

**LES TRAJECTOIRES ENTREMÊLÉES DES ADOLESCENTS : UNE
LECTURE D'ÈVE DE SES DÉCOMBRES D'ANANDA DEVI**

Par © Deviana Venkatachellam

Une thèse présentée au School of Graduate Studies comme exigence partielle de

Master of Arts in French Studies

Université Mémorial de Terre-Neuve

Janvier 2024

St. Jean, Terre-neuve et Labrador

Résumé

Ève de ses décombres est un roman d'Ananda Devi publié chez Gallimard en 2006. Il pose un regard sur Troumaron, une banlieue de la capitale de l'Île Maurice, Port-Louis. Le roman alterne les points de vue d'Ève, Sadiq, Clélio et Savita, les protagonistes et narrateurs du récit. Il raconte les événements qui mènent à la mort de Savita et ce qui s'ensuit.

Ce mémoire analyse *Ève de ses décombres* en vue de démontrer comment, à travers son écriture qui recourt à des techniques scripturaires particulières, Devi parvient à toucher ses lecteurs. Non seulement l'auteure tire parti des ressources langagières pour insérer l'Île dans le récit, mais aussi elle arrive à poser de façon fort pertinente la problématique des contingences sociales qui la définissent et de l'idéologie qui sous-tend ces dernières. C'est par l'analyse du discours social et de l'idéologie du roman que le mémoire entend mettre en lumière les réalités que le style réaliste de l'œuvre donne à lire. Dans un deuxième temps, l'étude fait ressortir la pensée binaire, produit de l'époque coloniale du pays, qui organise le roman, ouvrant ainsi un débat identitaire concernant les portraits de chacun des quatre personnages dont les positions plaident pour une acceptation plus étendue et plus inclusive, pour une émancipation du sujet féminin en particulier.

Abstract

Ève de ses décombres is a novel by Ananda Devi that was published in 2006 by Gallimard. Devi's novel depicts the picture of Troumaron, a suburb of the capital of Mauritius, Port-Louis. The novel narrates the stories and the different points of view of Eve, Sadiq, Clelio and Savita, the protagonists, and narrators of the story. It recounts the events that lead to Savita's death and what follows.

This thesis analyses *Ève de ses décombres* to describe how, through her writing that uses specific scriptural techniques, Devi manages to reach her readers. Not only does the author take advantage of language resources to include the island in the narration, but she also achieves to raise, in a very relevant way the problem of the social contingencies that define the island and the ideology that underlies these contingencies. It is through the analysis of the social discourse and the ideology of the novel that the thesis intends to highlight the realities that the realistic style that the novel offers to be read. Secondly, the study highlights the binary thought, a product of the colonial era of the country, which organizes the novel, thus opening a debate about identity regarding the portraits of each of the four characters whose positions plead for a broader and more inclusive acceptance, for an emancipation of the female subject in particular.

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à mon directeur de mémoire, le Dr. Philippe Basabose, pour son soutien permanent, ses lectures et relectures attentives et sans oublier ses précieux conseils qui m'ont aidée à mener ce travail à bon port.

J'aimerais également remercier l'Université Mémorial de Terre-Neuve et le Département des Langues, littératures et cultures modernes.

Un grand merci à mes bien-aimées sans lesquelles je n'aurais pas fini un tel travail. Leurs conseils continus, leurs encouragements et soutiens constants m'ont motivée nuit et jour.

Table des matières

Résumé.....	ii
Abstract	iii
Remerciements.....	iv
0. Introduction	1
0.1. Sur l'Île, l'œuvre et l'auteure.....	1
0.2. Articulations du travail	5
0.3. Méthodologie	10
0.3.1 La sociocritique comme méthode d'analyse	10
0.3.2. La narratologie	13
0.3.3. L'intertextualité.....	15
Chapitre 1 : Déconstruction du modèle sociétal mauricien.....	17
Chapitre 2 : La représentation de la société dans le roman : les usines de Troumaron	22
Chapitre 3. L'organisation narrative du roman	26
3.1. L'implication des personnages-narrateurs	26
3.3. L'agencement du récit	33
3.4. La polyphonie narrative.....	35

3.5. La cinquième voix narrative du roman	40
3.6. Les narrateurs-personnages comme sujets	42
3.7. Le style indirect libre.....	46
Chapitre 4. L'intertextualité dans <i>Ève de ses décombres</i>.....	49
4.1. L'intertexte rimbaldien	49
4.2. Dialogue avec le texte d'Éric Emmanuel Schmitt.....	50
4.3. Les éléments intertextuels mauriciens et américains.....	52
Chapitre 5 : La subjectivité dans <i>Ève de ses décombres</i>.....	54
5.1. Le personnage d'Ève	55
5.1.1. Ève, premier sujet femme	55
5.1.2. Ève comme objet de la fatalité	56
5.1.3. Symbolisme du « crâne nu ».....	60
5.1.4. La situation familiale	62
5.1.5. L'absence maternelle	63
5.1.6. La haine et la violence du Père.....	65
5.1.7. Ève et Savita.....	67
5.1.8. Du symbolisme du titre.....	73
5.1.9. Ève et son déchaînement	75
5.1.10. L'insoumission d'Ève	77
5.1.11. La nature et la femme	79
5.2. Le personnage de Sad.....	81

5.2.1. Sad et son amour pour l'écriture.....	81
5.2.2. Le double de l'auteure	83
5.2.3. L'amour de Sad pour Ève.....	86
5.3. Le personnage de Clélio	90
5.3.1. Clélio ou l'ambivalence de l'impossibilité et du rêve du possible.....	90
5.3.3. Le regard rétrospectif d'un prisonnier	93
5.3.4. Le rêve de l'ailleurs	95
5.3.5. Clélio en proie à la violence	98
Conclusion	102
Bibliographie.....	107

0. Introduction

0.1. Sur l'Île, l'œuvre et l'auteur

L'île Maurice, une parmi les îles de l'Océan Indien, est le produit d'une histoire et d'une culture captivantes grâce à son passé qui résulte du fait que le pays constitue une étonnante mosaïque culturelle. La production littéraire de l'île témoigne de la diversité culturelle, linguistique et religieuse qui la caractérise. À son éclosion, la littérature mauricienne connaît un succès relatif de nombreuses critiques et un grand nombre de lecteurs témoignent de son succès car il est difficile pour cette dernière de se faire connaître auprès d'un plus grand public . Toutefois , après plusieurs années , cette littérature commence à faire parler d'elle de manière progressive avec l'arrivée d'auteurs contemporains et leurs œuvres qui traversent les océans pour parvenir aux lecteurs internationaux. Parmi ces auteurs on compte Ananda Devi, Marie-Thérèse Humbert, Carl de Souza et Barlen Pyamootoo.

Ce mémoire s'inscrit dans cette littérature francophone mauricienne, une littérature née des stigmates de l'esclavage. Il porte sur le roman intitulé *Ève de ses décombres*. Le roman comme genre littéraire est la méthode que l'auteure a choisie pour se faire entendre, s'exprimer et contribuer à bâtir un autre idéal social. Le roman est une échappatoire de la réalité, un moyen de s'informer et d'informer son public de lecteurs. Dans cette étude, j'entends montrer les contours des parcours des protagonistes du récit d'*Ève de ses décombres* dans le lieu d'exclusion qu'est Troumaron, ce quartier déshérité qui représente un espace inscrit dans une triste actualité, qui abrite plusieurs fléaux sociaux et qui, à ce titre, se présente comme une pénible métaphore de la réalité entre le destin tragique et la

lutte pour la survie. Pour ce roman, Ananda Devi a reçu divers prix littéraires incluant le prix RFO ainsi que celui des Cinq Continents. On peut même dire que c'est ce roman qui lui a donné une place particulière dans le monde littéraire francophone.

Devi est une femme de lettres mauricienne née le 2 mars 1957 à l'Île Maurice, de parents tous deux d'origine indienne. Elle habite en France, près de la frontière suisse. Elle détient un doctorat en anthropologie sociale de l'Université de Londres. Depuis 1991, elle travaille en tant que traductrice pour un établissement international affilié à l'ONU à Genève. Son amour pour l'écriture est né à un très jeune âge. Au fil des années, elle s'est révélée comme une personnalité aux talents littéraires incontestés. Devi mène le combat pour l'émancipation des femmes dans une société patriarcale en utilisant une écriture incisive, cousue de tragique mais poétique par moments. Écrits de supplices, la majorité des œuvres de Devi sont à la fois des cris de révolte bouleversants lancés par des personnages féminins qui ploient sous le poids de la culpabilité et des préjugés à leur égard. C'est ainsi qu'elle met en avant, sans détours, plusieurs aspects de la vie sur l'Île Maurice qui sont souvent occultés. Elle montre, par exemple, les relations trop tendues entre les parents et leurs enfants ou une adolescence soumise à de multiples bouleversements.

Sous un autre angle, dans ses ouvrages, Devi dresse le portrait de l'Île Maurice dans tout son resplendissement et toute sa diversité humaine. L'image qu'elle en donne n'est pas étrangère à celle de l'île que véhiculent les touristes. De cette façon, le pittoresque des endroits décrits rencontre la facette moins idyllique de l'île telle qu'elle est perçue à travers le monde. L'auteure tente par-là de mettre en lumière les faits réels contraires à l'image tronquée, voire trompeuse.

Devi découvre sa passion pour l'écriture à un très jeune âge. En effet, alors qu'elle était encore enfant, elle écrivait déjà des poèmes. Toutefois, son avenir ne prendra vraiment une nouvelle direction que lorsqu'elle sera lauréate d'un concours d'écriture avec l'ORTF et l'ACCT pour sa nouvelle *La Cité Attlee* dans un recueil de 1973. C'est ce concours qui la fait ressortir du lot et la fait connaître par beaucoup de gens du monde littéraire.

Bien que Devi ait décidé d'écrire en français, ses œuvres littéraires sont d'une remarquable hybridité linguistique. Elles intègrent des mots tirés du créole et du hindi, ce qui se marie bien avec la diversité culturelle et linguistique de l'île et apporte une nouvelle aura à la langue française. Ses ouvrages véhiculent en même temps le tragique et le poétique. Il y a toujours un questionnement central sur les thèmes de l'altérité, de la maltraitance dans ses diverses formes ainsi que de l'exclusion qu'elle dénonce sans relâche dans tous ses écrits. Ayant à son palmarès une vingtaine de romans, des recueils de poèmes et de nouvelles qui abordent tous la diversité de l'île, le déracinement et les relations humaines, Devi démontre qu'elle garde sa proximité avec son pays natal à travers son écriture. Ainsi, avec son premier roman, on constate que son écriture est beaucoup influencée par l'autodestruction qui s'alimente de différentes sortes de claustrations. Elle aborde les drames humains dans lesquels les jeunes filles et les jeunes femmes sont les victimes principales. Devi est perçue comme la figure littéraire principale de l'Île Maurice et une des plus prolifiques parmi les auteurs de l'Océan Indien.

Comme les autres romans de Devi, *Ève de ses décombres* aborde les thèmes tels que la prostitution, le combat de la jeune fille face à la société patriarcale ou tout simplement phallocratique si l'on considère les exactions commises par certains personnages, la déchéance à tous les niveaux, etc. Dans ce récit, le personnage éponyme

est Ève. Elle est une adolescente de 17 ans et elle habite avec sa famille dans un quartier pauvre de la capitale Port-Louis, qui s'appelle Troumaron. La narration porte sur son quotidien, ses amis et son entourage. Comme toutes les autres adolescentes de son âge, elle va à l'école, malgré ses moyens très limités, et mène une vie assez similaire à celle des autres jeunes filles adolescentes du même âge. L'histoire est prise en charge par un quatuor de jeunes dont Ève elle-même, Savita, Sad et Clélio. Cette narration à quatre voix crée une atmosphère empathique suivant la manière dont se manifeste la tragédie dans la vie des quatre adolescents. Devi offre aux lecteurs la possibilité de suivre la même histoire vue sous quatre angles différents.

0.2. Articulations du travail

Notre mémoire est organisé en cinq chapitres précédés d'une introduction et suivis d'une conclusion. Dans le premier chapitre, qui s'intitule « Représentation et déconstruction de la société mauricienne », j'éclaire le lecteur sur la société dans laquelle l'auteure a inscrit le roman du point de vue socio-historique. Je mets à contribution la méthode sociocritique développée par Claude Duchet. Les experts de la sociocritique analysent le social dans un texte par la méthode d'analyse textuelle qui peut être parfois confondue avec la description de ce que renferme une œuvre littéraire. Cette approche est bâtie sur le principe qu'il existe d'un côté le texte et de l'autre côté la réalité sociale. L'analyse textuelle met en avant tous les contours du récit et arrive à une compréhension approfondie des agencements idéologiques que renferme le récit. Ainsi, un texte comporte une structure verbale composée de mots et un objet sémiotique qu'un lecteur interprète en cette qualité. Le discours social circule implicitement dans le récit et présente le code socio-culturel de l'époque de l'auteure. Il est présent à tous les niveaux, tels que le niveau lexical, le niveau syntaxique, le niveau suprasegmental, ainsi qu'à celui des clichés qui contribuent à ce que le récit gagne sa valeur idéologique et aborde la société de son temps.

D'un point de vue idéologique, l'analyse sémantique de plusieurs passages du roman, un aspect que j'aborde dans le chapitre deux, me permet de discerner ses soubassements idéologiques qui peuvent être parfois explicites et par moments implicites. Sous ce volet, l'étude se concentre sur les personnages, l'auteure elle-même et le cadre socio-historique.

Les vérités sociales, les conditions matérielles d'une existence historique sont un « tissu » qui s'avère être différent de celui du texte. Malgré cette différence conséquente

entre la réalité sociale et le texte, il y a un point de rencontre qui les unit. Le social se traduit dans le texte par le discours social. Je me concentre sur la représentation de la société en prenant comme modèle les usines du quartier de Troumaron. L'usine se manifeste à un certain degré comme un fléau social de la banlieue, ce fléau dont personne ne peut se débarrasser. Par le portrait de l'usine, je tente de montrer comment cette dernière n'est plus que ruines et contribue énormément à l'image qu'a désormais Troumaron. Dans ce même chapitre, j'évoque aussi la déconstruction du modèle de la société mauricienne à la lumière de l'ère coloniale et du passé esclavagiste de l'Île Maurice. Par cette analyse, on peut remonter aux origines de la littérature francophone mauricienne.

Dans le chapitre deux, j'aborde la représentation de la société mauricienne à travers la place que l'usine de Troumaron et cette ville elle-même occupent dans le roman.

Le troisième chapitre étudie l'œuvre d'un point de vue narratologique. Je fais une étude du discours dans le roman. Cette approche me permet d'aborder les mécanismes narratifs se trouvant dans le récit qui comporte une histoire racontée. J'ai choisi la narratologie selon Gérard Genette. Pour ce narratologue, un récit (diégésis) est toujours raconté dans un cadre qui lui permet d'accéder seulement à une mimesis (imiter) qui imprime à l'histoire son côté réel et vivant. En faisant appel à la diégésis et à la mimésis, les deux grands modes narratifs classiques, le narratologue recommande divers niveaux de la diégésis qui résultent de ce que le narrateur a un certain degré d'implication dans l'œuvre et laisse donc de la place à l'acte narratif.

Sous cet angle, l'étude se consacre sur l'analyse des liens que se partage la triade histoire-récit-narration. Je donne la place aux quatre délimitations analytiques qui sont le mode, l'instance narrative, le niveau et le temps du récit, sur lesquels se base la

triade mentionnée plus haut, afin de comprendre les stratégies narratives que Devi met en place. Aussi, elle emploie un langage très riche et lyrique pour représenter les diverses actions qui constituent les programmes narratifs du récit. Le cadre narratif et l'implication des narrateurs sont également abordés. La narration du roman est une narration à quatre voix, et au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture, on remarque qu'il y a une cinquième voix dans le roman. Les lecteurs, dès le commencement, font inconsciemment un pacte avec Devi pour essayer de se débrouiller dans ce labyrinthe. On retrouve plusieurs autres complexités narratives mais plus particulièrement à travers les tableaux du cinquième personnage. C'est une voix anonyme qui brouille les pistes à travers sa narration et parle à la deuxième personne et dont l'identité reste inconnue. Les divers niveaux de la diégèse dans *Ève de ses décombres* résultent de ce que les narrateurs-protagonistes sont impliqués chacun à sa façon dans la constitution de l'acte narratif. En étudiant la distance entre l'histoire et les narrateurs, je montre de quelle façon le récit est organisé suivant les interventions des narrateurs car *Ève de ses décombres* n'obéit pas à un ordre classique : l'agencement du récit est loin d'être uniforme. Devi ne manque pas d'inclure l'usage des analepses et des prolepses, car elle relate tantôt les événements qui surviennent avant le moment présent dans l'histoire et tantôt elle anticipe les événements qui arrivent après la fin de l'histoire principale.

Le style indirect libre participe aussi à la particularité narrative du roman en faisant appel à des renversements spatiaux, temporels et personnels qui découlent de ce style. Ce trait est à l'œuvre chez Gustave Flaubert qui s'affirme comme maître du réalisme dans son roman *Madame Bovary* devenu, dans l'histoire littéraire, le prototype du récit qui utilise

amplement le style indirect libre pour donner voix aux pensées et paroles des personnages mis en scène.

Aussi, le roman de Devi comporte beaucoup d'éléments intertextuels. On les retrouve surtout dans les propos du personnage de Sad, sous la figure de Rimbaud. Devi insère également des éléments intertextuels et interdiscursifs mauriciens sous la forme du célèbre poète écrivain mauricien Malcolm de Chazal ou de chansons mauriciennes ainsi que du vocabulaire relatif aux produits commerciaux américains qui circulent dans le récit. C'est le quatrième chapitre qui étudie le roman sous cet angle intertextuel.

Dans le cinquième et dernier chapitre, le récit est abordé sous l'angle de la subjectivité. Le but est de voir comment chaque personnage se définit et s'assume comme sujet, prend et occupe ou défend sa place parmi d'autres sujets. Ève en tant que premier sujet femme, est présentée du point de vue de la fatalité qui la talonne, de ce que représente son crâne rasé, sa situation familiale, sa relation avec Savita et enfin du statut de personnage éponyme du roman et de figure biblique qui est à la racine de l'humanité. Devi a tendance à rompre avec les codes sociaux qui régulent la sexualité féminine. On retrouve également ce phénomène dans le roman intitulé *Le Voile de Draupadi* avec Anjalie et Fatmah, et dans *Ève de ses décombres* justement avec la relation de Savita et Ève. Devi propose diverses stratégies narratives qui l'aident à marginaliser ses personnages et narrateurs qui interviennent dans les structures dominantes de la construction narrative. Sad donne une parfaite définition de son nom : « Sad » qui signifie triste en anglais et « sadique » qui signifie cruel en français. Le texte précise d'ailleurs qu'« entre tristesse et cruauté la ligne est mince » (13). On retrouve ensuite Clélio qui, par ses paroles, fait comprendre ses ressentis et sa manière de voir les choses dans cette banlieue qu'est Troumaron. En

dépit de son jeune âge, il éprouve des sentiments négatifs forts qui le contrôlent. Il confie en effet : « J'ai assez de colères pour remplir dix fois le panier percé de ma vie » (24). Il apparaît ainsi comme le symbole de la barbarie, de la cruauté et de la pauvreté qui règnent dans cette société.

Il est vrai que Devi n'apporte pas de solution aux problèmes évoqués dans le roman, mais elle aide à tracer des pistes de réflexions profondes sur l'avenir obscur et les rêves incomplets des quatre adolescents de Troumaron. Et l'art n'est pas fait pour apporter les solutions, mais pour poser les vraies questions.

0.3. Méthodologie

0.3.1 La sociocritique comme méthode d'analyse

Dans notre travail, nous mettrons à contribution la méthode sociocritique telle que développée par Claude Duchet en tant qu'elle se fixe pour objet l'étude du texte lui-même. Pour Duchet, le texte a sa propre autonomie et ne peut être compris comme un simple reflet de la réalité. Le théoricien précise : « Au lieu d'un reflet du réel nous avons le réel d'un reflet, non point la « réalité », mais une image mentale de la réalité, surdéterminée par un code socioculturel, saturée de lieux communs, de stéréotypes, de connotations inertes. »¹ La sociocritique permet ainsi l'étude de la socialité du texte en partant de ce postulat que le social se reflète dans une œuvre et y aboutit. Par l'analyse structurelle du récit, « la sociocritique voudrait [...] rester à proprement parler dans le texte pour étudier au sein du texte même ses rapports avec le social textuel », écrivent Claude Duchet et Henri Mitterand². Pour sa part, Henri Mitterand, cité par Sandy Petrey dans « Sociocriticism and Les Rougon-Macquart », explicite plus encore : « Il s'agit de décrire non pas la substance du contenu [des œuvres] mais la forme de ce contenu, le jeu spécifique de relations sémantiques qu'instituent dans un tissu textuel ses associations lexicales, ses combinaisons syntaxiques et l'arrangement de ses unités transphrastiques »³. Il ressort de ces considérations que les sociocritiques n'utilisent point la description du contenu de l'œuvre, mais l'analyse textuelle pour étudier le social dans une œuvre littéraire.

¹ Duchet, Claude, *Pour une sociocritique*, p. 11.

² Duchet, Claude & Henri Mitterand, *Qu'est-ce que la sociocritique ?* p. 3.

³ Henri Mitterand, "Avant-propos", *Littérature*, no. 4, 1972, p. 3.

Ainsi, les experts de la sociocritique analysent le social dans un texte par la méthode d'analyse textuelle qui peut être parfois confondue avec la description de ce que renferme une œuvre littéraire. L'analyse se fait par la méthode d'un principe dualiste. Elle épouse le principe qu'il existe d'un côté le texte et de l'autre côté la réalité sociale. Un texte comporte une structure verbale, composée de mots et un objet sémiotique qu'un lecteur interprète en cette qualité. Les vérités sociales, les conditions matérielles d'une existence historique constituent un « tissu » qui s'avère différent de celui du texte. Malgré cette différence conséquente entre la réalité sociale et le texte, il y a un point de rencontre qui les unit car, soulignent Claude Duchet et Henri Mitterand,

Tout texte est bâti avec des mots, tout texte suppose des paroles, des choses dites, ces paroles viennent bien de quelque part, ce lieu d'où elles viennent peut-être situer et tout cela constitue des systèmes d'interrelations qui peuvent relever, à mon avis, d'une analyse sociologique spécifique. [...] Qu'il s'agisse d'un texte poétique, d'un texte dramatique ou d'un texte romanesque, c'est toujours une parcelle de social ou même une micro-société qui est donnée à lire⁴.

L'analyse textuelle requiert une étude approfondie qui mette en avant tous les contours du récit et arrive à une compréhension globale des agencements des diverses idéologies que renferme le récit. Dans l'œuvre littéraire qui nous intéresse, c'est par l'étude du discours social, que nous analyserons en détails comment le social s'y inscrit. En effet, le discours social circule implicitement dans le récit et présente le code socio-culturel de

⁴ Duchet, Claude & Henri Mitterand, *ibidem*.

l'époque de l'auteur. Il est présent à tous les niveaux : niveau lexical, niveau syntaxique, niveau suprasegmental et des différents clichés qui circulent dans le récit et qui contribuent à ce que celui-ci gagne sa valeur idéologique et éclaire sur la société de son temps. Ce processus de l'inscription du social dans un texte se métamorphose en diverses formes qui peuvent être parfois opposés et indécises. C'est à ce titre que la méthode de Duchet qui permet une saisie dynamique du texte nous servira d'assise théorique pour ce mémoire.

Qu'en est-il de cette question de l'idéologie du texte ? Un récit contient des formes idéologiques car la littérature, dans la mesure où elle occupe une place essentielle dans le système culturel de la société, devient la cible de l'emprise de l'idéologie de la classe supérieure que l'artiste met en écriture pour exposer les rapports sociaux dans les dynamiques qui les animent. Dans nos analyses, ce qui nous importera le plus est la nature de l'idéologie du récit. Il existe trois catégories d'idéologies : l'idéologie de la classe dominante et son système de valeurs, le projet idéologique de l'écrivain, parfois explicite, qui a pour tâche de lutter ou protéger l'idéologie principale, et l'idéologie du texte. Au sujet de cette dernière, Duchet affirme que c'est à travers son écriture et par sa lecture qu'une œuvre littéraire opère des transformations : « Tout se déroule dans le texte, comme le soutient cette déclaration, que se manifestent aussi bien le retour de l'idéologie régnante que l'émergence d'une idéologie de rupture ou de contestation »⁵ . Ces trois catégories idéologiques constituent la base même de notre étude. C'est par une analyse sémantique de plusieurs passages du roman que nous allons pouvoir discerner ses principes idéologiques, parfois implicites, parfois explicites. Ainsi, c'est de ces trois facteurs importants que

⁵ Duchet, Claude, *La sociocritique*, p. 35.

découle notre étude sociocritique de ce roman de Devi à travers ses personnages, l'auteure elle-même et le cadre socio-historique du récit. En effet, peu importe la nature de la littérature, qu'elle soit engagée ou militante, l'idéologie du texte ne se réduit pas à l'idéologie régnante de l'époque. C'est le cas du roman que nous analysons car ces deux catégories idéologiques y sont explicitement présentes et le projet idéologique de l'écrivain s'y rajoute. Les éléments idéologiques opposés portés par les différentes classes sociales qui échappent à l'auteur, figurent aussi dans le récit par le biais du discours social. Ils seront étudiés dans le chapitre deux de ce travail.

0.3.2. La narratologie

Branche de la sémiotique littéraire, la narratologie est une discipline qui étudie les techniques et les structures narratives d'un récit. Ce terme tire son origine de chez Tzvetan Todorov en 1969 « la narration est un phénomène que l'on rencontre non seulement en littérature mais aussi dans d'autres domaines qui pour l'instant relèvent, chacun, d'une discipline différente (ainsi contes populaires, mythes, films, rêves, etc.) »⁶ Au cours des années qui ont suivi, plusieurs autres chercheurs, dont Mieke Bal et Gérard Genette, ont apporté leur contribution pour mieux explorer et développer cette méthodologie. Pour analyser l'aspect narratologique du roman *Ève de ses décombres*, nous suivrons l'orientation que Gérard Genette a fixée à la théorie. L'objectif de la narratologie

⁶ Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, The Hague-Paris, Mouton, 1969, p.10.

selon Genette est de décrire la caractéristique du discours narratif verbal et ainsi, il définit sa théorie comme « formelle, ou modale »⁷.

Pour mettre en lumière les caractéristiques narratologiques que le roman renferme, établissons d'abord la différence entre les trois facteurs de base de la narratologie qui sont l'histoire, le récit et la narration. L'histoire d'une œuvre littéraire est une trame d'actions et d'événements qui sont racontés par le narrateur, qui forment au final le récit. Pour notre étude, ce deuxième chapitre se consacre à l'analyse des liens que se partage la triade histoire-récit-narration. Nous nous attarderons sur les quatre délimitations analytiques que sont le mode, l'instance narrative, le niveau et le temps du récit, sur lequel se base ladite triade afin de comprendre les stratégies narratives que Devi met en place.

Les techniques littéraires sont fondamentales lors de la rédaction d'un récit. C'est le choix des techniques appropriées qui permet d'aboutir au résultat escompté, à savoir la représentation verbale d'une histoire. C'est de cette façon, notamment, que le texte pratique des effets de distanciation pour produire un mode narratif rigoureux qui s'occupe de la « régulation de l'information narrative »⁸ telle qu'elle apparaît sous les yeux du lecteur. Pour Genette, un récit (diégésis) est toujours raconté dans un cadre qui lui permet d'accéder seulement à une mimésis (imiter) qui donne à l'histoire son côté réaliste et vivant. Genette soutient qu'un récit en soi n'a pas la capacité de démontrer son aspect réel. C'est toujours à partir d'un acte fictif de langage, malgré le degré de réalisme, que le réel se manifeste dans le texte : « Le récit ne “ représente ” pas une histoire (réelle ou fictive), il la raconte,

⁷ Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983. P. 12.

⁸ Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. P. 184.

c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage [...]. Il n'y a pas de place pour l'imitation dans le récit [...]. »⁹ En faisant appel à la diégésis et à la mimésis, les deux grands modes narratifs classiques, le narratologue recommande divers niveaux de diégésis qui résultent de ce que le narrateur a un certain degré d'implication dans son ouvrage et laisse donc de la place à l'acte narratif.

Sous le volet de la narratologie, nous illustrerons également la pratique du style indirect libre dans le roman qui contribue à traduire l'instabilité de l'état d'âme des personnages.

0.3.3. L'intertextualité

L'intertextualité est une notion qui a été lancée par Mikhaïl Bakhtine, qui a eu, et continue d'avoir, une grande importance dans la théorie littéraire. Au fil du temps, cette notion a été abordée et étudiée par plusieurs autres théoriciens connus du monde littéraire. Parmi eux Tzvetan Todorov, Michel Butor, Roland Barthes et Julia Kristeva. Pour cette dernière, « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »¹⁰. Ainsi, elle met en avant le concept d'intertextualité qu'elle démontre en tant qu'une branche du dialogisme bakhtinien. Toutefois, le concept d'« intertextualité » ne fait pas référence au concept d'un « dialogue » qui existe entre les textes qui pressent non exclusivement le rapport qu'entretien une œuvre littéraire avec les autres œuvres écrites auparavant, mais également

⁹ Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983. P. 29.

¹⁰ Kristeva, Julia. « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman ». *Critique*, 1967. P. 440-441.

l'anticipation des œuvres qui viennent subséquemment. Pour Kristeva, l'« intertextualité » implique que les textes littéraires font appel aux substances textuelles déjà établies et déjà produites. Il existe différentes formes d'intertextualité, parmi lesquelles on retrouve l'intertextualité générale qui implique les échanges intertextuels entre les œuvres littéraires de différents auteurs ; l'intertextualité restreinte qui, comme l'indique le nom, implique qu'il y a une certaine « restriction » et les rapports intertextuels entre les textes du même auteur ; l'intertextualité externe et interne, à savoir, respectivement, le lien qu'entretient un texte à un autre texte et le lien entre un texte et lui-même. Dans l'analyse intertextuelle d'*Ève de ses décombres*, on constate que l'intertextualité prépondérante est l'intertextualité générale et l'intertextualité externe.

0.3.4. La théorie de la subjectivité

La subjectivité qui nous servira d'approche est celle développée par Émile Benveniste. Pour lui, il s'agit de la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ». Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience. Or, nous ne tenons que cette « subjectivité », qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est « ego » qui dit « ego ». Nous trouvons là le

fondement de la « subjectivité », qui se détermine par le statut linguistique de la « personne »¹¹.

Chapitre 1 : Déconstruction du modèle sociétal mauricien

Dans *Ève de ses décombres*, Devi peint cette banlieue mauricienne de Troumaron dans laquelle les protagonistes résident, comme un lieu de désespoir, un endroit où le soleil ne se lève jamais. L'histoire est bien ancrée dans le microcosme mauricien. L'auteure utilise les structures de la société pour mettre en lumière le sort des adolescents dans ce quartier souvent mis à l'écart. Elle montre à la fois l'amour, l'éducation, l'amitié, la pauvreté, la violence, le bonheur et la peur qui y trouvent parfaitement leur théâtre. Elle peint le portrait de cet endroit aux abords de Port-Louis, la capitale de l'Île Maurice. Devi n'est pas en territoire inconnu en écrivant ce genre de roman. Elle explore avec beaucoup d'acuité les caractères de son entourage pour mettre en place les personnages de ses œuvres littéraires. Ce faisant, elle reconstitue les différents univers qui se côtoient, se défient et se déchirent dans un espace insulaire qui n'est pas moins analysé que recréé.

Pour mieux cerner les convergences et les divergences qui nous aideront à concevoir les particularités du roman, nous allons d'abord faire, de façon succincte, les contours de l'histoire coloniale de l'île Maurice jusqu'à présent. Nous joindrons également à cette analyse l'idéologie de la société globale mauricienne en nous focalisant sur la classe dominante et son système de valeurs. En passant par la négritude jusqu'à la coolitude, les écrivains mauriciens ne manquent pas de mettre en avant le malaise de la société

¹¹ Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale, 1* : De la subjectivité dans le langage. Paris : Gallimard. 1976. P. 259-260.

mauricienne au sein de sa relation avec l'Autre et avec les relents de l'ère coloniale et postcoloniale.

L'histoire de l'Île Maurice est bouleversée par l'arrivée de deux régimes coloniaux européens. Ce sont d'abord les Français de 1715 à 1810 et ensuite les Anglais de 1810 à 1968. L'Île recouvre son indépendance en 1968 et devient une république en 1992. Du point de vue démographique, l'Île est très diversifiée, sa population tirant ses origines de plusieurs parties du monde qui peuplent le pays durant cette période. Ce sont notamment des commerçants, des esclaves, des colons et des travailleurs engagés de la période britannique. À l'Île Maurice, la complication qui réside dans les relations sociales dans son espace insulaire est la superposition des deux systèmes de règne coloniaux, le français et le britannique. La première colonisation par les Français influence grandement la mise en place, par leurs actions, d'une société esclavagiste qui est dominée par une communauté blanche d'origine française qui, à son tour, met en place une première structure sociale suivie de l'emprise des Anglais. Cette situation complique les relations et les dynamiques de pouvoir dans cette même société. D'un côté, on retrouve la répartition des pouvoirs entre l'administration civile et militaire britannique et la communauté blanche « franco-mauricienne » et, de l'autre côté, c'est par la présence des travailleurs engagés qui s'intègrent dans la société mauricienne.

C'est en l'absence d'une population indigène que naît la société mauricienne car c'est grâce à la main-d'œuvre de l'époque de la colonisation que le pays est composé de différentes communautés : « [...] une communauté hindoue, une communauté musulmane et une communauté Sino-mauricienne ; toute personne qui, par son mode de vie, ne peut être considérée comme appartenant à l'une de ces trois communautés, est réputée

appartenir à la population générale, laquelle forme elle-même une quatrième communauté »¹². Face à toute cette période de transition sur le territoire mauricien, il y a une pyramide « ethno-socio-économique » qui regroupe diverses communautés qui se forment. En premier, on retrouve les administrateurs anglais puis la société franco-mauricienne, les travailleurs engagés et pour finir la communauté de l'ancienne population servile. Toutefois, on constate que cette représentation de la société ne s'harmonise pas avec le schéma binaire de la relation maître-esclave. On retrouve désormais une relation triangulaire de maître-engagé-esclave qui est à la fois compliquée tant pour la dynamique de pouvoirs et des relations sociales qu'au niveau de la création identitaire chez les habitants. Malgré le départ des Anglais et la présence d'une agitation sociale, les deux faits constituant un avantage pour les ex-travailleurs engagés indiens, les musulmans et les hindous, qui occupent approximativement 68 % de la population, cet arrangement social de maître-engagé-esclave persiste.

La raison derrière l'accroissement de la population des Indo-mauriciens est l'immigration datant des années 1834-1838¹³ et, bien sûr, la natalité. Les Franco-mauriciens eux optent pour l'émigration. Ainsi, cette croissance au sein de la population indo-mauricienne résulte également du fait qu'elle est majoritaire. Cette population détient également le pouvoir politique que lui ont laissé les Anglais en quittant l'Île. Daniel Baggioni et Didier de Robillard expliquent davantage ce phénomène dans leur

¹² *La Constitution de la République de Maurice en versions anglaise et française*, avec un répertoire par article de la jurisprudence en matière constitutionnelle, dir. L. Favoreu (CERSOI et GERJC, Université d'Aix-Marseille III), préface de Cassam Uteem, Président de la République de Maurice, Port Louis, Mauritius, Best Graphics Ltd, 1993, VII-292 p., p. 251.

¹³ « État et communautarisme ». *Cultures et Conflits*, automne-hiver 1994, No. 15-16, p.98

texte qui s'intitule *Île Maurice : une francophonie paradoxale*. Ils soutiennent qu'« (...) à la victoire des partisans de l'indépendance (1967), les gens de « couleurs » ou « créoles » de la bourgeoisie urbaine sont toujours du côté des vaincus. On comprend leur amertume lorsque, après le départ des Britanniques, le pouvoir politique indo-mauricien s'accommodera de la perpétuation du pouvoir économique blanc. »¹⁴

La situation de pouvoir sur le territoire mauricien n'est pas une affaire simple. Il est vrai que les Blancs ont remplacé d'autres communautés blanches comme colons, mais il y a également la situation dans laquelle les Blancs atterrirent à côté des descendants des esclaves, des ex-travailleurs engagés et l'ancienne population servile. Le pays est devenu de cette manière un endroit où le métissage prime. Cela a attribué une suprématie aux valeurs liées à la couleur de la peau des Blancs. Dans le temps présent, la situation démographique du pays est toujours composée des descendants des esclaves, des ex-travailleurs engagés et des Indo-mauriciens et des Sino-mauriciens. On retrouve une cohabitation harmonieuse de communautés, de langues et de religions.

« Une nation arc-en-ciel »¹⁵ est la qualification suivant laquelle beaucoup se remémorent l'Île Maurice. Devant tous ces changements s'est produite une société des personnes de couleur. Le pays renferme une harmonie incroyable des différentes parties d'une société riche en cultures qui apportent leurs contributions politiques et économiques. La domination de la communauté indo-mauricienne donne lieu à un «

¹⁴ Daniel Baggioni, Didier de Robillard. *Ile Maurice : une francophonie paradoxale*, 1967, p. 17.

¹⁵ Chazan-Gillig, Suzanne. *L'Homme et la Société*; Paris Vol. 4, (Jan 1, 1998). P. 93.

malaise créole »¹⁶ qui condamne les descendants des esclaves à la pauvreté, l'absence d'emprise politique et de vision culturelle. La situation actuelle qui règne au pays est le produit d'une recherche de main-d'œuvre qui date de l'époque de l'ère coloniale. Arthur Martial souligne que « [...] le créole-indien de « propriété sucrière » [...] diffère assez du citadin, voire du villageois. Son atavisme est moins compromis. Sa mentalité moins créolisée. Ainsi son patois mauricien est grossier, pataugeur, lourd d'inversions. [...] De ses pères qui habitaient les jungles immenses, il a hérité l'instinct d'une phonétique bien appropriée. »¹⁷ L'Île Maurice connaît une révolution démographique qui, au milieu du XIXe siècle, bouleverse les rapports sociaux et économiques de la société. Le système communal, qui est un produit de l'indépendance, est perçu comme la conséquence d'une certaine pratique sociale. C'est par le biais de cette même pratique sociale que se met en place un système de pouvoir qu'exerce la majorité sur la minorité à plusieurs niveaux de la société mauricienne. On peut bien se douter qu'avec sa majorité dominante, la communauté indo-mauricienne soit une communauté bien soudée et solidaire. Il n'est pas faux de dire que les liens qu'elle partage en son sein se sont noués sur les bateaux de l'immigration. Ladite communauté emmène avec elle sa culture. Ladite communauté installe ses dieux dans l'Île. Aujourd'hui, elle « représente à peu près 70% de la population sur un total dépassant le million. »¹⁸

¹⁶ Corinne Forest, « Boswell, Rosabelle. – Le malaise créole. Ethnic Identity in Mauritius », *Cahiers d'études africaines*, 192 | 2008, 876-878.

¹⁷ A. Martial, *Au pays de Paul et Virginie*, avant-propos d'E. Figuière, Paris, Eugène Figuière, 1929. P. 63-64.

¹⁸ « État et communautarisme ». *Cultures et Conflits*, automne-hiver 1994, No. 15-16, p.94.

Chapitre 2 : La représentation de la société dans le roman : les usines de Troumaron

L'usine de textile de Troumaron est une partie éminente de la vie quotidienne des habitants de cette banlieue, car elle était et reste le seul lieu d'« attraction » de l'endroit. Les usines ont vu le jour lors d'un grand renouveau économique et elles marquent l'avancement économique de la société mauricienne moderne, assoiffée de progrès.

Les grandes usines textiles sont apparues à Maurice assez tôt. Les premières ont été fondées en 1971 et on retrouve parmi elles le Floréal Knitwear, la première usine textile qui s'est établie à Madagascar en 1990. En retournant en arrière, il y a cinquante-deux ans, personne ne s'imaginait que l'Île serait un modèle à suivre dans l'industrialisation africaine. Les usines produisent des vêtements de marques internationales de renom qui sont destinés seulement à l'exportation pour le marché européen. L'essor des usines textiles est plus intensif dans la capitale, et c'est le cas de celle de Troumaron.

Toutefois, la tragédie liée à la fabrique de vêtements ne tarde pas à venir. Avec les nouvelles technologies au fil des années, tout devient de plus en plus compétitif. C'est ainsi qu'une partie des usines a dû mettre la clé sous le paillason pour pouvoir rester en concurrence dans un domaine avec des marges de profit très minimes et où la demande est en constante mutation. Devi met en avant ce même segment de l'histoire mauricienne dans son texte.

Dans le roman, Devi projette l'image d'une époque noire qui est chamboulée par divers défis socio-économiques. Elle accorde une importance particulière aux usines et ceci a moins à voir avec ses goûts propres qu'avec le symbolisme que cette époque acquiert

dans la narration. Il est ici question d'une époque définie par des changements successifs qui menacent à la fois la société et l'économie du pays, époque où règne dans la banlieue une pauvreté extrême qui affecte directement les habitants. La fermeture de l'usine représente un mouvement socio-historique majeur dans le roman qu'il sera important de souligner dans cette analyse. La première description de l'usine¹⁹ est essentielle puisqu'elle donne aux lecteurs des détails sur l'échec de Troumaron en tant que société. C'est un incipit important parce qu'il met en place un genre de pacte qui rassemble, tout au long du roman, les personnages du roman qui sont, chacun à sa façon, liés avec l'endroit, les lecteurs et le narrateur. C'est surtout à travers le personnage de Clélio qu'on arrive à voir comment la fermeture de l'usine a entraîné sa famille, principalement sa mère, et lui-même dans une sorte de descente en enfer.

L'usine influence grandement la société de Troumaron. Du fait de son emplacement, il est évident qu'une partie de ses employés sont les résidents de cette banlieue. L'usine représentée dans le roman n'est maintenant « qu'une coque de métal vide » (14). Les employées y passent la majorité de leur journée et font de leur lieu de travail un endroit, si on peut le dire, « bon à vivre » à leur manière. Elles embellissent leurs machines avec des fleurs mauves faites de plastique car, évidemment, acheter des fleurs naturelles tous les jours est un luxe que personne ne peut s'offrir. Elles y laissent également leurs touches personnelles en formes d'objets et de déchets : « À côté de chaque machine, il y a une fleur en plastique mauve, des photos de famille jaunies, des cartes postales venues d'Europe ou bien une barrette rouge oubliée avec son brin de cheveux arraché. Ou encore

¹⁹ Devi, *Ève de ses décombres*, page 14.

des symboles religieux – crucifix, versets du Coran, statuettes du Bouddha, images de Krishna... » (14). On peut constater que leurs actions démontrent qu'elles avaient à l'esprit de revenir travailler le lendemain, comme à l'accoutumée, et ne se doutaient point qu'une telle tragédie allait leur tomber dessus. C'est le destin tragique des habitants dont l'usine a « dévoré les rêves » (14), des employées et des mères de Troumaron.

L'usine opérationnelle était le symbole de changement et occupait une place essentielle dans ce quartier pauvre, comme le laisse entendre Clélio : « L'usine a poussé et s'est enfoncée à l'intérieur de nos vies » (69). Beaucoup d'habitants, dont sa mère elle-même qui, « ...quand elle a eu du travail ici, [...] a cru que tout avait changé » (69). Elles espéraient une vie meilleure, mais tel n'a pas été le cas. Il était toujours question de travail dur et du désespoir des habitants. Face à ce désespoir, elles étaient prêtes à tout, prenaient même des risques qui mettaient en danger leur santé. En témoigne ce passage où Sad fait référence à des « ... des centaines de machines à coudre qui ont donné à leurs épaules cette courbe de défaite et à leurs mains des trous et des entailles en guise de tatouages » (14). La mère de Clélio en porte les stigmates : « [Elle] est devenue plus petite, plus grise. Elle ne voyait plus le soleil » (69) à cause de sa posture endommagée. Le souvenir de ces jours où elle était ouvrière d'usine l'accompagne toujours et à jamais.

Devi utilise l'usine pour montrer ce contraste avec le passé historique de l'île. Comme on l'a montré plus haut, l'histoire du pays est le produit de plusieurs colonisations, de l'arrivée des travailleurs engagés, de la décolonisation et de l'immigration. Or, cette culture de faire venir une main-d'œuvre étrangère est un aspect que l'auteure met en lumière dans le roman. L'usine embauche « des ouvrières chinoises qui travaillaient vite et bien ... » (70). Ici, on peut dire que l'usine reflète l'image de la figure des colonisateurs

français et britanniques qui, auparavant, ont également fait venir de diverses parties du monde une main-d'œuvre constituée d'esclaves et de travailleurs engagés. Les ouvrières chinoises, à leur tour, font allusion à ces ouvriers étrangers « qui travaillaient vite et bien ... » (70), à la manière de l'ancienne population servile qui suivait le même principe de travail par peur de leurs maîtres et pour garder leurs emplois. D'ailleurs, les employées mauriciennes de l'usine font face à des pressions et se font souvent dire de suivre le même exemple.

L'auteure ne se limite pas à mettre en lumière les multiples façons dont l'usine influence la société de cette banlieue qu'est Troumaron. Les restes de l'usine textile servent toujours aux habitants de la banlieue, même dans ses pires conditions. L'usine se manifeste à un certain degré comme un fléau social de la banlieue, un fléau dont personne ne peut se débarrasser. C'est maintenant un lieu où les rats ont élu domicile (15). Le rat est connu pour être porteur de maladies et représente le malheur et une fin tragique dans la culture occidentale. Le fait que l'auteure fait référence à ces mammifères rongeurs omnivores qui occupent les lieux démontre qu'il n'y a pas d'avenir pour la banlieue dans laquelle se trouve l'usine qui produisait des pulls à l'époque. Un autre aspect de l'usine que démontre Devi est le début d'un autre désastre. Les habitants du quartier souhaitent mettre en place un plan d'attaque contre « ceux qui menacent Troumaron » (128), soit les forces de l'ordre, après l'arrestation de Clélio : « Dans l'usine désaffectée, ils se réunissent pour décider d'un plan d'action » (128). L'arrestation de Clélio est faite sans preuves, et elle est accompagnée de menaces pour lui faire avouer le meurtre.

Chapitre 3. L'organisation narrative du roman

3.1. L'implication des personnages-narrateurs

Le temps de narration dans une œuvre littéraire n'est pas universel. Il diffère d'un récit à un autre, car le narrateur occupe une position temporelle qui dépend, à un grand degré, de l'histoire qu'il relate. La théorie narratologique établit un classement de quatre narrations²⁰ dont fait partie la narration intercalée. Ce style de narration affiche une grande complexité. Elle prend en charge la narration ultérieure dans laquelle les personnages prédisent ce qui se passera dans un futur parfois lointain et sous forme de rêveries et de prédictions et la narration simultanée dans laquelle les narrateurs partagent leurs histoires au moment même de leur aboutissement. Les narrateurs partagent les événements de leurs journées, de leurs passés et leurs impressions vis-à-vis de ces mêmes instances. Pour mieux illustrer cette technique narrative qui est la narration intercalée, prenons pour exemple un passage de Savita lorsqu'elle tombe sur Ève en dehors de la salle de classe. Elle partage ce qu'elle a vu et elle fait également part de ses impressions concernant le même événement en supposant ce qui peut arriver dans le futur : « Je me suis dépêchée, mais mes pieds étaient lourds. Elle m'a entendue souffler et elle a dit, qu'est-ce qu'il y a ? Mais comme d'habitude, ces soirs-là, elle n'est qu'à moitié présente... Les garçons de la cité deviennent des hommes, avec des haines d'hommes. Bientôt, ils s'en prendront à nous. Ils ne supporteront pas de nous voir ensemble, toutes les deux » (84-85). Ainsi, comme mentionné plus haut, les divers niveaux de la diégésis dans *Ève de ses décombres* résultent du fait que les narrateurs-protagonistes sont impliqués, chacun à sa façon, pour contribuer

²⁰ La narration ultérieure, la narration antérieure, la narration simultanée et la narration intercalée.

à l'acte narratif. Les quatre personnages qui assument aussi de façon alternée le rôle de narrateurs racontent à leur manière l'histoire sous divers angles qui ouvrent uniquement l'accès à une *mimésis* qui permet à la narration de mettre en avant son aspect réaliste. Sad utilise une élocution poétique pour raconter l'histoire alors que Clélio lui recourt à un langage rempli d'amertume et de violence pour faire part de son histoire. Quant aux deux filles, narratrices-protagonistes elles aussi, adoptent une manière très posée, affective par moment, pour relater les faits. Ces facteurs personnels permettent d'imprimer à la narration une teinte plus réaliste.

Un autre point important pour comprendre la situation des personnages de Devi est la perspective narrative qui est d'une curieuse complexité. En effet, elle est différente de la voix des narrateurs du roman. Le narrateur qui perçoit les événements n'est pas toujours celui qui les relate et vice-versa. C'est la raison pour laquelle la focalisation des narrateurs-personnages du récit est importante. Il est question d'« une restriction de “ champ ”, c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience [...]. »²¹. *Ève de ses décombres* privilégie la focalisation zéro par le lien que partagent les narrateurs et les personnages. Les narrateurs savent tout et voient tout puisqu'ils portent aussi le chapeau de personnages. Ils sont au courant de toutes les activités au sein du récit, y compris celles de leurs co-narrateurs. Alors que Clélio est sous une accusation provisoire de meurtre, Sad relate les faits selon son point de vue personnel : « Ils ont emmené Clélio. Je savais qu'il ne fallait pas le laisser seul. Dès qu'on le laisse seul, Clélio, il va tout droit vers les ennuis. Je sais qu'il n'a pas tué Savita. Mais il est le

²¹ Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983. P. 49.

Coupable » (105). À cela se joint la fonction testimoniale des personnages-narrateurs. Sad certifie la véracité de son histoire avec une très grande exactitude, son expérience vis-à-vis de cette situation et également la source de ses informations. La fonction testimoniale s'exécute aussi quand il partage ses sentiments au sujet de cet incident, mais en parlant d'Ève cette fois-ci : « Je ne comprends pas cette facilité qu'elle a à se dédommager avec son corps. Comme s'il ne signifiait rien. Pour moi, c'est la chose la plus précieuse au monde » (106). Face au meurtre de Savita, Sad démontre le lien affectif qu'il a en commun avec ses deux co-narrateurs, ce qui démontre le fort niveau d'implication de leur part.

Dans sa théorie narratologique, Genette a mis en place cinq fonctions qui sont la fonction narrative, la fonction de régie, la fonction de communication, la fonction testimoniale et la fonction idéologique. Ces cinq fonctions ont pour objectif de révéler jusqu'à quel niveau le narrateur intervient dans son récit. Pour notre travail, la fonction qui nous intéresse est la fonction testimoniale. Comme l'indique le nom, cette fonction implique le narrateur qui certifie la véracité de son histoire avec une très grande exactitude : les gens qu'il rencontre, les mots qu'il utilise, l'entourage, son expérience lors des situations qu'il a vécues, que ce soit seul ou en groupe, et également la source de ses informations. La fonction s'exécute aussi quand le narrateur partage ses sentiments au sujet d'une histoire et le lien affectif qu'ils ont en commun; un point qui démontre le fort niveau d'implication de la part des narrateurs. Comme *Ève de ses décombres* est un roman à quatre voix narratives qui sont toutes aussi importantes et qui se complètent les unes les autres, nous procéderons à une analyse individuelle de chaque voix narrative des personnages dans le cinquième chapitre du mémoire.

La situation de Clélio quand il est arrêté par la police sous une accusation de meurtre illustre le mieux cette fonction testimoniale. Il est dans sa cellule et il décrit l'endroit avec beaucoup de détails et de véracité : « Il fait noir. Je m'enlise. Cet endroit est un trou. Ils ne me maltraitent pas, mais je sais que je ne m'en sortirai pas...Les yeux des policiers et des gardiens ne rencontrent pas les miens. Dans les journaux, il y a déjà des titres : le meurtrier présumé de Savita arrêté. Je peux voir la première page quand le gardien lit le journal » (117). Ici, il est en train de partager son expérience en tant que détenu. Un autre exemple qui démontre son ressenti est lorsqu'il décrit sa situation familiale avec ses parents. C'est le passage du roman où il relate un scénario habituel qui se déroule lorsque sa mère rentre du travail. Il décrit à la fois la situation présente et les sentiments qu'il éprouve par rapport à cette situation : « Mon père, assis dans un fauteuil, l'attendait. Il passait sa journée à l'attendre comme un vieux con, avec ses yeux d'enfants perdu, mais tout ce qu'il trouvait à lui dire quand elle arrivait, c'était, tu as apporté à manger ? Il n'arrivait pas à lui dire autre chose. J'avais envie de l'étrangler quand il disait ça » (69-70). Il va même jusqu'à partager ses origines avec les lecteurs : « Je ne suis pas un esclave, c'est sûr, même si quelque part dans ma lignée il y a eu un homme et une femme enchaînés qui ont regardé vers moi et qui m'ont dit, au-delà du temps, tu seras libre. Je ne suis pas un esclave mais il me semble qu'il n'y a que ça autour de moi » (p.54). Clélio fait référence au passé esclavagiste de l'île Maurice et on peut voir que malgré l'abolition de l'esclavage, celui-ci prévaut toujours dans son quartier sous diverses formes modernes.

Quant à Ève et Savita, elles ne sont pas différentes. Ève décrit le quartier de Troumaron, les ghettos mauriciens censurés des cartes postales en ces mots : « Ce

quartier était un marécage au pied de la montagne. On l'a comblé pour construire ces blocs, mais ils n'ont pas comblé l'odeur du goémon ni l'incertitude du sol où ne poussent que les cadavres des ronces et des rêves. Déjà, certains immeubles se penchent » (29). En donnant tous les détails des coins et des recoins du quartier, elle permet au lecteur d'en avoir une expérience réaliste comme s'il s'y trouvait et percevait les mêmes faits. Concernant Savita, elle fait part de ses sentiments pour Ève : « Avant elle, je regardais les choses de si loin, rien ne me touchait » (63). On constate que tout comme Sad, Ève occupe une grande place dans sa vie. Par son rôle narratif, elle permet au lecteur de mieux la comprendre comme personnage et de percevoir le lien qui tient les deux personnages ensemble. Ainsi, on voit que chacun des narrateurs-personnages contribue à sa façon aux différentes caractéristiques de la fonction testimoniale. Certains narrateurs relatent une histoire avec un grand niveau de véracité alors que d'autres mettent en avant leurs sentiments et les relations affectives qui guident leur part aux différents programmes narratifs du récit. Ainsi, tous ces points démontrent dans leur ensemble le fort niveau d'implication des narrateurs-personnages.

Un autre point pour cette étude narratologique démontrant l'implication des narrateurs est le temps de l'œuvre, soit la fréquence narrative. Il s'agit de la fréquence avec laquelle un fait est raconté dans le récit, ce que Genette explique ainsi : « Entre ces capacités de " répétition " des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut a priori ramener à quatre types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre : événement répété ou non, énoncé répété ou non »²². Le roman propose une dualité de mode narratif. On retrouve

²² Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. P. 146.

le mode singulatif et le mode répétitif : les narrateurs racontent, par moments, une seule fois ce qui s'est produit et plus d'une fois ce qui ne s'est déroulé qu'une fois et vice versa. Alors que Clélio se retrouve dans une solitude extrême qui, par moments, est la raison derrière ses sautes d'humeur et son comportement excessif, il évoque plusieurs fois l'idée que son frère est désormais en France et non à ses côtés : « Mon grand frère Carlo, lui, est parti, il est allé en France, il y a dix ans. J'étais petit. C'était mon héros » (39). Une quinzaine de pages plus loin, il se remémore à nouveau de son frère : « Toi, Carlo, tu as choisi de partir bien avant. Tu dis que tu es en France, que c'est ta voix que j'entends au téléphone, mais je sais que ce n'est pas vrai » (55). Il en sera ainsi quand la nostalgie le saisira dans son lieu de détention policière : « Il a eu raison, Carlo, de partir » (117).

3.2. La distance entre l'histoire d'*Ève de ses décombres* et les narrateurs

Pour mieux comprendre les liens que les narrateurs entretiennent avec l'histoire dans ce récit de Devi, examinons l'instance narrative qui se déploie entre les voix narratives, les personnages qui racontent l'histoire, le temps de la narration, à quel moment l'histoire est racontée et la perspective de la narration, comment elle est perçue par les lecteurs potentiels. Nous sommes là dans la ligne de Gérard Genette quand il écrit : « On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le

second homodiégétique »²³. Dans le cadre de notre étude, on constate, dès la première page du roman, qu'on est devant des narrateurs autodiégétiques vu que les narrateurs homodiégétiques du récit sont aussi bien des protagonistes. Indépendamment du genre de narrateurs dans une œuvre littéraire, ils influencent autant la manière dont sont racontés les faits²⁴ qui sont généralement racontés sous différents angles, tout comme le style que le style lui-même. Ainsi, la discrétion et la reproduction du narrateur impactent directement le mode narratif de la diégésis. La distance qui figure entre l'histoire et la narration résulte du fait que les lecteurs évaluent les instances narratives présentes. Genette précise encore : « [...] la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare [...] »²⁵.

En étudiant le mode narratif, on va pouvoir observer de la distance présente entre les narrateurs et l'histoire. À travers cette distance, on arrive à voir à quel point les événements véhiculés par le récit sont exacts et précis. Il y a quatre genres de discours qui sont : 1) le discours narratif, 2) le discours transposé ou le style indirect, 3) le discours transposé ou le style indirect libre, 4) le discours rapporté ²⁶. Ces quatre genres mettent en évidence de manière progressive la distance entre le texte et le narrateur bien que le texte évoque les paroles, c'est-à-dire les pensées ou les mots d'un personnage ou les événements, c'est-à-dire les actions d'un personnage. Dans le roman, on constate que la distance est très

²³ Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. P. 252.

²⁴ La diégésis.

²⁵ Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. P. 184.

²⁶ Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. P. 191.

minime, voire inexistante, dans le discours entre les narrateurs et l'histoire. Ceci s'explique dans la mesure où les personnages portent aussi le chapeau de narrateurs.

3.3. L'agencement du récit

Ève de ses décombres n'obéit pas à un ordre narratif classique puisque l'agencement du récit n'est pas uniforme. L'« ordre » met en évidence la manière dont les événements se succèdent et sont disposés dans l'histoire et dans le récit. Le choix de l'ordre dans lequel l'histoire va être racontée est laissé aux narrateurs. Ils peuvent suivre l'ordre chronologique ou disposer le récit en désordre. Dans la plupart des cas, l'objectif de raconter une histoire en désordre donne lieu à un brouillage temporel qui permet de produire une intrigue plus complexe et qui, par ce fait même, pique plus la curiosité du lecteur. Genette catégorise ce désordre chronologique en deux genres d'anachronie : « Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment “ présent », c'est-à-dire du moment où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons portée de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son amplitude »²⁷. Ces deux genres se nomment l'analepse et la prolepse. Dans son récit, Devi recourt souvent aux analepses et aux prolepses car elle relate tantôt les événements qui surviennent avant le moment présent dans l'histoire et tantôt elle anticipe les événements qui arrivent après la fin de l'histoire principale.

²⁷ Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. P. 89.

Le procédé analeptique s'observe chez tous les narrateurs-personnages lorsqu'ils interrompent la trame narrative pour relater les faits survenus dans le passé. Les analepses procurent généralement une valeur explicative, alors que la psychologie d'un personnage se forme à partir des instances de son parcours passé. Chez Sad par exemple, la disposition des événements qu'il partage avec les lecteurs se produit le plus souvent avant le moment présent du roman. Sad confie : « Je me souviens du jour où je me suis séparé en deux : en cours de français, la prof, une jeune femme malade aussi jaune que ses blouses poussin et qui n'est pas restée longtemps (et c'est pour ça que je dis qu'elle n'était là que pour moi, à ce moment-là, comme un destin qui frappait à mon crâne endormi), la prof, donc, a dit : on va lire des poèmes de quelqu'un de votre âge » (26-27). Il fait un retour en arrière dans sa narration alors qu'il parle de sa situation actuelle dans son quartier. Quant à Clélio, c'est lorsqu'il évoque subitement son frère Carlo alors qu'il parle de l'effet qu'a Port-Louis sur lui : « Mon grand frère Carlo, lui, est parti. Il est allé en France, il y a dix ans » (39). Ève, tout comme Savita, recourt également à cette figure de style dans sa narration. Elle met en évidence sa relation avec son père en faisant référence à un moment passé : « Une nuit, il est entré dans ma chambre. J'ai fait semblant de dormir. Il m'a regardée » (43).

Les fragments proleptiques éveillent une grande curiosité chez le lecteur. En apportant quelque éclairage sur le passé, ils laissent se profiler les faits qui apparaîtront plus tard. C'est ainsi qu'Ève peut anticiper le futur en faisant des réflexions sur sa vie passée : « Je cherche à savoir où se trouve le fond de la vie. De quelle couleur il est. À quoi ressemble le point de non-retour qui me dira enfin ce que je suis » (77). Elle souhaite connaître la tournure que prendra sa vie. Ici, c'est lors d'une conversation qu'entretient Sad

avec Ève, qu'on peut constater qu'il s'agit d'une prolepse : « C'est sûr, tu t'en sortiras » (107). Dans le même passage, Clélio se fait déjà des projets pour quand il sortira de la prison et se projette dans l'avenir : « Mais si je deviens un saint, faudra peut-être que je me fasse prêtre en sortant d'ici. Et, si je me fais prêtre, je ne pourrai plus tomber amoureux. Alors, vaut mieux que je ne change pas trop » (118). Toutefois, on constate que Savita, dans sa narration, n'aborde pas cette figure de style contrairement aux autres personnages-narrateurs du roman. Comme démontré plus haut, elle fait plutôt des retours en arrière. Cette exception obéit certainement à un choix conscient de la part de Devi. Savita est le seul personnage du roman à qui la vie est ôtée. Ayant eu une vie courte, elle ne peut se projeter dans l'avenir.

3.4. La polyphonie narrative

Nous avons déjà montré comment les personnages-narrateurs s'investissent dans la narration d'*Ève de ses décombres*. Il est important aussi de voir comment cette narration à plusieurs voix fonctionne et quel mécanisme l'organise. À cet effet, nous allons nous baser sur l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine qui s'intitule *La poétique de Dostoïevski* parue en 1970. Les écrivains modernes prennent leurs distances des romans classiques à titre monologique pour mettre en avant les narrations en chœur, impliquant plusieurs narrateurs. Ananda Devi se situe dans ce sillage. Par ces diverses instances narratives, on retrouve des mondes romanesques très complexes qui aident à déstabiliser les clichés présents dans une œuvre littéraire par les différents protagonistes qui portent chacun sa voix ou puisés en dehors de l'œuvre dans les discours sociaux. Cette pluralité vocalique au niveau du discours romanesque agit comme un moyen libérateur pour la littérature

francophone postmoderne. Contrairement aux œuvres littéraires traditionnelles, ce « renouveau » romanesque dans le monde littéraire donne lieu à une pluralité de tonalités et de registres de voix à l'instar d'une chorale traditionnelle. Ces voix opèrent à l'unisson ou séparément, chacune à son tour. Elles mettent en place une énonciation qui provient de l'authenticité qui les différencie des autres narrateurs. Ainsi, c'est avec une subjectivité propre à eux que les « choristes-narrateurs » font part de leurs vécus et des idéologies dont ils sont porteurs.

Cette structure narrative produit une analogie musicale dans *Ève de ses décombres* car chacun des quatre personnages contribue au chœur des intentions artistiques de l'auteur.

Le roman obéit en effet à une structure polyphonique, dont l'origine est le champ musicologique de Bakhtine. Le roman choral peut facilement obéir à des codes polyphoniques sans démontrer ses caractéristiques. Bakhtine propose une définition de la notion littéraire de « polyphonie » lors de son analyse de l'œuvre de Dostoïevski. Pour lui, la pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, ou la polyphonie authentique des voix à part entière, constitue un trait fondamental des romans de Dostoïevski. Ce qui apparaît dans ses œuvres, ce n'est pas la multiplicité de caractères et des destins à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, mais la pluralité des consciences « équipollentes » et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unicité d'un événement donné. Il précise : « Les héros principaux de Dostoïevski sont, en effet, dans la conception même de l'artiste, non

seulement objet de discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours immédiatement signifiant »²⁸ (Bakhtine : 1970, 33).

La polyphonie augmente davantage le renouveau artistique par son apport pluriel (poly) des voix (phonie) des personnages-narrateurs du roman. La narration à la première personne, comme les personnages-narrateurs sont « sujets de leur propre discours », correspond à la définition de Genette vis-à-vis de la narration « homodiégétique » comme nous l'avons indiqué plus haut. Suivant cette même notion, on constate que les personnages du roman occupent entièrement l'espace narratif comme sujets de discours. Ève, Sad, Clélio et Savita, les quatre personnages protagonistes, prennent part à l'instance narrative et énoncent la singularité de leurs existences. Pris dans les dangers de cette société problématique que dépeint Devi, ils livrent leur perception des événements et leurs ressentis individuels et collectifs car, en quelque sorte, ils peuvent être pensés dans un rapport de métonymie avec les autres citoyens de leur condition.

L'instance narrative du roman donne l'impression de suivre un format irrégulier. La répartition des tableaux de chaque personnage ne correspond pas en nombre. Clélio, jeune homme à caractère hors norme, occupe vingt-quatre pages de la narration alors que Savita n'en occupe que huit. La même irrégularité existe chez Ève et Sad qui occupent respectivement cinquante-cinq et quarante-deux pages. Toutefois, cette irrégularité est sans grande importance pour la lecture. Malgré cette divergence au niveau du partage de l'espace scripturaire, les voix de Savita et Clélio peuvent se faire entendre dans les discours de Sad et d'Ève, sans pour autant perdre leur importance dans cette instance narrative. Les

²⁸ Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.

protagonistes narrateurs du roman démontrent également une pluralité de perspectives étrangère au discours national mauricien qui joue le rôle de discours de l'idéologie dominante. Alors que Sad tente de calmer les esprits de sa bande à l'égard de Savita et d'Ève, il relate l'échange qu'il a eu avec Clélio : « Je dis à Clélio, eh, Clélio, la voiture dont tu as noté le numéro, tu te souviens, j'ai l'adresse, j'ai un oncle qui travaille aux enregistrements. Mais Clélio est dans son propre monde, il se ronge les ongles jusqu'à dénuder la chair vive au-dessous, et après il se ronge la chair, il n'a pas le temps de m'écouter » (81). Dans ce discours de Sad, on est au courant d'une situation impliquant Clélio que lui-même n'a pas mentionnée.

Dans le récit, la narration à quatre voix agit, pour l'auteure, les protagonistes et le lecteur, comme un portail vers l'altérité que les personnages-protagonistes personnifient. C'est par la forme polyphonique des œuvres littéraires qu'est privilégiée l'arrivée de discours inédits en littérature. C'est ainsi qu'à travers le concept de l'expérience de l'«autre», Bakhtine fait l'état des lieux du roman dostoïevskien : « La conscience du héros est présentée comme une conscience autre, étrangère, mais en même temps elle n'est pas réifiée, ni fermée sur elle-même, elle ne devient pas simple objet de la conscience de l'auteur »²⁹. Ces discours autodiégétiques, comme nous l'avons démontré au début de ce chapitre, par les expériences personnelles des quatre personnages, exposent ces derniers dans toutes leurs intimités. Les propos et le vocabulaire qu'ils choisissent, délivrés des filtres des tabous, révèlent des expériences extraordinaires. Certains mots qui peuvent sembler vulgaires (« je pisse », page.43 ; « je

²⁹ Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.

m'enfle », page 34, terme qui fait allusion à l'organe reproductif masculin qui change de grandeur et s'enfle ; « les anciennes putains », page 38, pour ne donner que ces quelques références), y ont bien leur place. En ce qui concerne les personnages, quand ils s'expriment sous forme de monologue intérieur, voire de monologues adressés à un seul destinataire, ils le font comme si personne n'y prêtait attention. De ce fait, leurs discours hétérogènes démontrent sans retenue les paradoxes, les tabous, les contestations et les incohérences d'un espace présenté comme équilibré et harmonieux où tout semble aller pour le mieux. Dans l'optique de mieux mettre en lumière le discours hétérogène qui est intégré dans le récit, prenons pour exemple un passage qui relate les moments passés entre Ève et le professeur : « Il passe de longs moments à me regarder et à soupirer, et puis, d'un seul coup, il se délivre d'une violence rentrée qui ne me met même pas en colère » (82). Manifestement, il n'y a aucune retenue que ce soit au niveau des choix de mots, les tabous et un monde où tout est permis. Ève étant une habituée des « misères » sexuelles que lui impose son professeur, n'est plus affectée par ses « gestes » brutaux, ce qui démontre un sentiment de désespoir profond chez elle, un lieu de non-retour de sa situation présente.

Comme constaté dans cette partie, Devi pratique l'insertion des structures polyphoniques qui favorisent les allers-retours au niveau de la narration qui produit par la suite un échange entre le sujet et l'objet du discours. La juxtaposition et la succession de la narration du roman créent alors un dialogue entre les voix des quatre personnages qui partagent des points de vue hétérogènes. Ce roman polyphonique est porteur de « l'idée », soit le concept du « dialogue ». Ici nous entendons l'idée dans le sens que lui donne Bakhtine justement : « L'idée [...] n'est pas une formation subjective individuelle et

psychologique, avec une « résidence fixe » dans la tête de l'homme ; elle est interindividuelle et intersubjective, mais dans la communication dialogique entre les consciences. L'idée est un événement vivant qui se déroule au point de rencontre dialogique entre deux ou plusieurs consciences »³⁰. De la même manière, les vérités que véhicule le roman, à travers ses personnages-narrateurs, apparaissent dans la mise en récit dialogique des diverses façons dont ils vivent les événements. Aussi, les échanges dialogiques témoignent de l'existence du sujet en tant que personne à part entière au niveau de l'échange énonciatif entre le destinataire et le destinataire. Pour démontrer ce phénomène narratif, on peut prendre pour appui le passage du meurtre d'un des personnages-narrateurs, à savoir Savita. Dans ce passage, les protagonistes développent entre eux un rapport dialogique par la cohabitation narrative de leurs subjectivités concernant cet incident accablant. Le fragment narratif de ce meurtre commence à la page 89 et prend fin à la page 109 du roman.

3.5. La cinquième voix narrative du roman

La quadrivocalité que comporte *Ève de ses décombres* procure au texte un effet emphatique par la manière dont les personnages font part de leur tragédie aux lecteurs. Elle permet à Ève, Sadiq, Clélio et Savita d'évoquer la même tragédie d'une jeunesse enfermée dans ce quartier pauvre sous divers points de vue. Cette polyphonie narrative dans laquelle les personnages-narrateurs partagent leur situation au quotidien, avec une innocence que leur procure leur âge, apparaît comme une résonance qui nous donne l'impression, en tant

³⁰ Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Éditions du Seuil, 1970. P. 129.

que lecteurs, qu'il y a une cinquième voix qui s'ajoute à cette structure polyphonique. Cette voix est impersonnelle, insipide et débordante, nous faisant penser à la tragédie grecque antique qui pratique aussi cette méthode littéraire qui est la narration en chœur dans laquelle les personnages revivent les incidents et les dialogues. La proximité du roman avec le théâtre ne s'arrête pas à son aspect polyphonique. La façon dont Devi introduit les personnages, lors de chaque tableau, ressemble au procédé dramatique car elle inclut deux points après le nom de chaque personnage. Néanmoins, leurs discours individuels sont séparés par cette cinquième voix où les élocutions sont entièrement en italiques. Ce phénomène, qui apparaît comme une cinquième voix, fonctionne en tant que préface, dans le sens même que Larousse donne au mot, à savoir le « texte placé en tête d'un ouvrage, le présentant et le recommandant aux lecteurs ». De la même façon, ces textes-préfaces présentent le roman et les instances spécifiques des divers parcours des personnages aux lecteurs. Au fur et à mesure que les faits se déroulent, on constate que les préfaces sont toutes destinées à la protagoniste Ève. Examinons comment cette intrusion vocale débute et se déroule dans le roman. La première intrusion vocale, à la page 23 du roman, évoque en tout anonymat la description d'une personne à qui on s'adresse à travers le déictique personnel « tu » mais toujours sans connaître l'identité de cette voix ni du personnage auquel elle fait référence. Toutefois, malgré l'absence de nom du personnage concerné, on remarque les références de la phrase « emblématique » citée trois fois dans le même passage introductif d'Ève : « Un crayon. Une gomme. Une règle » (18). Dans ce premier discours anonyme, les mêmes motifs sont ainsi repris : « Gommages, papiers, crayons, règles, ... » (23). On est maintenant au courant, en tant que lecteurs, que ce premier tableau de la voix impersonnelle parle d'Ève. La voix semble connaître Ève de très près. Elle sait où elle

habite, comprend son silence et connaît sa situation de dénuement. Dans ce premier tableau, bien qu'anonyme, cette voix continue avec les odes à Ève sans aucun indice et aucun détail. Ce n'est que plus tard dans le roman qu'on se retrouve devant l'identité de cette voix impersonnelle : « Elle seule occupait ma pensée. Je me suis mis à lui parler, je lui dis « tu », je devine où elle va, ce qu'elle pense, ce qu'elle vit » (28). Cet aveu est de Sad. Ainsi, tout au long du roman, ces textes-préfaces procurent aux lecteurs plus d'informations sur Ève et surtout un point très important qu'on va démontrer plus en profondeur plus loin dans notre travail. Il s'agit de la manière dont Sad perçoit Ève, laquelle manière permet aux lecteurs de voir quelle place cette dernière occupe dans sa vie ainsi que le lien qui les unit dans leur tendre âge.

3.6. Les narrateurs-personnages comme sujets

Loin du discours social, les protagonistes interviennent comme sujet dans le langage et non comme objet au niveau polyphonique du roman. Suivant la théorie de l'énonciation d'Émile Benveniste, en investissant le langage, le sujet a tendance à immobiliser l'altérité dans une posture d'objet apportant son exclusion au niveau du rapport dialogal et sa position dans le discours. C'est à travers les figures de ces adolescents qu'on retrouve chez Devi l'« étranger » bakhtinien. Les sujets adolescents se mettent en avant avec l'appui de la fiction et le langage qui lui sert de véhicule.

Suivant l'approche de Benveniste donc, l'énonciation du sujet dans le langage provient de la subjectivité. Au moment où le personnage occupe sa position comme « sujet » et se manifeste en « je », il gagne l'aspect langagier représentatif de « personne ». Cette manœuvre enlève aux personnages leur phase introductive qui consiste

à se définir dans le langage pour montrer leur existence. Benveniste soutient toutefois qu'« il n'y a pas d'autres témoignages objectifs de l'identité du sujet que celui qu'il donne ainsi lui-même sur lui-même » » (262). Le sujet s'articule comme « ego » dans le langage et dégage des témoignages aussi proches de la réalité qui soient. Ainsi, la présence des faits moins notables démontre des subjectivités accablantes telles que les personnages de notre roman et leur restitue l'emprise sur la narration autodiégétique. Les narrations polyphoniques des quatre adolescents mettent en lumière les différentes existences telles que les témoignages objectifs de leur expérience dans les contextes sociaux et spatiaux oppressants. Également, si ces oppressions se présentent dans le roman, l'instance narrative ne leur donne pas de projection avantageée.

Benveniste soutient que la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Il explique : « Je n'emploie « je » qu'en m'adressant à quelqu'un qui sera un « tu » dans mon allocution. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la personne, car elle implique en réciprocité que je deviens tu dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par je »³¹. Comme le montre Benveniste par ce propos, la concrétisation de l'existence du sujet est possible en se manifestant en tant que locuteur qui, par la suite, gagne une reconnaissance mutuelle de son interlocuteur. Ainsi, bien que l'altérité n'occupe pas une grande position pour faire part de son expérience, elle est une représentation secondaire, objectivée dans le discours hégémonique. Comme l'altérité est délogée du discours, elle n'a aucun moyen d'imprégner le dialogue et l'inversion tacite du « statut

³¹ Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale, 1* : De la subjectivité dans le langage. Paris : Gallimard. 1976. P. 260.

linguistique de la “personne” »³². Le sujet qui domine s’assujettit et se joint à l’Autre en tant que simple objet de son propre discours. Le transfert du « je » au « tu » est primordial pour que l’émergence du sujet se brise, le « tu » devient « ça », et l’objectivé dans le langage ne peut pas atteindre « l’unité psychique »³³ primordiale pour la formation de la subjectivité. En vue d’analyser cette mutation du « je » au « tu », appuyons-nous sur le passage introductif d’Ève dans la première partie du roman : « Un crayon. Une gomme. Une règle. Du papier. Des chewing-gums. Je jouais à colin-maillard avec mes envies. J’étais une enfant, mais pas tout à fait. J’avais douze ans » (18). Ève s’identifie à la première personne du « je » alors que plus loin, il y a un dédoublement du même personnage, un jeu déictique : « Tu te regardes couler sans te voir. Gommages, papiers, crayons, règles, livres, cœur, riens, orteils. Un jour, tu te vois dans le miroir, et puis rien de tout cela n’est à toi. Tu vois un visage serré sur ses mensonges. Tu te demandes où tu es allée. Tu cherchais une clé et tu as trouvé une affection » (23). Lorsqu’on retrouve le « je » dans un passage pour indiquer un individu, celui qui produit le texte oral ou écrit, le référent n’obtient de définition qu’à travers la condition d’énonciation. Le « je » de chaque personnage-narrateur agit comme embrayeur comme il est présenté par le fait que ce sont les personnages eux-mêmes, individuellement, qui prennent la parole et non en tant qu’un facteur de monstration. Hormis le dédoublement du personnage, ce jeu déictique se manifeste également sous une autre allure qui est celle des propos inachevés et perplexes si l’action et la situation ne les illuminent pas. Ce phénomène est surtout prépondérant

³² Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale, 1* : De la subjectivité dans le langage. Paris : Gallimard. 1976. P. 259.

³³ Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale, 1* : De la subjectivité dans le langage. Paris : Gallimard. 1976. P. 259.

lorsqu'il s'agit des hors-textes du roman. Ayant recours à un langage poétique pour avancer ses propos, le narrateur de ce hors-texte met en avant des propos incomplets. Sous l'anonymat, le narrateur évoque des faits qui sont difficiles à comprendre, car le contexte dans lequel ils s'affichent n'apporte aucun éclaircissement. Dans le premier hors-texte, le narrateur parle de quelqu'un ou de quelque chose et le lecteur n'est pas sûr du rapport de ce passage avec les autres tableaux du roman. Les propos sont incomplets et contribuent à l'embrouillement du lecteur : « Ombre ou aile, ce que tu étais n'est plus. Tu deviens autre chose » (23).

Que Devi ait décidé de donner aux personnages adolescents l'occasion de prendre la parole et de s'exprimer en tant que sujets dans une société qui les oppriment, les empêchant ainsi de parler, est d'une importance capitale par rapport à son projet artistique même. Dans son essai intitulé *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Gayatri Chakravorty Spivak écrit : « Pour ce qui est du « vrai » groupe subalterne, dont l'identité consiste en sa différence, il n'y a pas de sujet subalterne irréprésentable qui puisse savoir et parler lui-même ; la solution de l'intellectuel n'est pas de se refuser à la représentation » (2009, p. 48). Pour le sujet féminin en particulier, car il s'agit bien de celui-ci dans cet essai, elle faisait remarquer : « Il n'y a pas d'espace d'où le sujet sexué puisse parler » (p. 100). En ouvrant l'espace du roman aux jeunes filles qui subissent la violence exercée par le patriarcat et qui, à ce titre, sont l'incarnation même des faibles, des subalternes, ainsi qu'aux jeunes garçons qui jouent le rôle de témoins de cette violence et qui s'improvisent comme protecteurs, Devi a initié un projet libérateur et émancipateur.

3.7. Le style indirect libre

Ève de ses décombres cultive le style du discours transposé (ou le style indirect libre) qui fonctionne comme un moyen terme entre le discours direct et le discours indirect. Le procédé stylistique du discours remonte de très loin dans la littérature. Gustave Flaubert l'avait déjà pratiqué dans *Madame Bovary*³⁴, roman dans lequel il s'affirme comme un maître du réalisme. Ce n'est pourtant qu'à la fin du XX^{ème} siècle qu'Adolf Tobler peint pour la première fois cette manifestation discursive sans pour autant nommer ce style. Il s'est arrêté à seulement expliquer le phénomène comme « une fusion distincte qui co-existe entre le discours direct et le discours indirect qui emprunte l'agencement des mots et la tonalité, le temps et la personne du verbe respectivement »³⁵. Après Tobler, Charles Bally revient sur ce phénomène aussi. Dans son article paru en 1912 qui s'intitule *Le style indirect libre en français moderne*, il le définit comme suit : « [le style indirect libre » prend en considération l'aspect indirect d'un discours puisque le procédé fait appel à des renversements spatial, temporel et personnel qui découlent du style indirect « libre » du moment qu'il n'est pas sujet à un verbe transitif de parole³⁶. À la suite de Tobler et de Bally, Thodor Kalepky donnera à ce procédé de style le nom de « verschleierte Rede », soit le « discours voilé ». Le discours indirect libre ainsi vu

³⁴ Voir à ce sujet l'article de Gilles Philippe intitulé « Le discours indirect libre et la représentation du discours perçu » disponible sur <https://www.fabula.org/colloques/document3867.php>

³⁵ Bruña Cuevas, Manuel. « Changer l'Appellation « Style Indirect Libre »? » *Romania*, vol. 110, no. 437/438 (1/2), 1989, pp. 1–39. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/45040054>. Consulté le 16 Aug. 2023.

³⁶ Bruña Cuevas, Manuel. « Changer l'Appellation « Style Indirect Libre »? » *Romania*, vol. 110, no. 437/438 (1/2), 1989, pp. 1–39. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/45040054>. Consulté le 16 Aug. 2023

témoigne de la perspective de l'auteur dans sa construction des personnages qui acquièrent une identité particulière en s'exprimant par cette figure. Le recours à ce style permet en effet de produire un discours déguisé qui emmène les lecteurs à être impliqués dans la lecture en cherchant à découvrir les discours cachés. Devi utilise amplement le style indirect libre pour donner voix aux pensées et paroles des personnages qui assument la narration.

Sur le plan pratique de la grammaire syntaxique, le discours indirect libre est caractérisé par le fait de ne pas recourir à des verbes introducteurs de la parole rapportée tels que « dire », « demander », « interroger », élidant ainsi la proposition subordonnée. Ce qui le différencie des autres styles de discours qu'on a mentionnés plus haut est donc le fait que les propos sont rapportés par les narrateurs sans aucune annonce. Aussi le style indirect libre apparaît-il sous le signe du non-respect des marques de ponctuation et des verbes de parole au niveau de l'agencement d'une phrase propres à l'introduction de citations littérales des propos. Par l'absence de ces marques, il fonctionne par des sous-entendus et fait usage de temps verbaux du passé comme l'imparfait, le plus-que-parfait, le conditionnel passé et le passé simple là où le discours direct aurait recouru à la temporalité du moment de la parole rapportée. Ève raconte, par exemple : « Je lui raconte, sans trop savoir pourquoi. À quel âge j'ai commencé, où je suis allée. Je lui parle de ces endroits qu'il connaît trop bien » (121-122). Par ces paroles, en tant que lecteur, on ne sait pas vraiment ce qu'elle a « commencé » ou « où elle est allée ». Elle rapporte un fragment de sa vie par des sous-entendus que les lecteurs doivent interpréter à leur façon. Dans le récit assumé par Sad également, le manque de ponctuation s'affiche : « Pourquoi ne pas écrire, la bande a enfourché les motos et quitté la cité ? Pourquoi ne pas dire, j'ai peur qu'ils

retrouvent Ève ? Pourquoi ne pas dire, j'ai peur ? » (140). Tous ces tours stylistiques donnent au lecteur l'accès aux pensées des personnages-narrateurs. On remarque également l'effacement de la distinction entre les paroles rapportées et la narration car il est question d'une transcription des paroles évoquées, pensées et transcrites dans le monologue interne. Lorsque Sad parle d'Ève en décrivant son physique, il utilise le conditionnel pour énoncer ses pensées : « Le genre de corps qu'on pourrait faire disparaître tout entier à l'intérieur de soi. Qu'on pourrait manger » (65).

Chapitre 4. L'intertextualité dans *Ève de ses décombres*

4.1. L'intertexte rimbaldien

Le roman *Ève de ses décombres* regorge d'occurrences de l'intertextualité générale. Pour illustrer ce fait, prenons le personnage de Sad qui s'affiche d'ailleurs comme poète. Toutefois, bien que ce soit Sad qui semble détenir le monopole de l'usage des textes de Rimbaud, *Ève* y fait aussi référence. La présence des intertextes rimbaldiens a une grande signification, Arthur Rimbaud étant un poète qui s'est adonné à l'écriture très jeune. Il était toujours en guerre contre l'ordre des choses et il est devenu un grand poète français. Il est aussi connu comme étant un poète maudit. Ce poète occupe une très grande place dans la vie de Sad. C'est dans un cours de français que les poèmes de Rimbaud, qui avait alors le même âge que lui lorsqu'il les a composés en 1870, sont introduits. Après la classe et après avoir été mis au courant de l'auteur des poèmes étudiés, il s'identifie à lui : « Je suis ton frère. Je suis ton double. Je suis ton simple » (27). À partir de cet événement, Sad se met à l'écriture et s'exprime sur les murs de sa chambre. Il est désormais ce « poète maudit » et il réécrit ses poèmes. Son action procure une nouvelle dimension sociale contemporaine liée à Troumaron. Son refus de suivre l'ordre établi et sa vie de nomadisme ressemblent à ceux du poète français. Sad devient ainsi le « voleur de feu » (150) qui lui parle dans ses rêves. Comment *Devi* intègre-t-elle les poèmes de Rimbaud dans son texte, faisant ainsi de Sad son double ? Le roman réécrit le poème *Roman* (1870) lorsque Sad est présenté au poète, c'est avec ce vers très connu : « On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans » (27). Se prenant pour le double de Rimbaud, Sad se donne la liberté de modifier les vers « les filles vont à l'église, contentes de s'entendre appeler garces par les garçons » (36) du poème *Les premières communions*. *Ève* et Sad font donc appel à

Rimbaud dans leurs discours. Ils mentionnent chacun de leur côté le vers « Un mouchoir de dégoût » (43) et « Voilà le mouchoir de dégoût qu'on m'a enfoncé dans la bouche » (37). Ce « mouchoir » fait référence à un échange entre Paul Demeny et Rimbaud lui-même, alors âgé de 17 ans. Ailleurs dans le texte, Ève fait appel à Rimbaud dans son poème *Oraison du soir* (1871) : « Je pisse d'or sur les tours » (43) lorsqu'elle partage avec les interlocuteurs un fragment du genre de relation qu'elle entretient avec son père. Elle utilise aussi un vers de *Voyelles* : « De quelle couleur est ton rire ? » (43). Également, le roman comporte une périphrase issue d'une ligne de la lettre qu'a écrite Rimbaud, lettre destinée à Théodore de Banville : « Je suis jeune : tendez-moi la main ». Dans le roman, la phrase rimbalienne devient, dans la bouche de Sad : « Je suis jeune : prenez-moi la main » (67). Le souhait de ce tour impératif a tout son sens dans un contexte où les jeunes sont abandonnés à eux-mêmes.

4.2. Dialogue avec le texte d'Éric Emmanuel Schmitt

Éric-Emmanuel Schmitt est un homme de lettres franco-belge de grande renommée internationale. Il est parmi les auteurs les plus lus et dont les œuvres littéraires ont été traduites dans plus de 48 langues et ont reçu de prestigieux prix littéraires dont le Grand prix du roman de l'Académie française et plusieurs prix Molières. L'œuvre qui nous intéresse pour notre analyse s'intitule *Ulysse from Bagdad*, publiée en 2008 chez Albin Michel. Le roman met en scène la vie d'un jeune irakien qui souhaite quitter son pays pour l'Europe à cause de la guerre qui le ravage. Le passage introductif du roman de Schmitt démontre beaucoup de similarités avec le premier tableau de Sadiq « Sad » (page 13 du roman de Devi). *Ulysse from Bagdad* s'ouvre comme suit : « Je m'appelle Saad Saad, ce

qui signifie en arabe Espoir Espoir et en anglais Triste Triste ; au fil des semaines ... selon que je me sens optimiste ou misérable, je deviens Saad l'Espoir ou Saad le Triste » (1). Quant au premier tableau d'*Ève de ses décombres* où Sad intervient, ce dernier se présente ainsi : « Je suis Sadiq. Tout le monde m'appelle Sad. Entre tristesse et cruauté, la ligne est mince » (13). Les deux personnages portent donc le même nom et commencent leurs passages introductifs de la même façon. Il s'établit ainsi un dialogue évident entre les deux œuvres. Le lecteur qui lit le roman de Schmitt et qui a déjà lu celui de Devi ne peut pas ne pas remarquer cette reprise qui ne lui laisse aucun doute que Schmitt a lu Devi et que donc il s'est inspiré d'*Ève de ses décombres* pour créer le personnage de Sad, d'autant plus que les deux personnages traversent des situations de grand désenchantement qui les plongent dans une grande tristesse. Cette relation intertextuelle entre les deux œuvres rentre dans la ligne de l'intertextualité définie par Michael Riffaterre qui précise que le rapport d'antériorité ou de postériorité d'une œuvre par rapport à une autre ne change pas, dans les yeux du lecteur, la pertinence du fait intertextuel. Dans son article intitulé « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception » publié dans la revue *Protée*, Kareen Martel rappelle cet apport de Riffaterre dans l'explication de la pratique intertextuelle : « L'un des grands mérites de Michael Riffaterre, outre le fait d'avoir souligné que l'intertextualité nécessite la reconnaissance d'un lecteur, est d'avoir établi une distinction fort pertinente entre l'*intertextualité* et l'*intertexte*. Ainsi « l'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première » (*Protée*, Volume 33, numéro 1, 2005, p. 94).

4.3. Les éléments intertextuels mauriciens et américains

En plus des intertextes de ces deux auteurs français, l'œuvre de Devi comporte aussi des éléments intertextuels mauriciens et américains. L'œuvre du célèbre poète écrivain mauricien Malcolm de Chazal occupe une place de choix à cet égard. On retrouve les mots fidèles à la langue créole du contexte mauricien et à l'anglais, ce qui, au-delà du dialogue des textes, ouvre la voie à un échange interculturel. La première occurrence est la description que Sad fait du corps d'Ève : « Le genre de corps qu'on pourrait faire disparaître tout entier à l'intérieur de soi [...] Et qui des orteils aux extrémités de ses cheveux, serait un égarement. Ses orteils auraient un goût de longanes. Ses cheveux, un parfum d'algue et de nuit. Son sexe, l'odeur tubéreuse des fleurs de frangipanier et la tiédeur à moitié pourrie de la mangrove »³⁷. On retrouve chez De Chazal une description similaire, notamment dans un extrait de *Sens-plastique* qui est un recueil de pensées métaphoriques paru en octobre 2003 chez Gallimard : « Toutes les épices 'entrent' dans l'odeur du corps humain, mais à des doses variées, selon ses régions. Ainsi, les cheveux ont du girofle en pléthore ; aux aisselles, le gingembre abonde ; l'haleine a de la menthe en abondance ; le cou sent la cannelle à plein nez ; et le poivre 'grouille' aux régions intimes. Toutes les épices 'entrent' dans les odeurs du corps humain, mais à prédominances variées selon les régions »³⁸. Le lecteur peut facilement établir un lien entre ces lignes de De Chazal et la description du corps d'Ève faite par Sad.

Devi apporte également sa touche personnelle en tant qu'auteure originaire de l'Île Maurice en insérant des mots propres à la culture et à la langue mauriciennes sans vraiment

³⁷ Devi, *Ève de ses décombres*, 65-66.

³⁸ De Chazal, Malcolm. *Sens-plastique*. Paris : Gallimard. 1985, 85.

les expliquer. Sad parle des habitants du ghetto comme « bann Troumaron » (17). Le mot « bann » en créole est l'équivalent de l'article défini « les ». L'utilisation de la langue créole figure également dans les propos de Clélio : « li pu fer mwa vinn kot li en Frans, li ena enn zoli lakaz ek dis lasam ... » (71), ce qui veut dire que son frère le ferait venir en France et qu'il a une belle maison de dix chambres. Devi recourt aussi aux mots de la langue anglaise tirés d'une chanson populaire américaine de Busta Rhymes & Mariah Carey: « Baby won't you give it to me, give it to me, you know I want it (34) lorsqu'elle décrit le milieu où les jeunes du quartier se retrouvent souvent. Le même personnage fait référence à des objets de consommation de marque américaine tels des pulls Ralph Lauren (69) ou des chaussures Nike (69). Ève, pour sa part, évoque « des photos du Fuji Yama avec une charmante Japonaise », « des collines suisses », « une gravure de Napoléon », « une photo de la reine Elisabeth » et « plusieurs [photos] de Johnny en cuir » (41).

L'intertextualité est aussi présente dans les propos de Clélio sous la forme d'une chanson mauricienne engagée très connue et qui a bercé l'oreille de bien des jeunes mauriciens. C'est une chanson locale écrite en 1981 et chantée par Nitish Joganah, membre du groupe musical « Grup Latanier » : « ... Krapo kriye, je suis un crapaud, je crie à l'aube et je crie au crépuscule ... » (54). Les paroles de la chanson chantées et composée de mots créoles subissent des changements dans le roman car ils sont traduits en français. On note également que Clélio se présente comme un crapaud dans ce passage. Le fait qu'il « crie » à plusieurs reprises et insiste sur le fait que « ... [sa] voix [est] rauque à force de crier... » (54) démontre l'intensité de sa révolte contre les injustices qu'il subit au quotidien.

Chapitre 5 : La subjectivité dans *Ève de ses décombres*

Les sens et les aspects subjectives de divers milieux sociaux découlent de la subjectivité sociale qui met en place un système. Les déroulements d'un espace social sont le produit des recettes subjectives d'autres milieux sociaux. Les altercations au sein d'un groupe ou une famille se forment par les liens concrets que partagent ses membres. L'agencement subjectif de ces altercations dans la famille démontre des sens subjectifs dans lesquels se trouvent des émotions et des enchaînements emblématiques aménagés dans la subjectivité personnelle d'un individu depuis son action dans d'autres milieux de la subjectivité sociale. Ainsi, dans sa subjectivité personnelle, un individu est impliqué dans de vrais systèmes qui comportent des conséquences collatérales et des contestations d'autres milieux de la subjectivité sociale. Cette même subjectivité est présente chez les personnages de ce roman. Dans cette partie de notre travail, nous comptons démontrer comment chaque personnage, qu'il soit féminin ou masculin, met en avant sa subjectivité.

Le personnage s'affiche comme un être de fiction dans lequel la délimitation « personnage » fait référence, individuellement, aux personnages fictifs d'une œuvre littéraire. Le « personnage » se montre comme une personne qui, comme toute autre personne, a un âge, une famille, un passé, un parcours académique et personnel et un rôle dans une société quelconque. Ainsi, il est possible de brosser à la fois son portrait physique et psychologique en se basant sur les indices présentés ou dispersés, de façon parfois directe, parfois indirecte, à travers une œuvre littéraire. Comme le soutient Vincent Jouve dans *L'effet-personnage dans le roman*, « [...] l'identité du personnage ne peut se concevoir que comme le résultat d'une coopération productive entre le texte et le sujet lisant » (p.27).

Les personnages de Devi sont tous à la quête d'un bonheur parfois impossible. L'auteure met à l'index un déséquilibre dans les relations au sein de leur famille. Les filles grandissent dans l'indifférence de leurs pères et de leurs mères, qui sont violents ou démissionnaires. Les personnages, tout en étant l'image, le miroir de la société, ne subissent pas les mêmes sorts que ceux des autres personnes du quartier. À la fois marginalisés par leurs familles et la société, les personnages du roman n'ont d'autre option que de s'exiler de toute vie sociale. Ils se renferment sur eux-mêmes et se coupent presque de tout le reste de l'humanité. Ils sont les souffre-douleurs de préjugés sociaux qui les conduisent à l'errance et à l'anéantissement. Un grand cri de désespoir perce la voix des personnages qui sont isolés dans l'obscurité démesurée de leur esprit, constamment en péril, et qui sont à la recherche d'une échappatoire, d'un refuge.

La thématique de la misère extrême domine le roman et les parcours des personnages s'en ressentent car elle s'impose comme une partie importante de leur vie. Leur situation sociale éveillent un élan d'empathie chez le lecteur. À travers Troumaron, c'est la ville de Port-Louis qui, loin d'être une ville endormie, est sous le feu des projecteurs. Cette ville est un microcosme qui renferme plusieurs parties de la société mauricienne. Dans un premier lieu, nous analyserons le personnage d'Ève dans l'essence même de son être.

5.1. Le personnage d'Ève

5.1.1. Ève, premier sujet femme

Ève est le personnage qui ouvre le roman avec le premier tableau des pages 9 et 10. En plus d'être la figure tutélaire du roman, elle est aussi la protagoniste de la séquence

introductive et ainsi le premier sujet femme mis en scène. Selon le récit biblique, dans le livre de la Genèse, Ève et Adam sont les premiers êtres humains sur la Terre. Adam a vécu seul dans le Jardin d'Eden qui abritait une grande diversité pour la faune et la flore. Ne pouvant plus supporter la solitude d'Adam, Dieu a pris une de ses côtes pour créer une compagne pour lui sous la forme d'une femme, qui est Ève. Tout comme dans la Genèse où Ève succombe à la tentation du fruit défendu et s'assure qu'Adam en fasse de même, ce qui les a privés de leur innocence et a entraîné leur bannissement du paradis, dans le roman, Ève représente aussi le début de la fin aussi. Dans la langue hébraïque, ce prénom est synonyme de « source de vie », c'est-à-dire là où tout commence.

Le fait que Devi utilise un tel prénom pour la protagoniste de son roman n'est pas un hasard, mais plutôt un choix délibéré. Tout comme « Ève » de la Bible, l'« Ève » du roman est une incarnation de la féminité et de la sensualité. Elle réveille chez les hommes un sentiment de provocation et d'obsession à son égard.

5.1.2. Ève comme objet de la fatalité

Ève est sa propre maîtresse, elle est l'auteure de son propre jeu. Le personnage souligne : « Nul besoin de me juger. Je suis ma propre loi. Si vous veniez de Troumaron, vous le sauriez » (48). Elle a été mise à l'écart par ses parents lorsqu'elle était petite et elle a pris sa vie en main et s'est débrouillée seule. Le deuxième tableau d'Ève qui symbolise le début de la fin démontre comment et pourquoi Ève est celle qu'elle est. Ève est un personnage qui se réfugie dans la folie pour se mettre à l'abri de l'univers néfaste qui l'entoure. Elle vit dans un monde imaginaire, fondé sur les rêves dans lesquels elle ne manque pas d'inclure Savita. Par sa situation familiale, elle ne peut pas s'offrir le luxe

d'aller à l'école et celle qu'elle fréquentera est décrite comme « vide de tout » (18). Toutefois, elle ne se laisse pas intimider par cet aspect et n'abandonne pas les études secondaires même si cela exige qu'elle doive parfois vendre son corps pour y arriver. Dès son tendre âge, soit à l'âge de « douze ans » (p. 18), elle réalise que les garçons de son entourage trouvent du plaisir auprès d'elle. Au début, elle ne s'attendait pas à ce qu'on lui demande quelque chose en retour des crayons, gommages et règles qu'on lui offrait. Ce qu'elle peut offrir est le « vide » (19), ce vide qui remplit sa vie, son quotidien et ses relations avec ses parents et ses amis. Ce jour-là, on lui dit, pour la première fois, qu'elle possédait quelque chose. Jamais auparavant elle n'avait pensé qu'elle aurait à donner son corps en échange des faveurs qu'elle recevait : « Ce qu'il voulait, c'était un bout de moi » (19). C'est à ce moment qu'elle s'enfonce dans cet univers sombre où son agresseur l'a « [...] entraînée dans un coin de la cour de récréation » (19). Très choquée par cette demande, elle se pose toute sorte de questions. Elle offre beaucoup de détails pour expliquer ses gestes : « Un crayon. Une gomme. Une règle. Du papier. Des chewing-gums. Je jouais à colin-maillard avec mes envies. [...] Un crayon. Une gomme. Une règle. Je tendais la main parce que, dans mon cartable, il n'y avait rien. J'allais à l'école, vide de tout. J'éprouvais une sorte de fierté à ne pas posséder. On pouvait être riche de ses riens. [...] Un crayon, une gomme, une règle, n'importe quoi. Ils me les donnaient » (p. 18).

Ici, on a l'impression qu'il s'agit d'une comptine avec les mêmes phrases qui se répètent. On arrive vraiment à voir ce monde enfantin : d'un côté son état d'esprit de son tendre âge et, de l'autre, la misère ravageuse et son instinct de survie au quotidien. Cet aspect d'échange chez Ève fait allusion à l'esclavage car les relations entre les sexes invoquent clairement l'invasion d'un espace ainsi qu'une prise de contrôle d'une terre pour

mettre en place et occuper un territoire. Les références aux marchandises sous formes de matériaux scolaires et d'appropriations nommées par elle font directement référence à l'exploitation de l'esclavage.

Au commencement du roman, on retrouve la thématique de l'argent. Ce bien est un aspect important dans la société. Comme on l'a vu, afin de pouvoir mener sa vie, Ève fait des échanges contre son corps, la seule possibilité pour elle de mettre quelque chose dans son cartable qui était vide. Cette pauvreté dans laquelle Ève croupit et l'absence de ses parents à tous les niveaux ne lui laissent pas d'autres choix. Aussi confie-t-elle : « Pour la première fois, mon cartable n'était plus vide. J'avais une monnaie d'échange : moi » (20). Ève choisit cet « échange » en tant que moyen de fuir sa misère et ses douleurs vécues. Elle vit dans l'espoir d'une vie normale dans ce commerce de chair. Elle n'a pas de projet de vie ni d'ambition, et elle se voit comme « la plus insignifiante des choses » (19). Ainsi, par cette condition d'Ève, le roman prend une tournure catastrophique, car on constate vraiment que l'échange constant de son corps contre les objets dont elle a besoin la pousse à n'être qu'un corps sans émotions : « Parfois on me malmène. Ça ne me fait rien. » (22) ; « Comme d'habitude, je ne ressens plus rien » (58) ou même lorsqu'elle se compare avec « la froideur du métal » (29). Il est difficile pour Ève de se mêler à d'autres membres de la société qui la regardent d'un mauvais œil et la marginalisent : « Les filles m'évitent par peur de contagion. Ma réputation est faite. Je suis seule. Mais j'ai compris depuis longtemps la nécessité de la solitude » (21).

De surcroît, on constate qu'Ève est un objet de plaisir durant la journée comme dans la cour de récréation dans l'enceinte de l'école (19) et la soirée aussi : « La nuit, je vais hanter l'asphalte. Les rendez-vous sont pris. On m'emmène, on me ramène. Je reste

froide. Si quelque chose en moi est changé, ce n'est pas la partie la plus vraie » (22). On remarque que la prostituée dans ce roman, en la personne d'Ève, a la même valeur qu'un objet répugnant, voire maladif parmi les habitants de la société et la société elle-même. Son entourage la regarde avec perplexité et dédain. Elle dit entendre à ce sujet

« ...les grossièretés qui clapotent quand [elle] passe » (31). Les traitements que reçoit Ève lui procurent un statut de sous-humain. Elle peut être perçue comme la femme-objet. Elle se manifeste comme un objet de plaisir pour les hommes, un objet qui n'éprouve aucune émotion face à ses rencontres érotiques, voire sexuelles déjà. Dès l'incipit du roman, elle avertit déjà les lecteurs de ses échanges qu'elle fait souvent de son corps et dans lesquels elle est poussée malgré elle, comme par fatalité.

Dans son célèbre essai intitulé *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir évoque l'angoisse qui entoure la première fois, c'est-à-dire la première relation sexuelle, qui assure le passage du statut de fille à celui de femme. Elle écrit : « D'une manière générale, tout « passage » est angoissant à cause de son caractère définitif, irréversible : devenir femme, c'est rompre avec le passé, sans recours ; mais ce passage-ci est plus dramatique qu'aucun autre ; il ne crée pas seulement un hiatus entre hier et demain ; il arrache la jeune fille au monde imaginaire dans lequel se déroulait une importante part de son existence et la jette dans le monde réel » (1949, tome II, page 140). Ce qui est plus angoissant et plus tragique encore pour le cas d'Ève est que ce passage a lieu d'une façon créée par les circonstances indépendantes de sa volonté. Pire encore, ce passage lui est imposé alors qu'elle est trop jeune, avant même qu'elle n'arrive à l'âge de se projeter dans ce « monde imaginaire ». Elle est arrachée à son enfance et est précipitée dans le monde de femme et là aussi pour y jouer le rôle d'objet dont l'homme peut disposer à sa guise.

5.1.3. Symbolisme du « crâne nu »

Le crâne rasé est un élément important dans le roman. En effet, le roman débute et prend fin avec cet élément. En dépit des apparences et des facteurs externes, cet incident revêt une grande valeur symbolique car il montre le moment précis où Ève laisse enfin derrière elle ses décombres. Tel un serpent qui sort de sa mue, elle fait peau neuve et affronte la vie autrement.

Le crâne nu est symbolique dans le sens qu'il représente la naissance d'une Ève nouvelle qui n'est plus au centre des attentions là où elle passe et n'est plus inerte; elle arrive désormais à sourire.

Pour l'adolescente, les cheveux constituent un motif actanciel qui ajoute à sa peine car elle est au courant que cet attribut physique contribue à sa féminité : « [...] c'est la partie la plus visible de ma féminité, c'est aussi par-là que l'on commence, c'est par là que l'on blesse. » (131). Elle affirme que « c'est dur, c'est difficile » (132) de renoncer à cette partie de sa vie. Le son produit par la coupure des cheveux est si important pour la protagoniste qu'elle l'utilise comme un moyen pour retenir ses larmes (132). Ainsi, c'est un moment très émotionnel pour elle, elle qui en temps normal ne ressent aucune émotion. L'absence de sa chevelure apparaît en tant qu'un élément de force pour Ève. Une fois le crâne rasé, elle retrouve le sourire (132) et admet qu'elle est désormais transformée : « [...] je ressemble à ce que je voulais être : une lionne. » (132). Contrairement à avant, cette métamorphose a changé le regard que posent les gens sur Ève, voire un regard inexistant. Elle continue à maintenir que son crâne dénudé est celui qui l'aide à vivre et ressentir des émotions « [elle] parvient à [se] maintenir debout et à [se] mouvoir. » (132). Ève va même

jusqu'à affirmer qu'elle laisse derrière elle l'ancienne Ève (celle que sa douce moitié Savita connaissait) et elle ne pense pas y retourner : « Mais c'est trop tard pour moi. Je ne m'y abandonne pas. Je ne veux pas être consolée » (132).

Dès le début du roman, Ève s'affiche comme une fille à fort caractère. Elle se voit en tant qu'indépendante, forte, sauf en compagnie de Savita, et elle ne pense pas deux fois avant de s'auto-désigner comme une prédatrice : « Le prédateur c'est moi » (22). Dans le premier tableau du roman, elle informe déjà les lecteurs sur elle. Elle s'affiche comme « [...] une créature exsangue, vampirisant la nuit [...] » (9). Et plus loin, elle parle de sa « tête de lionne » (9) comme elle a désormais le crâne rasé et implique qu'elle est aussi forte qu'une lionne. Elle confirme aussi sa détermination : « Rien ne m'arrêtera plus » (10). Elle fonce dans l'inconnu, sans aucune crainte car elle a perdu en Savita ce à quoi elle tenait le plus au monde : « Je suis autre chose, même pas vraiment vivante. Je marche seule et droite. Je n'ai peur de personne. » (21) Ève se montre invulnérable, froide et distante.

Dans son entité de sujet féminin, Ève donne l'air de vouloir jouer le rôle de la « femme sauvage » de Clarissa Pinkola Estés. Dans son roman *Femmes qui courent avec les loups*, la conteuse et psychanalyste américaine d'origine hongroise aborde la place réelle de la femme dans son entité, son côté significatif, son sens de la vie et son savoir-faire. La présentation de ce livre comporte la véracité de la nature féminine dans tous ses aspects dont la reconquête, la réintégration de soi. Ainsi, le texte repose sur le sentiment de perte de « la nature instinctuelle » des femmes (34) et l'inconscience féminine. Cette idée de la « femme sauvage » soutient que chaque femme renferme en elle une force naturelle à la fois spontanée et riche en savoir immémorial. Toutefois, et ce contre son gré, la femme se retrouve dans une société et une culture qui ont, dans toutes les situations, muselé cette

« femme sauvage » pour qu'elle entre et reste dans ce moule de rôles déjà assignés contre sa volonté. Ce sentiment instinctif qui est profondément caché chez la femme, sous la figure des loups, comme l'indique le titre, l'aide à travers tous les obstacles de sa vie quotidienne et lui permet de garantir sa survie.

5.1.4. La situation familiale

La parentalité est une des thématiques importantes du roman *Ève de ses décombres*. Devi met l'accent sur le rôle qu'exercent les parents des personnages, principalement ceux d'Ève, Savita et Clélio. La place et le rôle des parents d'Ève la marquent définitivement tout au long de sa croissance jusqu'à son adolescence, soit dix-sept ans, l'âge qu'elle a dans les divers programmes narratifs qu'elle domine. Le couple que forment ses parents est marqué par le règne du silence. Le père anéantit son épouse jusqu'à ce que cette dernière soit « réduite à l'état larvaire » (99). Leur absence entraîne Ève à faire beaucoup d'erreurs et la conduit jusqu'à la perte totale de ses repères. Ève est à la fois face à leur absence et à leur démission. Ils ne remplissent pas le rôle de parents qui leur revient. Il leur revient de la protéger, de pourvoir à ses besoins, mais tel n'est pas le cas. Ainsi, on remarque que la situation familiale d'Ève n'est pas un long fleuve tranquille. Ses parents sont également absents sur le plan émotionnel. Ce manque d'amour est en partie, sinon entièrement, comblé par Savita à qui elle se donne totalement, comme nous l'exposerons plus en détails dans la partie suivante qui sera consacrée au type de relation que les deux filles entretiennent.

5.1.5. L'absence maternelle

Ève, la protagoniste principale du roman subit au quotidien les colères de son père et la passivité de sa mère. Cette dernière ne s'affirme pas en tant que mère auprès de sa fille, elle se retire plutôt de la scène maternelle et se met à l'écart et ce dans tout le quotidien de sa fille. Elle ne lui offre ni son appui, ni son amour, ni son attention. On constate qu'hormis sa présence éphémère, elle n'existe pas vraiment pour Ève. Elle a en quelque sorte démissionné de son rôle de mère qui devrait plutôt accompagner et guider sa fille dans son jeune âge. Elle n'offre pas ce qu'on n'a pas (eu) car elle-même a connu le même manque d'attention dans le passé. C'est de cet échec maternel du vide de l'accompagnement de sa fille que naît la négation que celle-ci ressent contre la féminité. Lors des moments difficiles lorsqu'Ève a le plus besoin d'une présence maternelle, la mère « [...] rentre en elle-même et ressemble à une tortue » (109). Elle est une « Mère en noyade [...] » (114). Elle n'a pas pu mettre sa fille sur le droit chemin. Aussi Ève la décrit-elle comme « [...] la mère qui n'a pas su tenir les rênes, dompter le sang sauvage, le surcroît d'orgueil et cette obstination mâle à n'en faire qu'à [sa] tête » (114). Ce n'est qu'à la mort de Savita que, tant bien que mal, la mère finit par assumer son rôle de mère. En voyant la souffrance de sa fille, elle apporte son soutien et son amour comme elle ne l'a presque jamais fait, ce qui, malheureusement, se passe trop tard pour le parcours de vie d'Ève. Le fragment qui suit met le doigt sur ce côté affectif dont Ève n'a pas vraiment de souvenirs : « Ce contact me semble étrange, cette proximité de ma mère, après tant d'années. J'essaie de me souvenir quand nous avons été aussi proches. Mais c'est trop loin. La sensation de sa main sur mon crâne est agréable. Il y a quelque chose de spécial

dans les mains maternelles, je crois. Mais c'est trop tard pour moi. Je ne m'y abandonne pas. Je ne veux pas être consolée » (132).

Sa mère le confesse, elle a échoué dans ses fonctions maternelles : « Je t'ai abandonnée. Aucune mère ne devrait faire ça à ses enfants » (131). Face à ce constat, elle aide Ève à renaître en une femme plus forte sous la figure d'une lionne, d'où le symbolisme du crâne rasé. Elle coupe les cheveux de sa fille. « Elle prend les ciseaux et commence à couper mes cheveux (132-133), précise le récit. C'est une scène très symbolique car la mère s'affiche enfin, dans tout son être, comme la mère d'Ève. On dirait qu'elle donne à nouveau naissance à sa fille.

Cette renaissance tardive ne change pas grand-chose par rapport à l'abandon et à l'indifférence qu'elle a connus de la part de ses parents. Les thèmes de la maltraitance et de la négligence de la part de ses parents continuent de dominer le texte. En effet, Ève reste dans son portrait de fille maigre qui ressemble à une enfant : « Parce que j'étais minuscule, parce que j'étais maigre, parce que mes bras et mes jambes étaient raides comme des dessins d'enfant [...] » (18). On peut aussi comprendre que suite au manque d'une alimentation saine et suffisante elle n'a pas eu une croissance normale comme les autres filles de son âge. Elle se souvient de la scène du premier ravissement de son petit corps. Elle en raconte les détails desquels sort le portrait de ce rien de corps dépouillé : « Ce qu'il voulait, c'était un bout de moi. Il m'a entraînée dans un coin de la cour de récréation, derrière un gros badamier, il m'a appuyée contre le tronc de l'arbre, et il a glissé sa main sous mon tee-shirt. [...] Sa main s'est arrêtée sur ma poitrine, est montée et descendue doucement, juste sur le bout minuscule et noir. Je n'avais presque rien » (19). Ceci vient

confirmer qu'elle ne s'est pas développée comme une fille normale de son âge, qu'elle n'avait rien à donner, mais que même ce petit rien, ce « bout » d'elle lui a été saisi, ravi.

5.1.6. La haine et la violence du Père

Ève ne reçoit que la haine et la violence de ses parents, particulièrement de son père. Dans ses propos, on retrouve cet oxymore de l'amour et de la haine lorsqu'elle parle de son père. Celui-ci est à la fois un alcoolique et un tyran qui abuse de son épouse et de sa fille. Bien qu'il soit plus présent dans la vie d'Ève, comparée à son épouse, il n'a que du mal à offrir à sa fille : « Aussitôt, il se lève et me balance une baffe » (98) ou encore « [...] il profite de ma fatigue pour me donner un coup, un vrai coup de poing au visage. [...] Il me saisit les cheveux et m'oblige à le regarder et à l'écouter » (99). Ève est ainsi victime des abus physiques exercés par un père violent sous la forme de balancement de « baffe » (98) et de « coup de poing » (99). À la même page, elle précise qu'il continue à la « tenir par les cheveux ». Par ces abus, le père agit comme un catalyseur dans la transformation d'Ève en la figure d'une lionne. C'est l'acte même de la « tenir par les cheveux (p.99) qui l'amène à les couper, signant ainsi un nouveau départ. En rasant sa tête, elle établit le rapport de force qui se joue entre l'homme (son père) et la femme (elle-même). Elle s'engage par là dans une forme de résistance. Faute de pouvoir répliquer, elle supprime l'objet symbolique par lequel la violence à son encontre s'exerce.

Ève semble se plier à la soumission mais c'est en même temps dans l'optique de se défendre contre un homme qui domine en maître, ce père même qui prend plaisir à la faire souffrir ainsi que sa mère. Elle pousse la résistance jusqu'au point de mettre en cause l'intégralité de son statut de père. Elle le qualifie de « Père à peu près ». Après la mort

de Savita, toujours avant qu'Ève ne se coupe les cheveux, il s'adonne une nouvelle fois à la violence pour montrer sa force et son règne dans le foyer : « Il crie sur ma mère tout en continuant de me tenir par les cheveux. J'attends, patiente, qu'il s'arrête » (99).

Aussi, on peut noter que les relations maître-esclave qui ont marqué l'époque de la colonisation de l'île se font remarquer dans les relations entre l'homme et la femme ou, dans le cas présent, entre le père et Ève et sa mère. Le père ne supporte pas la prise de parole de son épouse et encore moins celle d'Ève car cela constitue une entrave au pouvoir total qu'il exerce dans le foyer. C'est la raison pour laquelle lorsqu'Ève lui répond, sans penser deux fois, il la gifle en la tenant par les cheveux : « Mon père dit : Ils ont dit que tu étais un mauvais exemple pour elle. Je réponds : Tu en connais, toi, des bons exemples, ici ? » (98). Ne trouvant rien à redire à la réplique combien mordante d'Ève, il punit son audace de répondre par la violence : « Aussitôt, il se lève et me balance une baffe. Je m'y attendais, bien sûr. Il n'a aucune autre réplique à mes paroles. Il n'a aucune autre réponse à ma présence » (98).

Les faits de ces quelques passages le démontrent clairement, Ève, dès son plus jeune âge, a souffert des violences de son père. Elle est un personnage blessé et l'emploi des verbes aux temps du passé témoigne de cette douleur qu'elle renferme en elle : « Je n'ai pas choisi d'y vivre. Je n'ai rien choisi du tout, même pas de naître. Je voudrais une terre inconnue [...] » (60). Elle partage ses ressentis au sujet de sa vie et de sa famille. Tout au long du récit, on voit une Ève tourmentée qui ne peut pas avancer dans la vie et qui soutient plusieurs fois qu'elle « claudique ». C'est d'ailleurs le mot de la deuxième phrase du passage qui ouvre le récit. Ce manque d'amour paternel joue un grand rôle dans le mode de vie d'Ève. Le vide causé par l'absence d'une vraie figure paternelle la pousse à avoir

des relations sexuelles avec les premiers venus, sans la moindre considération de leur âge. Il s'agit d'abord des garçons de son école (19), puis de son professeur de biologie (48) et les lieux sont eux aussi dessinés suivant le profil de ces acteurs : la cour de l'école pour les premiers (19), la salle de biologie (56) pour le second. En se basant sur l'approche psychanalytique du complexe d'Electre³⁹ de Carl Gustave Jung, il y a chez Ève, dès son jeune âge, une admiration qui naît à l'égard de son père. Le complexe d'Electre est l'équivalent du complexe d'Œdipe de Sigmund Freud (1989). C'est la fillette qui entre en compétition avec la mère pour obtenir l'attention du père. Cette relation père-fille est inexistante chez Ève et son père. En quelque sorte, malgré le fait d'être physiquement présent, le père ne tisse aucune relation avec elle. Toujours selon le concept de Jung, ce manque d'affection produit un déséquilibre chez Ève. Comme elle n'a pas le luxe d'avoir un père aimant qui la protège, elle donne l'impression d'être à la recherche de cette protection masculine et les différents personnages masculins qui l'entourent font figure de valeurs de remplacement, malheureusement pour le pire là aussi. La seule exception est Sad, comme ce sera démontré plus tard.

5.1.7. Ève et Savita

La société mauricienne agit en tant que moteur déstabilisateur en ce qui concerne l'épanouissement de la femme. En plus du personnage d'Ève, la représentation de cet aspect dans le roman de Devi que nous analysons passe également par le personnage de

³⁹ chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.psychanalyse.com/pdf/analytique.pdf

Savita. L'auteure aborde cette mentalité mauricienne qui se base sur les stéréotypes misogynes et ce en dépit de l'évolution de la société. Par son mutisme perpétuel, Savita représente la docilité de la femme.

Dans l'ensemble de l'écriture de Devi, le mythe de la femme, qu'il soit envisagé sous son volet traditionnel qui réduit le rôle de la femme à celui d'un objet de plaisir ou sous le volet moderne qui fait de la femme une esclave du patriarcat, reste le thème central. L'auteure nous fait voyager à travers les mythes et les légendes de l'île et brosse le tableau des destins des femmes qui vivent, du jour au lendemain, au cauchemar. Elle fait appel à un vocabulaire cru pour en démontrer l'ampleur. Dans *Ève de ses décombres*, les femmes subissent le même sort tragique. Ève, Savita et la mère d'Ève sont toutes trois les victimes d'un destin tragique. Dans cette partie du travail, analysons plus en détails sous quel aspect ce phénomène se présente. Devi fait le portrait de ses personnages féminins sous des traits stéréotypiques. Dans la plupart de ses romans, elle aborde des drames humains qui concernent principalement la gent féminine. En effet, dans leurs divers parcours de vie, les femmes donnent l'impression d'être dans un champ de bataille. Les présenter ainsi est une façon d'enlever le voile sur leur condition de souffrances extrêmes continuelles. Dans l'un des tableaux où Ève prend la parole, elle déclare : « Les mains des hommes prennent possession de vous avant même de vous avoir touchée. Dès que leur pensée se dirige vers vous, ils vous ont déjà possédée. Dire non est une insulte, puisque vous leur enlevez ce qu'ils ont déjà pris » (51).

Savita est un personnage important dans le roman en dépit du fait qu'elle n'occupe que la première partie du roman et qu'elle n'est pas le personnage éponyme. Elle contribue à façonner le personnage d'Ève. Ayant pour meilleure et seule amie Ève, elle est très

proche de cette dernière. Elle est un personnage incomplet, si on peut le dire ainsi, car elle souffre du fait de ne pas pouvoir être elle-même, sa vraie personne étant toujours cachée. Elle évoque son souhait de laisser derrière elle « la bonne Savita » (63).

De par son rôle actanciel, elle fait part au lecteur du sentiment de dualité : elle est à la fois une bonne fille pour ses parents, mais au fond d'elle, ce n'est pas sa vraie personne et elle en est consciente : « Mais dans les yeux de mes parents, je voyais une autre Savita, une gentille fille, une bosseuse, une gagneuse. J'étais obligée de ressembler à cette image. Je n'en pouvais plus, elle n'était pas moi » (64). On constate également qu'elle se voit comme étant Ève, son double, lorsqu'elle la voit pour la première fois au collège seule et à travers tous les regards négatifs auxquels elle était sujette. Elle confesse : « [...] j'avais l'impression qu'elle était moi » (64). La réciproque est également affirmée : « Parce que j'étais elle, parce qu'elle était moi, je le suis » (98). On est face à un dédoublement du personnage. Savita peut également être perçue comme la femme invisible du roman. Elle se retrouve toujours sous l'ombre d'Ève et elle est une autre personne aux yeux de sa famille : « Les parents pensent, c'était une fille normale, sans histoire. C'est précieux, pour des parents, une fille sans histoire » (115). Ceci vient renforcer son image de femme invisible pour son entourage, sauf pour Ève. Autant Ève soutient que Savita est sa seule raison de vivre, autant Savita se comporte comme telle et décide de rester à Troumaron et de ne pas fuir sa famille : « J'avais décidé de quitter pour de bon Savita, la bonne fille. Je ne savais pas où j'irais. Mais ce que je voulais fuir, ce n'était pas Troumaron. C'était ma famille. [...] J'ai flanché, alors. J'ai été clouée sur place par sa tristesse. [...] Il m'a fallu la consoler, la prendre en moi comme une mère ou un amant, et lui faire oublier, même brièvement, pourquoi elle tremblait » (63-64).

Pour mieux comprendre le personnage de Savita, considérons le dernier tableau du récit dans lequel elle apparaît. À la page 84 du roman, elle décrit ses ressentis concernant le mode de vie que mène Ève. On voit à quel point elle est très agitée par cette scène dont elle a été témoin, jusqu'à ne pas pouvoir arrêter de trembler. On comprend à quel degré elle est si proche et profondément investie dans la vie ainsi que dans les actes d'Ève. Les sentiments face à cette scène dont elle est témoin la troublent, car elle porte également le chapeau de protectrice : « Je voudrais te protéger. Je voudrais t'empêcher de te perdre. Je voudrais être celle qui te sauve de toi-même » (72). Elle confie : « On dirait que je suis toujours là au bon moment pour te ramasser (72). C'est une confession qu'Ève vient confirmer aussi : « Elle m'a aidée à me mettre debout [...] » (49). Et aussi : « Savita tente de me retenir [...] de me soustraire à moi-même [...] » (79). Comme elle joue le rôle de sauveuse, c'est en voulant tirer Ève de ses « décombres » qu'elle meurt. Ne pouvant pas subir les atrocités du sexe opposé contre elle, elle décide de prendre les choses en main. Sa mort représente un nouveau départ pour Ève car elle change son apparence et ses actions à l'égard du professeur. Cet incident tragique représente aussi une prise de conscience chez le personnage de Clélio qui sera analysé plus loin dans cette partie du mémoire. D'une certaine manière, Savita permet l'aspiration de son amie, qui incarne son double comme déjà souligné, à la rédemption.

Dans le roman, on constate que Savita occupe la place d'une figure parentale. Elle comble les besoins d'Ève en ce qui concerne l'affection, l'écoute et la protection. Elle va même jusqu'à perdre sa vie dans ses efforts de la sauver, comme Ève le précise bien : « Je pense à Savita, ce soir, qui me sauve de moi-même" (83). Savita la nourrit mentalement, elle contribue à la découverte de sa sexualité, l'aime et lui donne espoir. C'est là des objets-

valeurs que personne d'autre ne peut lui donner. Le lien qui unit les deux filles n'est un secret pour personne, même Sad est au courant. Savita incarnant la figure symbolique qui porte l'espoir dans le calvaire de la vie d'Ève, une vie marquée par la violence, la maltraitance et l'amertume, le tout imposé par ses parents et d'autres bourreaux de tous âges, sa mort fait que la vie d'Ève bascule dans un plus grand chaos. Elle n'est plus la même et elle songe au pire, c'est-à-dire à ôter la vie du meurtrier de son amie. Le texte ouvre son cœur au lecteur pour lui partager ce qu'elle ressent du plus profond d'elle-même : « Nous sommes mortes toutes les deux, au même instant » (98). Savita morte, elle ne vit plus non plus.

Qui était vraiment Savita à côté d'Ève pour qu'elle vive sa mort comme la sienne propre ? Ève est si sincère dans les sentiments qu'elle éprouve pour Savita qu'elle qualifie leurs rapports de « poésie des femmes » (30). Elle explicite ainsi cette qualification : « La poésie des femmes, c'est quand Savita et moi, on marche ensemble en synchronisant nos pas pour éviter les ornières » (30). Cette amitié témoigne d'une grande solidarité entre femmes/filles qui aide Ève à retrouver la femme en elle dont elle a été dépossédée par ses agresseurs ou violeurs. Avec la compagnie de Savita, elle retrouve goût dans sa féminité. L'amitié fusionnelle entre Savita et Ève s'impose comme un élément déclencheur du désir amoureux chez cette dernière. Elle se remémore plusieurs fois les sentiments forts des rapports quasi sexuels de type lesbien qu'elles ont partagés : « [...] elle s'est penchée et elle m'a embrassée. Le goût de sa bouche n'était pas du tout pareil à celui des hommes. C'était si doux que j'ai fermé les yeux et que je l'ai savouré comme un gâteau-papaye. Je l'ai aspiré fortement à l'intérieur de ma bouche » (49). D'ailleurs, Ève démontre une sensibilité féminine qui est très rare ailleurs dans le texte. Elle projette

une vision du monde partagé et compris uniquement par les femmes, dont elle et Savita font partie : « Sad parle de poésie quand nous sommes seuls. Mais il n'a aucune idée de la poésie des femmes. La poésie des femmes, c'est quand Savita et moi, on marche ensemble en synchronisant nos pas pour éviter les ornières. C'est quand on joue à être jumelles parce qu'on se ressemble. [...] la poésie des femmes, c'est le rire, dans ce coin perdu, qui ouvre un bout de paradis pour ne pas nous laisser nous noyer » (30).

Chez Ève, on remarque que les hommes ne produisent pas d'effets sentimentaux profonds comme en provoque le rapport avec Savita. En sa compagnie, elle peut se permettre d'être elle-même, sans aucune couverture, et ressentir de la joie et de grandes sensations. Elle susurre : « Savita me chatouille les orteils. Je lui lèche la plante des pieds. Nous avons la même peau, parfaitement lisse, sur laquelle la main s'évapore. La partie la plus douce est sur le creux du dos et à l'intérieur de la cuisse. Quand on se caresse à ces endroits, le temps s'arrête. Je pose la tête sur son ventre et j'écoute le chant de ses organes » (62). Cette complicité chez les deux protagonistes est confirmée par Sad qui, en les regardant danser ensemble, s'abandonne à des fantasmes de grande excitation et qu'il livre avec force détails :

Elles font une espèce de danse des hanches sur la chanson, à peine un mouvement, une ondulation qui les rapproche de front, les éloigne, les rapproche de nouveau. Dans ce mouvement, les jeans se rétrécissent autour de leurs fesses comme deux mains plaquées sur leur rondeur. [...] Je n'en peux plus. Je me lève et dévale l'escalier jusqu'aux W.-C. J'enjambe des corps. En haut de cette discothèque de Grand Baie, il y a des chambres. J'imagine qu'Ève et moi, nous montons là-haut. On ouvre la fenêtre parce que la chambre empeste les vieux

corps. L'air salé de Grand Baie s'y engouffre, transformant la chambre de putes en petite chambre nuptiale, toute de rouge vêtue. Je remplace les mains du jeans. Je remplace la musique dans ses jambes, sur ses épaules. Je remplace la cigarette entre ses lèvres. Je suis le vent partout en elle. Je dépose sur sa peau un film de sel. La musique change, devient plus urgente, mais dans ma tête il y a *won't you give it to me, give it to me, you know I want it*, je murmure *I want it I want it I want it*, mes mains sont furieuses. (34-35)

5.1.8. Du symbolisme du titre

Le titre du roman, *Ève de ses décombres*, est un énoncé à la fois intrigant et expressif qui mérite d'être analysé. En plus de tenir le rôle éponyme du personnage principal féminin, il fait allusion à une démolition et un écroulement. Il est emblématique dans le sens qu'il démontre le combat d'une femme qui répond au nom d'« Ève » et dont le couronnement à la fin dudit combat est suggéré dans la préposition « de » qui fait allusion au verbe « sortir » comme la version anglaise du titre du roman (*Eve out of her ruins*) l'exprime plus clairement. Le titre en anglais montre qu'elle sort de ses décombres, ce qui apporte plus de lumière sur la signification du titre. Le dernier hors-texte du roman le confirme davantage car il évoque, à l'imparfait, toutes les misères causées par les hommes dont Ève a été victime : « Tu avais mal, ils n'hésitaient pas, ne flanchaient pas, parfois avec le sourire, parfois sans avoir l'air d'y penser » (p.151-152). De même, la scène de l'assassinat du professeur démontre un renversement de situation de rôles à travers les couples « imposé-volontaire », « victime-agresseur » : « Chaque fois que tu as été à la rencontre d'un homme, dans ton esprit, dans ta chair, il y avait ces mots-là : ne me fais pas

mal [...] Aujourd'hui, c'est l'homme qui les prononce [...] Tu acceptes ces rôles inversés » (150-151). Ève oblige « l'homme souverain » (100) à se rabaisser et à se mettre à genoux devant elle. Par cet impératif, Ève commet l'irréparable en ôtant la vie au professeur. Par cette action finale qui s'affiche comme cruelle et libératrice, elle peut enfin quitter « ses décombres » comme le suggère le titre de façon implicite. Elle ne parvient à revendiquer et à reconquérir son corps que par le meurtre de *l'autre*, le sujet masculin, son agresseur.

Lorsqu'elle décrit l'atmosphère de Troumaron après la mort de son amie Savita, Ève utilise le mot même du titre (« décombres ») : « Le quartier est noyé de noir. Personne ne sort. Les bandes de plus en plus nerveuses rassemblent les armes. Une fille restée morte sans vengeance. Une fille s'obstinant à fouiller les décombres. Du sang est exigé. Seuls les cris parviendront à déchirer le vide » (115). La première « fille » est Savita alors que la deuxième « fille » nommée, celle qui « s'obstine à fouiller les décombres », est Ève qui doit passer au peigne fin les décombres tout en essayant de s'en échapper. Hormis Ève, Sad jette aussi la lumière sur le titre et le lien qu'il entretient avec Ève : « Dans ma tête, je lui fais une promesse : Ève, je te sortirai de tes décombres » (108). Toujours dans cette même optique, les rencontres entre le professeur de biologie et Ève dans la salle de biologie sont importantes pour la description du personnage d'Ève. Celle-ci va volontairement dans cette salle : « Moi, je vais dans la petite salle à l'odeur de sulfure et de formol » (56-57). Ces deux odeurs font penser au lieu où les échantillons de cadavres sont conservés. Ainsi, le fait qu'elle y va volontairement, sans subir aucune pression, fait allusion à sa descente aux enfers, vers « ses décombres ». Toutefois, contre toute attente, Ève parvient à se libérer et à prendre en main sa

vie. Comme l'indique le titre, elle arrive enfin à se libérer de tous ses oppresseurs : « Je marche, même si je voudrais courir vers moi-même. La nuit vibre. La ville tremble. Je suis sortie. Rien ne m'arrêtera plus » (9). Elle essaye à tout prix de rassembler les divers morceaux de son être, ce qui symbolise encore les décombres du titre même. La mort se manifeste comme l'ultime échappatoire dans cet univers de la prostitution de la société mauricienne dominée par le patriarcat. Lorsque Savita est morte, Ève s'est déclarée morte aussi dans la mesure où elle se considérait comme sa moitié. On constate que la mort s'impose comme le seul moyen de sortir de ce monde obscur : « Nous sommes mortes toutes les deux, au même instant » (98). Dans ce passage, Ève fait appel à un éventail de mots pour parler de l'état du corps « Le corps est allongé sur la paille, comme prêt à être découpé. Mais ce n'est pas une autopsie. Allongée, nue, sur une paille de la salle de biologie, j'essaie de m'imaginer à la place de Savita, étalée sous le regard des policiers et des médecins, attendant de livrer ses secrets. » (93). Le corps de Savita est dévalorisé car il est présenté nu devant des étrangers. La gradation dans les explications de cette situation douloureuse montre le dédain pour le corps.

5.1.9. Ève et son déchaînement

Devi nous présente ainsi un univers divisé, où l'abandon et la brutalité sont à leur paroxysme. Les relations entre les personnages et les êtres mis en récit sont exposées tantôt dans une violence sourde, tantôt dans une violence déclarée. Ses romans sont un vibrant cri de désespoir où le personnage, seul dans l'obscurité vertigineuse de son âme, en éternelle perdition, cherche refuge. Devi nous présente ainsi un univers fragmenté, morcelé où l'aliénation et la violence sont extrêmes.

La violence se manifeste sous diverses formes. De par son étymologie latine (*violentia*), la violence procède d'un caractère relatif à une quelconque puissance provocante. Elle peut être dissimulée ou ouverte, circonscrite ou répandue. La violence recourt aux injures, inflige la souffrance, condamne à l'abandon, soumet aux humiliations et aux agressions. Elle apparaît sous forme de force en action surtout lorsqu'elle s'exerce sur autrui. La violence suppose donc un sentiment coercitif envers l'autre, sentiment qui se joint à la force, à la puissance et au pouvoir qui est le catalyseur de la souffrance et de la douleur du sujet qui la subit. La force fait naître la violence et vice-versa.

À la lecture de ce roman, on retrouve diverses formes de la violence telles que la violence conjugale à travers la relation entre la mère et le père d'Ève, la violence paternelle entre Ève et son père d'un côté et, de l'autre, la violence sexuelle faisant de la femme le sujet opprimé par l'homme. Devi démonte soigneusement le cas d'Ève pour montrer le côté obscur de la vie des quatre adolescents qui sont les protagonistes principaux du récit. Ce côté violent est également présent chez le personnage de Clélio. On montrera plus loin comment il se manifeste chez lui.

Dans toutes les situations de violence, on retrouve deux sujets, celui qui l'inflige et celui qui la subit. Tel est aussi le cas par rapport à Ève et son professeur de biologie. Leur relation de bourreau-victime est à l'image de la condition féminine mise en place par le système patriarcal omniprésent à Maurice. Ève se retrouve dans une position de subalterne, de dominée alors que le professeur lui occupe la place de dominant, de supérieur à Ève. À ses côtés, Ève est soumise, fragile et dans l'incapacité absolue de se défendre. Sa position de faible passe par son âge (fille mineure versus homme majeur) et son double statut social. D'un côté une élève pauvre, démunie de tout et, de l'autre, un enseignant qui

a une position sociale qui lui garantit un salaire et donc des moyens de subsistance. De surcroît, pour mieux dominer, il faut diviser. Ainsi, on peut avancer que les motifs derrière la mort de Savita, causée par le professeur étaient dans le but d'exercer davantage de violence sexuelle sur Ève.

Cependant, comme le dit l'expression *cent jours pour le voleur et un jour pour le maître*, il y aura un renversement de situation dans le couple oppresseur-opprimé(e). L'opprimée, sous la figure d'Ève, se décide enfin à ne plus être la marionnette entre les mains du professeur et se révolte contre lui. C'est maintenant au tour du professeur de payer toutes les injustices qu'il a fait subir à Ève et à Savita. Ève se rebelle au nom de la liberté, de la justice et du bien des victimes qu'elle connaît de très près. Ainsi, elle s'exerce à son tour à la violence et se transforme en bourreau, comme fut un temps son agresseur.

Malgré son très jeune âge, Ève traverse beaucoup de moments difficiles. Elle se transforme en prédatrice. Envahie par une rage folle, elle tue son professeur de biologie pour venger la mort de sa tendre moitié, Savita. Elle est maintenant comme le soutien déféminisé. Elle se libère emblématiquement de sa position de subalterne et se voit désormais comme « prédateur » (22) à la « tête lionnesque » (99) et plus comme victime. Elle s'imagine même en « guerrière ».

5.1.10. L'insoumission d'Ève

Quand Ève est au sommet du désespoir de son parcours de vie, même lors des rapports et des « échanges » qu'elle subit, elle semble n'éprouver aucun

sentiment. Lorsqu'elle décrit une scène érotique ou sexuelle avec quelqu'un du sexe opposé de son école, elle ne ressent rien et elle est complètement indifférente : « [...] il m'a appuyée contre le tronc de l'arbre, et il a glissé sa main sous mon tee-shirt. Je portais un tee-shirt rouge, avec le nom d'un footballeur écrit dessus. [...] Sa main s'est arrêtée sur ma poitrine, est montée et descendue doucement, juste sur le bout minuscule et noir. Je n'avais presque rien, là » (19). Toutefois, ce sentiment semble se métamorphoser lors des rapports sexuels avec son professeur. Elle n'est plus indifférente et semble impliquée à sa manière, et elle est plus froide et remplie de rage. Elle raconte : « Il n'arrive pas à me déshabiller, je dois le faire pour lui. Il se libère et essaie de me pénétrer. Ma tête prend des coups. Il est perdu dans mon corps. Il est maigre par endroits, mou à d'autres. Je l'observe » (58). Cet acte sexuel avec le professeur semble influencer la façon dont elle perçoit l'autopsie de Savita. Elle compare les deux scènes : « Allongée, nue, sur une paillasse de la salle de biologie, j'essaie de m'imaginer à la place de Savita, étalée sous le regard des policiers et des médecins, attendant de livrer ses secrets » (93).

Ève est à la fois dévalorisée et valorisée pour sa beauté et le plaisir charnel qu'elle procure au sexe opposé. Elle est perçue comme une source d'émerveillement pour les hommes. Elle se plie à la soumission dans l'optique de se défendre contre un homme qui domine en maître, à savoir le père qui prend plaisir à la faire souffrir et à faire souffrir sa mère. En retour, les deux sujets femmes se laissent faire et se soumettent en se réfugiant dans le silence. À une occasion, après la mort de Savita, son « père à peu près » (114) se tourne une nouvelle fois vers la violence pour montrer sa force et son règne dans le foyer : « Il crie sur ma mère tout en continuant de me tenir par les cheveux. J'attends, patiente, qu'il s'arrête (99).

Pour se libérer de cette emprise de domination, Ève finit par exprimer son refus catégorique de se soumettre à tout conditionnement et toutes les oppressions sociales. Elle se rebelle contre ses oppresseurs et cette rébellion de sa part l'aide à faire face aux difficultés de son quotidien. Elle revendique son émancipation dans la société mauricienne et dans sa famille, tel que nous l'avons exposé plus haut, et ce malgré l'ordre phallocratique si bien ancré dans les mœurs sociétales. C'est au prix de la conquête de la repossession de soi qu'Ève peut être en paix avec elle-même. Cette détermination ne va pas sans conflits psychiques. Ceux-ci sont d'une grande importance car ils l'aident dans la quête de redéfinition de sa vie et dans le rétablissement de son équilibre.

Dès qu'Ève s'engage à résister à la domination masculine dans toute son entièreté, elle rejette les attouchements sexuels dans la cour de récréation, l'amour de Sad ainsi que la violence exercée par son père. Notons qu'en plus de ces violences individualisées, elle avait également subi un viol collectif : « Ils ont fait une sorte de danse autour de moi, ils ont enlevé leurs vêtements, ils ressemblaient à des oiseaux lourds et maladroits sur leurs pattes maigres » (77). Bref, elle refuse le diktat du pouvoir patriarcal. Sa manière à elle de résister est principalement le détachement corporel. « J'existais en dehors de mon corps. Je n'avais rien à voir avec lui » (19), déclare-t-elle. Les autres stratégies d'auto-défense incluent l'auto-violence sous la forme du rasage du crâne, la contre-violence qui s'affiche comme la vengeance de la mort de Savita, le fait de ne plus céder aux propos de Sad face à leur relation ainsi que celui d'assumer la sensualité féminine.

5.1.11. La nature et la femme

La ville de Port-Louis est perçue comme un pénitencier sans aucun moyen de bien abriter ses personnages façonnés par la nature sauvage des montagnes. C'est la nature ambiguë de la ville de la capitale mauricienne qui influence son choix par les auteurs mauriciens comme le théâtre de leurs œuvres littéraires. La ville s'affiche comme un endroit qui encourage la concordance des éléments disparates et la découverte. Prenant comme scène cette ville, Devi allie la nature et la femme. Dans le roman, la nature est l'élément le plus proche d'Ève à la fois en tant qu'espace d'épanouissement et un abri pour elle. Elle trouve refuge dans la nature, parfois seule ou accompagnée de Savita. Lorsque les deux filles ont besoin d'être seules ou qu'elles sont à la recherche de la sécurité, elles se tournent vers la nature qui leur apporte la paix, le calme, l'assurance et la force de faire face à leurs problèmes.

Dans le roman, l'eau représente une source de vie et également une source de mort. Elle représente la pureté et les forces du mal sous forme de boue, mal qui empêche leur épanouissement. Devi fait appel à la nature pour exposer l'état d'esprit des deux amies. Ainsi, que ce soit sous forme d'eau ou d'arbres, tous ces éléments naturels démontrent le même effet. Calme et agité par moment, l'océan qui rejoint le port emmène les lecteurs à se laisser emporter par les écoles de pensées des auteurs. Ève fait beaucoup allusion au même élément lorsqu'elle est en compagnie de Savita : « Cette eau trouble, ce monde glauque... quand le vent vient nous dire des choses à la bouche... » (30). Également, Ève associe l'eau à Troumaron pour démontrer le mode de vie qui s'y déroule : « La vie du quartier est entraînée par l'eau du ruisseau, qui s'enfle et déborde de ses berges » (74). Un moment, elle se compare au ruisseau : « Le ruisseau se calme. Moi aussi » (77). Même après la triste nouvelle concernant Savita, elle va toujours près du

ruisseau pour se soulager : « Elle est assise près du ruisseau » (90). Après avoir commis l'irréparable, c'est-à-dire ôter la vie au professeur, elle renoue avec l'eau de la pluie : « Je sors de la pluie qui s'est mise à tomber. Elle est lente et tiède. Elle mouille mon crâne pratiquement nu, colle mes vêtements à ma peau » (153). L'eau acquiert le symbolisme de l'agent purificateur. Maintenant que son bourreau n'est plus en vie, son corps ne sera plus « sale » ; la pluie le lave de toutes les souillures des tortures et des atrocités causées par son violeur et agent causal de la mort de Savita. C'est maintenant une nouvelle Ève qui s'affiche.

5.2. Le personnage de Sad

5.2.1. Sad et son amour pour l'écriture

Dès l'introduction de Sad dans le récit, on comprend déjà de quel genre de personnage il s'agit. Sad donne une parfaite définition de son nom au double sens. En anglais, le mot signifie « triste ». Son nom est la forme abrégée de « Sadiq », ce qui renvoie au paronyme « sadique » qui signifie cruel en français. Sad se présente ainsi : « Je suis Sadiq. Tout le monde m'appelle Sad. Entre tristesse et cruauté, la ligne est mince » (13). Il fait preuve d'une grande intelligence émotionnelle à l'égard d'Ève de même que sur les plans scolaire et social. Il est parfaitement au courant de la trame de vie à Troumaron. Face à cela, il intègre une bande pour pouvoir se protéger : « Je suis leurs pas et je fais semblant d'appartenir pour la forme, pour la survie » (16). Malgré ses dix-sept ans, il peut distinguer le bien du mal et ce qu'il importe de faire dans de telles circonstances pour sa survie.

Aux yeux des lecteurs, il est un personnage très complexe et bien construit. Il est riche en émotions et en culture. Il consacre son temps à son amour pour les mots. Pour

parler de la lecture, il n'a que des mots mélioratifs. D'ailleurs, dans le chapitre deux, on voit qu'il apparaît souvent sous la figure de Rimbaud. Pour lui, l'écriture est un moyen d'évoquer l'amour qu'il a pour Ève. L'écriture est également un facteur de salut et une promesse. Il utilise un langage très complexe, poétique et riche en métaphores pour faire des descriptions. Troumaron est par exemple décrit comme « un lieu gris... une sorte d'entonnoir » (13).

Pour mieux comprendre la place qu'occupe l'écriture dans la vie de Sad et comment elle est à la fois salvatrice et un signe de promesse, ainsi que comment Ève en est l'origine, examinons le deuxième tableau de Sad :

Ce soir-là, allongé dans mon lit, j'ai pris un feutre et j'ai commencé à écrire des choses sur le mur, près de ma tête. Bien sûr, c'étaient des choses sur Ève. Elle seule occupait ma pensée. Je me suis mis à lui parler, je lui dis « tu », je devine où elle va, ce qu'elle pense, ce qu'elle vit. Elle ne sait pas que je la devine si bien. J'ai tellement écrit sur elle que parfois je me dis que j'écris aussi sur sa vie, et celle des autres, et celle de tous. Je lis en cachette, sans m'arrêter. Je lis aux latrines, je lis au milieu de la nuit, je lis comme si les livres pouvaient desserrer le nœud coulant autour de ma gorge. Je lis en comprenant qu'il y a un ailleurs. Une dimension où les possibles éblouissent. (28)

Dans tout le récit, comme dans ce passage, Ève agit ainsi comme le catalyseur de l'envie d'écrire pour Sad. L'écriture agit aussi comme un soulagement pour lui, une manière de se sentir mieux dans son être et un moyen à travers lequel il peut accomplir ce qu'il ne peut pas dans la vraie vie, comme témoigner son amour à l'égard d'Ève.

5.2.2. Le double de l'auteure

Devi se base sur son île natale pour montrer une société clandestine vivant dans une région qui est enveloppée d'une cité étincelante. Par ce roman et à travers Sad, elle jette la lumière sur cette vérité qui se fait le reflet de cette société dans laquelle les plus démunis sont exploités. Il fait des descriptions riches en couleurs dans tous ses tableaux à travers le roman et il personnifie Port-Louis :

Port-Louis s'accroche à nos pieds, mais ne nous entraîne pas. La ville nous tourne le dos. Son bourdonnement de lave sourd s'arrête à nos frontières. La montagne nous obstrue la vision d'autre chose. Entre la ville et la pierre, nos immeubles, nos gravats, nos ordures. L'eczéma des peintures et le goudron sous nos pieds. Un terrain de jeu pour enfants est devenu un parcours du combattant, avec ses aiguilles, ses tessons de bouteilles, ses couleuvres d'attente. Ici, les garçons ont serré les poings pour la première fois, et les filles ont pleuré pour la première fois. Ici, chacun fait face à ses certitudes. (p.14)

Un autre exemple est lorsqu'il décrit le village touristique de Grand-Baie, situé dans la côte au nord du pays tel quel « À Grand Baie, le monde se retourne comme un gant, la petite ville balnéaire qui pullule de touristes et de bonhomie le jour grouille alors de ces insectes qui ne sortent que la nuit ». (36)

Il fait appel au même style pour décrire le quartier de Troumaron : « Troumaron, c'est une sorte d'entonnoir ; le dernier goulet où viennent se déverser les eaux usées de tout un pays. Ici, on recase les réfugiés des cyclones, ceux qui n'ont pas trouvé à se loger après une tempête tropicale et qui, deux ou cinq ou dix ou vingt ans après, ont toujours les orteils à l'eau et les yeux pâle de pluie » (13). Par le choix des mots et la manière dont il partage

ses émotions, il fait une introduction très approfondie et fort lyrique. On constate son penchant pour la poésie. La force des mots qu'utilise Devi permet aux lecteurs d'avoir un aperçu concret du réel. C'est le même style qui est utilisé pour faire le portrait de ces deux endroits phares du roman auquel l'auteur recourt pour décrire le lien qui unit Ève et Sad.

À travers l'écriture, Sad met en avant son vrai côté, à savoir sa disposition pour la poésie. Citons ce passage qui témoigne de ce fait : « Je tache les murs de ma chambre de mes interrogations, je les ensanglante du jus des mots. J'apprends à me taire. J'apprends à me dire. J'apprends à me construire et à me dérober » (16). Devi utilise l'anaphore du verbe « apprendre » qui fait ressortir comment et à quel point la poésie est un moyen d'apprentissage et une voie de l'existence. En tant que lecteur, on constate qu'il est également question d'un dédoublement de son personnage car l'auteure insère un jeu d'oppositions tel que « me taire » et « me dire ». Cet aspect illustre une dualité de la personnalité de quelqu'un qui vit dans un entre-deux. Il est physiquement à Troumaron, mais son esprit est ailleurs. Évoquant l'angoisse existentielle qui l'habite, il parle d'une « double vie qui [l'] épuise » (16). Il confirme aussi qu'il écrit la vie des autres et vient confirmer qu'il est le double de l'auteure : « ... j'écris aussi sa vie, et celle des autres, et celle de tous » (28). L'autre point qui vient confirmer que Sad est par moment le double de Devi est lorsqu'Ève pense à la suite de l'histoire du roman : « Quelle est la suite de l'histoire ? Sad, c'est ton boulot ça, que de raconter ? » (153). Devi propose plusieurs exemples de relations que partagent les hommes et les femmes dans son roman, mais l'unique lien qui démontre l'exemple parfait de ces relations est celui d'Ève et Sad comme nous allons le démontrer.

Dans une société qui n'offre pas de débouché, Sad aspire malgré tout à être quelqu'un dans la vie. À cet effet, il s'investit à fond dans sa scolarité qu'il espère être un jour une éventuelle porte de sortie. Il est encouragé par ses professeurs qui lui disent que « [...] tout est possible » (26). On constate qu'il est bien encadré par ses professeurs qui tentent de faire le rapprochement entre leurs expériences passées et la situation actuelle dans laquelle se retrouve Sad. Celui-ci rapporte : « Ils me racontent qu'eux aussi apprenaient leurs leçons à la lumière d'une bougie » (26). Ses professeurs croient et lui disent qu'il est « capable de miracles » (26), qu'il va réussir dans sa vie. Il est bien au courant de son potentiel : « C'est vrai, j'ai de la mémoire. Je suis une éponge : j'absorbe tout. Et je suis une vessie : je restitue tout. Il paraît que ça aide à réussir. Avaler et régurgiter. Mais je me sers d'eux aussi. Je suis les cours. Je réussis mes examens. Je mène une double vie : la nuit avec la bande, le jour avec les sages » (26).

En plus d'être une mémoire qui retient et reproduit, Sad est aussi un grand lecteur. Et un lecteur qui, là aussi, se nourrit des auteurs lus pour écrire. Son auteur de prédilection est le poète Rimbaud dont les fragments des œuvres emplissent le roman via ses propres écrits. C'est à ce titre d'« écrivain » que Sad fait figure de double de l'auteur. En effet, dès sa première apparition dans le récit, Sad partage son amour pour l'écriture : « Je tache les murs de ma chambre de mes interrogations, je les ensanglante du jus des mots » (16). Même lors des moments difficiles, il n'ôte pas son chapeau d'écrivain : « Je tourne en rond dans ma chambre, armé de mon feutre noir. Je me sens parfaitement inutile et démuné. Je m'acharne à décrire mon état d'esprit pendant que je réfléchis, ce qui me distance de mes pensées. Je m'applique, comme si celui qui écrivait était en dehors de moi, à utiliser des métaphores et des comparaisons, des figures de style qui ne sont qu'un

déguisement de la vérité » (140). Ici l'écriture lui sert de dérivatif qui l'éloigne des sombres pensées.

5.2.3. L'amour de Sad pour Ève

Devi tente de dépeindre cette société dans laquelle les relations humaines semblent avoir cessé d'exister. Elle met en lumière une relation entre Ève, une jeune prostituée, si on peut oser la qualification et un jeune homme avec des sentiments sincères, tous deux du même âge. Cette pureté qu'affiche la relation entre Ève et Sad aide à protéger, malgré les moments difficiles qu'ils vivent, l'innocence du lien qui les unit. Il ne s'agit pas d'une relation de sens, de corps, mais d'un rapprochement entre deux âmes. Ce lien ne nécessite pas l'usage des mots pour s'exprimer. Ève et Sad sont unis par une relation de cœur qui ne comporte aucune limite, aucune condition, une relation qui ne fait qu'exister. Devi dresse le tableau de l'amour inconditionnel, qui n'attend rien en retour que Sad a pour Ève et ce malgré tous les obstacles qui se dressent sur leurs chemins. Sad livre cette réflexion : « Personne ne sait qu'on peut aimer comme ça, à dix-sept ans. Je baigne dans l'eau nocturne d'Ève. Je plonge dans sa vision trouble. Je me noie dans sa boue, dans son innocence. Je me fous de ce qu'elle est, de ce qu'elle fait » (47). Devi relate les faits directement, sans exagérations, sans aucune emphase. Comme cela a été évoqué plus haut, Ève échange son corps pour des objets. Avec cette façon de penser et de se comporter, comment décide-t-elle d'aimer ou même vivre avec un jeune homme tel que Sad, issu du quartier pauvre qu'est Troumaron. Quoique l'auteure ait introduit des incidents qui ont l'air réalistes dans le roman, les liens tissés entre les personnages relèvent de la fiction. Dans la société acquise aux valeurs individualistes et égoïstes du monde moderne, la gratuité n'existe plus, nul ne

fait plus rien pour rien. La relation que partage Ève et Sad reste donc de l'ordre de l'imaginaire de l'auteur.

La poésie et l'amour qu'il porte pour Ève semblent aller de pair. La poésie agit comme la voie pour pouvoir gagner l'amour d'Ève. Sad fait partager aux lecteurs la conviction qu'« Ève est [sa] raison » (13). Bien qu'il n'y ait pas de sentiment partagé entre lui et son amoureuse, il ne baisse pas les bras. Il persiste avec cet amour non-réciproque et va même jusqu'à mettre discrètement un livre de poésie dans son sac de petite écolière : « Et puis, je l'avoue, j'aime les mots. Je glisse un livre de poésie dans son cartable » (16). Cette action de donner de façon indirecte un livre qui lui tient à cœur est très symbolique. Il essaye de faire ce mariage entre ses deux amours : Ève et l'écriture. Il inclut la poésie, malgré l'indifférence d'Ève à son égard, dans ce qu'il aime le plus. Ève se retrouve de cette manière au centre de son écriture. D'ailleurs, Sad soutient ceci : « Elle ne sait pas que je la devine si bien. J'ai tellement écrit sur elle que parfois, je me dis que j'écris aussi sa vie » (28). Toutefois, il y a une opposition de points de vue car Ève est d'avis que personne ne peut la comprendre, pas même Sad, et qu'il « n'a aucune idée » (30).

L'amour que Sad éprouve pour Ève est un amour complet. Il se présente comme un personnage triste à plusieurs reprises : « Je suis Sad, comme mon nom » (148). Cette souffrance omniprésente dans sa vie est infligée, presque de façon inconsciente, par Ève. Malgré cette unilatéralité émotionnelle, il y a une attirance physique et sexuelle, de l'attention et du respect de la part de Sad bien qu'il soit parfaitement au courant des faits et des gestes de la personne objet de son amour. « J'aime une fille dont on a piétiné le corps » (16), soupire-t-il. Ailleurs dans le texte, il confie : « La nuit, mes hormones prennent son visage et la dessinent à grands jets de désirs » (34), exprimant par-là sa grande

attirance sexuelle envers Ève. On trouve chez Sad le même feu de désir quand il assiste à la danse en duo d'Ève et de Savita dans une discothèque à Grand Baie : « Enfoncé dans un fauteuil, je laisse leur mouvement se mêler à la musique et à la bière, tout cela coule en moi un liquide aux cadences identiques qui se déhanche au fond de mon abdomen. Les notes de la basse viennent me chatouiller le bas-ventre. Avec le même mouvement à peine, je m'enfle » (34).

Ève occupe une place centrale dans ses pensées, remplies d'espoir. Lors d'une promenade avec son amoureuse, il veut à tout prix l'aider parce qu'elle est tombée d'une bicyclette. Toutefois, en l'aidant, il touche par accident le corps d'Ève, une action qui réveille chez lui une excitation extraordinaire : « Je délaisse mon vélo et me jette sur elle, la clouant dans l'herbe. Je sens son corps qui tremble, de rire ou de peur, je ne sais pas. Sa sueur sent bon. Elle ne porte pas beaucoup de vêtements et je sens tous ses os et tous ses espaces de chair. L'effet est immédiat. Je plonge le nez dans la jointure entre son cou et son épaule » (46-47). Le seul moment « intime » qu'ils partagent est après la mort de Savita alors qu'ils sont au Caudan : « [...] nous sommes plus proches que nous l'ayons jamais été. Elle pose la tête sur mon épaule » (108). Sad offre une sécurité et du réconfort à Ève. Étant un homme de valeur, Sad ne franchit pas ces limites, malgré cette proximité qu'ils partagent alors qu'il la serre contre lui, il ne lui fait pas part de l'envie de la posséder qui le déchire : « Je sens quelque chose d'autre, une chose secrète, urgente, vivante, une chose enfouie, une chose si intensément femme que, même dans mon état amorti, je suis étourdi de désir. Je la serre contre moi. Comme je te veux ! lui dis-je sans oser le lui dire. Comme je te veux » (108).

Ève repousse son amour tout au long du roman. Un bon exemple pour illustrer cela est lorsque Sad lui écrit des devinettes auxquelles elle refuse de répondre et qu'elle soutient : « Je ne veux pas entrer dans cette complicité. » (43). Même à la fin, lorsque Sad souhaite se dénoncer à la police, elle lui dit : « Je n'ai pas besoin de toi » (155). Ce repli sur soi s'explique pour une adolescente qui a été privée de tout et n'a donc pas l'habitude des faveurs.

On peut aussi comprendre qu'il s'agit d'un amour obsessionnel. Sad reconnaît ou en tous cas exprime ce mystère : « Personne ne sait qu'on peut aimer comme ça, à dix-sept ans. Je baigne dans l'eau nocturne d'Eve. Je plonge dans sa vision trouble. Je me noie dans sa boue » (47). Cette rhétorique de la gradation lexicale et de l'accélération émotionnelle qu'elle traduit (« je baigne », « je plonge », « je me noie ») souligne l'immensité de son sentiment, malgré la vie qu'il mène (et qu'Ève mène). Étant clairement au courant de la situation d'Ève, il est conscient de cette réalité contradictoire : « Ève ne sera jamais à moi. Je ne cesserai jamais de l'aimer » (90). On se rend compte que Sad lui porte un amour complet, inconditionnel, et qui jamais ne faillira. Cette même « obsession » le pousse à toujours être présent pour l'objet de son amour. Sad, tout comme Savita, tente de son mieux de venir à la rescousse d'Ève. Il fait cette promesse : « [...] j'effacerai toutes ses marques : elle sera neuve » (67). Après le drame qui s'est abattu sur la famille de Savita avec sa mort, Sad veut se dénoncer pour un crime qu'il n'a pas commis et dont Ève est la racine. Il est prêt à prendre la charge du crime et finir ses jours en prison bien qu'il n'ait rien eu d'Ève, pas même un regard affectueux : « Quand j'irai me rendre à la police [...] Elle me regarde avec un reste de sa colère [...] » (154-155). Il jure : « Ève, je te sortirai de tes décombres » (108).

Seul le regard de son amoureuse rend Sad heureux et son cœur chavire. L'amour qu'il porte pour elle est un amour de respect, de bonheur d'âme et pas seulement sexuel. Sad ne perd point d'estime à l'égard d'Ève malgré l'étiquette de prostituée qu'elle porte. Il ne ressent aucun dédain envers elle. Leur relation repose sur le respect car malgré les « échanges » de la protagoniste avec des gens de tous âges et toutes catégories, il n'est jamais venu à l'esprit de Sad de profiter d'Ève en abusant de son corps ou en profitant de sa situation fragile. Pour lui, Ève représente une pureté divine d'une beauté extrême quel que soit son physique, avant ou après la mort de Savita où elle se retrouve avec les cheveux complètement rasés (154). Pour mieux traduire encore la pureté de cet amour, le texte recourt encore au langage empreint d'un grand lyrisme poétique. Sad avoue : « [...] pour elle, avec elle, pour une saison ou plusieurs, je suis prêt à aller en enfer. Tout le reste m'indiffère. Je passe la main sur sa nuque, sur sa tête rase. Même sous le muret, l'eau nous noie. Mais elle a un bon goût sur mes lèvres » (155). Le rythme créé par la série allitérative constituée par les séquences « pour elle, avec elle », « pour [...] ou plusieurs », « aller en enfer », « tout le reste », « enfer [...] m'indiffère », « passe la main sur sa nuque, sur sa tête », « même [...] muret », « nous noie », « mais elle [...] mes lèvres », etc., illustre parfaitement les belles envolées lyriques par lesquelles le texte expose au lecteur le cœur de Sad et les sentiments qu'il éprouve envers Ève.

5.3. Le personnage de Clélio

5.3.1. Clélio ou l'ambivalence de l'impossibilité et du rêve du possible

Le roman *Ève de ses décombres* est construit sous une forme de jeu d'ombre et de lumière qui présente les personnages dans un monde ambivalent d'impossibilités et de

rêves de s'en sortir. Ce jeu marque les parcours et les destins des personnages et aide à renforcer l'empathie qu'éprouvent les lecteurs face aux méandres des vies qu'ils mènent. C'est le cas de Clélio dont la vie semble vouée à l'échec. Par son personnage, Devi nous fait le portrait d'un jeune homme perdu dans la vie, au sens propre, qui est mal dans sa peau et qui éprouve le besoin d'être consolé et de croire « à nouveau » en lui-même. Quatre traits essentiels nous permettront de brosser le portrait du personnage Clélio : le désespoir et l'abandon, le poids du passé, le rêve de l'ailleurs, le recours à la violence.

5.3.2. Clélio, symbole d'une jeunesse désespérée et abandonnée

Dès le premier tableau dans lequel Clélio apparaît, il s'affiche comme un personnage « en guerre » (24), qui se bat « contre tous et contre personne » (24). Par ces paroles, il expose son for intérieur, son mal-être et sa manière de voir les choses dans cette banlieue qu'est Troumaron. En dépit de son jeune âge, il éprouve des sentiments négatifs forts qui l'assaillent : « J'ai assez de colères pour remplir dix fois le panier percé de ma vie » (24). La métaphore du « panier percé » est très suggestive par rapport à la précarité dans laquelle il vit et qu'il partage avec d'autres jeunes. Clélio se présente en effet comme le symbole de la barbarie, de la cruauté et de la pauvreté qui prévalent dans cette société. Toujours en proie à une rage folle, il se dit même prêt à tuer des gens qui peuvent être « ses parents, peut-être, ou un employeur ou un copain de la bande ou une femme ou [lui]-même » (24). À travers son personnage, les lecteurs peuvent se rendre à l'évidence du désespoir qui l'habite et qui, un jour, risque même de le conduire à se livrer à des actions tragiques.

Face à la misère désespérante dans laquelle la jeunesse de Troumaron nage, Clélio affiche cependant un caractère fort et indépendant. Ayant « fait tous les métiers », il est prêt à tout ; il n'épargne même pas l'idée de tuer ou de faire du mal physique autour de lui. Toujours dans son premier tableau, on remarque que toutes ses actions sont guidées par une extrême violence en arrière-plan. Prenons pour exemple d'illustration l'extrait suivant :

Une ou deux fois, on m'a dit de chanter à un mariage. Les gens me regardent de cet air ravi et con qui me donne l'envie de leur fracasser la gueule. De les voir rassemblés là dans leurs jolis vêtements et leurs chaussures trop serrées qui feront pousser des cors comme des orteils en trop, niant tout ce qui se passe, niant leur misère avec un étalage de bouffe et de boissons, ça me démange de leur faire bouffer aussi leur sourire. Je me dis que si une dixième petite vieille me demande de chanter Marinella, je vais l'envoyer valser pour de bon avec le bon Dieu. (24-25)

Par cet extrait, on s'aperçoit qu'il ne fait pas vraiment attention aux mots qui sortent de sa bouche, ni à l'âge des personnes auxquelles il souhaite infliger des violences physiques. Ce sentiment de rage et de révolte semble être plus fort que lui. Il résulte du fait qu'il n'est plus maître de ses sentiments ou de ses pulsions, car il ne considère pas le lieu, le cadre ni les personnages pour dévoiler son côté dur, mécontent. Face à tout ce parcours rempli d'émotions angoissantes et de désespoir, Clélio lance un cri d'appel d'une seconde chance : « Si quelqu'un m'écoute, j'aimerais bien une seconde chance. Quitte à me faire prêtre » (139).

Clélio est aussi un être renfermé sur lui-même, qui peut digérer intérieurement ses souvenirs, qu'ils soient bons ou mauvais. Faisant allusion à ses pensées au sujet de son

frère qui a préféré quitter le pays, il avoue : « Moi, Carlo, je fais un trait dessus. Enfin, le faux. Le vrai, il est là, près de moi. On s'assied sur le toit et on rigole, on se raconte des histoires, comme avant, il est mon grand-frère beau comme un dieu et quand il est là j'ai peur de rien » (71). Si ce frère physiquement absent représente tout pour lui, au fur et à mesure que les années avancent sans qu'il ait des nouvelles de son retour pour venir le chercher, l'image qu'il garde de lui change. N'étant venu à son secours, il n'est plus son héros. Il ne considère même plus comme un immigré comme tel mais comme un autre, *l'autre* : « [...] cette trahison fait de toi un autre » (54).

5.3.3. Le regard rétrospectif d'un prisonnier

Après son arrestation par rapport au meurtre de Savita, on a l'impression que Clélio repasse en revue, de façon rétrospective, les moments-clés de sa vie. Il commence avec le départ de Carlo : « Il n'est pas venu me chercher, mais c'est pour moi qu'il est parti. Pour me montrer que c'est possible. Même s'il a une Renault, je lui pardonne » (118). Alors qu'au début, il soutient avoir fait « un trait » (71) sur Carlo, ce n'est plus le cas maintenant. Le même procédé de penser s'applique au sujet de son père : « Et mon père, il faut comprendre aussi pourquoi il est comme ça » (118). Clélio se range maintenant du côté de sa famille et il éprouve une maturité, une sensibilité et un sens de discernement qui ne lui étaient pas jusque-là propres : « On dirait que je deviens un saint en prison. Je commence à comprendre tout le monde. Je cesse de penser à moi » (118). La prison se manifeste comme un lieu de rédemption qui le conduit à essayer de justifier les actions et comportements des membres de sa famille. Il va davantage en profondeur dans ses propos et explique son comportement ainsi que les raisons derrière ses faits et gestes : « C'est ça

mon problème, je crois. J'ai jamais aimé. J'ai rencontré personne. Peut-être que j'ai pas essayé, que j'étais trop occupé à être en colère » (118).

Ce changement chez lui révèle également le côté humoristique de sa personne. Par rapport à la perspective de sortir de la prison et de changer de vie, il tourne sa condition en dérision : « Mais si je deviens un saint, faudra peut-être que je me fasse prêtre en sortant d'ici. Et si je me fais prêtre, je ne pourrai plus tomber amoureux. Alors vaut mieux que je ne change pas trop » (118). La prise de conscience de sa situation et la dérision dont il en fait l'objet n'effacent pas la mise à découvert de son côté obscur qui finit par prendre le dessus. Aussi Devi place-t-elle le personnage dans le rôle du méchant qui prend le dessus lors de ses discours. Les deux exemples qui viennent illustrer ce propos se déroulent en prison, pour le premier, et chez lui, pour le deuxième. « D'ailleurs, j'ai qu'à voir la gueule du gardien pour savoir que j'ai pas trop changé : j'ai toujours autant envie de le massacrer » (119), reconnaît-il. Le prédateur sexuel en lui sort aussi de sa tanière pour la première fois dans le roman : « Si je sors, je baise la première femme que je vois. Enfin, si elle est pas trop moche. Et si c'est pas ma mère, évidemment, vous me prenez pour qui ? » (119). Alors qu'il parle de l'usine où sa mère travaille et en dépit du fait qu'il reçoit des vêtements gratuitement, il se met en colère. Là où on s'attendrait à ce qu'il reçoive avec joie ce cadeau, il en profite pour dénoncer le commercialisme capitaliste, représenté par les vêtements de grande marque avec leurs modes burlesques, et ses contrecoups sur les pays pauvres : « Si je vois encore un pull Ralph Lauren avec une manche plus courte que l'autre, je le découpe en morceaux et je le fais avaler à ce monsieur qui a fait de nous des êtres bancals » (69).

5.3.4. Le rêve de l'ailleurs

Quitter l'île Maurice, le plus grand rêve de Clélio, représente un nouveau départ, mais surtout le rêve de faire fortune. Clélio souhaite absolument quitter son pays, ce pays où il semble étouffer. Du fait de sa location géographique même, on peut comprendre que l'île se présente comme un lieu punitif, un espace d'enfermement, voire une vraie prison. Entourée d'eau, le seul moyen de s'en échapper est de prendre le chemin de l'ailleurs. En jeune homme adolescent, Clélio manifeste l'envie de s'évader car au début de cette période de sa vie, les rêves de futur adulte sont brouillés par les conditions de vie de ce coin du monde qui ne promet aucun avenir rassurant. Il éprouve un grand sentiment de non-appartenance au pays et souhaite partir en France comme son grand frère Carlo qui y réside depuis dix ans déjà. Carlo représente pour lui un héros et c'est pourquoi il éprouve l'envie de suivre ses pas.

Clélio éprouve du dédain envers son entourage à cause de la pauvreté qui y règne et de ses habitants engagés dans leur marathon pour l'argent et le succès dans l'effort de pouvoir sortir de ce « trou » qu'est Troumaron. Ainsi, il soutient que tout autour de lui c'est le règne de l'esclavage car les habitants du lieu sont des prisonniers de leurs nécessités. Il va beaucoup plus en profondeur dans cet élément de la société et établit une comparaison entre la vie d'esclave et celle des habitants. « Parce qu'ils ont façonné leurs chaînes, juge-t-il, ils se croient libres » (54). Étant lui-même le descendant d'une lignée d'esclaves, il relit l'histoire pour décrire le présent. En effet, du temps de l'esclavage, les esclaves venus sur l'île portaient des chaînes en métal, une mesure imposée par leurs maîtres qui les privaient de la liberté de mouvement pour les empêcher de s'échapper. Ces mêmes esclaves

avaient fait croire aux futures générations qu'elles seraient libres de ces chaînes, mais la réalité du moment semble dire le contraire. Au lieu des conditions qui permettent de vivre en hommes libres, les habitants de Troumaron gardent des chaînes modernes de la pauvreté et des inégalités sociales qui ramènent à l'esprit l'époque esclavagiste.

Chaque fois que Clélio parle de son frère pourtant parti depuis déjà une décennie, il le fait au présent. Cela est dû au fait de sa promesse de retourner pour l'emmener avec lui en France. Cette promesse chimérique est vécue comme un décalage d'avec la réalité de la longue absence de Carlo. Cette promesse non tenue influence la manière dont Clélio perçoit son grand frère : « C'est quelqu'un de faux qui esquive mes questions alors que tu m'as juré que rien ne nous séparerait, que là où tu irais, tu m'emmènerais » (55). Clélio vit la situation comme une trahison qui le marque profondément, le maintenant dans une angoisse de type traumatique dans le sens freudien du concept. En effet, la situation le pousse à en parler constamment. Dans la plupart de ses tableaux, il ne manque pas de faire référence à ce frère absent, devenu étranger. Comme le soutient Sigmund Freud, les incidents traumatiques se manifestent comme des incidents réels et psychiques similairement à l'angoisse, et il en serait de même des fantasmes et des souvenirs d'un passé proche ou lointain. Cet incident qui est d'un passé lointain, car Clélio n'avait que sept ans quand Carlo est parti et maintenant il est un adolescent de dix-sept ans, l'habite et le conditionne aussi bien dans ses propos que dans ses programmes de vie et ses rêves. C'est pourquoi il parle de lui comme s'il était physiquement à ses côtés. Dans les divers tableaux où il apparaît, Clélio montre comment cet incident est traumatisant pour lui. Il donne l'impression qu'avec l'absence de son frère il a perdu la joie de vivre. Il inclut Carlo dans tous ces discours. Par exemple, évoquant la situation financière de sa famille, il

informe non sans regret et déception : « J'aurais bien voulu que Carlo nous envoie un peu d'argent, nous aide quoi, même s'il ne veut pas revenir » (71). De même, lorsqu'il est en détention policière sous les suspicions d'être l'auteur du crime de Savita, il ne rate pas l'occasion d'avoir une pensée spéciale pour Carlo, le modèle que, vu la situation, il aimerait bien suivre : « Il a eu raison, Carlo, de partir. C'est ça qu'il faut faire, pour s'en sortir » (117). Il est d'une certaine manière hanté par les souvenirs de son frère. De la sorte, il montre, à travers ces passages, comment cet incident est traumatisant pour lui.

La mère de Clélio ne connaît pas son fils dans la mesure où elle ne comprend pas ses besoins. Elle lui offre des chaussures de la marque Nike certes, mais ce qu'il demande c'est un peu d'amour, une ligne de conduite et une éducation comme certains autres jeunes de son quartier en ont. Lors de son arrestation, on constate que sa mère est d'une certaine manière émotionnellement absente pour lui venir en aide. Elle ne retrouve pas ses mots pour défendre son fils, et le lecteur est loin de savoir si c'est un choix délibéré ou non. Alors qu'elle est interviewée, elle commence sa phrase de manière paradoxale : « ki mo pu dire ou » (138). Cette phrase en créole signifie toute simplement « que voulez-vous que je vous dise ». Donc, elle essaye indirectement de blâmer son fils dès cette première phrase. Au fur et à mesure qu'elle relate les faits, elle ne prend pas parti pour son fils en le qualifiant d'un fils « difficile à contrôler » (138). Ces mots blessent le fils qui se dit : « [...] Mam au moins, tu aurais pu leur dire que tu ne me crois pas coupable. Tu aurais pu leur dire ça. Pas une seule voix qui parle pour moi » (138). Clélio se retrouve seul comme jamais et n'est épaulé par personne, même pas par ses parents.

5.3.5. Clélio en proie à la violence

La violence et l'agression sont deux notions qui ne vont pas obligatoirement toujours de pair. Une personne agressive n'est pas nécessairement violente. Le personnage de Clélio réunit les deux comportements. Son côté agressif se manifeste comme une pulsion animalière qui se transforme en un instinct de survie humain sous les pressions des facteurs externes de la réalité de la vie à Troumaron. L'agressivité qu'il démontre au quotidien est le produit de ses déceptions et frustrations engendrées par ses envies non satisfaites, ses ambitions non réalisées. Ainsi, la source de l'agressivité dans cette situation est son désir insatisfait concernant son frère.

La veine romanesque de Devi ouvre l'espace d'écriture à la violence. Plus haut dans notre étude, nous avons souligné le thème de la violence chez le personnage éponyme du roman sous une forme différente de celle qui se manifeste chez Clélio. Le langage violent chez ce dernier, par son recours aux mots grossiers, se présente comme une arme pour dénoncer les non-dits de la société mauricienne à travers la banlieue de Troumaron. On peut comprendre que l'auteure souhaite faire entendre et partager des opinions sur des sujets tabous à travers le personnage de Clélio. En outre, ce besoin de dénoncer est en lui-même une forme de violence parce que ce geste implique de rester dans le rejet du conformisme. Ainsi, la violence apparaît comme une arme de guerre contre les cruautés de la vie par le biais des mots. *Ève de ses décombres* se révèle ainsi être une quête de justice, de liberté et de reconstruction identitaire par la dénonciation des maux de cette société malade dans laquelle Clélio et les trois autres personnages évoluent. Arme symbolique, voire invisible, l'écriture de Devi remplit la fonction de concrétisation de la

violence par Clélio. Devi invite le lecteur à se mettre dans la peau du jeune homme pour voir la misère de la condition de vie à Troumaron avec les yeux de ce dernier.

La violence sous forme de langage grossier qu'utilise Clélio ne démontre que sa quête d'affection causée par le vide laissé par son frère absent et accentué par le vide de la protection parentale et sociale. Alors qu'il décrit une scène dans laquelle sa mère rentre du travail, il traite son père de « vieux con » (70) et d'« espèce de merdeux » (70) même si ce discours vient à changer plus tard. Le ton agressif qu'il emploie continuellement à travers son discours produit des propos humiliants à sa personne et aux autres sans la moindre considération de leur âge. À la page 25 du roman, il emploie la qualification de « petite vieille » pour référer, de façon indiscriminée, aux convives d'un mariage au cours duquel il chante. Clélio ne résiste pas à recourir aux « gros mots » provenant du langage parlé des Mauriciens, le créole, pour s'auto-humilier. Il se compare à un crapaud, soit « krapo » (55) en créole mauricien.

Une personne agressive sous l'emprise d'une violence physique peut être facilement sujette au masochisme⁴⁰. Clélio éprouve le besoin de se faire du mal : « Mais moi, j'aimerais bien ça. Sentir les coups, donner des coups, éprouver la liberté de ma rage comme un vent acide qui me transperce et efface la mémoire » (38). Vivre avec l'angoisse de ne pas pouvoir se réunir avec son frère ni faire le deuil de son départ, malgré les années passées, le conduit à s'auto-mutiler. Par cet acte, il grave le nom de son frère à jamais sur son corps et soutient que son frère sera toujours près de lui, en lui : « ...tu es en moi et tu

⁴⁰ Comportement d'une personne qui trouve du plaisir à souffrir, qui recherche la douleur et l'humiliation.

es moi » (55). De même, son comportement démontre qu'il est victime d'un grand choc émotionnel. Il soutient : « Je ne crois en rien. Mais je souffre quand même » (70).

Examinons comment le masochisme se manifeste sous la plume de Devi et de quelle façon Clélio se soumet lui-même aux ennuis qui entraînent par la suite les insultes qu'il profère : « En chemin, je bouscule les gens, monte sur les trottoirs, m'enfile entre les voitures, manque de me faire renverser par des autobus qui pètent leur fumée noire dans ma figure. Partout, les insultes fusent. Je ris, on me remarque, tout le monde fait attention à moi » (38-39). Face à la réponse d'insultes qu'il a lui-même provoquées, Clélio redouble de mots et de gestes empreints de violence : « Je leur fais aussi des signes injurieux, j'égratigne au passage un énorme tout-terrain avec un pare-chocs à écraser les buffles inexistantes, conduit par une toute petite femme perchée derrière un volant plus grand qu'elle » (39). Avec ce nouvel acteur (au sens narratologique du mot) qu'est la « toute petite fille », une autre altercation qui donne à Clélio l'occasion d'exprimer ses fantasmes sensuels se produit :

Elle m'a vu passer une clé sur la peinture de la voiture toute neuve, elle baisse la vitre, mais lorsque j'arrive à sa hauteur et que je la regarde avec un sourire, elle ne peut rien dire, je me lèche les lèvres et elle rougit, si, je vous assure, elle rougit et elle remonte la vitre en masquant l'air climatisé qui m'aspergeait le visage, son visage s'écrabouille comme si elle allait se mettre à pleurer, c'est pas mignon, ça, la dame dans son monstre arctique qui a le cœur tendre et qui ne peut même pas m'insulter, je lui envoie un baiser du bout des doigts, je note dans ma tête le numéro de la voiture et je passe mon chemin, ma bonne humeur retrouvée. (39)

Ces passages semblent démontrer que Clélio ne se sent bien qu'après avoir énervé les gens, projeté et reçu des insultes. Il faut aussi faire ressortir que c'est le seul et unique instant où Clélio affirme avoir éprouvé un sentiment positif libéré de colère, de désespoir et de dégoût.

Cette peine et cette détresse très présentes chez Clélio le conduisent ainsi à s'isoler et à se renfermer dans sa peine. Il s'est transformé en un jeune homme indépendant qui n'éprouve de frayeur pour rien et pour personne. Il s'affiche comme une menace et va jusqu'à dire : « Souvenez-vous de moi, mais ne me cherchez pas » (24). C'est quelque part cette même raison qui le pousse à se montrer comme un personnage violent. Dans son premier tableau, on peut voir comment il exhibe la violence. Il partage avec les lecteurs cette rage folle qu'il renferme en lui et lorsque cette rage finira par sortir, c'est dans la mort qu'elle conduira : « Je ne peux pas m'extraire de ma rage. Un jour, c'est sûr, je tuerai quelqu'un » (24). Ainsi, la colère qu'il abrite est si profonde et destructrice que seul un crime lui apportera un soulagement. Dans la vraie vie, il est rare de voir ce genre de sentiment à un si jeune âge mais l'auteure a mis en scène des mineurs pour rendre le plus concret possible la situation qui prévaut dans la société mauricienne et à Troumaron en particulier. Comme déjà indiqué plus haut, l'auteure ouvre le cœur de Clélio au lecteur : « J'ai assez de colères pour remplir dix fois le panier percé de ma vie » (24). La métaphore du « panier percé » démontre sa souffrance extrême. Ce panier à trous ne peut rien retenir puisque son contenu fuit au fur et à mesure qu'on l'y verse. L'image s'applique à sa vie ; les incidents qui traversent sa vie freineront toujours la possibilité de sortir de son comportement agressif et violent.

Conclusion

Dans ce travail d'analyse du roman *Ève de ses décombres* de l'écrivaine mauricienne, Ananda Devi, nous avons exposé le quotidien de quatre adolescents tous issus de la même banlieue. Quoiqu'ils aient le même âge, les raisons derrière leurs attitudes ne se ressemblent pas entièrement. Comme nos analyses l'auront montré, les comportements qu'ils adoptent s'expliquent par leurs conditions de vie, les traitements que leur font subir leurs parents ou leurs éducateurs (pour le cas d'Ève particulièrement), des promesses non tenues ainsi que des espoirs nourris mais vite déçus.

Pour représenter cette réalité, Devi utilise un style qui favorise le rapprochement et l'écoute du public, un style d'un réalisme qu'on dirait osé, qui permet de lever le voile sur la partie complexe et mystérieuse du microcosme mauricien. À travers ses romans, elle fait une description très réaliste de leurs intrigues, de ses personnages ainsi que des scénarios qu'elle met en place. En décrivant les lieux réalistes du roman, notamment la ville de Port-Louis, un lecteur qui est familier de ce lieu éprouverait un sens d'appartenance et ne serait pas face à l'inconnu. De plus, elle ne néglige pas les détails et n'est pas insensible aux faits sociaux qui règnent dans cette localité. Ainsi, cette manœuvre scripturaire lui permet d'être proche de ses lecteurs.

La condition humaine que l'auteure donne à lire dans les différents actes narratifs du roman présente la vie à Troumaron comme une bataille acharnée de l'être humain contre une existence aux destins implacables et déraisonnables. Cela est particulièrement illustré par le parcours de Clélio. En effet, ce dernier mène un combat continu contre l'irrationalité de sa vie sans qu'aucune lumière apparaisse au bout du tunnel. Il n'éprouve aucun sens d'appartenance dans le monde qui l'entoure. Ainsi se terre-t-il dans la solitude qui s'impose

à lui. Il est livré à lui-même, abandonné à sa condition. Sad quant à lui s'évade dans la poésie, particulièrement celle des louanges qu'il prodigue à Ève. Il se tourne vers l'écriture, symbole d'espoir qui devient un refuge pour lui.

Si dans l'ensemble Devi met les vies des quatre adolescents du roman sous le signe du drame humain, les sujets féminins de ce quatuor occupent une place hors pair dans la marginalisation des plus faibles qui règne dans la société mauricienne. Son écriture démystifie le réalisme de la société à l'égard de la femme. Il ressort de notre analyse des personnages principaux du roman – et des romans d'Ananda Devi en général – que l'auteure structure ses protagonistes en suivant régulièrement le même schéma. Dans l'ensemble, nous rencontrons des personnages principaux qui jouent également le rôle de narrateurs. La romancière accorde une grande importance à la cause féministe, de là des personnages principaux qui sont, de façon systématique, des femmes. Cela est vrai pour neuf de ses douze romans. L'art du réalisme l'aide à construire des personnages qui sont plausibles car ils sont décrits avec précision dans leur vie tant intérieure qu'extérieure. Ils sont décrits sous le mode mimétique, ce qui facilite leur compréhension par le lecteur qui, en général, n'a pas besoin d'une connaissance extratextuelle spécifique pour les saisir dans leurs parcours de vie et dans les décors dans lesquels ils sont placés.

Dans un premier temps, nous avons essayé de mettre en lumière l'image dite traditionnelle de la Mauricienne sous les figures du personnage éponyme, Ève, de Savita et de leurs mères respectives, ainsi que de la mère de Clélio. L'auteure plonge le lecteur dans une sorte de stagnation idéologique et on remarque qu'elle fait appel à la représentation de la femme mauricienne qui reste plus au moins inchangée dans le roman. Elle dresse le portrait des personnages féminins du roman comme une incarnation par

excellence de la soumission et de l'inefficacité. À cet effet, elle a recours à des clichés et des stéréotypes du milieu pour mieux cerner les sujets femmes du roman. Dans son écriture, elle utilise ces mêmes clichés en tant qu'outil littéraire indispensable pour une meilleure description du statut et du destin de la femme. Le recours à cette technique d'écriture lui permet de mener son lectorat vers une profonde réflexion sur la condition des personnages féminins.

Dans un deuxième temps, nous avons montré le rôle joué par les différents personnages pour s'élever, se révolter contre le statu quo de leur condition de marginalisés, d'opprimés. Ceci apporte un appoint important à la représentation réaliste en permettant aux personnages d'ouvrir les yeux, de regarder la société qui les opprime en face et de rêver d'une autre condition. C'est sous cet angle que le projet artistique de Devi devient un projet émancipateur pour les faibles en général et pour les femmes en particulier.

À travers *Ève de ses décombres*, Devi a également démontré que l'identité est une composante fondamentale de tout être. Par le truchement de ses quatre personnages, le lecteur arrive à déceler la complexité et le rôle de l'identité que ce soit sous son instance sociale ou relationnelle. Sous le statut et le rôle assumé par chaque personnage, Devi tente de mettre en lumière les diverses représentations de l'identité. En considérant la diversité de l'identité mauricienne, avec *Ève de ses décombres*, Devi semble vouloir apporter à son audience mauricienne un sens d'appartenance identitaire propre à leur pays. Si l'identité semble véhiculer une signification négative dans le roman, au fur et à mesure qu'on s'enfonce dans la lecture, on remarque que les identités individuelle, nationale, sociale et culturelle s'estompent un peu pour laisser la place à la condition humaine. Ève, par exemple, s'est dévoilée à travers le désir. Montrée comme une jeune fille qui n'existe que

par et pour les autres, le désir apparaît comme la seule voie d'une révélation de soi à soi. C'est ce sentiment assouvi qui a tracé son chemin vers la découverte de sa personne. Le désir, objet insaisissable de transgression, est ainsi devenu un outil qui a permis au personnage de faire apparaître sa vraie identité.

Cette trajectoire qui dépeint d'abord le portrait de la femme soumise mais pour l'amener ensuite à décrier l'oppression en s'engageant dans une révolte intérieure ou ouverte résume les parcours des protagonistes du récit. Les batailles que ces derniers mènent sont la figure métonymique d'autres sujets humains qui vivent des situations semblables. Aussi peut-on dire qu'il y a un peu d'Ève ou de Savita dans chaque femme, un peu de Sad et de Clélio dans chaque homme. Leurs situations sont vécues par d'autres membres d'autres familles dans la même société et dans d'autres. Dans ce qu'elles peuvent comporter de déstabilisant, les œuvres de Devi restent ainsi le véhicule de bien de cris. Par son écriture, elle tente de faire tomber les murs des divers préjugés qui frappent les moins bien placés dans la société, surtout celles qui peinent sous le poids de la domination masculine. Reste à espérer que la nouvelle figure de l'Ève sortie « des décombres » de l'oppression par cette découverte émancipatrice éclairera la société pour l'orienter vers de nouveaux destins, de moins d'injustices, de moins d'inégalités, de plus d'espairs.



Figure 1 : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/Mauritius_Island_map-fr.jpg (domaine public). Date de consultation : le 04 novembre 2023.

Bibliographie

Aaron, Paul & Alain Viala. *Sociologie de la littérature*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? ». 2006.

Abada Medjo, Jean-Claude. « Utopie identitaire et traversée des genres dans l'œuvre d'Ananda Devi ». *Les Cahiers du GRELCEF. Les écrits contemporains de femmes de l'Océan Indien et des Caraïbes*, n° 3, 2012.
http://www.uwo.ca/french/grelcef/2012/cgrelcef_03_text10_medjo.pdf. Date de consultation : le 08 juillet 2021.

« Ananda Devi, 5 Questions Pour Île En Île. », *YouTube*, Ile en île. 1 June 2013, www.youtube.com/watch?v=HJSIOLMvnBQ. Date de consultation : le 20 juin 2022.

Angenot, Marc. « Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social ». *La Politique du texte, enjeux sociocritiques pour Claude Duchet*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1992. p. 10-27.

_____. *1889 : un état du discours social*. Balzac. Montréal : coll. « l'univers des discours », 1979.

Arnold, Markus. *La littérature mauricienne contemporaine. Un espace de création postcolonial entre revendications identitaires et ouvertures interculturelles*. Berlin : LIT Verlag, Dr. W. Hopf, 2017.

Arno, Toni et Claude Orian. *Ile Maurice – Une société multiraciale*. Paris: L'Harmattan, 1986.

- Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- Barsky, Robert F. *Introduction à la théorie littéraire*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 1997.
- Barthes, Roland, Kayser Wolfgang, Booth Wayne, Hamon, Philippe. *Poétique du récit*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.
- Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Le Seuil, 1974.
- Bragard, Véronique & Ravi, Srilata (dir.). *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Paris : L'Harmattan, coll. « Études Littéraires », 2011.
- Berke, Bradley et Claude Duchet. *Sociocritique*. Paris : Nathan, 1979.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale, 1 : De la subjectivité dans le langage*. Paris : Gallimard, 1976.
- Boolell, Shakuntala, Cunniah, Bruno. *Fonction et représentation de la Mauricienne dans le discours littéraire*. Rose Hill : La Mauritius Printing Specialists, 2000.
- « Cultures et Conflits ». *Etat et Communautarisme*. Automne-Hiver, n° 15/16, 1994.
- Bourneuf, Roland et Réal Ouellet. *L'univers du roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1972.
- Budor, Dominique et Walter Geerts. *Le texte hybride*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Carpooran, Arnaud. *Le créole mauricien de poche*. Chennevières sur Marbe : Assimil, 2011.

_____. *Diksioner Morisien. Premie diksioner kreol monoleng. Deziem edision.* Île Maurice : Les Éditions Le Printemps, ELP Publication, 2011.

Chanda, Tirthankar. « Ananda Devi: « J'ai Besoin D'être Excitée Par Ma Propre Écriture ! » ». » *RFI*, 2 Apr. 2013, www.rfi.fr/fr/afrique/20130329-ananda-devi-j-ai-besoin-etre-excitee-propre-ecriture. Date de consultation : le 16 mars 2021

Chazal (de), Malcolm. *Sens-plastique*. Paris : Gallimard, 1985.

_____. *Œuvres IV : Petrusmok, mythe*. Paris : Éditions Léo Scheer, 2004.

Claveyrolas, Mathieu. « Au « pays Des Vaish »? Structure et Idéologie de Caste à l'île Maurice. » *Archives de Sciences Sociales Des Religions*, vol. 58, n° 163, 2013, p. 191–216. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/23785627>. Date de consultation : le 21 juillet 2022.

Corinne Forest. « Boswell, Rosabelle. – Le malaise créole. Ethnic Identity in Mauritius ». *Cahiers d'études africaines*, n°192, 2008, p. 876-878.

Daniel Baggioni, Didier de Robillard. *Ile Maurice : une francophonie paradoxale*. Paris : L'Harmattan, 1990.

De Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*. Paris : Gallimard, 1949.

Devi, Ananda. *Ève de ses décombres*. Paris : Gallimard, 2006.

_____. *Le Voile de Draupadi*. Paris : L'Harmattan, 1993.

_____. « Il y a une scission de moi-même ; dans mes livres j'ose tout ». *Le mauricien*. Le mauricien, 11 septembre 2012, <http://www.lemauricien.com/article/ananda-devi-ecrivain>. Date de consultation : le 16 mars 2021.

_____. « La révolte naît du spectacle de la déraison ». *L'express.mu*, 15 mars 2021.

<https://lexpress.mu/article/390327/ananda-devi-revolte-nait-spectacle-deraison>. Date de consultation : le 26 mars 2021.

Dictionnaire Larousse mini 2019 livre broché. Paris : Larousse, 2018.

Dirkx Paul. *Sociologie de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2000.

Duchet, Claude. « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit ». *Littérature*, n° 1, 1971, p. 5-14.

_____. « Une écriture de la socialité ». *Poétique*, n°16, 1973, p. 446-454.

Duchet, Claude et Mitterrand Henri. « Qu'est-ce que la sociocritique ? ». *Le Français aujourd'hui*, n° 26, 1974.

Erman, Michel. *Poétique du personnage*. Paris : Ellipses, 2006.

Escarpit, Robert. *Le littéraire et le social: éléments pour une sociologie de la littérature*. Paris : coll. « Sciences de l'homme », 1970.

Estés, Clarissa Pinkola. *Femmes qui courent avec les loups*. Paris : Livre de poche, 2001.

Genette, Gérard. *Poétique*. Paris, Éditions du Seuil, 1987.

_____. *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972.

_____. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983.

Glaudes, Pierre et Reuter, Yves. *Le personnage*. Paris : PUF, 1998.

Greimas, Algirdas, Julien. *Du sens I*. Paris : Seuil, 2012.

_____. Algirdas Julien. *Du sens*. Paris : Seuil, 1970.

Goldmann Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard, 1986.

Goldmann Lucien et Gyorgy Lukacs. *La théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1989.

Gourdeau, Gabrielle. *Analyse du discours narratif*, Montréal : Gaë Morin éditeur, 1993.

Hamon, Philippe. *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

_____. *Du descriptif*. Paris : Hachette Université Recherches littéraires, 1993.

_____. « Le littéraire, la littérature, le social et la valeur ». *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 12, 1989, p. 21-33.

Henri Mitterrand. « Avant-propos ». *Littérature*, no. 4, 1972.

Issur, Kumari R., Hookommsing, Vinesh Y. *L'océan Indien dans les littératures francophones : pays réels, pays rêvés*. Maurice : Karthala Presses de l'Université de Maurice, 2001.

_____. « Présentation ». *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese. La littérature mauricienne de langue française*. Sous la direction de Gnocchi Maria Chiara, Torchi Francesca, 2005, p. 5-6.

_____. « Le roman mauricien d'aujourd'hui ». *Francofonia Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese. La littérature mauricienne de langue française*. Sous la direction de Gnocchi Maria Chiara, Torchi Francesca, 2005, p. 115-124.

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

Jean-François, Emmanuel Bruno. « L'Écriture de la déportation chez les écrivaines mauriciennes contemporaines: entre mémoire de la violence et violence de la mémoire ». *Les Cahiers du GRELCEF*, Les écrits contemporains des femmes de l'océan Indien et des Caraïbes, n°3, 2012, p. 103-121.

_____. « 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.

Joubert, Jean-Louis. *Littératures de l'océan Indien. Histoire littéraire de la francophonie*. Vanves : Agence universitaire de la francophonie/Edicef, 1991.

_____. *Édouard J. Maunick poète métis insulaire*. Paris : Présence africaine, 2009.

Jouve, Vincent. *La poétique du roman 4^e éd.* Paris : Armand Colin, 2019.

_____. *Poétique des valeurs*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001.

_____. *L'effet personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.

Kristeva, Julia. *Séméiotikè. Recherches sur une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969.

_____. « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman ». *Critique*, 1967, p. 440-441.

Les enfants du Troumaron. Réalisation Harrikrisna Anenden et Sharvan Anenden, scénario et roman original Ananda Devi. La production de Cine Qua Non Ltd, 2012.

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

Favoreu, Louis (CERSOI et GERJC). « La Constitution de la République de Maurice en versions anglaise et française », *préface de Cassam Uteem, Président de la République de Maurice*, 1993, VII-292, p. 251.

Martial, Arthur. *Au pays de Paul et Virginie*, avant-propos d'E. Figuière. Paris : Eugène Figuière, 1929.

Mbala Ze, Barnabé. *La Narratologie revisitée. Entre Antée et Protée*. Yaoundé : Presses Universitaires de Yaoundé, 2001.

Mew, Evelyn Kee. « La traduction post-coloniale : Le cas de Maurice », *ResearchGate*, Jan. 2009, www.researchgate.net/publication/228765848_LA_TRADUCTION_POST-COLONIALE_LE_CAS_DE_MAUURICE. Date de consultation : le 13 septembre 2022.

Martel, K. « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », in *Protée*, 33 (1), 93-102.

Montaut, Annie. « Les monstres d'Ananda Devi. » *Purushartha*, 2014, p.11-48.
https://www.researchgate.net/publication/281949005_Les_monstres_d%27Ananda_Devi.
Date de consultation : le 14 juillet 2021

Miriaux, Jean-Philippe. *Le personnage de roman. Genèse, continuité, rupture*. Paris : Éditions Nathan, 1997.

Mollon, Fabien. « Ananda Devi : « Il y a une violence latente à Maurice ». » *JeuneAfrique.com*, 11 Apr. 2013, www.jeuneafrique.com/137734/societe/ananda-devi-il-y-a-une-violence-latente-maurice. Date de consultation : le 30 janvier 2022.

Montalbetti, Christine. *Le personnage*. Paris : Gf Flammarion, 2003.

Moura, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PU, 2014.

Moura, Jean-Marc. *Littératures et théories postcoloniales*. Paris : Presses universitaires de France, 1999.

Nielsen, Greg Marc, « Esquisse d'une sociologie critique au-delà de Lukacs et Goldmann », *Études françaises*, vol. 19, n°3, 1983-1984, p. 83-92.

Peghini Julie. « Île rêvée, île réelle ». *Le multiculturalisme à l'île Maurice, préface de S. Chazan-Guillig*, postface de C. Servan-Schreiber. Saint-Denis, Les Presses universitaires de Vincennes (Médias), 2016, p.349.

Pelletier, Jacques. *Littérature et société*. Nouv. éd. Montréal : VLB éditeur, 1994.

Popovic, Pierre. « La sociocritique : présupposés, visées, cadre heuristique — L'École de Montréal ». *Revue des Sciences humaines*, « Le roman parle du monde », n° 299 (juillet-septembre 2010), p. 13-29.

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

Ramharai, Vicram. « Revue de la littérature mauricienne », *Analyse de Solstices d'Ananda Devi*. Comité de rédaction : Jeeneea, N.C. Neerputh, N. Rambhujun, D. Sungum, S. Teeluck, Maurice, *Revue des enseignants de français*, n°4, 1998.

_____. « La ville de Port-Louis dans Rue La Poudrière d'Annda Devi ». *L'Océan Indien dans les littératures francophones*. Sous la rédaction de Issur, Kumari R, et Hookoomsing, Vinesh Y. (Eds). 2001, p. 373-384.

« Rencontre Avec Ananda Devi - romancière mauricienne. ». *YouTube*, Radio Arc en Ciel live. 7 Dec. 2022, www.youtube.com/watch?v=Kv4b8IniCVk. Date de consultation : le 20 juin 2022.

Rimbaud, Arthur. *Poésies complètes*. Paris : Les livres de Poche.1870-1872.

Robin, Régine et Marc Angenot. « La sociologie de la littérature: un historique », *Discours social / Social Discourse Nouvelle série / New Series*. vol. IX, 2002.

_____. « L'inscription du discours social dans le texte Littéraire ». *Sociocriticism*, n°1, juillet 1985, p. 53-82.

Robin, Régine. « Le sociogramme en question. Le dehors et le dedans du texte ». *Discours social/Social discours*, vol.5, n° 1-2, 1993, p. 1-4.

_____. « L'énigme du texte littéraire ». *Cahiers de recherche sociologique*, vol.12,1989, p. 5-20.

Saint-Jacques, Denis. « La société dans la littérature ou la littérature dans la société: définitions et références », *Québec français*, vol. 134 2004, p. 32-33.

Saint-Pierre (de), Bernardin. Paul et Virginie. Paris : Folio Classique, 2004 (1788).

_____. *Voyages à l'île Maurice et à La Réunion*. Textes rassemblés et présentés par Élisabeth Audoin. Paris : Collection Traces & Fragments, Magellan & Cie, Préface d'Antoine Rufenacht, maire du Havre, 2004.

Racault, Jean-Michel. *Mémoires du Grand Océan. Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*. Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2007.

Ramharai Vicram. « Le Champ littéraire mauricien ». *Revue de littérature comparée*, n°318, 2006, p. 173-194.

Schmitt, Eric-Emmanuel. *Ulysse from Bagdad*. Paris : Albin Michel, 2008.

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

Spivak Gayatri Chakravorty. *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* Paris : Amsterdam, 2009.

Terramorsi, Bernard. « Le fantastique et les littératures de l'océan Indien : introduction à une recherche. ». *L'océan Indien dans les littératures francophones, Pays réels, pays rêvés, pays révélés*. Eds. Kumari Issur et Vinesh Y. Hookoomsing. Paris: Karthala, 2001, p. 167-178.

Todorov, Tzvetan. *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson. Paris : Éditions du Seuil, 1965.

Tyagi, Ritu. *Ananda Devi Feminism, Narration and Polyphony*. Rodopi: Amsterdam-New York, 2013.

Vallée Jest, Cécile. « Ananda Devi, Indian Tango: Écrire à la première personne, entre réalité et fiction ». *Continents manuscrits*, vol. 6, 2016.

Wieder, Catherine. *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*. Paris : Bordas, 1995.

Zima, Pierre V. *Manuel de sociocritique*. Paris : L'Harmattan, 2000.

_____. *Pour une sociologie du texte littéraire*. Paris : L'Harmattan, 2000.