destructeur. Finalement, en se transformant au gré des volontés extérieures d'autrui, en se conformant à *leurs* rêves « de carton-pâte » (*ML* : 34), le Moi de la narratrice ressemblerait à s'y méprendre à un *Toi* – expression du reflet du désir de l'Autre.

NARRATAIRES FANTOMATIQUES: L'APPEL DE LA SOLITUDE

Les premières lignes de l'*incipit* de *Moi, l'interdite* commencent comme suit :

Cette histoire couleur d'eau croupie n'a peut-être aucune réalité. Laissez-la s'écouler à travers la bonde de l'oubli. N'essayez pas de la saisir. Elle parle de rêves déçus, et aurait un bruit de déchirure si l'on pouvait entendre le bruit secret des cœurs.

Ne prenez pas mal ce songe d'épines que je vous offre. Je suis celle dont on a chiffonné la voix et marqué le visage des griffures du regret. (*ML* : 7)

À la fois lieu d'ouverture et lieu de passage vers le monde de la fiction, l'*incipit* selon Andrea Del Lungo¹³³, est un « seuil à double sens, tourné à la fois vers la parole du monde et vers la parole du texte¹³⁴ ». Il est aussi le lieu de la rencontre « organisée presque régulièrement à travers la vue » impliquant « une vaste problématique liée au regard¹³⁵ », celle entre l'auteur et le lecteur, entre le lecteur et le narrateur, entre le narrateur et le narrataire. Ces trois types de rencontre déployés dans l'*incipit*, sont identifiés et détaillés par Andrea Del Lungo comme étant des niveaux « visuels »,

le premier, interne, correspond au passage des regards entre les personnages ; le deuxième, toujours interne, coïncide avec le regard du personnage (ou du narrateur) dont le point de vue organise la narration même ; le troisième regard, provenant de l'extérieur, est celui du lecteur. Ainsi, le commencement romanesque se caractérise-t-il comme le lieu d'ouverture d'un champ visuel, dans un jeu d'obstacles, de barrières et d'empêchements entre les différents

¹³³ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.

¹³⁴ *Ibid.*, p.14.

¹³⁵ *Ibid.*, p.95.

niveaux. Le premier de ces niveaux a déjà été évoqué ; le deuxième introduit au contraire le problème du point de vue, ou, en termes plus strictement narratologiques, de la focalisation, c'est-à-dire de ce regard interne qui filtre la narration en exposant l'univers romanesque au lecteur, voire – pour arriver ainsi au troisième niveau – en encadrant la vision de ce dernier¹³⁶.

Ainsi, dans *Moi, l'interdite*, on assiste à une rencontre particulière entre une narratrice – dont le point de vue ou *focalisation* est intra-homodiégétique – et un narrataire extradiégétique répondant au pronom indéfinissable « vous » dont le portrait encore peu visible est à esquisser. Faisant don de son histoire, la narratrice l'institue comme principal destinataire du récit qu'elle s'apprête à livrer. Récit devenu message selon Roman Jakobson¹³⁷, celui-ci est donc émis à l'adresse d'un « vous » dont il faut déterminer si la réception tout au long de la lecture est « confirmative, en accord avec l'idéologie du récit encadré ; [...] infirmative, contrastant avec l'idéologie du récit intérieur ; [...] ouverte, interrogative, [...] absente¹³⁸ ».

Les prémisses de cette relation peuvent se déchiffrer dès les premières lignes : l'usage de l'impératif ici à valeur conative annule ou du moins freine la mise en place d'une stratégie de séduction à laquelle on serait en droit de s'attendre en présence d'un *incipit*. Imposant de suite une distance, la narratrice exige de son narrataire « vous » que celui-ci ne cherche pas un quelconque sens au récit qui va suivre, allant jusqu'à discréditer clairement la réalité et l'authenticité de ses propos avec un « peut-être » plein d'ambiguïté. Ainsi, au saisissement il est préférable d'opter pour le détachement, avertissement préconisé par deux négations consécutives. Véritable rapport de force qui se poursuivra tout au long du roman, il est toutefois atténué par une première confidence de la narratrice, un souvenir

¹³⁶ *Ibid.*, p.96.

¹³⁷ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p.209-248.

¹³⁸ Jaap Lintvelt, « La polyphonie de l'encadrement », *Aspects de la narration, Thématique, idéologie et identité*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, pp.49-53.

d'enfance malheureux : le premier geste de la mère vers l'enfant inaugurant le ratage d'une autre rencontre.

[...] je me suis souvenue du premier geste de ma mère envers moi. Elle a levé une main fatiguée et a caché le mamelon vers lequel je tendais ma bouche. Un long soupir de dégoût s'est échappé d'elle. Le sein s'est rétréci sans qu'il en sorte la moindre goutte de lait. Où est parti le lait de ma mère ? Je vous le demande. (*ML* : 7-8)

Véritable tentative de rapprochement par le biais de l'émotion et surtout du pathétique, ce souvenir sollicite contre toute attente l'implication – refoulée un peu plus tôt – du narrataire à travers la formulation d'une question indirecte. N'espérant aucune véritable réponse, cette question vacille entre affront impertinent et invitation masquée, révélant l'envers d'un rapport de force à l'intérieur duquel le pouvoir ne se trouverait pas exclusivement du côté de « l'autorité de la parole¹³⁹ » narrative. La suite de l'*incipit* permet de confirmer d'une part la *focalisation* intra-homodiégétique (« Mon histoire commence un jour de terre gonflée de sel et d'estuaires couleur de sang » *ML* : 8) ; d'autre part, elle installe durablement un ton moralisateur par le retour de l'usage de l'impératif (« Regardez autour de vous » *ML* : 8). Ainsi, le narrataire doit prendre garde à ne pas se faire avoir au jeu des apparences en se confrontant et en s'impliquant dans une histoire, celle de la narratrice, dénuée de toute certitude concrète. L'*incipit* s'achève par la révélation : celui d'un visage entrevu par le narrataire (« À présent, il est temps de me voir » *ML* : 8) cristallisant l'inaugurale rencontre. Cette voix flottante et « absente » (*ML* : 8), à défaut d'être entièrement *corporisée*, s'adjoint un visage qui s'avère difforme : « Je suis née avec un bec-de-lièvre. Dans les villages, ils n'appellent pas cela une difformité ; ils l'appellent une malédiction. » (*ML* : 9) Les dernières phrases annoncent un récit de lutte (« Mais je ne suis pas une malédiction. Vous le verrez en suivant mon histoire. Je suis une mise en garde » *ML* : 9) : celui contre l'aliénation.

¹³⁹ Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p.14.

Ainsi, la figure du narrataire permet une conception tout autre du récit : d'abord comme un message mais aussi comme une proposition de dialogue potentiel. Cette potentialité perdure par l'insistance, certes inégale, des adresses directes faites par la narratrice (elles se situent seulement dans trois chapitres sur quinze) et en même temps s'ébrèche par le silence inébranlable de ce narrataire intradiégétique. Mystérieux, il se laisse cependant définir à travers quelques indices. Par un renvoi explicite dans l'*incipit* au hors-texte, « discours du monde, [...] savoir commun partagé par l'auteur et par le lecteur¹⁴⁰ » mais aussi le narrataire, celui-ci permet de deviner que ce dernier n'est pas un néophyte de la culture indo-mauricienne. Ainsi, le narrataire est invité à baptiser la narratrice du nom « rakshas, Shehtan, Satan ou autre » (*ML* : 9), raksha étant un esprit diabolique dans la mythologie hindoue. Non-ignorant de la culture, il n'est cependant pas originaire des campagnes et ne connaît pas les mœurs de celles-ci : « Il vous est difficile de croire à tout cela. Tant de colère, tant de rancune. Mais vous ne connaissez pas la malédiction des campagnes » (*ML* : 34-35) ; « (c'était il y a longtemps, on ne faisait plus cela à ma naissance, heureusement pour moi) » (*ML* : 37). Le sous-estimant par méconnaissance, la narratrice va jusqu'à s'interdire d'étaler certains de ses sentiments les plus intenses, prétextant une incapacité chez son narrataire à pouvoir les entendre et les supporter : « Je ne vous raconterai pas ce surcroît de peine. Cela vous semblerait insupportable. » (*ML* : 114) Face à un narrataire qu'elle perçoit comme fragile et profane, la narratrice n'hésite pas à adopter un ton instructif : « C'est ma grand-mère grenier, qui en mal d'une treizième étouffée au berceau (c'était il y a longtemps, on ne faisait plus cela à ma naissance, heureusement pour moi) [...] » (*ML* : 37) pour clarifier certains secrets de Polichinelle ruraux aujourd'hui désuets.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.46.

Toutefois, le « vous » n'est pas l'unique narrataire dans *Moi, l'interdite* et avant de poursuivre, il est nécessaire de présenter les autres destinataires, cette fois-ci personnalisés, du récit à savoir : l'amant, la grand-mère grenier, l'infirmière Lisa et l'enfant mort.

L'amant est le second narrataire auquel s'adresse la narratrice après le « vous » de l'*incipit*, mais surtout, il est le premier narrataire intradiégétique ; il survient au chapitre III : « Écoute bien et n'oublie rien, homme de tous mes jours » (*ML* : 23). L'identification rendue possible de l'amant se fait d'une part grâce au surnom affectueux « homme de tous mes jours », ne pouvant correspondre ni au père, ni au frère, ni au fils mort (les deux seuls autres protagonistes masculins) ; d'autre part, grâce à la description anticipée (« [...] entre les ruines de ton corps avec des éclats d'or et de suie » *ML* : 23) de l'être aimé repris plus tard lors de la rencontre (« [...] je l'ai reconnu à la tendresse de sa bouche tout encore emplie de faim, à l'or qui habillait son regard lorsque le crépuscule venait s'y blottir, aux poussières de suie sous ses ongles comme s'il semait la nuit [...] » *ML* : 104-105). Le surgissement de cet autre destinataire diégétique n'est en rien dû au hasard et pour cause : enfermée dans sa cellule, la narratrice déplore sa condition d'aliénée ou comme elle se définit elle-même, d'*autre* (« Nous ne sommes pas malades, ne comprends-tu pas ? Seulement autres, et nés pour nous accrocher à d'autres croyances et d'autres espoirs. Seulement autres. » *ML* : 78) la condamnant au silence et à l'ignorance – du moins, jusqu'à l'arrivée de Lisa. Pendant et après son viol dans le chapitre II, elle fait part de cette impossibilité à pouvoir se confier, et inversement, à pouvoir être écoutée : « Les aliénés ne peuvent se plaindre, il n'y a personne pour les écouter » (*ML* : 20) ; « Je fais silence en moi et je n'écoute pas les protestations de ma chair. À quoi cela servirait-il ? Je n'ai pas d'auditoire » (*ML* : 22) ; impossibilité entravant profondément son besoin d'évacuer par la parole. Par conséquent, la figure du narrataire sous toutes ses formes s'apparenterait à une solution contre le silence forcé, un moyen d'exister par la parole en adressant son

vécu comme un message qui serait alors légitimé par le simple fait d'avoir été dit. Mouna se crée ainsi son propre auditoire, mais celui-ci reste fictif, uniquement composé de fantômes qu'elle a aimés : les morts (le fils perdu, la grand-mère grenier) ou les absents (l'amant, l'infirmière Lisa lorsque celle-ci n'est pas avec elle dans la cellule). La figure du narrataire de l'amant préfigure l'arrivée de tous les autres, qui seront identifiables principalement par le contexte. Tandis que la figure de l'amant en tant que destinataire n'apparaît qu'une seule et unique fois lors du chapitre III, celle de la grand-mère grenier survient dans le chapitre VII (« [...] son corps devenu des particules de rien, de néant que je lâchais sur l'eau, que le vent me ramenait au visage pour que j'en avale un peu, tu entres en moi, tu poursuis ta route avec moi, [...] » *ML* : 66) et le chapitre XI (« Sais-tu qu'il m'a fait danser ? » *ML* : 106) ; celle de l'enfant dans le chapitre XII (« Et leur pépiement, toujours, me ramènera à ta voix, me rappellera que tu as été, [...] que tu as reconnu, en ce moment ultime, une mère aimante et déchirée [...] » *ML* : 119) ; et celle de Lisa dans les chapitres VII (« Je préfère avoir mal dans le secret de mon corps plutôt que mal ... là où tu me fais mal, Lisa » *ML* : 65), IX (« Nous ne sommes pas malades, ne comprends-tu pas ? » *ML* : 78), et XII (« En ce lieu, Lisa où tu me rejoins et m'écoutes » *ML* : 119).

Ces quatre narrataires intradiégétiques en plus du « vous » extradiégétique, de par leur nombre et surtout à travers les liens qui les relient à la narratrice, viennent former deux groupes : l'un exprimant de la sympathie envers le récit de la narratrice (ici, les narrataires intradiégétiques), et l'autre exprimant plutôt de l'hostilité (ici, le « vous ») (Agnès Whitfield, 1983¹⁴¹). La notion d'hostilité est ici très importante puisqu'elle vient apporter du sens au ton un peu autoritaire avec lequel la narratrice a érigé son narrataire extradiégétique dans l'*incipit*. En fin de compte, instaurer deux groupes dont l'un serait en faveur de la narratrice, et l'autre serait en totale opposition, suppose que la narratrice serait susceptible de séduire les opposants afin

¹⁴¹ Agnès Whitfield, « Reading the Post-1960 Quebec Novel : the Changing Role of the Narratee », *loc. cit.*, p.34.

de les rallier à sa cause. Comme l'explique Gerald Prince, il faut « étudier le[s] narrataire[s] pour pouvoir déceler les prises de position fondamentales d'un récit¹⁴² ». En plus des prises de position révélées à travers une stratégie de séduction (ou le contraire) à l'intérieur du récit qui est aussi message, cette lecture et analyse affichent les rouages des types de rapport établis entre narrateur-narrataire et permettent en bout de ligne de caractériser le narrateur puisque « le caractère d'un narrateur-personnage est révélé par les rapports qu'il institue avec son narrataire autant – sinon plus – que par tout élément dans le récit.¹⁴³ »

La stratégie de séduction mise en place par la narratrice vis-à-vis de son narrataire extradiégétique se laisse lentement deviner par son indécision à adopter une attitude éloignée de toute contradiction. Tandis qu'elle prônait le détachement dans les premières lignes et avisait le « vous » de ne pas trop chercher à saisir ce qu'elle allait lui confier, le chapitre VIII manifeste un ton inédit. Versatile, la narratrice interpelle par un « vous vous souvenez » (*ML* : 70) son narrataire, l'incitant à porter une attention et une vigilance toutes particulières aux événements contés et à leur chronologie. Cet appel à la vigilance est par ailleurs fortement appuyé par deux (sur-)justifications présentes dans le même chapitre, inscrites entre parenthèses pour mieux souligner leur atypie dans le récit :

Il a fini par entrer. Il avait l'air de sourire, mais douloureusement. Il s'est approché et m'a léchée. Sans hâte, car il s'est bien rendu compte que j'étais prisonnière. Il m'a léchée un peu partout, sans vraiment déranger les bêtes, lesquelles s'écartaient passagèrement pour revenir en plus grand nombre (car elles s'étaient incroyablement multipliées [...]). J'ai eu du mal à me resservir de mes bras et de mes jambes. Mais petit à petit, la circulation est revenue, la coordination aussi, et j'ai pu me redécouvrir presque entière (puisqu'il me manquait les orteils). (*ML* : 71-72)

¹⁴² Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *loc. cit.*, p.195-196.

¹⁴³ *Ibid.*, p.193.

Concernant ces (sur-)justifications toutes deux introduites par des conjonctions (car, puisque), elles ne sont certes pas directement adressées au narrataire « vous » mais les détails qu'elles apportent déjà connus de la narratrice, sont indirectement dirigés auprès d'un destinataire. Un destinataire dont il faut s'assurer de sa bonne écoute et surtout de sa mémoire. Attitude paradoxale de la part de la narratrice puisque *se souvenir* requiert par conséquent de *comprendre* et surtout de *s'impliquer* émotionnellement. L'influence qu'elle tente d'exercer n'a pour seul et unique but que d'être comprise (« Me comprenez-vous enfin ? » *ML* : 106). Considérée comme un monstre, une malédiction, une chose bien plus qu'un être humain, Mouna a surtout souffert du manque d'acceptation face à des esprits obtus et effrayés par sa différence. À travers son auditoire monté de toute pièce par son imagination, Mouna ne cherche qu'à être considérée pour ce qu'elle est véritablement, c'est-à-dire selon sa propre définition et non celle des autres emplis de préjugés destructeurs. Sa quête d'approbation échoue face au silence et au retrait du narrataire « vous » exprimé par ses adresses directes empreintes de déception : « Non, vous ne comprendrez pas. C'est un miracle. Non, vous ne comprendrez pas. C'est un mystère » (*ML* : 105). Insensible à sa stratégie séductrice, le narrataire reste visiblement insensible.

La fin du récit est marquée, d'une part, par la naissance de son fils monstrueux (« mi-homme, mi-bête » *ML* : 118) dont la narratrice s'apprête à arracher la vie en le noyant dans une mare et, d'autre part, par le retour d'un ton plus impérieux – délaissant le ton conciliant du chapitre VIII – incarné par l'usage réitéré de l'impératif (« Oubliez vos idées préconçues, d'un autre paradis, d'un autre enfer » *ML* : 117). Face à l'horreur de l'infanticide qu'elle est sur le point de commettre, la narratrice défend bec et ongles sa conception du monde, démontrant par sa propre expérience existentielle ponctuée par la haine et la violence qu'il est préférable pour l'être qu'elle aime et qu'elle a enfanté de le *soulager de la vie* en le tuant par amour (« Lisa me demande sans cesse pourquoi je l'ai tué. Je n'ai qu'une réponse : par amour » *ML* : 114), unique geste scellant une rencontre mère-enfant encore une fois manquée. Le malaise latent face à l'acte inconcevable s'accroît par ces trois

questions, lancées avec véhémence comme un affront à la morale et à la bien-pensance incarnées par le narrataire :

Que pouvais-je faire selon vous ? Lui donner de mon lait frelaté qui fuyait par gouttes jaunâtres de mes seins amaigris ? L'envelopper dans un sari blanc qui raconterait à tous ceux qui oseraient l'aimer, l'histoire de sa peine et de sa déchéance et les ferait fuir pour de bon, pétris de culpabilité ? Non. (*ML* : 118-119)

Seule contre « vous », la narratrice impose son acte comme une évidence à travers des arguments persuasifs dont les interrogations n'obtiendront aucune véritable réponse, si ce n'est la sienne. Malheureuse insurgée par son vécu et par son infanticide, elle pose la douloureuse question de ce qu'est vivre avec pour fardeau la fatalité et le mal, l'hérédité d'une souffrance incurable qui apostrophera encore et encore l'animosité de ceux qui ne s'en tiennent qu'aux apparences. Concernant la question des apparences soulevée dans l'*incipit* et abordée de nouveau dans ce chapitre XII, la narratrice accuse par ailleurs le « vous » d'être aveugle (« Vous pourriez voir un ange passer sans le savoir. [...] Et vous pourriez frôler un être de l'enfer, environné de cet air tumultueux et sans repos qu'il respire en permanence, et vous ne le sauriez même pas » *ML* : 117-118), n'ayant ainsi pas su, pas pu ou pas voulu suivre les conseils prodigués plus tôt.

Quant aux narrataires intradiégétiques, fidèles à leur narratrice, ils ne semblent jouer de prime abord que le simple rôle de soutien, de docile auditoire imaginaire et réconfortant. Leur présence aide à remplir le vide du silence et de l'absence, bien qu'eux-mêmes ne soient que des objets de pure fiction, production d'une folie latente qui ne tardera pas à émerger, spectres de souvenirs passés auréolés d'un bonheur éphémère. Étudiant les significations de la présence du narrataire qu'elle nomme « partenaire occulté », Carole Connolly, dans son chapitre

« Les métamorphoses du narrataire¹⁴⁴ », s'est questionnée justement sur ce que pourrait révéler en filigrane le surnombre ou la surpopulation de narrataires comme c'est le cas avec *Moi, l'interdite*. Ainsi, « [l]a réitération de sa présence peut servir à convaincre le narrateur qu'il s'adresse bel et bien à quelqu'un, refléter son besoin d'affirmation verbale ou accuser sa profonde solitude et son ardent désir de quelqu'un pour l'écouter¹⁴⁵. » Plus qu'un simple désir d'être entendue et de se sentir exister, Mouna tente de troquer sa solitude en se créant une communauté des absents. Mais ces fantômes qu'elle continue à aimer restent silencieux – sauf Lisa – tout comme le narrataire extradiégétique, la plongeant encore plus dans un abîme où seul sa voix résonne. Chaque adresse directe formulée la renvoie vers sa triste réalité impossible à tromper et à nier, l'*engloutissant* encore plus dans un isolement et dans une solitude sans fond. Se retournant finalement contre elle, son auditoire ne la sauvera pas de son affligeante condition.

Toute cette polyphonie ou cohabitation narrative (voix indépendantes, récits métadiégétiques, surconscience des bruits), en plus de mettre à jour une solitude terrifiante, dévoile paradoxalement un effacement graduel de la narratrice, victime d'une annihilation physique mais aussi psychologique orchestrée par trois personnages centraux : sa mère, son compagnon canin et son violeur. À la fois témoin et complice de sa propre destruction, la narratrice de *Moi, l'interdite* est engagée dans une relation problématique voire mortifère avec autrui, la déposédant peu à peu de son propre corps, de ses propres désirs et parfois même, de sa propre narration.

¹⁴⁴ Carole Connolly, « Les métamorphoses du narrataire », *Le partenaire occulté*, pp.133-152.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.142-143.

CHAPITRE III – DU DIFFORME À L'INFORME : ALIÉNATION CORPORELLE ET PSYCHIQUE

La narratrice de *Moi, l'interdite* confronte son monde et elle-même à son absence de conformité physique, faisant d'elle un être avant tout difforme, c'est-à-dire « qui s'écarte de la norme, [...] qui présente un aspect désagréable par des formes irrégulières et, pour finir, [...] qui est monstrueux ou susceptible d'accomplir des actes monstrueux¹⁴⁶. » Hors-norme, « le difforme provoque très souvent un choc, un ébranlement¹⁴⁷ » car il échappe à l'attendu, à l'imaginable en « accusant et/ou récusant nos formes de perception, nos structures de pensée, nos normes et nos habitudes, nos attentes et nos préjugés, [...] et donc notre conception de l'humain¹⁴⁸ » ; signant sa non-appartenance définitive au fantasme de la normalité. Très tôt, Mouna prend conscience de ce choc dont elle est l'origine en même temps qu'elle réalise le poids de son physique disgracieux : « Les yeux qui s'ouvrent sur un monde nouveau n'ont aucun repère. Tous les visages sont les miroirs d'une chose qui provoque l'horreur. Ils s'esquivent, dérapent. Puis, lorsqu'enfin ils osent regarder, c'est avec mépris et envie de détruire » (*ML* : 31). Cette synecdoque désignant les femmes assistant à l'accouchement par leur visage et donc par leurs regards inquisiteurs et juges, insiste sur cette fixation horrifiante qui refuse à Mouna le droit à être considérée comme un être humain en lui arrachant d'emblée une humanité dont la reconquête sera semée d'obstacles.

Lucide quant à sa fatale situation, Mouna tente alors de se réinventer, ne stagnant pas dans sa monstruosité mais essayant de la résoudre dans un perpétuel délitement de

¹⁴⁶ Eric Vautrin dans son texte « Les anges du bizarre ou les corps abîmés dans le théâtre de Romeo Castellucci des années 90 » dans *De l'informe, du Difforme, du Conforme au théâtre*, coll. Liminaires – Passages interculturels italo-ibériques, vol. 15, Bern, Peter Lang, donne la définition du terme difforme extraite du dictionnaire *Trésor de la Langue Française*, p.69.

¹⁴⁷ Muriel Plana « Des monstres, des spectres, des écrans : formes du mythe et mythe de la forme dans P.O.M.P.E.I, 2^{ème} fouille de Caterina Sagna », *De l'informe, du Difforme, du Conforme au théâtre*, coll. Liminaires – Passages interculturels italo-ibériques, vol. 15, Bern, Peter Lang, p.15.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.16.

ses propres formes. De difforme, elle devient alors informe, c'est-à-dire sans forme déterminée, attendant de savoir à quoi elle *devrait* ressembler. Car, « [c]haque corps est, dans le temps, un dédoublement, une transformation, une mutation – soit une destruction du précédent. Il est le même, et il est autre¹⁴⁹ » ; la narratrice désintègre son passé de rejet et elle-même pour se donner une chance d'appartenir à quelqu'un et à quelque part, dans un corps différent devenu « pâte à modeler » (*ML* : 83).

Cette désintégration corporelle volontaire n'est que le fruit d'une lente aliénation, dont les graines déposées à la naissance dans l'esprit de la narratrice par son entourage, ont lentement fait pousser les arbres d'une folie obombrant sa raison et surtout son discernement : « Non, personne n'a jamais compris. Quels arbres magnifiques croissaient dans ma tête. Des banyans, des multipliants aux cent racines qui lançaient leur bras aux quatre coins de la terre pour mieux la posséder » (*ML* : 57). Ces multipliants comme elle les nomme, plus que de la posséder, lui ôtent toute potentielle emprise sur ses propres désirs de vie, la contraignant à se mutiler pour atteindre un idéal d'appartenance et surtout de ressemblance idéalisé et utopique. Mais avant de détailler cet idéal et surtout de circonscrire ses origines par l'identification des mains qui ont travaillé à son façonnement, il est essentiel de revenir sur l'idée d'aliénation en la définissant.

Marie-France Rouart propose un essai, *Les structures de l'aliénation*¹⁵⁰, dans lequel elle se penche sur le concept et ses manifestations ainsi que son inscription dans la modernité. Ses premières pages sont ainsi dédiées à un survol du terme aliénation utilisé dans plusieurs domaines comme la philosophie, la psychanalyse ou encore le droit dont elle condense les spécifications pour en retirer ceci : « [...] le concept d'aliénation repose sur la notion de dépossession par l'autre, à l'origine souvent d'un sentiment de déperdition d'un bien, d'une perte d'un autre, ou encore de soi comme autre¹⁵¹. » À cela, elle ajoute qu'« il serait également pertinent de

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.26.

¹⁵⁰ Marie-France Rouart, *Les structures de l'aliénation*, Paris, Publibook, 2008.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.12.

limiter le domaine de l'‘aliénation’ à l'expression d'un sentiment personnel de division avec soi-même, d'avec autrui, et d'avec le monde en général¹⁵². » Cette division, qui dans notre cas trouve sa source dans « la désintégration de la famille¹⁵³ » entraîne l'isolement social et conséquemment la solitude. La narratrice de *Moi, l'interdite* prend rapidement conscience qu'elle est différente du reste des membres de sa famille, tous ligüés contre elle et prêts à se *défaire* ce qui a été *manqué* au sein de leur foyer : « Ma famille au complet dressait contre moi un rempart de refus. À cinq ans, je venais de comprendre que je ne serais jamais pareille à eux » (*ML* : 12). Face à cette négation d'intégration et le désir familial quasi univoque et à peine latent de réduire son existence, la narratrice sombre dans un désert d'indifférence dont l'oasis messianique que représente sa grand-mère deviendra rapidement un mirage lors du décès de cette dernière. Depuis l'indifférence, elle vogue vers la solitude contre laquelle elle ne cesse jamais de lutter. Mais cette bataille perdue d'avance, « pour vaincre ou échapper à la solitude transforme, ‘métamorphose’ le héros au point qu'il ne se reconnaît plus autrement qu'en être dépossédé de lui-même¹⁵⁴ ». Mouna prend la métamorphose au pied de la lettre en se fourvoyant elle-même dans les méandres des poils qui lui pousseront un peu partout sur le corps, après sa rencontre avec le chien.

L'aliénation, telle que nous la comprenons aujourd'hui – dans un contexte littéraire et sociologique contemporain – concerne l'homme moderne. Bien que son corpus s'intéresse à des œuvres du XXème siècle et par conséquent, impose à sa réflexion d'être perçue à travers un prisme particulier, la définition de l'homme moderne proposée par Marie-France Rouart n'a jamais été aussi d'actualité et s'applique aisément à un ouvrage paru en 2006. Pour comprendre l'homme moderne, il faut d'abord envisager l'évolution de la personnalité humaine qui « [s]elon la

¹⁵² *Ibid.*, p.21.

¹⁵³ *Ibid.*, p.16.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.22.

formulation de Riesman, [...] est passée d'une orientation vers la tradition, à une orientation vers l'individu, puis vers l'extérieur¹⁵⁵. » Ainsi,

L'homme moderne tourné vers l'extérieur se comporte en fonction de règles non dictées par un choix intérieur, mais par ses pairs, au gré de leur approbation ou de leur désaveu. Il s'affirme ainsi par rapport à une source « étrangère » (*alien*), extérieure à lui-même. L'écriture introspective traduit alors une fragilisation du moi sous le regard direct ou médiatique d'autrui, qui joue le rôle d'une microstructure relayant à l'intérieur de l'individu lui-même celle du groupe familial¹⁵⁶.

Cette instance extérieure devenue autorité, elle est incarnée dans *Moi, l'interdite* à la fois par la figure de la mère, mais aussi par la figure mystérieuse du narrataire « vous » dont le rôle particulier, instaurant une narration à fonction dialogique, est édifiant dans la perception de la personnalité aliénée de Mouna. Les qu'en dira-t-on des villageois viennent aussi s'ajouter à cette masse inclusive et non-exhaustive que représente l'autorité extérieure, mettant la lumière sur l'importance que revêt l'image de soi, celle que l'on renvoie dans la communauté et qui doit absolument se conformer aux attentes conservatrices et dans notre cas, misogynes.

Se calibrer sur les attentes des Autres permettrait ainsi de vivre dans une illusion d'harmonie et d'homogénéité sauvegardée. Mais plus que tout cela, Mouna rêve d'*appartenir* : être la partie d'un tout, d'une communauté, d'un groupe, d'une famille. Désirant fortement se sentir incluse, elle fomenté par sa malencontreuse expérience une analogie entre appartenance et ressemblance, une appartenance qui serait intolérante à l'altérité qu'elle incarne et qui exigerait de sa part un changement d'état explicité plus haut, de difforme à informe. Réceptacle d'animosité, la narratrice devient aussi le réceptacle de désirs de chacun, omettant intentionnellement les siens pour mieux atteindre son ambition d'*appartenir*. Ce hiatus entre les attentes extérieures et l'irréductible réalité de son physique

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.20.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.23.

« engendre le besoin de satisfactions compensatoires (substituts), d'où la recherche d'une 'communauté' existentielle et idéologique¹⁵⁷ », manifestation de l'aliénation. La narratrice, se berçant de fantasmes, se réifie elle-même puisqu'elle ne devient que la projection d'un extérieur qui ne se préoccupe *in fine* que de son annihilation définitive.

L'analyse de cette objectivation de soi ou « atomisation du moi¹⁵⁸ » passe par l'étude des différentes relations établies entre Mouna et les protagonistes aliénants en mettant en avant l'impact de celles-ci sur son psychisme et sa perception d'elle-même.

MOUNA ET SA MÈRE: UNE COURSE POUR L'AMOUR

Le premier souvenir de Mouna concerne sa mère, le premier geste adressé à sa fille nouveau-née. Ce contact inaugural n'a paradoxalement pas lieu, la mère ne pouvant allaiter (entre impossibilité et refus, il ne semble n'y avoir qu'un pas) : « Elle a levé une main fatiguée et a caché le mamelon vers lequel je tendais ma bouche. Un long soupir de dégoût s'est échappé d'elle. Le sein s'est rétréci sans qu'il en sorte la moindre goutte de lait. » (*ML* : 8) Se voyant interdire l'accès au sein, Mouna se voit parallèlement interdire l'accès à une relation d'amour mère-fille, rejetée par celle qui l'a mise au monde. Ainsi, l'arrivée de Mouna vient bouleverser l'équilibre de sa famille ayant déjà accueilli trois premiers enfants – un frère aîné et deux sœurs – apportant avec elle le chaos de son bec-de-lièvre auquel on confère tous les malheurs possibles. Plus qu'un bouleversement, c'est littéralement la désintégration d'un noyau familial puisque les rôles sont rapidement renversés. La mère ne souhaitant pas nourrir sa dernière fille, la tâche est récupérée par la grand-mère devenue mère de substitution : « Et alors, ma grand-mère m'a fait un don

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.15.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.20.

suprême. Elle m'a fait téter son sein à elle, où il lui est venu, par un miracle que je ne me suis jamais expliqué, quelques gouttes de lait. J'ai bu le lait de ma grand-mère, qui est devenue, de ce fait, ma vraie mère. » (*ML* : 38) La hiérarchie des fonctions familiales est ainsi repensée et cautionnée par le couple parental, ayant abandonné très tôt toutes les responsabilités incombées.

INEXISTENCE D'UNE RELATION MÈRE-FILLE

Ce refus de l'allaitement est la première manifestation d'une relation mère-fille qui n'existera pas, si ce n'est dans l'aspect mortifère qui les lie l'une à l'autre. La mère de la narratrice ne cache pas son désir de mort envers sa fille qui, elle, accepte douloureusement la réalité de cette absence assumée d'amour ou d'attachement maternel. Cette acceptation ne se fait toutefois pas sans mal et Mouna s'aveugle volontairement de phantasmes pour ne pas avoir à se confronter à cette douloureuse seconde expérience de rejet. Elle raconte son second souvenir, « celui de lierres [lui] enserrant le cou » (*ML* : 11) alors qu'elle est accoudée près d'une fenêtre, observant les va-et-vient des autres membres de la famille. Elle réalise plus tard, que ce qu'elle percevait comme des lierres « qui se resserraient sur [sa] gorge » n'étaient en fait que « les longs doigts flexibles de ma mère » (*ML* : 12). Les contacts physiques entre mère et fille évinçaient le choix de la vie, la mère préférant donner la mort, frôlant de peu l'infanticide volontaire : « Ma mère proximale me donnait naissance une nouvelle fois dans un acte de mort » (*ML* : 12).

Élisabeth Badinter, dans son chapitre « L'indifférence maternelle ¹⁵⁹ » consacrée justement à cette absence de témoignages d'affection de la mère à l'enfant, s'interroge sur les raisons de cette insensibilité en trouvant notamment une piste de réflexion dans l'idée de mort prochaine du nourrisson. Pour éviter tout chagrin lié à la perte d'un bébé dont les chances de mourir sont élevées, il est

¹⁵⁹ Elisabeth Badinter, « L'indifférence maternelle », *L'amour en plus, histoire de l'amour maternel (XVIIe-XXe siècle)*, Flammarion, 1980, pp.107-183.

préférable de s'abstenir de tout élan d'affection. Cette raison exposée trouve un écho significatif dans un dialogue échangé avec le père et surpris par Mouna :

- Quand elle est née, tu m'as dit qu'elle ne survivrait pas longtemps, lui a-t-il reproché.

Il y eut un long silence.

- Je le pensais ... Je ne l'ai pas nourrie ... Elle n'aurait pas dû survivre. Mais c'est ta mère qui s'est occupée d'elle! (*ML* : 52)

La survie de Mouna n'a pu aboutir à un soulagement escompté par les parents, frustrés d'avoir encore sous leur toit celle qui est nommée « la Cause » (*ML* : 17) des catastrophes vécues par sa famille et le village (cannes brûlées, sécheresse, cyclones, etc.). À cette survivance s'ajoute le sexe de l'enfant comme possible raison de cette animosité mortelle : « Non, vraiment, la fille n'est pas une affaire pour les parents et nulle complicité ne semble la rapprocher de sa mère. La mère garde ses trésors de tendresse et de fierté pour son aîné, héritier exclusif du patrimoine et du titre de ses parents nobles¹⁶⁰. » Considérées comme des fardeaux, les filles/femmes décrites par Ananda Devi dans la communauté indo-mauricienne n'ont pour unique objectif que de se marier et ensuite d'enfanter une progéniture dont elles devront s'occuper en plus des tâches ménagères. Tout comme l'épouse du Dokter-Dieu (*Le sari vert*), Daya (*Pagli*), Anjali (*Le voile de Draupadi*) et toutes les autres considérées d'abord comme des mariées avant d'être des femmes, les sœurs de Mouna partent en quête d'un futur parti. La célébration du mariage et le départ des filles du foyer familial pour la demeure de l'époux sont des signes d'une libération pour les parents : « Ma mère souriait de soulagement d'avoir enfin casé mes sœurs et d'être enfin libre de satisfaire les menus désirs de mon frère de diamant fin au teint d'orgueil levant » (*ML* : 86). Malgré tout, les filles restent une charge aux yeux des parents et lorsque les sœurs de Mouna reviendront auprès de leurs parents suite à des sévices conjugaux, leur père n'hésitera pas à les qualifier de « malédiction » (*ML* : 116) tout

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.115.

comme leur autre fille abandonnée dans le four à chaux. Finalement, Mouna est *frappée* par deux malédictions : celle de son bec-de-lièvre et celle de son sexe, faisant d'elle la paria absolue de sa famille et particulièrement de sa mère.

Paria, Mouna n'est littéralement pas considérée comme un membre à part entière de la famille. Hormis durant la scène de l'accouchement permettant d'identifier le passage d'une vie intra-utérine à une vie extra-utérine, les liens de parenté ne sont reconnus nulle part dans le récit. À aucun moment Mouna n'est identifiée comme étant « fille de » ou « sœur de ». Seule la narratrice permet de discerner la généalogie et en corrélation, son emplacement dans cette filiation qui résiste à son inclusion et qui se complexifie par la contestation catégorique des fonctions de certains et l'attribution inattendue de celles-ci à d'autres.

Face à cette exclusion, Mouna redouble d'efforts pour satisfaire les désirs de sa mère et faire éclore les premiers émois d'un amour maternel inexistant, noyant toujours plus son corps dans l'obscurité et l'invisibilité : « L'obscurité était douce et sèche, elle soignait mes plaies, guérissait mes blessures, lissait mes traits monstrueux, me faisait telle que m'avait voulue ma mère » (*ML* : 13). Dans sa vaine tentative pour gagner le cœur de ses parents, la narratrice modifie délibérément son aspect physique, obstacle insurmontable entravant ses aspirations de normalité. Alors que son frère et ses sœurs s'épanouissent sur tous les plans, la narratrice poursuit sa lente descente vers l'annihilation, ankylosée dans sa déception de ne pouvoir plaire, se repliant encore plus sur elle-même : « J'ai cessé de grandir. [...] [j]e suis restée maigre et froide comme un lézard » (*ML* : 17). Là débute l'aliénation de la narratrice, s'égarant dans des desseins qui n'émanent pas de son intériorité mais qui ne sont que les tristes relents d'un malaise familial incapable de passer outre sa tare. Se métamorphosant au gré des remarques insultantes que son père lui lance, Mouna s'éloigne de plus en plus d'une humanité dont il ne lui reste que quelques traces, glissant dans un entre-deux perdu entre inhumanité et animalité. Le temps passant, celle qui visait les étoiles de la conformité n'a finalement réussi qu'à s'enliser encore plus au sein d'une hideuse différence : « Lorsque les années ont déposé sur moi une

couche de moisissure et usé les courbes lisses de l'enfance pour ne rendre que plus flagrants les signes de monstruosité » (*ML* : 17).

TYRANNIE MATERNELLE ET DÉPOSSESSION DU RÉCIT

Le paroxysme de cette aliénation et en parallèle, de cette destruction annoncée est atteint durant l'épisode de l'incendie. Toujours dans l'attente de pouvoir contenter sa mère, la narratrice décide de mettre le feu à la paille de la cour, pensant éviter ainsi à sa mère sa corvée quotidienne de balayage. Le feu embrase alors l'étable à l'intérieur de laquelle se trouvait une vache, morte calcinée : « Le feu a poursuivi son chemin. Une de nos vaches est morte dans un embrasement qui a dévasté l'étable. Ses cris ont résonné longtemps dans le ciel orange » (*ML* : 58). Centre d'orientation permettant de comprendre l'ampleur des événements, la narratrice partage à la fois sa vision ainsi que son sentiment – déplacé – de regret de ne pas avoir eu plus de flammes (« Mais ils ont éteint le feu avant qu'il ne se tourne vers la maison. Dommage. Cela aurait été un beau spectacle » *ML* : 58). Alors que la narratrice continue de fixer les cendres de ce qui fut l'étable, sa mère s'approche d'elle et lui enfonce violemment la tête dans les braises fumantes, lui brûlant ainsi le visage dans un geste de défiguration ultime et irrévocable : « Elle a tendu la main vers mon visage, puis, avec une énergie très pure, elle me l'a fourré dans les cendres tout juste éteintes. J'ai aimé ce parfum de brûlure » (*ML* : 58-59). L'isotopie de l'*ensevelissement*, figurée plus tôt dans notre étude, est ici encore mise en scène, révélant une nouvelle fois cet acharnement sans fin à vouloir faire enterrer cet Autre qui dérange, le déformant comme pour lui rappeler son caractère immuable et irrécupérable d'être difforme. Escomptant de la part de sa mère un geste de gratitude, la narratrice n'obtient qu'un désir renouvelé de mort en écho à la tentative de strangulation lorsqu'elle avait cinq ans. Inhumée littéralement et métaphoriquement dans la douleur et dans l'ardente haine, Mouna met aussi sous terre cette relation mère-fille avortée de laquelle ne peut advenir que plus de souffrance.

À cette mutilation inattendue, vient se superposer une forme inédite de dépossession dans le récit, cette fois-ci d'ordre psychique. Pour mieux comprendre l'enjeu de cette dépossession, il faut tout d'abord revenir sur l'acception du terme monologue auto-narrativisé, parfaitement explicité dans l'essai de Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*¹⁶¹. Suivant les modalités d'un monologue auto-narrativisé¹⁶² – « discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur¹⁶³ » et plus particulièrement, d'« un narrateur [qui] s'identifie momentanément avec son moi jadis, renonçant à l'avantage que lui donne la distanciation temporelle et à ses privilèges dans l'ordre de la connaissance, pour retrouver les perplexités et les hésitations qui étaient siennes dans le feu de l'action¹⁶⁴ » –, la focalisation intra-homodiégétique n'admet qu'une seule subjectivité s'exprimant à travers le pronom « je » et représentant ce que Dorrit Cohn qualifie de « vie intérieure ». Technique narrative ayant pour but premier et ultime d'explorer et d'exposer les profondeurs psychiques des personnages ou des narrateurs-personnages, le monologue auto-narrativisé est une *mimésis* de l'inconscient et/ou du conscient, de leur intimité psychique (pensées secrètes assumées ou refoulées, de rêves ou d'émotions narrativisés).

Moi, l'interdite en tant que récit principalement pourvu d'une focalisation interne, textualise la psyché imaginaire de la narratrice. Pourtant, un évènement vient déséquilibrer cette psyché déjà affaiblie par les métamorphoses physiques entraînant, nous le verrons, un effritement du Moi : le surgissement durant l'épisode de l'incendie d'une voix non-identifiée, extraite d'une toute autre subjectivité sous la forme d'un discours indirect libre. Perplexe sur cette ingression au cœur même de

¹⁶¹ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981.

¹⁶² Selon Dorrit Cohn, le monologue intérieur se divise en deux types : le monologue auto-narrativisé et le monologue rapporté. Ils se distinguent principalement par le temps grammatical, par la personne et par le recours (ou non) à la citation. De plus, le monologue auto-narrativisé se situe à la lisière entre le psycho-récit et le monologue rapporté, à la lisière entre le niveau d'inconscient et de conscient, entre l'infra-verbal et le verbalisé, au seuil d'un discours qui sera plus tard logiquement organisé, pp.125-130.

¹⁶³ *Ibid.*, p.29.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.192.

son espace narratif et corollairement, de son espace mental, la narratrice s'interroge sur les origines de cette voix au point d'interrompre son récit :

Après, hagards, fous de suie et de fumée, empestant la chair brûlée de la vache qu'ils avaient dû enterrer dans un champ, ils se sont tournés vers moi comme des fantômes, comme s'ils voulaient m'enterrer avec elle.

J'aurais dû t'avoir étranglée au berceau.

Qui a dit cela ? Qui a parlé ? Ce n'est pas ma mère, je ne le crois pas, elle aurait dû me remercier et m'embrasser pour la première fois de sa vie. (ML : 58)

Le sentiment de confusion et d'instantanéité qui surprend, signalé par l'utilisation du passé composé venant rompre la dynamique du récit instauré par l'usage automatique de l'imparfait et, de plus renforcé par la double formulation de la question « d'où provient cette parole ? » viennent confirmer les perturbations internes ressenties par la narratrice coupée en plein élan narratif. L'acte de violation de cet espace privé sous-tend l'idée que les personnages diégétiques sont capables d'avoir un accès à et une emprise sur le discours de la narratrice. Bien plus qu'une simple emprise déroutante de la régie narrative, c'est l'expression d'une incurable intériorisation du sentiment d'animosité de l'Autre – qu'est la mère – qui est suggérée par cette pénétration. Ancrée en elle depuis le premier geste d'aversion, l'antipathie de sa mère vient se cristalliser dans cette phrase (peut-être déjà entendue). Le doute : la narratrice le laisse planer dans la double formulation interrogation « Qui a dit cela ? Qui a parlé ? », bien que l'évidence est flagrante. Ainsi, le « je » initial (celui de Mouna) se transforme en un « tu » agressé par le jaillissement d'un insolite « je », éphémère et implicite (celui de la mère) qui à peine lu s'est déjà évaporé.

Tyrannie d'une voix maternelle qui parasite et qui se joue des règles narratives et discursives, celle-ci s'approprie de manière machiavélique un discours en le prenant en otage et en l'altérant profondément par la transcription en mots de son aversion. Mais par dessus tout, cette voix vient s'implanter dans l'intimité plus fermée de la narratrice, accentuant sa vulnérabilité et ses défaillances psychologiques

largement corrodées par des relations familiales émotionnellement plus que précaires. Rendu instable de par sa perméabilité inquiétante, ce monologue perdant peu à peu de son autonomie est finalement rongé depuis l'intérieur, s'affaiblissant au fur et à mesure que la narratrice poursuit sa lente descente dans les dédales de ses souvenirs.

MOUNA ET SON COMPAGNON CANIN : DOMINATION AFFECTIVE

La rencontre entre la narratrice et son (futur) compagnon canin est un pivot dans le récit puisqu'elle amorce le début d'une relation placée à la fois sous le signe de la tendresse et la compréhension mais hélas aussi sous le signe de la violence insidieuse ayant pour levier une dépendance affective. De plus, cette rencontre précède la métamorphose de la narratrice en louve-garou, basculant par séduction et nécessité dans le versant animal de son identité, versant notamment aiguisé par la dénégation prématurée de son humanité.

Prisonnière du cocon formé par l'amas d'insectes venus en grand nombre sur elle pour étancher leur soif de sang (« (car elles s'étaient incroyablement multipliées, à présent, elles étaient repues et dodues à souhait, ayant sans doute découvert les délices de l'amour, le ventre plein) » *ML* : 71) et rapidement libérée, la narratrice goûte pour la seconde fois aux joies de la gentillesse. Devenue le centre d'attention de cet acolyte à quatre pattes aux allures de salvateur fortuit, ils communiquent par le regard (« Ses yeux avaient l'air de parler aux miens » *ML* : 71). Se sentant renaître et portée par ces « yeux noisettes » (*ML* : 73), la narratrice y trouve de quoi se nourrir émotionnellement, « une conversation faite de silences et de sourires. Une conversation d'amour » (*ML* : 73), entrant en contact avec « quelque chose d'inouï : la compassion » (*ML* : 73). C'est sous ces mêmes yeux que s'accomplit la véritable

transformation de la narratrice – ce que Vicram Ramharai nomme « thériomorphisme¹⁶⁵ », l'aidant à renouer avec le sentiment de vie.

MÉTAMORPHOSE CORPORELLE VS. PERMANENCE DU MOI

Déconstruire une enveloppe corporelle originelle certes – déjà ravagée par les sévices familiaux mais aussi par la dévoration des petites bêtes la privant à vie de ses orteils –, il n'en demeure pas moins une certaine continuité identitaire remarquable par l'absence de modification de la focalisation interne et des aspects caractérisant la *tessiture* de la voix narrative¹⁶⁶. C'est notamment sur cette permanence identitaire malgré les mutations formelles que Jean-François Bordron, dans son article « Métamorphoses et identités¹⁶⁷ », définit le terme métamorphose à l'intérieur d'une réflexion sémiotique :

Les métamorphoses peuvent être considérées comme des cas particuliers de transformations dans lesquelles des entités perdent plus ou moins leurs aspects premiers pour revêtir des formes nouvelles et généralement imprévisibles. Ces changements peuvent être plus ou moins rapides et obéir à des motifs si divers qu'il semble d'abord improbable de pouvoir en extraire quelque règle générale. Un trait cependant paraît caractériser les métamorphoses parmi les autres espèces de changements : il faut simultanément que la nature des êtres paraisse radicalement bouleversée et que pourtant leur identité demeure¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Vicram Ramharai, « Ananda Devi : repenser l'identité mauricienne », *art. cit.*, p.106.

¹⁶⁶ Dans *Le sens du récit*, Marie-Pascale Huglo dresse une liste non-exhaustive de ce qu'elle désigne comme étant des « outils » d'analyse et qui, dans notre étude, pourrait s'apparenter aux aspects dits caractériels d'une voix narrative : « Le lexique, les figures, les modes d'enchaînement, la prosodie, le rythme, les genres du discours, le discours rapporté, l'intertextualité, la topie, la temporalité ou les lieux communs [...] », p.19.

¹⁶⁷ Jean-François Bordron, *Le sens de la métamorphose*, « Métamorphoses et identités », Marion Colas-Blaise et Anne Beyaert-Geslin (dir.), Limoges, PULIM, 2009, p.49-63.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.49.

La métamorphose, spécificité incluse dans un « ensemble plus vaste des genres de transformations¹⁶⁹ », participe à ce que Bordron nomme un « procès évolutif¹⁷⁰ » durant lequel les quatre registres ayant une fonction identitaire pour désigner un objet¹⁷¹ (*identité catégoriale* ou *sortale*, *identité symbolique*, *identité qualitative* et *identité méréologique*¹⁷²) subissent à des degrés divers des changements. La pertinence de la réflexion de Bordron pour notre étude se trouve dans cette interrogation de la complexité de la métamorphose qui conçoit une modification des registres permettant l'identification sans pour autant dénaturer ce qu'il appelle l'identité dite *symbolique* « dont le nom propre offre l'exemple le plus simple¹⁷³ ». Cette dernière induit systématiquement l'existence d'une « identité syntagmatique » signifiant la conservation d'une identité narrative dans le temps. Bordron illustre cette relation d'interdépendance avec l'exemple de la chenille : « [...] de la chenille au papillon, il existe une identité narrative (c'est la même histoire), quels que soient les processus réels de la transformation¹⁷⁴. » Dans le cas de Mouna, l'établissement de l'*identité symbolique* pose problème puisqu'elle n'a jamais été réellement baptisée, Mouna n'étant qu'un surnom donné par son frère signifiant « guenon » (*ML* : 12). Personne ne l'ayant jamais réellement apostrophé en aucune manière et pour aucune raison, la narratrice reste ainsi vierge d'un prénom. La circonscription de son *identité symbolique* devra être établie d'une autre manière grâce aux indices parsemés par la narratrice tout au long de son récit admettant intrinsèquement une « continuité dans le processus de transformation¹⁷⁵ » (souvenirs, interrogations personnelles par le recours du monologue auto-narrativisé, etc.).

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.49.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.53.

¹⁷¹ Dans une note de bas de page, il explicite l'usage du terme objet : « Nous avons tendance à appeler objets les entités doués d'un contour apparent sans que pourtant il y ait la véritable nécessité. », p.50. La suite de l'article propose des exemples tels que la chenille, Dr Jekyll ou encore le bateau de Thésée, les considérant tous trois comme étant des objets.

¹⁷² Jean-François Bordron, *op. cit.*, p.52.

¹⁷³ *Ibid.*, p.53.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.61.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.61.

Ainsi, la narratrice de *Moi, l'interdite* voit une évolution de sa morphologie – plus précisément, l'ajout « à un tout [d'] une *partie en plus mais quelconque* » comme le prolongement des ongles devenant des griffes, l'apparition d'un duvet, etc. – mais ne devient pas pour autant une personne différente. Cette information qui pourrait s'apparenter à un détail est plus que primordiale pour saisir les motivations de la métamorphose, mais aussi l'état d'esprit de la narratrice. Par conséquent, il faut reprendre les quatre registres de Bordron et procéder à un inventaire des transformations et des conservations d'identité. Passant d'être *partiellement* humain ou du moins de ce qu'il lui reste après sa captivité dans le four à chaux (« Mais en me libérant de mon carcan de parasites, j'ai vu que je n'étais plus humaine. J'étais autre chose, un être sauvage et replié [...] » *ML* : 72), elle devient animal modifiant ainsi sa catégorie et donc son *identité sortale*. Concernant son *identité qualitative* ciblant « la constance des qualités ou propriétés sensibles¹⁷⁶ » et son *identité méréologique* c'est-à-dire « le fait d'avoir les mêmes parties¹⁷⁷ », elle est aussi profondément changée et pour cause, elle devient une louve-garou. Mouna se déplace progressivement à quatre pattes adoptant « une allure de reine, [...] une coordination nouvelle, une grâce » (*ML* : 95-96), se voit pousser un duvet, acquiert « au niveau du ventre et de la nuque, de délicieuses zones érogènes » (*ML* : 87) ainsi que « des griffes et des crocs » (*ML* : 95). Quant à ses sens, ils se sont exacerbés, la rapprochant plus de la nature et de ce qu'Ananda Devi nomme « la carnalité¹⁷⁸ ». La transformation physique entraîne aussi un changement de mode de vie, poussant la narratrice à consommer comme son compagnon canin : « J'ai goûté aux rats et aux mangoustes qu'il tuait pour moi » (*ML* : 94).

Malgré un bouleversement physique notable et la sortie du four à chaux, Mouna découvre avec stupeur qu'il lui reste un semblant d'humanité qui peine à se

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.52.

¹⁷⁷ Jean-François Bordron, *op. cit.*, p.52.

¹⁷⁸ Serge Meitinger, *Indianité, féminité et universalité du féminin dans l'œuvre d'Ananda Devi* : « [...] un rapport singulier au corps, vécu dans son immédiateté et dans sa proximité à l'ensemble du vivant naturel » <http://www.larevuedesressources.org/avatars-de-la-deesse,921.html> [consulté le 21 août 2013].

dissoudre dans cette nouvelle existence. Ainsi, son *identité symbolique* au lieu de s'affirmer par la conservation d'un nom propre selon Bordron, s'extériorise par l'omniprésence du passé dont jaillissent de multiples souvenirs : « Malgré mes transformations, il restait en moi quelque chose d'humain. [...] Je pouvais, moi, penser au passé, me représenter le visage de ma famille meurtrière, entendre la voix de grand-mère grenier et imaginer un futur qui n'avait plus aucun sens ni aucune mesure » (*ML* : 88).

RESTES MÉMORIELS D'UNE HUMANITÉ

La question de la permanence du Moi intéresse aussi Filippo Gilardi qui propose un chapitre entier – « D'un corps à l'autre » – dans son essai *Métamorphose et identité : d'Ovide au transsexualisme*¹⁷⁹ sur, justement, cette conservation par le biais de la mémoire de ce que lui préfère nommer l'identité numérique¹⁸⁰ en débutant sa réflexion comme suit :

Le problème de l'identité personnelle est celui de l'identité numérique d'une seule et même personne, au fil du temps et selon les changements qui l'affectent. Résoudre ce problème revient à déterminer ce qui constitue l'essence individuelle de la personne – ce qu'elle ne peut pas cesser d'être sans perdre sa singularité. Nous sommes essentiellement et singulièrement cette essence individuelle, ou, selon l'expression de Johannes Duns Scotus, notre *haecceite*. Cette essence doit rester identique à travers les changements que nous subissons, afin que nous puissions rester la même personne. La question de l'identité personnelle est ainsi double : celle de la nature de la personne et celle de son identité dans le temps¹⁸¹.

¹⁷⁹ Filippo Gilardi, *Métamorphose et identité : d'Ovide au transsexualisme*, Nantes, Odin, 2008.

¹⁸⁰ Filippo Gilardi : « On parle d'identité numérique d'une chose à elle-même au travers du temps et de l'espace », p.57 (note de bas de page).

¹⁸¹ *Ibid.*, p.57.

S'appuyant principalement sur les réflexions philosophiques de John Locke dans *L'Essai sur l'entendement humain*¹⁸² à propos de l'identité personnelle, Filippo Gilardi cherche le vecteur pouvant relier chaque moment ou instant de notre vie, vecteur qui ne s'altérerait en aucune manière malgré le passage du temps et les modifications que ce dernier induirait. Vecteur garant de l'identité conservée, Gilardi met en avant le principe de mémoire :

Selon Locke, il n'y a pas de continuité métaphysique entre le temps et l'éternité. Il faut, par conséquent, chercher l'origine de l'identité dans quelque chose qui puisse mettre en relation les moments de notre existence. Pour Locke, la mémoire assure cette continuité. Elle se définit comme la capacité de l'homme à percevoir la continuité de sa conscience dans le temps et tout au long des fractures de l'expérience. Cette conscience constitue l'identité qui, au moyen de la mémoire, se conserve dans le temps et nous permet de nous reconnaître, nous-mêmes, comme étant les mêmes¹⁸³.

L'identité symbolique de Mouna avant et pendant sa métamorphose est conservée grâce à cette capacité de pouvoir se souvenir, d'avoir conscience d'être toujours rattachée à un passé. Malgré maints efforts et apprentissages pour faire taire ces rétrospections la raccrochant à la souffrance de son enfance (« Nous nous sommes éloignés de toute vie humaine. Cela me faisait trop mal. Il [le chien] le savait, et il m'a appris progressivement à interrompre ma mémoire » *ML* : 94) et pour s'immerger entièrement dans sa nouvelle enveloppe corporelle, la narratrice prend de plus en plus conscience que son incursion dans le monde animal ne fait qu'intensifier son humanité essentielle, celle qu'on lui a refusée et qui pourtant s'affirmera puissamment. Magali Marson dans son article « Carnalité et

¹⁸² John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, Paris, Vrin, 1972.

¹⁸³ Filippo Gilardi, *op. cit.*, p.58-59.

métamorphoses chez Ananda Devi¹⁸⁴ » voit d'ailleurs cette animalisation comme « un parcours initiatique¹⁸⁵ ». Elle écrit ceci :

La transmutation ontologique, enfin, détruit le vieux Moi et apporte à l'initié la conscience – au sens de *scientia*, « savoir » – des lois sociales et de leurs limites, de celles du monde et de la place qui est la sienne : c'est en atteignant les limites de leur soumission à l'instinct que les « *humanimaux* » retrouvent la leur, humaine. Mouna expérimente tous les états animaux avant, exténuée, de retourner dans le four à chaux et de s'y retrouver¹⁸⁶.

Ainsi, Mouna se lance dans un long voyage tortueux voguant entre deux rives, chancelant sans cesse entre « la mémoire d'avant » (*ML* : 97) et sa relation avec le chien qui lui offre ce dont elle a toujours rêvé : de l'affection contre l'amnésie. Cette affection apparaît d'ailleurs comme le moteur principal des changements corporels de Mouna. Loin de nous l'idée de voir à travers cette métamorphose une quelconque interprétation ou une quelconque métaphore d'émancipation féminine achevée, bien au contraire. Dépendante affectivement et toujours en quête d'amour, Mouna trouve chez le chien toute la concentration de tendresse qu'elle réclamait désespérément. Elle trouve dans son regard un sentiment de fierté lorsque son corps arbore les premiers signes de changement (*ML* : 73), preuve de sa valeur fraîchement acquise. S'investissant corps et âme dans cette relation amoureuse et charnelle (*ML* : 87) aux idéaux extrêmes de fusion romantique surannée et surtout dangereusement aveuglante, Mouna s'évertue à ressembler toujours un peu plus à son acolyte :

Ses flancs battaient doucement. Ses côtes saillaient. Les miennes aussi. Finalement, à quatre pattes, je lui ressemblais. Je me suis mise à sourire comme lui, de ce sourire déchiqueté des créatures en perpétuelle souffrance. L'amour ... L'amour seul pouvait opérer cette transformation. (*ML* : 87)

¹⁸⁴ Magali Nirina Marson, « Carnalité et métamorphoses chez Ananda Devi », *Notre Librairie*, n°163, 2006, pp.64-69.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.69.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.69.

Finalement, pour Mouna, *appartenir* signifie toujours *ressembler*. Et encore une fois, obéissant à sa nécessité d'être aimée, la narratrice sacrifie son corps en le déformant délibérément au profit d'un peu d'estime. Alors que son esprit tente désespérément de s'accrocher aux pans de sa vie révolue, la narratrice poursuit l'*inhumation* de son propre corps offert tel un don à son compagnon, le *recouvrant* d'encore plus de bestialité et d'animalité. Quand, par surprise, sa mémoire lui revient brièvement, elle reçoit les coups du chien, l'empêchant ainsi de revenir à son état d'origine (« Parfois, lorsque je retrouvais mon humaine duplicité, il me frappait et me punissait. Mais c'était sans colère. Il ne cessa jamais de m'aimer » *ML* : 95). Jamais rassasiée de sa famine d'amour héritée de l'enfance, elle s'emprisonne de plus en plus dans cette relation délétère alors basée sur un chantage affectif, refusant d'affronter la réalité. Mouna ne s'éloignera jamais véritablement du cercle vicieux de la violence et des relations toxiques, enfantée dans celles-ci. Ainsi, l'idéal amoureux qu'elle s'est forgée avec le chien vire doucement au drame. Lorsqu'elle abandonne finalement ce que l'on pourrait presque considérer comme son *cocon* de chienne pour redevenir elle-même (« Qu'étais-je donc ? Quelle créature étais-je devenue ? [...] Ainsi, il fallait que je reprenne mon apparence d'avant ... » *ML* : 102), elle doit faire face à la tristesse mais aussi à la virulence de celui qui fut autrefois son meilleur ami, son amant :

Mon compagnon regardait ces transformations avec tristesse, comme s'il devinait que je lui échappais à présent pour de bon. Ses yeux étaient humides, je voyais dedans le fond de sa douleur, mais il s'est mis à gronder lorsque je l'ai regardé. Il ne voulait pas que je m'apitoie sur lui, il était bien trop fier pour cela. Je n'avais été tout au plus, qu'un compagnon de passage dans son paysage hivernal et souterrain. Il pouvait survivre. Mais je savais néanmoins que je lui brisais le cœur. (*ML* : 103)

Toutefois, elle finira par le nommer « mon maître » (*ML* : 114), révélant la détérioration de leur relation trahie par le changement de statut et surtout, mettant à jour la situation de dominant-dominé de laquelle elle réussit à s'échapper *in*

extremis. Encore une fois, la narratrice s'est retrouvée emmêlée dans une relation perverse et pour laquelle, elle a temporairement fait acte de sacrifice de son propre corps en croyant entrevoir de l'amour là où finalement il n'y avait qu'appropriation pernicieuse.

MOUNA ET SON VIOLEUR : GLISSEMENT VERS LA BRUTALE DÉSINCARNATION

La répétition de l'expérience du viol – c'est le cas pour Ève violée par son professeur de sciences, pour Noëlla prise dans un guet-apens tragique fomenté par son père Patrice, pour Daya violée par son cousin et futur mari impatient de la posséder physiquement, et enfin pour Mouna violée par un travailleur nocturne de l'asile – chez les héroïnes deviniennes doit absolument soulever une question : celle de sa signifiante dans une littérature où les thématiques de l'oppression, de la soumission silencieuse, du communautarisme et de la misogynie ne sont jamais très loin. Dans son article « Amour, folie, liberté : la dissidence féminine dans l'écriture d'Ananda Devi¹⁸⁷ », Jean de Dieu Itsieki Putu Basey définit le viol qui survient à Daya comme « une blessure existentielle¹⁸⁸ ». Toutefois, contrairement à Daya qui saura refuser les secondes avances de son mari-cousin lors de la nuit de noces et n'entretiendra alors plus de rapport sexuel avec celui-ci, Mouna est régulièrement violée dans le plus silencieux et le plus obscur des secrets, au milieu de la nuit : « Oui, silence. En moi, en lui, dans les profondeurs du monde. Silence jusqu'au bout du silence » (*ML* : 19-20). Jamais de manière directe, elle ne tentera de lutter contre son agresseur, préférant se réfugier dans ses souvenirs, portés par la voix de sa grand-mère grenier.

¹⁸⁷ Jean de Dieu Itsieki Putu Basey, *loc. cit.*, p.58.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.58.

LE CORPS FÉMININ ET LA CELLULE : DES ESPACES PUBLICS

Réduite au silence à l'intérieur de sa cellule et aussi en elle-même, Mouna subit cette invasion violente qu'est le viol en voyant ses propres frontières foulées par la « masse de chair et de muscles » (ML : 19) de son bourreau. Que ce soit dans son *espace personnel*, à savoir son étroite cellule devenue son ultime refuge, ou à l'intérieur même du lieu que peut représenter son corps, Mouna assiste douloureusement et impuissamment au franchissement de ce qui tenait lieu de démarcations, à la fois symboliques et concrètes, entre elle-même et l'extérieur. Ainsi, dès les premières lignes du chapitre 2, à travers cette première métaphore : « Le bruit de la serrure est une blessure au milieu de la nuit » (ML : 19), l'ouverture de la serrure – ultime rempart face à la transgression – est forcée, annonçant les événements pénibles à venir ainsi que l'accès à ce qui lui sert de lieu d'abri. Mais peut-on réellement considérer l'étroite cellule de Mouna comme étant un espace qu'elle possède et qu'ainsi elle peut *privatiser* ?

L'asile en lui-même, lieu intrinsèquement défini comme étant en marge, a pour particularité de ne pas appartenir à celles et ceux qui y logent. Les aliénés et autres locataires y sont internés de force comme Mouna tandis que les infirmiers et autres petites mains venant y travailler quotidiennement, ne traversent les couloirs de part en part que pour mieux les quitter à la fin de leur horaire. L'asile est ainsi un lieu qui ne peut véritablement connaître la possession ni la propriété privée : cet établissement n'appartient à personne, si ce n'est possiblement au gouvernement et/ou aux autorités qui l'ont désiré et construit. Michel Foucault dans son court essai, *Le corps utopique, les hétérotopies*, propose de réfléchir sur ce qu'il nomme dans un premier temps des « contre-espaces », lieux qui sont « *absolument* différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier¹⁸⁹ ». Plutôt que « contre-espaces », Foucault choisit de nommer ces lieux des « *hétéro-topies*, les espaces absolument autres » qui

¹⁸⁹ Michel Foucault, *op. cit.*, p.24.

s'insèrent dans une dynamique de « contestation mythique ou réelle de l'espace où nous vivons¹⁹⁰ ». L'asile vient alors s'identifier aux hétérotopies dites de déviance :

c'est-à-dire [ces] lieux que la société ménage dans ses marges, dans les plages vides qui l'entourent, [qui] sont plutôt réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. De là les maisons de repos, de là les cliniques psychiatriques, de là également, bien sûr, les prisons¹⁹¹.

Lieu de déviance, l'asile impose par ailleurs son propre découpage du temps, devenant ainsi un lieu *hétérochronique*¹⁹² suivant la terminologie foucauldienne. Mouna survit dans une cellule privée de fenêtre, l'empêchant de distinguer la lumière (« De l'autre côté, le jour point. Mais ici, la nuit demeure. » *ML* : 65) lui indiquant le passage du temps. Sa cellule est décrite comme une pièce étroite dont « les murs sont peints en vert, sauf auprès du plafond, où la peinture s'est écaillée en fleurs de rouille » (*ML* : 20). Hormis une simple ampoule pour l'empêcher de sombrer dans l'obscurité totale, la narratrice ne peut juger du temps qui passe qu'à la fréquence des repas qu'on lui sert, de la venue de Lisa et, malheureusement, des viols répétés. Ballotée entre un temps qui ne passe pas tant il s'allonge par la solitude :

J'entends la solitude qui tombe en pluie et s'étale en flaques sans reflets autour d'eux. Plic, ploc, une minute passée. Personne. Et puis une autre. Personne. Et plus les minutes passent, plus l'absence s'épaissit, et la flaque grandit, la distance s'accroît, et, tout doucement, ils cessent d'exister; ils meurent d'oubli, noyés dans un océan de solitude. (*ML* : 61-62)

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.25.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.27.

¹⁹² Michel Foucault écrit ceci : « Il se trouve que les hétérotopies sont liées le plus souvent à des découpages singuliers du temps. Elles sont parentes, si vous voulez, des hétérochronies. », p.30.

Mais c'est aussi un temps dont le passage toutefois inévitable vient se graver en lettres d'ecchymoses sur son corps, Mouna est doublement prisonnière d'un temps meurtrier et d'un espace qui l'enduit d'une couche épaisse d'anonymat, l'anonymat de la folie que l'on fait taire. À l'image d'un asile impossible à localiser, forgeant la force de son existence dans l'ignorance de ceux qui ne le côtoient pas, les corps égarés faute d'être spatialisés ne sont plus pris en compte car habités par des âmes déchirées et bruyantes (« Dans le gris des jours sans fin, j'entends quelquefois le bruit que font les vrais aliénés » *ML* : 61).

Pour revenir à l'expérience du viol, celle-ci permet d'établir un lien implicite entre la conception de l'asile et du corps féminin – ici particulier car aliéné – comme espace public justement dénué de toutes frontières, encore une fois, symboliques et/ou concrètes, assurant une protection contre d'éventuels intrus. Le corps aliéné, objet de tous les mépris (« [...] on prend pour de la folie tout ce qu'on ne comprend pas » *ML* : 61) en plus d'être prisonnier de l'asile puisqu'il ne peut s'en échapper, est désincarné puisque coupé du monde extérieur et aussi de lui-même. Mouna, plongée dans l'obscurité, peine à déterminer ce qui est censé lui tenir lieu de corps, luttant contre un démembrement inconscient de sa part :

Je mets un long moment à me comprendre, à mesurer mon étendue. Et puis, ici, il fait tellement noir que tout s'embrouille. Je ne me vois même pas. Mes mains tentent de remplacer mes yeux et touchent encore ces textures parfois vivantes, parfois inorganiques : ici, une cloison rugueuse qui égratigne ma paume ; là, une cuisse osseuse dont les poils se hérissent d'effroi sous ce frôlement inconnu. Les morceaux de mon corps ne se reconnaissent pas entre eux. (*ML* : 49)

Corps qui ne semble plus être véritablement un corps, mais un amas organique à recomposer à chaque nouveau réveil, il devient la proie facile d'un étranger capable de faire sauter toutes les serrures. La mise en image de l'entrée du bourreau dans l'espace individuel de Mouna signe ainsi la percée d'une intimité

autre que spatiale, et la pénétration littérale comme imagée de cette intimité déflorée de son aspect le plus privé et le plus sacré. De ce fait :

Quelqu'un a franchi la frontière du corps de l'autre, l'a violé et il est entré de cette façon dans son existence définitivement. Le corps violé a incorporé de façon indélébile la souillure et ne peut plus s'en défaire¹⁹³.

Alors même que l'acte n'a pas encore eu lieu, l'atmosphère décrite par Ananda Devi est pleine de tensions, annonçant de manière concise l'imminence d'une violence qui se *voudrait* indicible car :

La parole s'avère défaillante pour dire et exprimer la violence. Elle sombre dans le silence du remords ou le cri de la folie. Dans la plupart des parties le discours est chaotique, incohérent, comme si l'écriture elle-même portait la blessure, les cicatrices du crime¹⁹⁴.

Pourtant, mots et images semblent s'allier dans *Moi, l'interdite* pour mettre en œuvre la retranscription d'un abus, ne se déroband en aucune manière face à la défaillance du *dire*, refusant le mutisme ou le refoulement comme unique position de défense.

SURVIVANCE DU CORPS SOUILLÉ ET VENTRILOQUIE

Corps meurtri (« mon corps étoilé », « ce corps balbutié, c'est moi » *ML* : 20) anciennement privé devenu public, pillé de toute considération, de tout respect et de toute sacralité et investi par la volonté d'un autre (« Le murmure de l'homme m'atteint » *ML* : 20), Mouna est lentement détruite, niée dans sa qualité d'être humain, uniquement réduite à ce que Philippe Bessoles nomme « un lieu d'aisance

¹⁹³ Rennie Yotova, *Écrire le viol*, Paris, Non Lieu, 2007, p.14.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.52.

toujours disponible et ouvert¹⁹⁵ ». Dans son essai *Le viol du féminin*, ce docteur en psychopathologie clinique accorde au viol trois fonctions primaires : la fonction sacrificielle, la fonction cannibalique et la fonction excrémentielle. Cette dernière vise à souiller de manière intentionnelle la femme mise en cause, niant ainsi toute son humanité en tant qu'individu, la réduisant pour ainsi dire à un objet sur lequel on se déleste sans remords. Mouna décrit d'ailleurs elle-même la mise en place répétée de cette destruction dont elle est la victime, victime ignorée et méprisée à cause du lieu dans lequel elle survit : « Ce lieu fermé et inconnu de tous, le dernier retranchement des choses qui ont basculé de l'autre côté de l'oubli, c'est la troisième étape de mon annihilation » (*ML* : 20). Brisée et réduite à néant par les actes de son violeur et aussi par ses propres mots accablants de lucidité, sa voix tente de reprendre vie « après la mise à mort répétée de chaque nuit » (*ML* : 22) car comme l'explique Rennie Yotova : « Le viol est un meurtre, souvent sans cadavre. Ce meurtre ne conduit pas à l'extinction du corps, mais à son anéantissement¹⁹⁶. » Ainsi, à la douleur d'avoir été abusée vient s'ajouter le désespoir d'y survivre. La survivance, fardeau amer, se situe entre la vie et la mort, entre l'incapacité de revenir pleinement dans la première et l'impossibilité de céder à la seconde, errant ainsi dans un entre-deux, dans « l'espace du néant¹⁹⁷ ». Dépouillée de ces frontières déchues de toute symbolique, mais aussi dépossédée de son propre corps,

[l]'être violé a la conscience d'habiter un corps dépourvu de vie, mais aussi dépourvu de mort. Cette position intermédiaire entre la vie et la mort est celle du néant. Le corps violé erre dans l'espace du néant ; tout en étant un corps de chair il ne souhaite pas rester dans cette chair morbide, maudite, meurtrie, mais les possibilités de fuir se résument à une seule – le suicide¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Philippe Bessoles, *Le viol du féminin, trauma sexuel et figures de l'emprise*, Nîmes, Champ social, 2011, p.50.

¹⁹⁶ Rennie Yotova, *op. cit.*, p.14.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.15.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.15.

Seules les douleurs lancinantes de l'abus semblent correspondre à des signaux de vie – signaux morbides – pouvant convaincre Mouna qu'elle n'a pas encore cédé à l'appel du trépas : « Je peux redescendre et habiter mon corps, retrouver la floraison de brûlures qui me rattachent à la vie » (*ML* : 22). Mais vivre est déjà loin derrière elle. Terrée dans sa cellule, son quotidien sera encore lourdement peuplé de ces visites nocturnes dépérissantes. Face à ce qu'elle ne peut empêcher d'arriver, à défaut de répondre par le refus, Mouna cherche à s'en protéger au maximum. Adoptant « l'attitude passive de Cunégonde illustrant le détachement du vécu¹⁹⁹ », la narratrice se laisse emporter par les chants rassurants de son ancêtre, et flotte au-dessus de son corps, s'observant : « Je vois la stridence de mes yeux écarquillés, je vois mes mains qui offrent leur paume percée, je vois ma bouche qui s'ouvre pour avaler une goulée d'espoir, mais n'avale qu'une salive amère » (*ML* : 20). L'anaphore « je vois » vient, d'une part, appuyer la position contemplative adoptée par Mouna. D'autre part, elle accentue le contraste entre la contemplation et l'atrocité de ce qui est contemplé. Malgré cette volonté tenace de se défaire de l'évènement et l'irruption de la voix de la grand-mère grenier interrompant le duo infernal, le ton à la fois descriptif et détaché de l'héroïne vient inévitablement accentuer l'horreur de la scène. Le découpage du corps opéré par le regard et l'anaphore exprime par ailleurs la lente mutilation en puissance dont est victime Mouna.

Ne luttant certes pas contre les assauts de son agresseur, Mouna déroge pourtant à la règle tacite du silence qui recouvre d'ordinaire le viol en se confiant à Lisa car, comme l'explique Rennie Yotova : « Parler du viol est déjà un acte de transgression. Le viol relève du secret, de ce qui ne devrait pas être dit, car nommer la chose immonde, c'est lui donner une existence, tandis qu'on cherche à l'oublier, à

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.11.

l'enterrer²⁰⁰. » La narratrice s'oppose dès lors aux tous premiers mots de son violeur situés au début du chapitre II, n'obtempérant pas à ses ordres vindicatifs : « Tu vas te taire ? Cette folle va réveiller tout le monde. Silence! » (*ML* : 19) Toutefois, la simple remémoration de l'évènement par l'acte de la confidence prend une ampleur dramatique. Au plus profond de la mémoire de la narratrice vient ressurgir de manière inattendue la voix de son violeur :

Quel travail ?

Celui de m'explorer. Partout. Ici et là, touche, tu sens les ecchymoses ? Tu aimes ce mot ? C'est ainsi qu'il appelle les bosses qu'il me fait, il murmure, fais voir les ecchymoses et les hématomes que je t'ai faits la dernière fois, laisse-moi sentir la nuit et la douleur sur ton corps, laisse-moi toucher les marques que j'ai laissées, tu es ma pâte à modeler et je te déforme, je te fais autre, tu es un paysage que je sculpte chaque nuit, laisse-moi sentir les bleus, les violets, mes couleurs de souffrance, c'est si beau, si beau ... Et après il cherche des endroits où il n'y a pas de marques, où la page est vide, et il m'en fait à ces endroits-là, et je ne peux pas crier. Je dois le laisser me ciseler, me marteler, la main est souveraine, la nuit. (*ML* : 85-86)

Dans ce dialogue avec une Lisa effrayée par les révélations de sa protégée, Mouna se laisse doucement déposséder par la voix de son violeur, disparaissant vocalement et narrativement par un acte de ventriloquie exprimé à la fois par l'usage du discours indirect libre et aussi par le changement de sujet. D'un « je » régisseur de la narration, la narratrice se transforme délibérément en un « tu » victime, revivant son propre viol, le réactualisant sans cesse par la précision des termes employés par celui qui venait la visiter. Apparaît alors de manière flagrante ce que Rennie Yotova identifie comme le « statut paradoxal » du viol à savoir que « sa représentation est une tentative de dépassement, [mais qu'] elle prolonge aussi son existence ». Littéralement habitée voire hantée par la voix de son violeur comme un pantin par la voix de son ventriloque, Mouna témoigne par son vécu et son dire du tragique qu'est « le lien indestructible que le viol crée entre la victime et son (ses)

²⁰⁰ *Ibid.*, p.98.

agresseur(s)²⁰¹ », cette impossibilité à pouvoir véritablement se défaire de cette présence qui s'est immiscée en elle, physiquement et psychiquement. Dérobée de son « je » moteur qui la porte en même temps qu'il porte le récit, la narratrice dans l'évocation de son viol fait entrevoir une vision significative du viol comme une véritable dépossession de soi, le dépouillement de ce qui lui permet de parler en son propre nom. Rennie Yotova ajoute par ailleurs :

Chosifié et déshumanisé, le corps violé devient le corps de personne, dépourvu de propriétaire, car le « je » violé a du mal à dire « mon » corps. Dépossédé de cette propriété de son corps, l'être qui a subi le viol développe et cultive cette non appartenance, mais sa tragédie consiste dans l'impossibilité de mourir au corps²⁰².

Sorte de Galatée maudite subtilement évoquée par un champ lexical de la sculpture, Mouna narre une fois encore les calvaires subis dont son corps affiche les séquelles incurables lourdement appuyées par un champ lexical omniprésent de la souffrance. L'idée de se *faire sculpter* vient faire écho à la notion d'informe développée dans toutes ses relations avec les autres, confirmant ce corps « pâte à modeler » répondant aux désirs d'autrui, emplis de violence et de haine. Ainsi, le violeur de la narratrice prend plaisir à la déformer selon ses attentes morbides, se l'appropriant en l'écorchant durablement de son passage comme une sorte de « *viol-mutilation* afin de marquer pour l'éternité le corps de la victime des stigmates du violeur²⁰³ ». Une nouvelle fois altérée physiquement par cette énième agression uniquement motivée par la haine, le corps de Mouna est un réceptacle d'animosité sur lequel se gravent indéfiniment les traces de sa chute vers le vide et l'insignifiance. Les cicatrices, sur ce qu'elle essaie encore de considérer comme un corps amoché, ne se comptent plus tant elles sont nombreuses. Rejetée depuis toujours à cause de son bec-de-lièvre, elle se pose la question si ce dernier ne l'aurait

²⁰¹ *Ibid.*, p.153.

²⁰² *Ibid.*, p.151.

²⁰³ *Ibid.*, p.152.

pas « excisé de toute humanité » (*ML* : 102). Laide et qui plus est prise pour une folle, Mouna est au plus bas de l'échelle de l'humanité aux yeux de la société, sa monstruosité semblant encore plus inciter et justifier les pires méfaits à son endroit. Estimée, elle ne l'a jamais été à cause de son physique de malheur.

Survient en dernier lieu le paradoxe entre difformité et viol : comment la monstruosité qui déshumanise peut-elle encore faire surgir le viol, agression sexuelle sous-entendant inévitablement un rapprochement – si ce n'est émotionnelle, psychique ou morale, en tout cas physique – s'opposant au rejet originel ?

ULTIME RÉFLEXION POUR CONCLURE : ENTRE FOLIE ET LUCIDITÉ, INTERROGATION SUR L'INVESTISSEMENT DES ESPACES INTERMÉDIAIRES

La tentative d'investissement des lieux par le corps, par la voix et par l'écriture est une problématique abordée dans *Moi, l'interdite* que l'on peut raccorder à notre réflexion sur l'expression de la violence par *accumulation* du fait de la multiplicité des espaces fictionnels, symboliques et discursifs exploités dans le récit que nous allons expliciter pour conclure notre étude. Cette nouvelle multiplicité vient ainsi se juxtaposer à celle des souvenirs, des voix narratives, des narrataires, des relations en échec qui peuplent l'univers de Mouna.

La vie de Mouna, ponctuée par l'exil forcé et l'errance proposée, se construit selon un parcours topographique particulier. Depuis son enfance, la narratrice est reléguée le plus loin possible de la vie de famille. Condamnée à vivre à la périphérie, elle vit ses premières années dans le grenier en compagnie de sa grand-mère. À la mort de celle-ci, elle est oubliée dans le four à chaux à l'arrière de la demeure familiale. Lorsque le chien lui vient en aide, ils s'aventurent ensemble en dehors des limites du village pour aboutir « près d'une grande ville appelée [...], Rose Hill, la

colline aux roses » (*ML* : 90). Là-bas, ils fréquentent « les dépotoirs ou [...] les cimetières de voitures » (*ML* : 91) avant de finalement continuer leur déambulation. Pour ne pas se faire remarquer, ils empruntent des chemins de boue loin des habitations. Leurs pas les ramènent au four à chaux où Mouna y retrouve la mare dans laquelle elle prend le temps de se laver et d'abandonner sa tunique de louvegarou. La rencontre avec le Prince Bahadour se fait non loin du four à chaux et la naissance du fils à quelques pas de la mare, là où elle finira par le noyer. Ses derniers jours, la narratrice les passera dans un asile, sûrement situé dans une grande ville, voire peut-être dans la capitale, Port-Louis. Ces divers lieux ont pour point commun d'être des espaces marginaux qu'Emmanuel B. Jean-François décrit comme étant

surtout empreints de brutalité : il n'est plus question de descriptions paradisiaques et de la beauté de la nature avec ses attraits tropicaux pour touristes de passage, mais plutôt de mise en scène de lieux où se joue le quotidien de l'île tel que perçu et vécu de l'intérieur de ces espaces qui portent l'empreinte de la douleur, de la souffrance, voire de la mort²⁰⁴.

Lieux d'abandon comme le dépotoir, le cimetière de voitures, ils sont aussi glauques, hantés plus qu'habités par des habitants qui « [à] la lumière de la bougie, [...] ressemblaient à des fantômes, sans but et sans espoirs » (*ML* : 91). Ainsi, Rose Hill « avait jadis été fleurie et ensoleillée. À présent, il ne restait plus qu'un lieu trouble et sale. Les gens devaient récolter l'eau de pluie pour boire parce que les tuyaux cassés laissaient partir l'eau potable dans les caniveaux » (*ML* : 91). Les chiens en ont pris possession et rodent à la nuit tombée, se baladant dans les ruelles vides des bidonvilles. Les pas de Mouna la mènent toujours plus loin dans cette exploration de la marge géographique, endroits écartés de toute vie sociale où les marginaux sont isolés. S'appuyant entre autres sur les travaux de Claire Caillaud et Michel Foucault, Marie-Caroline Meur confirme la relation causale entre le physique

²⁰⁴ Emmanuel B. Jean-François, *loc. cit.*, p.515.

monstrueux de Mouna et cette déambulation dans les espaces urbains et ruraux délaissés et ensuite récupérés par ceux que l'on considère comme des parias :

Selon l'article sur « l'univers codifié » des monstres, ces derniers « sont condamnés à une solitude douloureuse » ; l'univers du monstre, exclu de la société est souvent un lieu clos : une cellule, une crypte, lieux obscurs, souterrains, où ils vivent leur condition de créatures de l'ombre²⁰⁵ ». On trouve dans les nouvelles et les romans qui font ici l'objet d'une analyse de tels lieux écartés où le monstre se trouve isolé. Ces lieux correspondent aux deux types de rejet et de mise à l'écart des « anormaux » que décrit Michel Foucault²⁰⁶ : l'exclusion du lépreux chassé hors des limites de la cité – c'est le cas des lieux d'exclusion organisés (par le village et les institutions politiques) –, et l'inclusion du pestiféré dont les mouvements sont circonscrits et contrôlés à l'intérieur de la cité – qui s'apparente dans notre corpus aux lieux improvisés de la mise à l'écart du monstre et qui restent liés au foyer et à la maison. Les lieux d'exclusion peuvent être organisés par la société afin de mettre le monstre à l'écart : c'est le cas de l'asile pour Gungi ou pour l'Interdite²⁰⁷.

Son parcours dévoile ainsi cette propension à tendre vers ces lieux retirés et détournés parfois, comme le four à chaux devenu refuge de fortune. Toutefois, il dévoile aussi la difficulté de Mouna à se fixer, à investir pleinement et durablement les lieux qu'elle traverse. Elle croit trouver enfin auprès des insectes qui la dévorent un espace à vivre (« Je me rendais compte que je n'avais aucun lieu propre, sauf ici, où je m'offrais, où j'étais reçue, où j'étais absorbée, où j'étais transformée » *ML* : 69) mais elle s'illusionne, ne se rendant pas compte de l'aspect mortifère que revêt sa situation. Un espace pour mourir plutôt que pour vivre, avant l'arrivée salvatrice du chien. La narratrice de *Moi, l'interdite* est donc en quête aussi d'appropriation et d'appartenance à un endroit. Sans cesse ballotée d'un lieu à un autre, elle est plus

²⁰⁵Claire Caillaud, « Un univers codifié », article du SCÉRÉN – CNDP, décembre 1995, <http://www.cndp.fr/revueTDC/705-40733.html> [consulté le 12 août 2013].

²⁰⁶ Michel Foucault, *Les Anormaux*, Cours au Collège de France, 1974-1975, Paris, Hautes Études, Gallimard et Le Seuil, 1999, p.41-44.

²⁰⁷ Marie-Caroline Meur, « Les corps monstrueux dans les romans et les nouvelles d'Ananda Devi », *Corps en marge : représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, p.13.

délocalisée que localisée, dans un perpétuel entre-deux (ou *entrelieu*) ou encore un intermédiaire tous deux définis par l'impossible sédentarité. Pascale Auraix-Jonchière parle de l'entre-deux comme d'une « forme indifférenciée et pourtant déterminante de l'espace, [qui] peut bien répondre dans ses diverses postulations à la dénomination de 'lieu' : place éminemment stratégique et expressive où se joue l'indécidable²⁰⁸ » tandis que Joachim Sébastien désigne l'entrelieu comme étant « sur le plan statique, tout espace intermédiaire entre deux pôles, voire une frontière, tandis que, envisagé sous un angle dynamique, il accueille volontiers le sens de *passage*²⁰⁹. » On pourrait croire pourtant que l'asile et l'enfermement inconditionnel ancrent la narratrice bon gré mal gré. Pourtant, son activité d'introspection la renvoyant dans son passé privilégie une fois encore un mode de déplacement : une sorte de nomadisme psychique.

Égarement entre passé et présent dans un endroit qui la dépossède à l'instar du four à chaux, cette instabilité se répercute dans la remémoration lorsque petit à petit les souvenirs ne réussissent plus à être situés temporellement. Difficilement repérables, ils se confondent de plus en plus avec des rêves. Ainsi, la lecture rend compte à maintes reprises d'un retour au réveil de la part de la narratrice (« J'ai dû m'endormir. J'ai eu des rêves étranges, comme si je me transformais » *ML* : 42 ; « Je suis réveillée » *ML* : 49), laissant sous-entendre une sorte de flottement entre somnolence et conscience sans véritable frontière distincte. Cela suggère aussi l'aspect potentiellement chimérique et par conséquent immatériel de certains souvenirs intraçables chronologiquement, discrédités justement par cette absence de démarcation entre illusion et réalité. À propos de cette confusion latente, Émile Fromet de Rosnay la perçoit déjà dans sa rapide lecture de l'*incipit*, lorsqu'il se questionne sur la portée de la phrase « Cette histoire couleur d'eau croupie n'a peut-être aucune réalité » (*ML* : 7) :

²⁰⁸ Pascale Auraix-Jonchière, *Poétique des lieux*, Paris, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p.9.

²⁰⁹ Joachim Sébastien, « Entre-lieu(x) de l'écriture (migrante) », *Poétique des lieux*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p.333.

Si l'histoire « n'a peut-être aucune réalité », est-ce que la narratrice nous invite à pénétrer dans un monde fictionnel ? Le « peut-être » indique que rien n'est moins sûr. Ici, par conséquent, la démarcation créée entre la fiction, le monde des apparences et l'illusoire, d'une part, et la véritable histoire de la narratrice d'autre part, serait difficile²¹⁰.

Entre songes et éveil, les souvenirs de la narratrice se perdent dans ce nouvel entre-deux plus symbolique (justifiant par ailleurs le caractère fantastique de sa rencontre avec les insectes, ainsi que sa relation amoureuse avec le chien).

L'arrivée de l'infirmière Lisa vient rompre ce balancement en faisant surgir la réalité du présent. Cependant, sa rencontre bouleverse profondément la narratrice, car comme l'explique l'auteure dans une entrevue : « Quand elle rencontre Lisa et qu'elle rencontre enfin la compassion humaine, elle ne peut pas le supporter²¹¹. » Cela déclenche pour la première fois un épisode hallucinatoire de la narratrice durant lequel elle confond Lisa avec ses sœurs (« C'est ma sœur qui est revenue. Non, mes deux sœurs! Revenues me torturer de leur mollesse et me plonger la figure dans la cendre de mes déchets, brasser mes rêves de vie ordinaire et de cœurs tendus » *ML* : 65). Elle finit par agresser l'infirmière dans un acte de légitime défense (« D'une main violette, je l'ai griffée. Je sens l'humidité du sang sous mes ongles et cela me déchire. » *ML* : 65). La folie de Mouna ne semble se lire qu'entre les lignes si l'on omet volontairement son internement : désignée comme telle par son entourage, que ce soit son violeur (« Cette folle va réveiller tout le monde » *ML* : 20) ou sa grand-mère (« « *Les sa piti la, li la kompran nayan, enn fol sa ...* » Folle ? Elle disait que j'étais folle ? » *ML* : 59), quant à elle, jamais elle n'a usé de ce terme préférant se nommer « autre » ou « égarée » contrairement aux « vrais aliénés » (*ML* : 61).

²¹⁰ Émile Fromet de Rosnay, *loc. cit.*, p.115.

²¹¹ Ananda Devi, Colloque « Penser l'altérité : autour de l'œuvre d'Ananda Devi et des écrivaines mauriciennes contemporaines », *Ananda Devi nous parle de ses romans, de ses personnages, de son écriture, de ses lecteurs*, 30 novembre – 1^{er} décembre 2007, p.275.

L'épisode hallucinatoire vient donc anéantir toute la mission de re-définition dans laquelle s'est lancée Mouna en narrant son existence, rappelant violemment que celle-ci est bien déséquilibrée. L'emplacement de cet épisode est d'autant plus stratégique et révélateur qu'il précède le récit mettant en scène le chien. Le court délire de la narratrice permet d'introduire un nouvel *entrelieu*, un passage de la lucidité vers la folie, et plus que cela, le délire dévoile plus précisément un trouble de déréalisation. Ce trouble ne semble être que la conséquence de ses multiples enfermements, la déconnectant chaque jour un peu plus du concret de l'extérieur dont elle finit par se méfier comme en témoigne ce passage interrogatif qui a lieu dans le four à chaux :

(Y avait-il jamais eu quelque chose là-bas ? Une île, au vacarme de tous les mondes pressés de se développer ; des gens de plus en plus sourds à la voix du cœur ; des autobus et des voitures qui ressemblaient à des bêtes pondant des œufs grasseux sur la route. Un conte, un conte encore, que tout cela.) *ML* : 43-44

Qui dit passage dit aussi possibilité d'aller et venir entre les divagations et la conscience de celles-ci. En remettant en cause la véracité de ses dires, Mouna s'autorise un retour vers un peu de clairvoyance. Ainsi, après avoir confié à Lisa qu'elle avait elle-même tué sa propre grand-mère, elle revient sur ses pas : « Est-ce moi qui l'ai coupé, ce fil, après tout ? Je ne sais plus » (*ML* : 82). Toujours formulée sous forme de question et non sous forme d'affirmation pure, elle conteste en même temps qu'elle alimente l'indécision. Pourtant, dans l'expectative de séduire son narrataire par la persuasion, la narratrice insère son doute dans un espace discursif, par un marquage graphique : les parenthèses.

(Parfois pourtant, un doute me vient. A-t-il été ? Est-il vraiment venu ? A-t-il dansé avec moi en ce matin des tendresses ? Ma mémoire est si fausse. Cette incertitude est terrible. Je ne sais pas si je m'appelle Housna, née sur un tapis d'orient) (*ML* : 107)

En s'appuyant sur l'essai de Liana Pop, *Espaces discursifs, pour une représentation des hétérogénéités discursives*²¹², Marie-Pascale Huglo²¹³ voit dans l'ouverture de parenthèses, une incise, « c'est-à-dire le passage d'un plan discursif à un autre. De façon intéressante, le marquage graphique de l'hétérogénéité est mis en parallèle avec le changement d'intonation que la lecture à haute voix permet d'actualiser²¹⁴ ». Le changement d'intonation stipulé plus haut vient donc accentuer à la fois la perplexité de l'héroïne de *Moi, l'interdite* mais aussi son hésitation à faire inscrire son doute au même plan narratif que son récit premier. L'usage récurrent et particulier des parenthèses dans *Moi, l'interdite*, vient donc rompre une certaine homogénéité narrative déjà altérée dans son contenu par les épisodes chimériques et hallucinatoires. Insérer le doute à l'intérieur d'une incise manifesterait alors un désir : celui de vouloir préserver à tout prix le récit premier déjà vacillant et instable d'une contamination irréversible et pernicieuse par le doute. Pourtant, la formulation du doute vient déjà abimer la véracité des faits exposés, reposant sur presque rien. Que lire alors derrière l'épisode de la rencontre avec le compagnon canin ? Plus un délire qu'un véritable souvenir. L'expression brute et symptomatique d'une nécessité : celle de vouloir échapper aux quatre murs qui retiennent prisonnière la narratrice. La folie et le délire s'expriment ainsi dans la traversée des espaces divers, sur tous les niveaux possibles, perçant les bordures entre fond et forme pour mieux les altérer. La folie de Mouna se nourrirait toujours plus de la confusion, de la porosité des seuils entre illusion et réalité.

Conclure sur la folie latente de la narratrice, à la fois palpable tout en étant volatile.

²¹² Liana Pop, *Espaces discursifs, pour une représentation des hétérogénéités discursives*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 2000.

²¹³ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p.115-127.

²¹⁴ Marie-Pascale Huglo, note de bas de page, *op. cit.*, p.117.

Mais cette folie dont nous abordons le sujet pour la première fois qu'à travers cet investissement manqué des espaces, ne s'est-elle pas déjà trahie discrètement à travers l'*amoncellement* de différents dispositifs à la fois narratifs, thématiques et discursifs explicités tout au long de notre étude, se laissant suivre à la trace ?

Les voix des personnages viennent recouvrir, tout comme le corps lourd du violeur, les bruits environnants d'une île braillarde cherchant à noyer ses plus sombres secrets – les infanticides ruraux, les violences conjugales. Ces mêmes bruits qui viennent enterrer l'existence d'une jeune fille monstrueuse et esseulée, oubliée de force dans un caveau de circonstance. Tout concourt à la dissimulation : cacher à la fois le présent et la vérité d'une souffrance trop lourde par une superposition de souvenirs et de fantasmes dispersés au cœur d'un récit-puzzle à l'image d'un corps dont « les morceaux [...] ne se reconnaissent pas entre eux » (*ML* : 49). Mouna recompose ainsi son existence par l'exercice narratif, manipulant les temporalités, la chronologie et, grave à l'intérieur de celui-ci un ostensible et indissociable mal-être qui ne se résoudra pas. Paradoxalement, l'*amoncellement* permet le *dévoilement*, le *surgissement* de la folie qui régit entièrement la narration, une folie de moins en moins tue, divulguant ses origines et pointant du doigt ses ultimes séquelles. Mouna est la séquelle, elle est ce qu'elle se dit, « une mise en garde » (*ML* : 9) contre les silences hypocrites, cruels, ravageurs, complices et rugissants qui font mourir.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS D'ÉTUDE

CORPUS PRIMAIRE

DEVI, Ananda, *Moi, l'interdite*, Paris, Dapper, 2000, 125 pages.

CORPUS SECONDAIRE

DEVI, Ananda, *Rue la Poudrière*, Abidjan, Nouvelles Éditions Africaines, 1988.

_____, *Pagli*, Paris, Gallimard, 2001, 157 pages.

_____, *Soupir*, Paris, Gallimard, 2002, 225 pages.

_____, *La vie de Joséphin le Fou*, Paris, Gallimard, 2003, 87 pages.

_____, *Ève de ses décombres*, Paris, Gallimard, 2006, 154 pages.

_____, *Le sari vert*, Paris, Gallimard, 2009, 224 pages.

II. ÉTUDES SUR L'ŒUVRE D'ANANDA DEVI ET SUR LA LITTÉRATURE MAURICIENNE

ARNOLD, Markus, « Littérature : violence ou désillusion, démystification », *Le Mauricien*, <http://www.lemauricien.com/article/litterature%C2%A0%C2%A0violence-ou-desillusion-demystification>, [consulté le 21 août 2013].

CISSÉ, Mouhamadou, « Violence et révolte des femmes insulaires dans *Morne Câpresse* de Gisèle Pineau et *Pagli* d'Ananda Devi », *Les cahiers du GRELCEF*, « Les écrits contemporains de femmes de l'Océan Indien et des Caraïbes », n°3, mai 2012, p.67-82.

DAMLÉ, Amaleena, « Phantasmatical Relics : Psychoanalytical and Deconstructive Ghosts in *Moi, l'interdite* and *Pagli* by Ananda Devi », *Anamnesia : private and public memory in modern French culture*, Peter Collier, Anna Magdalena et Olga Smith (dir.), Oxford, Peter Lang, 2009, p.229-239.

DEVI, Ananda, Colloque : « Penser l'altérité : autour de l'œuvre d'Ananda Devi et des écrivaines mauriciennes contemporaines », *Ananda Devi nous parle de ses romans, de ses personnages, de son écriture, de ses lecteurs*, 30 novembre – 1^{er} décembre 2007, *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Véronique Bragard et Srilata Ravi (dir.), Paris, Harmattan, 2011, p.271-282.

EFFERTZ, Julia, « Le prédateur, c'est moi » – l'écriture de la terre et la violence féminine dans l'œuvre d'Ananda Devi », *Violence in French and Francophone Literature and Film*, Volume XXXV, 2008, p.71-82.

FROMET DE ROSNAY, Emile, « Allégorie et lettricide : l'hétérogène dans *Moi, l'interdite* d'Ananda Devi », *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Véronique Bragard et Srilata Ravi (dir.), Paris, Harmattan, 2011, p.111-132.

ISSUR, Kumari R., « Psychopathologies dans l'œuvre d'Ananda Devi », *Les représentations de la déviance*, Corinne Duboin (dir.), Paris, Harmattan, 2005, p.203-208.

ITSIEKI PUTU BASEY, Jean de Dieu, « Amour, folie, liberté : la dissidence féminine dans l'écriture d'Ananda Devi », *Analyses, langages, textes et sociétés*, n°15, 2012, p.57-67.

JEAN-FRANÇOIS, Emmanuel Bruno, « L'expérience de la violence dans le roman mauricien francophone de la nouvelle génération », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 12, n°3-4, 2010, p.514-529.

LIONNET, Françoise, « Evading the Subject : Narration and the City in Ananda Devi's *Rue la Poudrière* », *Postcolonial Representations : Women, Literature, Identity*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, p.48-68.

MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, Valérie, « Le 'Désencrage' et la déréalisation de l'écriture chez trois écrivains mauriciens Ananda Devi, Carl de Souza, Barlen Pyamootoo », *L'entre-dire francophone*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p.47-63.

MARSON, Magali Nirina, « Carnalité et métamorphoses chez Ananda Devi », *Notre Librairie*, n°163, 2006, Paris, France, p.64-69.

MEITINGER, Serge, *Indianité, féminité et universalité du féminin dans l'œuvre d'Ananda Devi*, <http://www.larevuedesressources.org/avatars-de-la-deesse,921.html> [consulté le 21 août 2013].

MEUR, Marie-Caroline, « Les corps monstrueux dans les romans et les nouvelles d'Ananda Devi », *Corps en marge : représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, Daniel Castillo Durante, Julie Delorme et Claudia Labrosse (dir.), Ottawa, Éditions l'Interligne, 2009, p.131-144.

RAMHARAI, Vicram, « Problématique de l'Autre et du Même dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi », *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Véronique Bragard et Srilata Ravi (dir.), Paris, Harmattan, 2011, p.61-76.

_____, « Ananda Devi : repenser l'identité de la femme mauricienne », *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud*, n°146, octobre-décembre 2001, p.105-108.

III. RÉFLEXIONS THÉORIQUES

A. ÉTUDES SUR LA NARRATOLOGIE ET LE ROMANESQUE

BOURNEUF, Roland, *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, 257 pages.

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, 315 pages.

CONNOLLY, Carole, *Le partenaire occulté : manifestations du narrataire dans le roman québécois*, Ottawa, Éditions David, 2003, 195 pages.

DEL LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, 376 pages.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 pages.

_____, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, 435 pages.

HUGLO, Marie-Pascale Hu, *Le sens du récit : pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, « Le théâtre du roman : *La compagnie des spectres* de Lydie Salvayre », Villeneuve d'Ascq France, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p.115-127.

JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p.209-248.

LINTVELT, Jaap, *Aspects de la narration : thématique, idéologie et identité*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, 306 pages.

NÜNNING, Ansgar, « Narratologie ou narratologies ? Un état des lieux des développements récents : propositions pour de futurs usages du terme », *Narratologies contemporaines, approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, John Pier et Francis Berthelot (dir.), Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010, p.15-41.

PIWOWARCZYK, Mary Ann, « The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory », *Genre* (Chicago, III), vol.9, n°10, p.161-177.

POP, Liana, *Espaces discursifs, pour une représentation des hétérogénéités discursives*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 2000, 258 pages.

PRINCE, Gerald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n°14, 1973, p.178-196.

_____, « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox-poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html> [consulté le 21 août 2013].

_____, « The Narratee Revisited », *Style*, vol. 19, 1985, p.299-303.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, 206 pages.

RICHARD, Natalie, « Évolution de la relation narrateur-narrataire dans l'univers romanesque de Réjean Ducharme », Mémoire de maîtrise, Université de Laval, Laval, Canada, 1997.

ROUSSET, Jean, *Le lecteur intime : de Balzac au journal*, Paris, J. Corti, 1986, 220 pages.

_____, « La question du narrataire » dans *Problèmes actuels de la lecture*, Dällenbach et Jean Ricardou (dir.), Paris, Clancier Guénaud, 1982, p.23-47.

SCHUEREWEGEN, Franc, « Réflexions sur le narrataire », *Poétique*, n°70, 1987, p.247-254.

WHITFIELD, Agnès, « Reading the Post-1960 Quebec Novel : the Changing Role of the Narratee », *L'esprit créateur*, vol. XXIII, n°3, automne 1983, p.32-29.

B. ÉTUDES SUR LE VIOL, LA VIOLENCE ET L'ALIÉNATION

BESSELES, Philippe, *Le viol du féminin, trauma sexuel et figures de l'emprise*, Nîmes, Champ social, 2011, 276 pages.

MATHET, Marie-Thérèse, *Brutalité et représentation*, Paris, Harmattan, 2006, 367 pages.

ROUART, Marie-France, *Les structures de l'aliénation*, Paris, Publibook, 2008, 313 pages.

YOTOVA, Rennie, *Écrire le viol*, Paris, Non Lieu, 2007, 163 pages.

C. ÉTUDES SUR LA MÉTAMORPHOSE ET L'INFORME

BORDRON, Jean-François, *Le sens de la métamorphose*, « Métamorphoses et identités », Marion Colas-Blaise et Anne Beyaert-Geslin (dir.), Limoges, PULIM, 2009, p.49-63.

GILARDI, Filippo, *Métamorphose et identité : d'Ovide au transsexualisme*, Nantes, Odin, 2008, 207 pages.

PLANA, Muriel, « Des monstres, des spectres, des écrans : formes du mythe et mythe de la forme dans P.O.M.P.E.I., 2^{ème} fouille de Caterina Sagna », *De l'informe, du Difforme, du Conforme au théâtre*, Yannick Butel (dir.), coll. Liminaires – Passages interculturels italo-ibériques, vol. 15, Bern, Peter Lang, p.15-33.

VAUTRIN, Eric, « Les anges du bizarre ou les corps abîmés dans le théâtre de Romeo Castelluci des années 90 » dans *De l'informe, du Difforme, du Conforme au théâtre*, Yannick Butel (dir.), coll. Liminaires – Passages interculturels italo-ibériques, vol. 15, Bern, Peter Lang, 2010, p.67-79.

D. ÉTUDES SUR L'ALTERITÉ

HAREL, Simon, *L'étranger dans tous ses états, enjeux culturels et littéraires*, Montréal, Éditions XYZ, 190 pages.

OUELLET, Pierre, *Quel autre ? L'altérité en question*, Montréal, VLB Éditeur, 2007, 378 pages.

E. AUTRES TEXTES

BADINTER, Elisabeth, « L'indifférence maternelle », *L'amour en plus, histoire de l'amour maternel (XVIIe-XXe siècle)*, Paris, Flammarion, 1980, pp.107-183.

FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, 64 pages.

SEBASTIEN, Joachim, « Entre-lieu(x) de l'écriture (migrante) », *Poétique des lieux*, Paris, Presses Universitaires Blaise Pascale, 2004, p.332-344.