

Jean Wallace
Université de Victoria

Ananda Devi dans les contes et les mythes

Le personnage principal du roman *Moi l'interdite* d'Ananda Devi se trouve étouffé par une identité imposée. Affreusement maltraitée par sa famille, elle est forcée d'entreprendre un voyage de découverte de soi où elle refuse l'identité imposée. Les références intertextuelles aux contes et aux mythes internationaux qui apparaissent à travers le roman fonctionnent comme soutiens des thèmes principaux, le corps, l'espace, les dualités et, en particulier, l'altérité et la prise de parole. Ces références à autres textes disent d'une manière symbolique, allégorique ou parodique, ce qu'on défend à la jeune fille de dire d'une manière explicite. Ils ajoutent des niveaux de signification et de possibilité à la lecture, et étendent le questionnement, du particulier à l'universel, pour démontrer la nature construite des repères identitaires.

Ananda Devi dans les contes et les mythes

Introduction

Victime de violence et d'indifférence, le personnage principal du roman *Moi l'interdite* d'Ananda Devi se trouve étouffé par une identité imposée. C'est une jeune fille affreusement maltraitée par sa famille qui est forcée d'entreprendre un voyage de découverte de soi où elle refuse l'identité imposée et va à la recherche de nouvelles identités. Son histoire, narrée en fragments, partiellement cachée et graduellement révélée, est difficile à comprendre. À la fin du roman, le lecteur reste encore perplexe. Mais les références intertextuelles aux contes et aux mythes ajoutent des niveaux de signification et de possibilité à la lecture.

Ananda Devi, écrivaine et anthropologue, est née à l'île Maurice, dans une famille d'origine indienne. Son œuvre reflète l'influence des cultures, des langues et des religions diverses de son île natale, une diversité qui provient de la rencontre de l'Afrique, de l'Europe, et de l'Asie du sud est, mais il reflète aussi les problèmes sociaux résultant des communautés divisées et séparées les unes des autres. Publié en 2000, le roman *Moi l'interdite* se situe à l'Île Maurice. Ce roman évoque plusieurs thèmes dont le corps, l'espace, les dualités et, en particulier, l'altérité et la prise de parole. Ces thèmes sont soutenus par des références constantes aux contes et aux mythes africains, européens et indiens.

Dans cette étude, je définirai le concept d'intertextualité que j'ai choisi d'utiliser. Je ferai une lecture du roman à travers les thèmes principaux, et j'examinerai les références intertextuelles aux contes et aux mythes qui soutiennent ces thèmes. J'espère élucider comment la narratrice utilise ces références intertextuelles d'une manière symbolique, allégorique ou parodique, pour présenter ce qu'on lui défend de dire d'une manière explicite. Ces références aident les lecteurs à comprendre comment elle a déconstruit son identité imposée, a démontré son assujettissement, et même, a étendu son questionnement, du particulier à l'universel, pour démontrer la nature construite des repères identitaires.

L'intertextualité

J'ai décidé d'utiliser l'interprétation du terme « intertextualité » de Julia Kristeva qui a développé les idées de M. M. Bakhtine, telles que les principes du dialogisme et de la polyphonie. Kristeva a précisé dans son texte *Séméiôtikè* que Bakhtine avait découvert que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, [et que] tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969 : 146). Le terme a subi plusieurs qualifications et redéfinitions, mais Graham Allen dit que beaucoup de critiques reviennent aux théories de Bakhtine et Kristeva pour examiner le sujet d'un groupe marginalisé, le sujet qui se voit à travers le langage des autres ; il incorpore et corrompt les voix des autres tout en construisant de nouvelles identités (Allen, 2000 : 161). Ce sujet est toujours en train de se construire et, ainsi, toujours capable de résister aux

définitions monologiques de genre, de race, de nationalité et de classe imposées par le pouvoir dominant (Allen, 2000 : 164-66).

La critique Sharon Rose Wilson a analysé les références intertextuelles aux contes et aux mythes dans les romans de l'écrivaine Margaret Atwood. Dans la plupart de son œuvre, Atwood utilise plusieurs contes et mythes soit explicitement, soit comme sous-textes à la narration, pour révéler la position inférieure des femmes dans notre société patriarcale.

Wilson fait référence aux théories de Kristeva en expliquant qu'Atwood entrelace plusieurs contes qui sont cruciaux à la signification du texte-cadre (Wilson, 1993 : 4-5).

Les références ne sont souvent que des échos et des traces de contes, par exemple des mots clés, des motifs, des thèmes, des structures de contes, mais Wilson explique qu'il s'agit plus que de simples influences ou allusions; ces échos et traces fonctionnent comme intertextes (Wilson, 1993 : xi 7). Wilson explique qu'Atwood attire l'attention sur ses intertextes pour fournir un contexte réfléchi d'un discours à double voix, de ce qu'on pourrait appeler le dialogisme de l'intertextualité (Wilson, 1993 : 5). Elle explique qu'Atwood réécrit les anciens contes et mythes, les modifie, les subvertit, les cache dans son texte, et les réutilise d'une manière comique, satirique et parodique pour révéler des personnages, des paysages et des problèmes contemporains (Wilson, 1993 : xi-xii).

Ananda Dévi utilise des références intertextuelles aux contes et aux mythes d'une manière subversive, pour donner la parole à son personnage marginalisé.

Les contes et mythes subvertis

Selon le critique Donald Haase, les contes et les mythes jouent un rôle dans l'établissement des stéréotypes, car les contes et mythes que l'on considère nationalistes, ethniques, et même universels, prescrivent des modes de penser et de se comporter, et, ainsi, ils limitent les réalités des auditeurs (Tatar, 1999 : 360). C'est pour cette raison que les écrivains comme Ananda Devi les utilisent comme intertextes. Ces écrivains jouent avec des éléments du conte et du mythe, reconnu par leurs auditeurs, pour les subvertir et pour apporter d'autres niveaux de signification à la lecture.

L'œuvre d'Ananda Dévi partage avec celle d'autres écrivains modernes des qualités du réalisme magique. Selon le critique Margaret Drabble, cette poétique est caractérisée par des éléments réalistes reconnaissables qui s'entremêlent avec des éléments inattendus et inexplicables; c'est un mélange du quotidien avec la rêverie, les contes de fée, et le mythe, souvent présenté sous une forme mosaïque ou kaléidoscopique (Drabble, 2000 : 630). Fréquemment, ces écrivains jouent avec des contes et mythes pour enseigner quelque chose. Par exemple, l'œuvre de Margaret Atwood utilise les contes et mythes pour révéler le déséquilibre de pouvoir de notre société patriarcale (Wilson, 1993 : xiv). Angela Carter subvertit des contes pour révéler la construction culturelle des genres féminins et masculins. (Bristow, 1997 : 2) Marie Claire Blais joue avec des contes classiques et québécois en exposant l'égoïsme et la violence tolérés par notre société. Michel Tournier réécrit des contes et mythes pour nous montrer la folie sociétale qui consiste à privilégier l'économie au détriment de l'environnement et de la charité humaine. (Petit, 1991 : xiv) Tahar Ben Jelloun entremêle les rêves et les contes pour révéler le déchirement produit par l'immigration et le racisme (Kohn-Pireaux, 2000 : 9-

12). Dans *Moi l'interdite*, Ananda Devi utilise plusieurs contes et mythes d'une manière subversive pour exposer des problèmes sociétaux. Elle entremêle des détails vraisemblables du quotidien avec des fragments de contes, de mythes, de rêves, de souvenirs, et d'éléments fantastiques. C'est un brouillage de frontières entre fantaisie et réalité. Les détails vraisemblables du quotidien rappellent au lecteur que ces problèmes fantastiques représentent des problèmes réels.

Lecture de *Moi l'interdite*

La narratrice de *Moi l'interdite* fait des références intertextuelles à des contes et mythes internationaux. Certaines références sont explicites, tandis que d'autres constituent des allusions plus vagues. Mais la plus forte référence aux contes est la structure elle-même du roman. Devi affirme que ce récit est « plus proche du conte que du roman » (Mongomboussa, 2001 : 40); elle dit qu'en l'écrivant, elle s'est inspirée de la technique du conte oriental (Mongomboussa, 2001 : 42). Elle explique que sa mère l'a nourrie de contes de la tradition indienne, en particulier des contes pris du *Mahabarata* ou du *Ramayana* (Corio, 2005 : 161). Elle dit que la structure de ces contes n'est jamais linéaire; c'est plutôt un temps cyclique où beaucoup de personnages reviennent dans le récit plusieurs fois, « en avant et en arrière » (Corio, 2005 : 161). Un personnage peut faire quelque chose au début, « mais les conséquences de cet acte ne vont se ressentir qu'à la fin et [les auditeurs] sont obligés dans leur tête de retourner en arrière et de dire : 'Ah, c'est à cause de ça que tout est arrivé' » (Corio, 2005 : 161).

Le roman se compose de 15 chapitres, et pareillement aux *Milles et une nuits*, lorsque Shéhérazade annonce à la fin de chaque conte, l'arrivée d'un nouveau conte, la narratrice de *Moi l'interdite* annonce, à la fin de chaque chapitre, des éléments (souvent un temps et un lieu) du chapitre suivant. Devi dit que la littérature du Sud est très influencée par la pensée magique et fantastique; les gens savent que les choses ne sont jamais ce qu'elles paraissent et ils doivent chercher une cause cachée et profonde d'évènements, une cause peut-être liée « à des évènements oubliés ou à des esprits » (Corio, 2005 : 162). Devi demande au lecteur étranger d'entrer dans le pacte de lecture, « de pénétrer dans [son] texte selon [ses] règles, d'accepter que certains aspects lui seront étrangers et étranges, mais que cela ne l'empêchera pas de suivre le parcours du roman et de comprendre » (Corio, 2005 : 154). Le lecteur doit débrouiller les fils de l'écheveau - les souvenirs, les personnages, les rêves, les fantaisies, et les références à d'autres contes et mythes - pour comprendre.

Moi l'interdite est narré à la première personne par le personnage principal. Petit à petit, le lecteur découvre les « faits » de l'histoire de cette jeune fille née d'une famille mauricienne d'origine indienne. La fille est née avec une apparence physique différente des autres, avec un bec-de-lièvre, une infirmité qui l'empêche de parler clairement. Sa famille et son village voient cette différence physique comme une malédiction. La fille est abandonnée par ses parents, mais sauvée par sa grand-mère qui réussit miraculeusement à l'allaiter, et la fille survit. Elle est la cible de la haine de sa famille, et elle se trouve de plus en plus souvent cachée, et finalement abandonnée, dans un four à chaux. De petites bêtes dans le four commencent à la ronger et l'enveloppent dans un

cocon. Elle perd ses orteils et elle est presque morte quand un chien la découvre, la soigne, la nourrit, et lui offre son amitié. Alors la fille se métamorphose en chienne, et part pour s'aventurer avec d'autres chiens sauvages. De retours au four à chaux, elle redécouvre son corps humain, rencontre un clochard et tombe amoureux de lui. Elle devient enceinte, et son Prince-clochard l'abandonne. Elle donne naissance à un fils, lui aussi déformé physiquement, et pour l'épargner d'une vie de souffrance, elle le tue. On la place dans un asile de fou. Dans un temps non-spécifié, soit au four à chaux, soit à l'asile, soit aux deux places, elle est violée et battue régulièrement. À l'asile, elle fait la connaissance d'une jeune infirmière, Lisa, à qui elle raconte son histoire. Elle pense que la bonne et sensible Lisa est menacée par la société violente et elle décide de l'épargner, elle aussi, de cette souffrance. Le vent lui donne des ailes pour s'envoler, et, à la dernière page du roman, elle se demande si elle serait un ange.

La narratrice annonce dès l'incipit que le lecteur entre dans un monde autre. La première phrase explique que l'histoire « couleur d'eau croupie », difficile à comprendre, « n'a peut-être aucune réalité » (Devi, 2000 : 7); mais, en même temps, la narratrice introduit une incertitude, car l'histoire peut aussi être réelle. La psychanalyste jungienne Clarissa Pinkola Estés explique que ce genre d'avertissement au début du conte suit une ancienne tradition de narration orale. Par exemple, une version du conte russe *Vassalisa* commence avec une phrase paradoxale similaire: « Once there was, and once there was not » (Estés, 1995 : 77). Le critique Dwight F. Reynolds dit que les contes folkloriques arabes commencent souvent avec une phrase semblable, qui agit comme une marque de la catégorie de contes de fée. Par exemple, « Kān wa-mā kān » (Il y était et il n'y était pas)

et « Hādhī hchāya nisha chidhbaya » (Voici une histoire, la moitié est un mensonge) (Reynolds, 2007 : 87). Selon Estés, ces introductions sont utilisées pour avertir l'esprit de l'auditeur que l'histoire se situe dans une place entre les mondes où rien n'est ce qu'il paraît en premier lieu (Estés, 1995 : 77). Dans ce chapitre introductoire, la narratrice de *Moi l'interdite* explique qu'elle va raconter son histoire difficile « de rêves déçus » (Devi, 2000 : 7). Elle instruit le destinataire de la manière dont il faudra lire cette histoire : « N'essayez pas de la saisir » (Devi, 2000 : 7), mais ressentez les émotions du personnage principal, son angoisse d'être abandonnée dès sa naissance, et d'être victime de violence à travers sa vie. Elle explique que son abandon est précipité par son apparence physique autre que les gens des villages prennent comme signe de démon. Elle fait référence aux synonymes du mot démon, « rakshas, Shehtan, Satan » (Devi, 2000 : 9) pour souligner les différences culturelles à l'Île Maurice - indiennes, africaines et européennes - ainsi que pour souligner le niveau universel et pédagogique de son conte. Elle dit aux destinataires « Vous ne croirez peut-être pas à ce conte » (Devi, 2000 : 8), mais que ce sera une erreur : « Regardez autour de vous » (Devi, 2000 : 8). Elle encourage le destinataire de creuser en profondeur sous ce « monde qui n'est qu'apparence » (Devi, 2000 : 8), car « je ne suis pas une malédiction. Vous le verrez en suivant mon histoire. Je suis une mise en garde » (Devi, 2000 : 9). Donc, cette histoire peut être lue comme un conte d'avertissement, une leçon des comportements à éviter.

Les thèmes, liés aux contes et aux mythes

Moi l'interdite traite plusieurs thèmes importants, comme le corps, l'espace, et les dualités, mais c'est les thèmes de l'altérité et de la prise de parole qui dominent le roman. Les thèmes sont tous liés les uns aux autres, et il est difficile d'isoler un absolument d'un autre. Je commencerai par examiner l'altérité, et je ferai le lien avec les autres thèmes, tout en examinant les références intertextuelles aux contes et aux mythes.

Le personnage principal est marginalisé à cause de son apparence physique différente des autres. Ainsi l'altérité est fondée sur la corporalité, et elle est donc liée au thème du corps. Mais elle a aussi une dimension spatiale - temporelle et géographique, et elle est ainsi liée au thème de l'espace. La critique Janet Paterson explique que l'altérité est une construction, étroitement liée à l'espace. Elle cite Eric Landowski : « Dire l'Autre, c'est le situer [...] par rapport à un groupe de référence dont il se démarque » (Dupré, 2000 : 294).

Le personnage principal de *Moi l'interdite* est rejetée par sa mère et abandonnée par sa famille dès sa naissance, et elle passe la plupart de sa vie isolée dans trois espaces sombres et restreints, les espaces du grenier, du four à chaux, et de l'asile de fous. Parfois, lorsqu'elle est encore une petite fille, elle se hasarde dans la maison auprès de sa famille. Mais ils ne veulent pas la voir dans leur espace : « Enfermez la Mouna, mes amis viennent dîner ce soir. Écartez-la, on ne veut pas voir son visage de malchance avant de sortir » (Devi, 2000 : 13). Elle écoute ses sœurs qui se préparent pour une sortie. « L'oreille collée à la porte, je les entendais parler d'une vie que je ne connaîtrais jamais » (Devi, 2000 : 14).

On retrouve des échos du conte classique, *Cendrillon*, de Charles Perrault. Elle aussi vivait parmi les cendres, et "couchait tout au haut de la Maison, dans un grenier, sur une méchante paille" (Perrault, 1997 : 79). Elle aussi était rejetée par sa famille, haïe par la figure de la mère, et par ses deux méchantes sœurs. Les folkloristes suggèrent que le conte *Cendrillon* est d'origine Indienne (Dundes, 1983 : 259), et l'on retrouve plusieurs variantes parmi les contes indiens. L'index de types de contes Aarne-Thompson identifie deux types de contes de Cendrillon, AT 510A (Cendrillon) et AT 510B (Peau d'âne) (Tatar, 1999 : 102-107). L'histoire de la narratrice a plusieurs éléments des deux types : Elle est l'héroïne persécutée qui occupe une position dégradée et sa brillance est cachée. Elle est victime d'un personnage incestueux, soit son père biologique ou une figure d'autorité. Elle subit des épreuves difficiles, y compris une fuite vers l'extérieur, et elle est aidée par deux adjuvants magiques, sa grand-mère et le chien. Un prince la reconnaît et voit l'épreuve de son identité : ce n'est pas une pantoufle, comme l'épreuve de Cendrillon, ni une bague, comme celle de Peau d'Âne, mais son histoire écrite sur le sari de sa grand-mère. Quoique son prince l'abandonne et qu'ils ne se marient pas à la fin, ce qui constitue la conclusion habituelle de ces types des contes, elle émerge de l'obscurité. Ces références intertextuelles mettent l'accent sur le contraste entre le parcours de l'archétype 510, qui suit le rêve de la narratrice de se marier avec un prince qui reconnaîtra sa valeur, et la fin triste, isolée et violente de sa vie.

Ainsi le motif de *Cendrillon* soutient les thèmes de l'altérité et l'espace, mais aussi le thème des dualités, elles aussi entrelacées, du noir/lumière, lune/soleil, haine/amour,

mal/bonté, enfer/paradis, mort/vie, malheur/bonheur, folie/raison, rêve/réalité, mensonge/vérité, brume/clarté et monstre/ange. La narratrice parle de ces dualités à travers le roman. Par exemple, quoiqu'elle rêve de la lumière, elle vit ensevelie dans la noirceur. Elle dit qu'il y a trois « constances » de sa vie : « la nuit, la lune, la haine » (Devi, 2000 : 12). Toute sa vie, elle demeure cachée des autres dans le noir. Même après sa métamorphose en chienne, quand elle obtient une certaine liberté en s'évadant du four à chaux et en se joignant à une meute, elle doit se cacher des humains pendant la journée et se déplacer la nuit. Elle est aimée par sa grand-mère, mais elle ne reçoit que la haine et la violence des autres de sa famille : «Ma famille au complet dressait contre moi un rempart de refus [...] Mon seul recours était celui de disparaître et de me rendre invisible. [...] Je me voilais de noir » (Devi, 2000 : 12-13).

La narratrice parle beaucoup de la dualité haine/amour. Sa grand-mère lui explique qu'un jour un prince la sauvera. Elle a un rêve d'amour romantique, nourri par les contes de sa grand-mère, dont la voix interrompt la narration à plusieurs reprises à travers le roman. C'est un conte dans le conte, la voix de la grand-mère qui raconte un conte indien, l'histoire tragique de l'amour interdit du Prince Bahadour et de la Princesse Housna. L'amour de ces deux amants était si fort qu'après leur mort, on ne pouvait pas séparer leurs corps pour les enterrer. La narratrice fait référence à ce conte, ainsi qu'à un conte d'amour tragique du Punjab, *Heer Ranjha*. L'amour tenace de ces deux princes contraste avec l'abandon par son propre Prince-clochard.

La narratrice fait aussi référence au conte *La Belle et la Bête* à travers le roman. Estés explique qu'il existe plusieurs variantes et interprétations psychologiques de ce type de conte. Ce sont des variantes qui illustrent la révélation des dualités angéliques et monstrueuses qui résident dans chaque personne, l'idée que tout n'est pas ce qu'il paraît en premier lieu, le sacrifice de soi pour le bien d'un autre, le mauvais choix qui peut être transformatif. Tous ces éléments de *La Belle et la Bête* peuvent apporter des niveaux de signification au roman. La narratrice parle souvent de monstres et d'anges. Le lecteur se demande qui est le monstre dans ce conte? La petite fille d'apparence monstrueuse, ou les gens de cette société qui l'abandonnent? *Le dictionnaire des symboles* cite Marguerite Loeffler-Delachaux, qui pense que les ogres et les monstres dans les contes sont symboliques d'un pouvoir néfaste et aveugle qui avale et régurgite ses victimes dans une métamorphose de laquelle ils émergent transfigurés (Chevalier, 1994 : 714). Ainsi, on peut dire que la petite fille est avalée par la monstruosité de sa société et elle en émerge transformée.

L'élément de métamorphose, évident dans *La Belle et la Bête*, est aussi lié à *Cendrillon*. Le critique A. K. Ramanujan a étudié plusieurs versions indiennes du type général du conte AT510 *Cendrillon*. Il identifie l'échange de peau d'animal, de masque et même de corps comme étant un ancien motif hindou. Il fait le lien avec une ancienne image upanishadique de l'esprit comme chenille qui se change d'une forme à l'autre. Selon lui, cette transformation de soi reflète le thème de la renaissance (Dundes, 1983 : 273). Estés ajoute que, dans la psychologie archétypale, ces éléments fonctionnent comme des chances de développer le savoir et de recréer sa situation (Estés, 1996 : 426-7). La

narratrice parle de la métamorphose et de la renaissance à plusieurs reprises dans ce roman, en même temps qu'elle développe une compréhension de sa situation et qu'elle tente de la recréer. Elle se rend invisible, se transforme en chienne, quitte son corps, le réoccupe, et finalement, découvre qu'elle a des ailes pour s'envoler. Elle n'a pas, en fait, de corporalité fixe, et elle traite son propre corps comme un autre.

Cette problématique de la transformation de corps me ramène au thème du corps, qui est omniprésent dans ce roman. La narratrice fait des descriptions de sensations physiques, d'odeurs, de l'animalité des humains, ainsi que la différence entre la vie de ceux qui ont des corps féminins et ceux qui ont des corps masculins. Le lecteur découvre que toutes les femmes dans cette société sont méprisées et restreintes. La narratrice explique que sa mère et ses sœurs « suivaient la voie tracée pour elles depuis des siècles quand avait commencé à s'abolir la pensée des femmes » (Devi, 2000 : 53). La critique Trinh T. Minh-ha explique que les thèmes de l'altérité et de « l'identité-corps » se mêlent. Elle dit que cette différence entre les corps des hommes et des femmes est utilisée pour justifier la violence et l'exploitation des femmes (Trinh, 1989 : 100).

Le corps autre de la narratrice, ainsi que son manque de voix, sont utilisés pour justifier la violence contre elle. La narratrice ressemble au personnage principal d'un autre conte classique, *Le Petit Poucet* de Perrault. Lui aussi est le plus jeune d'une famille pauvre, et lui aussi est marqué par une apparence physique autre, une très petite taille. Il est le « souffre-douleur » de la maison, et on lui donne « toujours le tort » (Perrault 101). Il ne parle pas, et sa famille pense qu'il manque d'intelligence, mais en réalité il est « le plus

avisé de ses frères, et s'il ne parl[e] peu, il écout[e] beaucoup » (Perrault 101). La narratrice du roman de Devi dit qu'un soir, elle écoute ses parents « comme dans les contes » (Devi, 2000 : 50) qui contemplant des différents moyens de se débarrasser d'elle. « Comment? En me perdant dans la forêt? En me tendant un petit panier et m'envoyant au loup? En m'enchaînant à une colonne et en me laissant les vautours me dévorer le cœur? » (Devi, 2000 : 51) Ses parents décident de l'oublier dans le four à chaux, comme les parents du Petit Poucet avaient décidé de l'abandonner dans la forêt. La critique Maria Tatar dit que les personnages principaux de ces variantes du type de conte « les enfants et l'ogre » AT 327 sont des enfants courageux et rusés qui utilisent leurs intelligences et leurs imaginations pour renverser une situation difficile et pour fuir et triompher d'un prédateur adulte (Tatar, 1999 : 182). La narratrice, elle aussi utilise son intelligence, son imagination et son courage pour fuir sa situation opprimante. Elle revendique l'altérité et elle trouve un espace où elle peut se réfugier, dans un coin de sa mémoire (Devi, 2000 : 21). Ensuite elle se réapproprie son corps et l'utilise comme conduit d'une certaine liberté. Dans un entretien, Devi explique : « Finalement, elle abandonne l'humanité et devient une sorte de personne hybride mi-humain mi-animal. Ce qui lui permet de se découvrir, de savoir qui elle est » (Mongo-Mboussa, 2001 : 40-41).

La narratrice est la victime de plusieurs interdictions - des éléments essentiels de tous contes (Tatar, 1999 : 383). Elle est interdite de vivre, de se déplacer et de prendre la parole, et elle commet des transgressions, comme le personnage du conte qu'elle est, lorsqu'elle défie ses interdictions; elle reste en vie, elle s'évade du four à chaux et, en particulier, elle prend la parole. Ainsi le thème de la prise de parole est un thème

dominant de ce roman. Personne de sa famille et de son village n'essaie de la comprendre. « Ils ont pris l'habitude de rire de toutes mes tentatives de leur parler » (Devi, 2000 : 38). Mais la narratrice refuse de rester silencieuse. Elle raconte l'histoire de sa vie, et écrit son histoire sur le sari de sa grand-mère.

La narratrice n'est nommée que par un sobriquet, la Mouna, la guenon, et le lecteur ne connaîtra jamais son vrai nom. Le symbolisme d'un singe comme narrateur est frappant, parce que le singe figure dans plusieurs contes indiens et africains. *Le Dictionnaire des symboles* dit que le singe, dans un mythe indien, est un personnage sorcier espiègle qui cache son pouvoir et son intelligence sous un masque de bouffonnerie (Chevalier, 1994 : 665). Ce symbolisme peut rappeler Golo-le-singe, le personnage de griot, le conteur dans le conte, qui narre des contes africains. Par exemple, Golo-le-singe figure dans le conte sénégalais "Maman-caïman" raconté par Birago Diop. Ce conte explique que Golo a la réputation de dire des choses sensées ou bien de donner l'impression qu'il dit des choses sensées (Nnaemeka, 1997 : 26). Selon la critique Trinh T. Minh-ha, le but de ce conte n'est pas tout simplement de livrer un message, mais d'initier une conversation au sujet de l'importance de la mémoire et des leçons du passé, et ainsi de faire parler et penser les auditeurs (Nnaemeka, 1997 : 26). On pourrait dire que la narratrice-singe de *Moi l'interdite* fait penser et parler ses auditeurs. Ce personnage est l'initiateur rusé d'une conversation.

La narratrice rompt le silence en racontant son histoire. Comme l'héroïne du roman *Tu t'appelleras Tanga* de Calixte Beyala, la narratrice de *Moi l'interdite* raconte son histoire

à une auditrice féminine blanche qui a un nom européen, une action qui peut représenter une prise de parole plus engagée. Dans une analyse du roman de Beyala, Irène D'Almeida dit que la métaphore du silence apparaît souvent dans le discours féministe; elle explique que le silence représente l'action historique de la patriarchie de rendre les femmes muettes (D'Almeida, 1994 : 1). La narratrice de *Moi l'interdite* raconte son histoire à Lisa, et on se demande si ce choix d'auditrice représente l'action d'étendre son public au-delà des frontières de l'Île Maurice, d'étendre son questionnement de la situation locale, vers un public plus large, du particulier, vers l'universel.

Elle rompt le silence en parlant, mais aussi, en écrivant. D'Almeida cite l'écrivaine féministe égyptienne Nawal Al Saadawi, qui explique que l'acte d'écrire exige beaucoup de courage, car en écrivant, vous tuez les idées, les injustices et les systèmes qui vous oppriment. (D'Almeida, 1994 : 1-2). La narratrice de ce roman se réapproprie la langue française et la transforme : Elle insère des mots et l'oralité créoles; elle entremêle la parole et la narration sans l'indiquer avec la ponctuation standard; elle utilise des phrases brèves et rythmées, « qui suivent une syntaxe qui n'est pas du tout celle du français classique » (Corio, 2005 : 155). C'est une prise de parole « subversive » par un sujet subalterne, comme le définit Gayatri Spivak, et ce sujet « se rebelle à l'ordre social imposé » (Corio, 2005 : 155).

Conclusion

La difficulté de la narratrice de se faire comprendre est symptomatique de la difficulté des communautés diverses à l'Île Maurice, et ailleurs, de communiquer. Ces communautés se referment sur elles-mêmes et refusent d'essayer de se comprendre les unes les autres. Devi dit qu'elle promeut ce qu'elle appelle « une féconde hybridité » ainsi que le processus de créolisation (Corio, 2005 : 146-7). Elle croit « qu'une rencontre de différentes cultures et civilisations [pourra] apporter une grande richesse et des nouveaux modèles pour le monde d'aujourd'hui » (Corio, 2005 : 147).

La narratrice fait des références intertextuelles à des contes et mythes internationaux, une féconde hybridité de contes et mythes, pour l'aider à s'exprimer. Ce sont des échos et des traces de contes et mythes : des mots clés, des archétypes, des voyages archétypaux, des thèmes, des images, des structures et des motifs de contes et mythes, qui restent dans la mémoire de ses lecteurs. Elle les apporte à son discours pour ajouter des niveaux de signification à la conversation.

Dans son analyse du roman *Bodily Harm* par Margaret Atwood, la critique Wilson explique que les références intertextuelles aux contes, ainsi que le roman lui-même, présentent des histoires oniriques qui contestent les réalités des lecteurs. Selon elle, ce roman casse le cadre fictif qui sépare, supposément, le rêve et la fiction de la réalité, ce qui suggère la vérité de la fiction, et la fiction (ou les histoires multiples) de la vérité. Elle ajoute que ce roman subvertit notre désir d'identifier la véritable histoire qui se trouve parmi les autres histoires (Wilson, 1993 : 204-5). L'intertextualité agit d'une manière

semblable dans *Moi l'interdite*. Quoique les références intertextuelles offrent des possibilités à la lecture, le lecteur ne saura jamais la vraie et unique histoire.

Ananda Devi explique que ses romans ont quelque chose d'autre à dire que le contenu strict du texte (Corio, 2005 : 155). Dans l'œuvre de ses poètes persans préférés, il y a toujours deux niveaux de compréhension, et elle conseille ses lecteurs à creuser à fond pour comprendre les différents niveaux de ses romans (Corio, 2005 : 167). Selon Julia Effertz, Devi tente, à travers l'écriture, d'explorer les possibilités de libération au-delà des traditions et des stéréotypes (Effertz, 2008 : 81). Dans le roman *Moi l'interdite*, Devi commence une conversation et remet la marginalité au centre du discours (Corio, 2005 : 155) Elle dit qu'elle a voulu pousser la réflexion au-delà de l'histoire locale, voir plus large, car la malformation physique du bec-de-lièvre a pu être « d'autres aspects physiques qui sont utilisés pour se séparer » (Mongo-Mboussa, 2001 : 42). Elle explique : « Si on enlève la peau, on est tous identiques » (Corio, 2005 : 166).

Si Devi utilise des contes d'origines différentes, africaines, européennes et indiennes, pour soutenir les thèmes principaux du roman, et pour créer un conte hybride, c'est pour s'opposer ce qu'elle appelle « le culte de la différence" (Mongo-Mboussa, 2001 : 42). La narratrice conseille les lecteurs de regarder autour d'eux (Devi, 2000 : 8) : « Oubliez vos idées préconçues, d'un autre paradis, d'un autre enfer. Tout est là, à côté de vous » (Devi, 2000 : 117). Elle conseille le lecteur de creuser en profondeur dans ce conte d'avertissement car il contient une leçon importante : « Je ne suis pas une malédiction », elle avertit le lecteur. « Je suis une mise en garde » (Devi, 2000 : 9).

Bibliographie

- ALLEN, Graham (2000). *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000.
- BEYALA, Calixthe (1988). *Tu t'appelleras Tanga*. Paris: Éditions Stock, 1988.
- BRISTOW, Joseph and Trev Lyn BROUGHTON, ed (1997). *The infernal desires of Angela Carter : fiction, femininity, feminism*. New York : Longman, 1997.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT (1994). trad. John BUCHANAN-BROWN. *A Dictionary of Symbols*. Oxford : Blackwell Reference, 1994.
- CORIO, Alessandro (2005). "Entretien avec Ananda Devi." *Francofonia*. La Littérature Mauricienne de langue française. Volume numéro 48, Primavera : 145-167.
- D'ALMEIDA, Irène (1994). *Francophone African Women Writers, Destroying the Emptiness of Silence*. Gainesville: University Press of Florida, 1994.
- DEVI, Ananda (2000). *Moi, l'interdite*. Paris : Drapper, 2000.
- DRABBLE, Margaret (2000). *The Oxford Companion to English Literature*. 6th ed. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- DUNDES, Alan, ed (1983). *Cinderella : A Casebook*. New York : Wildman Press, 1983.
- DUPRÉ, Louise, Jaap LINDVELT, et Janet M., PATERSON, (dir.) (2002). *Sexuation, espace, écriture: la littérature québécoise en transformation*. Québec: Éditions Nota bene, 2002.
- EFFERTZ, Julia (2008). « 'Le prédateur, c'est moi' - l'écriture de la terre et la violence féminine dans l'œuvre d'Ananda Devi ». *FLS*, Volume XXXXV : 71-81.
- ESTÈS, Clarissa Pinkola (1995). *Women Who Run With the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*. New York: Ballantine Books, 1995.
- KOHN-PIREAU, Laurence (2000). *Étude sur Tahar Ben Jelloun, L'enfant de sable, La nuit sacrée*. Paris: Ellipses, 2000.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface (2001). "Contre le culte de la différence. Entretien avec Ananda Devi." *Africultures*. 35 février : 40-42.

NNAEMEKA, Obioma, ed (1997). *The Politics of (M)Othering. Womanhood, identity, and resistance in African literature*. New York: Routledge, 1997.

PERRAULT, Charles (1997). *Contes de ma mere l'Oye*. Paris: Éditions Gallimard, 1997.

PETIT, Susan (1991). *Michel Tournier's Metaphysical Fictions*. Amsterdam: J. Benjamins Pub., 1991.

REYNOLDS, Dwight F (2007). *Arab Folklore. A Handbook*. Westport : Greenwood Press, 2007.

TATAR, Maria (1999). *Classic Fairy Tales: Texts, Criticism*. New York: Norton and Company, 1999.

TRINH T. Minh-ha (1989). *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality, and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

WILSON, Sharon Rose. *Margaret Atwood's Fairy Tale Sexual Politics*. Jackson: University Press of Mississippi, 1993.

ZIPES, Jack (2006). *Why Fairy Tales Stick: the evolution and relevance of a genre*. New York: Routledge, 2006.

Biographie

Jean Wallace, enseignante, a complété sa Maîtrise ès Arts en Littérature, Langue et Culture Française à l'Université de Victoria en 2010.

Publication :

« Une écriture libératrice : le décroisement d'identité dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy. » *Boréal 1 Littérature, cinéma et liberté* 2007
http://web.uvic.ca/french/web_pages/grad_colloquium/2007/index.php