



BABA AMINE ADAKOUÏ

Université de Maroua

 <https://orcid.org/0000-0002-6628-8073>

L'imaginaire du *sari* et de la chevelure dans quelques romans d'Ananda Devi

The Imagination of the *Sari* and the Hair in Some of Ananda Devi's Novels

ABSTRACT: In her novels, Ananda Devi has always known how to immerse us in texts ennobled by local paintings where matrix India appears through the representation of a Cosmogonic universe dominated by magico-spiritual symbolism. Certain homogeneous interpretations, the fruit of historical constructions, obscure, even sometimes neglect, the deeply rooted heterogeneity of Indian traditions in Mauritius. This “bipolar contrast” (Sen, 2007), the sum of imaginary splices and cultural inter-fusion, nevertheless constitutes the humus of the Mauritian identity built over the course of colonial history. The author then illustrated herself through her writings as a major figure in this form of binary representation of the Mauritian universe. Our study aims at revealing the imaginary amalgams that circulate in Devi's texts, starting from forms of discourse and knowledge surreptitiously disseminated in motifs such as the “sari” and “the hair”. By relying on an ethnocritical analysis grid, we will show how the Devi's ethnotexts (Motsch, 2000), manage by a meiotic effect, to shape a “new humanism” at the antipodes of “orientalist representations” (Said, 1978) and ethnocentric of India as seen by the West.

KEY WORDS: imaginaries, representation, discourse, knowledge, identity

En guise d'introduction

Il est essentiel qu'en prélude à toute analyse portant sur les œuvres d'un auteur l'on s'intéresse aux moyens et aux ressources poétiques qui en constituent le socle. Ces expédients sont pour la plupart du temps rattachés à l'univers

imaginaire¹. Les œuvres d'Ananda Devi sont à cet effet un creuset de motifs et symboles amarrés *illico* à la religion hindoue et dont l'auteur se donne pour objectifs de mettre à découvert. Par ailleurs, les travaux portant sur les textes d'Ananda Devi font des critères linguistiques et communautaires des lieux où se déclinent les différentes allures qui reflètent cette « Babel insulaire », fruit de plusieurs rencontres nouées par le hasard de l'histoire. On peut, aux travers d'autres stratégies poétiques, montrer que ses romans reposent sur certains particularismes culturels, des détails dissimulés constituant des géotextes² d'un savoir métissé. Ainsi l'esthétique anandadevienne explore-t-elle des items folkloriques dont la densité sémantique est à même de trahir le caractère hybride de son texte. Nous comprendrons alors que les noms tels le « sari » et la « chevelure » constituent de véritables ethno-lexèmes à même de traduire le caractère binaire de la pensée devienne. S'il est aussi admis qu'il demeure impératif pour les auteurs de satisfaire le marché littéraire avec des productions de type consensuelle, la tentation d'un retour aux sources plane incessamment sur ceux-ci en tant que porteurs de culture. La nécessité se fait plus prégnante, au risque de s'évader dans des analyses ethnocentrées, d'investir la part d'hybridité³ contenue dans ces détails culturels dont la clarté et la lisibilité d'un point de vue unique semblent évidentes. Nous appliquerons à nos analyses l'ethno-microscopique de Jean-Marie Privat qui se donne pour objectif de « saisir dans toute leur complexité, des configurations singulières » (2011 : 13). Il s'agit d'une approche particularisante qui questionne le fonctionnement et la signification à la fois endogène et hétérotopique des détails étudiés en vue de dégager la part orientale et occidentale qu'ils recèlent. Il s'agit surtout de montrer que : « c'est sur ce type de micro[s]-système[s] culturel[s] que s'articule le micro-système textuel » (2011 : 29).

¹ Nous empruntons la définition du mot imaginaire à Gilbert Durand pour qui, tout imaginaire s'organise autour des « constellations d'images » et des métaphores obsédantes (1992 : 40). Wunenburger en définit largement le champ. Pour lui, font partie de l'imaginaire : « les conceptions présocratiques, la science-fiction, les croyances religieuses, les productions artistiques qui invente d'autres réalités (peinture non réaliste, roman, etc.), les fictions politiques, les stéréotypes et préjugés sociaux, etc. » (2003 : 5).

² Jacques Fame Ndonga définit le géotexte comme un texte caché, par opposition au phénotexte considéré comme un texte visible.

³ Jean Claude Abada Medjo relevait à propos du statut sociolinguistique pluriel de l'océan Indien et son influence dans les romans de Devi que « toute création littéraire se fait dans un cadre diglossique ou pluriglossique (2014 : 169).

Le *sari* : un motif culturel chez Devi

Construire une réflexion autour du *sari* semble à priori banal. Pourtant, si l'on en croit Bachelard, « plus simple est l'image, plus grands sont les rêves » (1957 : 164). Par ailleurs, lorsque l'on garde en ligne de mire le sens et la richesse des symboles dans l'univers cosmologique indien, cette tenue si ordinaire révèle toute sa dimension symbolique, voire archétypale. Il constitue un cadre élogieux d'un génotexte culturel qui, chez Devi, oscillent entre la culture orientale et la culture occidentale. Sa symbolique se prête bien à une ethno-analyse et, en tant que telle, elle retrouve toute sa cohérence d'entité ethno-marquée, lieu de savoir spécifique. C'est bien du *sari* en tant que logis de la femme orientale qui, dans sa configuration textuelle, marque un retour en soi et sur soi de l'être.

Vêtement traditionnel, cette longue pièce d'étoffe constitue l'un des attributs fondamentaux de l'identité indienne. La femme indienne ne retrouve toute sa signification et son essence que lorsqu'elle est drapée de son *sari*. C'est en cela qu'il constitue un marqueur identitaire. Les personnages féminins sont représentés arborant ce tissu. Pourtant, il constitue en toile de fond un détail dichotomique, une entité chamarrée, où se lit une double symbolisation du culturel. Il laisse figurer chez Devi les couples paradigmatiques relevant de la fermeture/ouverture, de l'introversión/l'extraversión, du dehors et du dedans. On y perçoit un jeu sémantique au double sens du terme, un dualisme oppositionnel entre ce qui relève d'une lecture purement anthropologique basée sur des repères cosmologiques. Ceux-ci révèlent des valeurs intrinsèques à la culture orientale et une dimension fictionnelle qui s'adosse sur des valeurs d'inversions et de revirements appuyés sur des logiques de dépassement des considérations ethnicisées porteuse d'un label occidental. Le *sari* se révèle alors dans sa plasticité en tant que lieu de réunion de valeurs composites qui, dans les romans de Devi, ne prend véritablement de sens que lorsque l'on inverse les songes et la rêverie qui l'accompagnent.

Dans une analyse typiquement anthropocentrique, on lui reconnaît des valeurs de protection ; c'est un espace de refuge⁴ du corps féminin dont la relation d'avec l'individu qui l'arbore se fait sous l'égide d'une prise en main de soi. Il traduit à cet effet l'éclosion et l'originalité même de la culture orientale par opposition à la culture occidentale symbolisée par la robe. Le *sari* retrouve ainsi toute sa signification lorsqu'on l'oppose à la robe.

⁴ On peut reconnaître au *sari*, en tant que refuge, le schème de l'intimité ; une intimité somme toute à la fois tragique et sacrée qui se vit dans un espace clos. Il renvoie selon Durand à « ce qui sacralise avant tout un lieu c'est sa fermeture » (1992 : 281).

Dans *L'Arbre fouet*⁵, le *sari* est pointé en tant qu'étoffe majeure dans la culture indienne. Lorsqu'Aeena ouvre son armoire, elle voit « d'abord des rangées de saris, une vingtaine au moins, en soie, en coton, en organdi, brochés, unis, chatoyants, multicolores ou tout blanc » (Devi, 1997 : 93). L'attention est immédiatement portée sur le nombre, la variété en termes de valeur et la matière des *saris*. Aussi, dans les configurations textuelles, le *sari* est-t-il également associé chez Devi à la clôture même du personnage féminin. Il traduit alors l'univers clos indien, la pudicité de la femme indienne et le voile de soumission visant à maintenir la femme dans son armoire⁶. Il dévoile l'image de la fatalité de la femme indienne fatale, portée par la matérialisation d'un rêve lacéré. C'est d'ailleurs ce que révèle la peinture qu'en fait Anjali dans *Le Voile de Draupadi*. Elle les considère comme des « voiles d'indécence » (Devi, 1999 : 27) et Dévika est présentée dans *L'Arbre fouet* en *sari* « vaquant à quelques minutieux et insipides devoirs de fille » (Devi, 1997 : 93). Pour la narratrice d'*Indian Tango*, « [l]e *sari* est un fil que l'on pourrait suivre, un fil d'Ariane qui s'enroule, se plisse, s'assujettit et se déroule, et qui mène droit au cœur du labyrinthe » (Devi, 2007 : 86).

Toutefois, l'association qu'en fait Devi avec les espaces clos et intimes de la maison⁷, des vigies ou des lucarnes mérite que l'on y accorde un intérêt. Celle-ci matérialise un type de rêve particulier qui ne s'éloigne pas de l'imaginaire construit autour du *sari* dans les romans. Si pour Bachelard chaque espace est le lieu d'éclosion d'un type de rêverie particulier, on voit bien que les espaces choisis au sein desquels émergent les femmes en *sari* s'harmonisent avec l'image de l'enfermement mis en valeur dans les textes. Pour l'auteur de la *Poétique de l'espace*, « tout coin dans une maison, toute encoignure dans une chambre, tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude, c'est-à-dire le germe d'une chambre, le germe d'une maison » (Bachelard, 1957 : 163–164). Or, ces lieux sont des espaces privilégiés des femmes vêtues de *sari*. Ils traduisent le mutisme⁸ de la femme coincée dans les apex de son *sari* où seul survit le refus de la vie, la négation de l'Univers. Aeena vêtue de son *sari* marche à travers la maison sur les traces de Dévika (Devi, 1997 : 95). C'est donc le lieu de retranchement et de

⁵ *L'Arbre fouet* est une œuvre d'Ananda Devi publiée en 1997.

⁶ Dans sa description, Bachelard associe l'armoire au caractère renfermé de l'individu, à son mutisme. Il lui associe la rêverie de l'intimité. Pour Bachelard, « [e]lle ne s'ouvre pas tous les jours. Ainsi d'une âme qui ne se confie pas, la clef n'est pas sur la porte » (1957 : 106).

⁷ La rêverie rattachée à la maison et sur laquelle Bachelard revient amplement est celle d'« un espace de réconfort et d'intimité », celle d'« un espace qui doit condenser et défendre l'intimité » (1957 : 74).

⁸ Bachelard revenant sur l'imagerie du coin relevait : « Par bien des côtés, le coin "vécu" refuse la vie, restreint la vie, cache la vie. Le coin est alors une négation de l'Univers. Dans le coin, on ne parle pas à soi-même. Si l'on se souvient des heures du coin, on se souvient d'un silence, d'un silence des pensées » (1957 : 164).

protection qui, au-delà des images qu'il laisse profiler, traduit un mode de pensée, une conception du monde typiquement orientale dominée par les idéaux de pudicité, de renfermement et d'hostilité aux valeurs extérieures. Nous percevons aussi dans ce récit de la narratrice cette symbolique tragique du *sari*. Elle présente les femmes, «regard clos [...] sous les plis rigides, amidonnés, des saris de cotons ou de soie [...] [sous] une froideur humide et hivernale, un début de pluie, mais tout demeure esquissé, évoqué, rien n'éclate, rien ne jaillit» (1997 : 43).

Toutefois, on ne saurait réduire les images que renvoie le *sari* au seul géo-espace oriental bien que les détails accumulés dans les romans d'Ananda Devi induisent à de telles analyses. Aussi, l'on risque d'accoler à ces ornes un statut purement pittoresque et décoratif, sans enjeux évidents sur la progression idéologique de l'auteure. Voilà pourquoi dans les textes d'Ananda Devi le *sari* se retrouve blotti et encastré entre deux attitudes fondamentales des personnages. La première que nous venons de démontrer construit sur des supports ethnoculturels ; la seconde qui procède par dépassement et reproduit un mode de pensée qui repose sur une valeur prônée par l'occident sûr : celle de la liberté de l'individu sous toutes ses formes. Celle de rêver, celle de l'épanouissement total du sujet libre des carcans traditionnels qui exulte dans les derniers retranchements de l'extase, celle qui parcourt les lieux inavoués. Cet autre système de représentation est suffisamment visible chez les personnages de Devi à travers le parcours et la performance de ceux-ci.

Le *sari* symbolise toujours vers la fin des récits d'Ananda Devi une ouverture, une inversion de la façon de vivre des personnages. On comprendrait alors que l'armoire⁹ qu'elle constitue en amont des récits a des «promesses». La femme s'extasie par le seul geste transgressif qu'elle porte à son *sari* : celui de s'en défaire. Le *sari* devient alors un faux prétexte sinon une ruse pour l'implémentation d'une nouvelle façon de concevoir son corps et le monde. Un moyen de se réapproprier un corps. Cette stratégie conditionne le personnage à l'ouverture. Il nourrit le désir d'affranchissement de l'être, le conduit à flirter avec l'interdit considéré comme valeur par la culture occidentale. Le *sari* devient un lieu de tension entre le privé et le public et la frontière entre les cultures orientales et occidentales. Il ne prend véritablement son sens que lorsqu'il est rattaché à «l'inversion du songe» (Bachelard, 1957 : 166). Ces revirements sémantiques sont l'éclosion d'un nouveau type de savoir sur la forme, les positions et les dispositions du *sari*. «Se défaire son *sari*» marque le retour au rêve et à la liberté de la femme : liberté de jouissance, redécouverte de soi dans ses sombres désirs, dans ses lieux les plus enfouis et indicibles. C'est aussi faire l'expérience

⁹ Bachelard résume la rêverie de l'armoire en ces termes : «Mais la véritable armoire n'est pas un meuble quotidien. Elle ne s'ouvre pas tous les jours. Ainsi d'une âme qui ne se confie pas, la clef n'est pas sur la porte» (1957 : 106). Un lieu de grandes richesses intimes difficilement accessible.

de l'Autre dans sa différence ; la reconnexion avec l'autre moi. Les personnages anandadeviens sont animés de ce désir. Dans *Indian Tango*, l'héroïne Subhadra se découvre cette envie quand elle voit des scènes érotiques pour la première fois. Ainsi énonce-t-elle : « Quand j'ai vu ce film pour la première fois, j'ai eu la surprise de découvrir que j'avais envie, avec Sandeep, de défaire ce sari et d'arracher d'elle cette protection rigide pour la révéler telle qu'en elle-même [...] Pâle souffrance d'une femme longtemps amputée de ses rêves mais qui les voit renaître comme un bras fantôme » (Devi, 2007 : 32–33). Pourtant, ce qui paraît être une envie et un désir s'accomplit lorsqu'en fin de compte, elle parvient à franchir la limite en se livrant à des actes érotiques avec sa convoitée. Le récit revient sur la violence et la hargneux des gestes accomplis par Subha pour se délier de son *sari*.

Il le fallait. Il me faut aller jusqu'au bout et le décrire : Bimala, debout, poitrine dénudée, toujours statufiée mais dans une posture de pâmoison antique, tête en arrière, bouche entrouverte, longue chevelure défaite – moi agenouillée, écartant, déchirant, arrachant l'amoncellement de tissus du sari, du jupon, bouche enfouie dans l'obscurité blafarde de ses cuisses qui n'ont jamais vu le soleil, dans la chaleur rouge et noire de son sexe qui n'a jamais connu la caresse mobile d'une langue.

(2007 : 210)

Dans *Pagli*, Daya en pleine pluie se souvient en ces termes : « J'en avais oublié de soulever mon sari et le bord traînait dans l'eau boueuse, qui l'alourdisait » (Devi, 2001 : 17). Pourrait-on ici se résoudre qu'il s'agisse d'un oubli ou alors serait-ce la survivance, dans l'inconscient de cette dernière, d'une attitude considérée comme valeur ethnique intrinsèque et inamovible ; une injonction culturelle : on ne soulève pas son *sari* ! Dans la rue, Bimala laisse apercevoir son beau corps en soulevant son *sari*. Subha fait ainsi cette remarque : « Elle marche sans faire de bruit, dans ses sandales plates. Soulevant le sari pour franchir un caniveau, elle révèle de beaux pieds pleins, d'une couleur olivâtre, aux ongles roses » (Devi, 2007 : 61). La vue des sentiers sacrés et cachés de sa bien-aimée attise son désir de transgression. Même le *sari* défraîchi préfigure l'acte qu'elles poseront à la suite du récit. Si, « même déroulé, il garderait toujours l'empreinte du corps qu'il avait entouré, son grain de peau, sa sueur, ses pensées informulées, ses déchirures » (2007 : 136) et, donc le drame féminin, le *sari* gardait, dans cette posture l'espoir d'une renaissance. Sous son *sari* la femme redécouvre son désir, sa luminance et son rêve. L'acte de retrait de son *sari*, en dehors de son coffret conjugal est un feu-follet générateur de nouveaux espoirs.

Dialogue culturelle autour de la disposition de la chevelure de la femme

Il est récurrent dans les textes d'Ananda Devi que l'on associe la gente féminine à sa chevelure et que par ailleurs celle-ci constitue une clé de lecture et une vitrine d'appréhension de l'attitude des héroïnes. Si à première vue cette évocation se dévoile triviale et anodine, parce que l'on mobiliserait alors un ensemble de connaissances fondées sur des canons référencés à une forme de culture trop ordinaire, les cadres et contextes de surgissement nous permettent néanmoins de questionner le sens réel d'une telle érection ; mieux encore le sens véritable qui se tisse à la croisée d'un tel vocable et l'imaginaire qu'il véhicule dans le texte. En effet, les textes reviennent sur deux attitudes fondamentales ; chacune d'elles est porteuse d'un système de pensée qui peut se révéler oriental ou occidental. L'on reconnaît généralement à la chevelure les symboles de pouvoir, de force, de santé ou de beauté. Les schèmes qui la constituent varient cependant d'une religion à une autre. En ce sens, il est courant qu'on lui concède le statut d'épicentre de la passion humaine, siège de la séduction et le symbole de l'éveil même du désir masculin. Dans ses disparités et ses variances, il arrive que l'on noue ou dénoue sa chevelure. Les cultures amérindiennes mobilisent en ce sens une imagerie variée. C'est au cœur de ces antagonismes acceptionnelles, de ces batailles sémiques générées par le prédicat nouer et son antonyme qu'Ananda Devi ruse pour proposer une double lecture, miroir de ses attaches et des différents imaginaires qui la traversent.

Ainsi l'auteure peint-elle la femme indienne vivant en symbiose et en osmose avec son cosmos. Elle est figurée cheveux noués toujours et vêtue de son *sari*. Ce détail constitue alors un culturème qui garde une certaine eurhythmie avec les lois et règlements religieux en vigueur où le prédicat révélerait alors la symbolique même de l'attache et de la fidélité aux coutumes orientales. Aussi témoignent-ils d'une certaine unité de l'être, la préservation des valeurs intrinsèques à la tradition. Lorsqu'Acena se retrouve dans le grenier pluie battante, elle aperçoit une photographie de la famille de Dévika dans un cadre. Dans la représentation qui est faite de l'image la maman de la jeune Dévika est découverte : « Cheveux rigidement noués en chignon, bijoux aux oreilles, au nez, au cou, aux poignets, aux chevilles, tels des liens acceptés avec résignation » (Devi, 1997 : 35). De même, dans le rêve qu'elle fait, la narratrice découvre une Dévika dont le physique demeure conforme aux exigences traditionnelles de la féminité. Elle ne manque pas de porter une attention particulière sur l'aspect et les contours de sa chevelure. Le texte présente Dévika avec « une dense chevelure qu'elle noue strictement » (1997 : 79). L'image n'est pas uniquement redoutable dans *L'Arbre fouet* puisqu'elle revient dans d'autres romans de l'auteure. Dans

Indian Tango par exemple, Mataji, la belle mère de Subhadra, reconnue comme suiveuse et défenderesse des traditions, « se rattache les cheveux en un chignon humide [...] et regarde subha avec un sourire furieux » (Devi, 2007 : 110) quand celle-ci refuse sa proposition d'aller au pèlerinage des femmes ménopausées à Kashi. Le même schème revient dans la description que la narratrice fait de sa Bimala, celle qu'elle convoite tant. Elle la décrit en ces termes : « Elle est là. Contrairement à moi elle n'a pas fait d'effort particulier pour s'habiller. Mais je pense que c'est délibéré. Elle a noué ses cheveux en un chignon raide. Pas un brin ne dépasse » (2007 : 188). Si ces images montrent que la « structure » de la chevelure nouer obéit à un *habitus*¹⁰ culturel précis dans le cas des exemples énumérés ci-haut, Devi utilise cette allégorie, à la manière du *sari*, pour créer un effet-brouillage qui offre en parallèle une autre lecture de cette structure basée sur sa dialectique.

Dans la configuration de ses textes, le motif de la chevelure nouée fonctionne dans les textes selon un régime d'inversion. Il se construit à partir de deux mouvements et admet la construction d'un étiage autour de son pendant : dénouer sa chevelure. Si le schème (nouer sa chevelure) est porté par une conscience tout à la fois nostalgique et meurtrie, le second (dénouer sa chevelure) propose une sortie bâtie sur des élans messianiques qui se dessine sous les aspects de l'homme ayant atteint son nirvana. C'est par cette deuxième considération du motif de la chevelure qu'Ananda Devi nous fait basculer dans l'imaginaire occidental porté par les idéaux de liberté absolue de l'individu. La narratrice dans *L'Arbre fouet* en fait large échos. Elle remarque à cet effet qu'« à l'époque une chevelure dénouée était, soit une invite sexuelle, soit un signe de veuvage récent » (Devi, 1997 : 79). Outre le deuxième aspect de sa remarque qui témoigne d'un ancrage identitaire toujours portée par les carcans traditionnels, le premier aspect entre en contradiction avec l'image de la femme indienne repliée et pudique et la montre plus évasive et plus ouverte. Si la structure « dénouer » est prioritairement utilisée pour traduire le caractère peu orthodoxe de dame Mitsy dans *Pagli* ou de Bjili dans *L'Arbre fouet*, toutes des créoles considérées comme des intouchables, les héroïnes subversifs d'Ananda Devi en portent les stigmates dans les dernières clairières de leurs agissements. Toujours en quête d'affranchissement, Ananda Devi reproduit à travers elles l'image de la femme épanouit, celle qui ose et qui se redécouvre. Daya a les cheveux défaits quand, d'un ton élégiaque elle fait le récit tragique de son amour envers Zil. Elle rapporte :

Tu as fait un pas en avant. Ma gorge était sèche de mon désert et de l'absence que je voulais t'offrir. Je ne portais pas de robe rouge. Je crois que ce

¹⁰ Pour Bourdieu, l'« *habitus* » désigne « l'ensemble des dispositions qui portent les agents à agir et à réagir d'une certaine manière. Les dispositions engendrent des pratiques, des perceptions et des comportements qui sont réguliers sans être consciemment coordonnées et régit par une règle » (2001 : 24).

que j'avais sur moi était un tissu grisâtre et souillé, **un sari** d'épouse moisie, comme pour mieux te dire ce qui t'attendait. Mes cheveux étaient sans doute défaits par l'habitude.

(Devi, 2001 : 36)

On assiste même à une sorte de complicité entre le personnage et les éléments de la nature. Le vent acquiesce et « le vent aussi est entré en moi et m'espace et aère ma peau, insupportable, souffle sa fraîcheur dans tous mes recoins avant de devenir une tempête qui me soulève et étale mes cheveux en lianes dénouées autour de ma tête » (2001 : 116). Pour Daya, sa chevelure défaits est le signe d'un éveil, une offrande de sa personne à son bien aimé. Une association identique est homologable à l'attitude de Bjili l'intouchable dans *Indian Tango*. Subha dévoile une scène où elle se lave :

Bjili est en train de se laver les cheveux sous le robinet de la cour en chantant, de sa voix éraillée, une très vieille chanson d'amour [...] Ses cheveux mouillés lui enveloppe les épaules, capturant les lumières du jour [...] Bjili attire les hommes, mais ce n'est jamais les bons. Elle se couche dans le carré de douche et se laisse noyer doucement. Ses cheveux s'évadent, tentaculaires, dans la mare savonneuse. Ses cheveux la longent.

(Devi, 2007 : 108)

S'il est normal de se laver et d'avoir par ce fait même les cheveux défaits, la narratrice crée une emphase quand elle laisse interférer les cheveux défaits de Bjili et l'attirance qu'elle génère pour les hommes autour d'elle. Elle crée une analogie dans ses propos qui fait ressurgir le sémantème culturel de cette posture des cheveux. Aussi, dans la scène de l'envolée érotique entre Subha et sa Bimala, le récit revient sur ce détail. Il présente : « Bimala, debout, poitrine dénudée, toujours statufiée mais dans une posture de pâmouison antique, tête en arrière, bouche entrouverte, longue chevelure défaits » (2007 : 210). La suite du récit ne relève plus que des signes pressentis et figurés par la posture de Bimala. L'acte est consommé. Nous notons ainsi que, ce qui relevait d'une illusion de la part de la narratrice puisqu'elle ne demandait qu'à « éveiller en un seul [regard] l'or caché au fond de ses cuisses » (2007 : 193) ; alors elle aurait résolu sa dette envers l'Inde. L'acte, outre son caractère subversif car elle couche avec une femme, traduit la réappropriation de la destinée féminine ; sa liberté absolue, celle d'aller avec qui elle veut. C'est aussi l'affranchissement des frontières culturelles, des barrières traditionnelles de sa passivité. Et, comme le suggère Bachelard, « toute passivité disparaît si nous essayons de prendre conscience des actes créateurs du poète exprimant le monde, un monde qui s'ouvre à nos rêveries » (1957 : 73). C'est de ce monde ouvert aux rêves de l'individu, à ses passions et à ses convictions qu'Ananda Devi tente de nous promener dans ses romans.

Considérations conclusives

Nous convenons au terme de nos analyses que « [l]e roman s'approprie donc les traits ethnoculturels, les retravaille et les déploie selon les configurations fictionnelles et narrative spécifiques et originales » (Privat, 2011 : 31). Par la symbolique de *sari* et de la chevelure, Ananda Devi refuse toute fixation, tout emprisonnement à une identité quelconque. Bien au-delà, c'est le contrôle par la communauté traditionnelle qu'Ananda Devi, à travers le parcours transgressif de ces héroïnes, tente de mettre en déroute. Sa démarche est donc un véritable savoir de la Relation¹¹. Elle propose une métamorphose des images. Les motifs analysés, loin d'être des lieux de conflit, sont des espaces d'implémentation d'une interculturalité féconde qui propose d'autres manières d'appréhender les réalités indiennes. C'est une stratégie qui consiste à dépasser les délires ethnologiques immaculés au risque de dévoiler ses propres lectures culturelles. On voit dans cette progression de Devi les signatures d'une influence à la fois orientale et occidentale qui la traversent : celle qui dépasse largement le cadre de la collaboration et celle qui procède par décuplement imaginaire ; bref celle d'une nouvelle façon d'exister dans le concert des civilisations.

Bibliographie

- Abada Medjo, J.-Cl. (2014). *L'inscription du tragique dans le roman contemporain. Essais sur Patrick Modiano, Ahmadou Kourouma et Ananda Devi*. Paris, Presses Académiques Francophones.
- Bachelard, G. (1957). *Poétique de l'espace*. Paris, Presses universitaires de France.
- Bourdieu, P. (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris, Seuil.
- Cnockaert, V., Privat, J.-M., & Scarpa, M. (Dir.). (2011). *L'ethnocritique de la littérature*. Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Devi, A. (1997). *L'Arbre fouet*. Paris, L'Harmattan.
- Devi, A. (1999). *Le Voile de draupadi*. Maurice, Le Printemps.
- Devi, A. (2001). *Pagli*. Paris, Gallimard.
- Devi, A. (2007). *Indian Tango*. Paris, Gallimard.
- Durand, G. (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod.
- Fame Ndong, J. (2007). *Le merveilleux champps des photons : Essai sur les fondements scientifiques de la communication africaine*. Yaoundé, Sopécam.

¹¹ Dans sa *Poétique de la relation*, Glissant montre comment la rencontre de l'Autre « subjective l'imaginaire et la connaissance poétique » (1990 : 42). Il précise par ailleurs que cette poétique se nourrit du Divers en tant que « totalité quantifiable de toutes les différences possibles, [et en tant que] moteur de l'énergie universelle, qu'il faut préserver des assimilations, des modes passivement généralisées, des habitudes standardisées » (1990 : 42).

- Glissant, É. (1990). *Poétique de la relation* (Poétique III). Paris, Gallimard.
- Privat, J.-M. (2011a). Bovary charivari. L'acculture. In V. Cnockaert, J.-M. Privat & M. Scarpa (Éd.), *Ethnocritique de la littérature* (p. 11–26). Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Privat, J.-M. (2011b). Ethnocritique et lecture littéraire. In V. Cnockaert, J.-M. Privat & M. Scarpa, (Éd.), *Ethnocritique de la littérature* (p. 27–34). Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Said, E. (1980). *L'Orientalism*. New York, Vintage Books.
- Sen, A. (2007). *L'Inde. Histoire, culture et identité*. Paris, Odile Jacob.
- Wunenberg, J.-J. (2003). *L'imaginaire*. Paris, Presses universitaires de France.

Notice bio-bibliographique

Professeur des lycées d'enseignement général, **Baba Amine Adakoui** est titulaire d'un Doctorat Ph.D en littérature francophone ; spécialité littérature des Caraïbes et de l'océan Indien obtenu à l'université de Maroua-Cameroun en 2021. Il est également membre du Laboratoire de Critique et d'Esthétique Littéraire (ACEL) de l'Université de Yaoundé 1. Il est aussi auteur de quelques articles, notamment : « Fondre l'imaginaire dans la matière : une hétérotopie de l'eau et de l'arbre dans deux textes d'Ananda Devi », publié en 2020 in Clément Dili Palaï (Dir.), *Le temps de l'image* (p. 151–166), Éditions Dinimber et Larimber, Yaoundé ; « Ethnotexture et scénographie rituelle à travers *Le Cri des oiseaux fous* de Dany Laferrière et *La Belle Créole* de Maryse Condé » publié en 2020 in Cristina Petras (Dir.), *La Revue Roumaine d'études francophones*, II, 15–30 ; « Figures démentielles et représentation de l'espace-temps dans le roman féminin insulaire. Une analyse à partir de *Le Dernier Frère* de Nathacha Appanah et *Pagli* d'Ananda Devi », publié en 2021 in Yaya Mountapmbémé P. Njoya & Jean-Claude Abada Medjo (Dir.), *De l'extrême dans les littératures des Suds* (p. 123–141), Paris, L'Harmattan. D'autres articles et un ouvrage interrogeant les rapports entre l'imaginaire religieux et politique dans la littérature africaine postcoloniale et afro-descendants sont en cours de publication.

babaamineadakoui@yahoo.fr