

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



Devi postfacière de Tchak : les origines d'un malaise littéraire

Bernard De Meyer 

Volume 20, Number 2, 2023

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1108455ar>

DOI: <https://doi.org/10.26522/vp.v20i2.4161>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

De Meyer, B. (2023). Devi postfacière de Tchak : les origines d'un malaise littéraire. *Voix plurielles*, 20(2), 2–13. <https://doi.org/10.26522/vp.v20i2.4161>

Article abstract

Literary accomplice of Sami Tchak for more than fifteen years, Ananda Devi wrote a Postface to the book *Les fables du moineau* by the Togolese author, published in Seuil in 2020. This short text is located in the series of resonances between the work of the Togolese and the Mauritian, and announced in particular in the short stories that the two writers inserted in the collective work *Paris, Lumières étrangères*, published two years earlier. This article will start from the notion of afterword, as defined by Gérard Genette, to then make an analysis of this story which highlights Devi's inner conflict: encouraged by Tchak to live the life of her characters, she stages herself in this fictional story and undergoes a mystical experience with a fatal outcome. These events are set in Naples at night during a volcanic eruption. Parallelisms, both formal and content-wise, will be established with Gérard de Nerval's short story *Octavie*, in which the hero (Nerval himself) experiences the same sensations in the Campanian capital. At the centre of our concerns is Ananda Devi's desire to get rid of a form of writing, almost stereotyped, which distinguishes her and which continues to haunt her.

© Bernard De Meyer, 2023



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Devi postfacière de Tchak : les origines d'un malaise littéraire

Bernard De Meyer, University of KwaZulu-Natal, Afrique du Sud

Résumé

Complice littéraire de Sami Tchak depuis une bonne quinzaine d'années, Ananda Devi a rédigé une postface à l'ouvrage *Les fables du moineau* de l'auteur togolais, paru au Seuil en 2020. Ce court texte se situe dans la suite de résonances entre l'œuvre du Togolais et de la Mauricienne, et est présagé en particulier dans les nouvelles que les deux écrivains ont insérées dans l'ouvrage collectif *Paris, lumières étrangères*, publié deux ans plus tôt (2018). Cet article part de la notion de postface, telle que définie par Gérard Genette, pour ensuite faire une analyse de ce récit qui met en valeur le conflit intérieur qui existe chez Devi : encouragée par Tchak de vivre la vie de ses personnages, elle se met en scène dans cette histoire fictive et subit une expérience mystique à l'issue fatale. Ces événements sont situés durant une nuit à Naples pendant une éruption volcanique. Des parallélismes, aussi bien formels qu'au niveau du contenu, seront établis avec la nouvelle « Octavie » de Gérard de Nerval, dans laquelle le héros (Nerval lui-même) éprouve les mêmes sensations dans la capitale campanienne. Au centre de mes préoccupations se trouve la volonté d'Ananda Devi de se défaire d'une forme d'écriture, presque stéréotypée, qui la distingue et qui continue de la hanter.

Mots-clés

Devi, Ananda ; Écriture ; Expérience mystique ; Tchak, Sami ; Nerval, Gérard de ; Postface

En 2020, l'écrivain Sami Tchak publie *Les fables du moineau* chez Gallimard. Cet ouvrage, récompensé par le prix La Renaissance Française attribué par l'Académie des sciences d'outre-mer, marque également le vingtième anniversaire de la collection « Continents Noirs » de la maison d'édition française ; on y est d'emblée positionné dans un univers de réminiscences. Les récits, par l'entremise d'un moineau narrateur, proposent un retour sur les origines togolaises de l'auteur, des souvenirs animaux qui nourrissent l'enfant et le préparent, grâce aux sagesses ancestrales, à la conquête du monde. Tchak avait déjà mentionné le petit passereau dans la conclusion d'un récit paru dans une anthologie, dirigée et présentée par Elisabeth Lesne, dédiée à la capitale française, *Paris, lumières étrangères* (2018) ; cette historiette, intitulée « Père-Lachaise ou l'immortalité rêvée d'un moineau », situe également le volatile dans un lieu de mémoire.

Une des particularités du roman *Les fables du moineau* est qu'il contient une postface rédigée par la romancière mauricienne Ananda Devi, qu'elle a intitulée « Du moineau et de nos vies ». Cet ajout paratextuel est annoncé dès la couverture (« Postface d'Ananda Devi » est placé immédiatement sous le titre), et le plat verso, espace réservé à l'éditeur pour faire la présentation de l'ouvrage, est composé d'extraits, non pas du récit principal, mais de ce rajout,

qui serait, résume l'éditeur, « un lumineux détour d'admiration et d'amour baigné d'une extrême tendresse pour dire l'auteur et son moineau » (quatrième de couverture). Ces fragments sur le plat de derrière précèdent une courte biographie de Sami Tchak, le confirmant dans son rôle d'auteur principal et réunissant les deux auteurs dans le même discours publicitaire, grâce auquel l'une promeut l'autre.

Sami l'ami

Le rapport étroit entre l'œuvre de Tchak et de Devi n'a en soi rien d'étonnant, les deux écrivains faisant preuve d'une grande complicité éditoriale depuis une vingtaine d'années. Le premier a déclaré il y a quelques années à la journaliste Katia Dansoko Touré : « Dès que j'écris un livre, je le fais relire à Ananda avant même de l'avoir envoyé à mon éditeur, et vice versa [...]. Nous sommes complices dans la création » (n. p.). Il avait déjà souligné ce rapport particulier dans la troisième partie de son essai *La couleur de l'écrivain* (2018), intitulée « Éloge de la Sarienue » (surnom que Tchak attribue à Devi), rapport qui ne fait guère la distinction entre le réel et le fantastique, la vie et la littérature. Devi, de son côté, dans son récit introspectif datant de 2011, *Les hommes qui me parlent*, incursion autobiographique qui serait, pour Markus Arnold, des « expressions d'une méditation personnelle doublée d'une réflexion sur le processus scripturaire et la création littéraire » (72), incorpore « des fragments de dialogues avec l'ami-écrivain, l'Ange Noir » (Cazenaze 47) ; c'est cette apparition angélique, un Sami Tchak séraphique et néanmoins cruel et exigeant¹, qui pousse la narratrice à réfléchir sur son écriture et le rapport de celle-ci avec son vécu.

C'est toutefois dans l'anthologie sur Paris mentionnée plus haut, composée d'une vingtaine de récits rédigés par des écrivains provenant des quatre coins du monde, que le rapport littéraire entre les deux amis se précise. Une nouvelle de Devi, « Le Paris de nos hantises », suit immédiatement le récit de son ami, intitulé « Père-Lachaise ou l'immortalité rêvée d'un moineau », soulignant leur parenté symbolique, comme si les deux, dans cet ouvrage collectif, préparaient leur œuvre à venir. Dans ses deux contributions, la nouvelle dans le recueil de Lesne et la postface à l'ouvrage de Tchak, Devi met en scène une ville, la capitale française d'une part – c'est le thème du recueil –, Naples de l'autre, qui, d'une façon ou d'une autre, la « hante ». Chaque intervention est une réponse à l'œuvre de Tchak : la nouvelle « Père-Lachaise ou l'immortalité rêvée d'un moineau » pour « Le Paris de nos hantises » et le roman *Les fables du moineau* pour la postface.

La nouvelle de Tchak dans *Paris, lumières étrangères* se termine sur le titre du roman que va rédiger un de ses personnages : « *Père-Lachaise ou l'immortalité rêvée d'un moineau* ».

Dans ce récit, le roman en chantier du personnage est inspiré par les écrivains, en particulier Miguel Ángel Asturias, enterrés dans ce célèbre cimetière parisien que les personnages tchakiens visitent régulièrement. Ce titre, qui est également l'intitulé de la nouvelle, annonce ainsi, par l'insertion d'un nom d'oiseau, l'ouvrage que Tchak publie quelques années après, *Les fables du moineau*. Qui plus est, Devi, dans sa nouvelle dans le recueil de Lesne, introduit son ami comme personnage ; elle montre comment Tchak, résidant à Paris, invite la genevoise Devi dans un monde qu'elle croit être celui de son hôte, en particulier les berges de la Seine, et cette dernière espère en tirer un récit : « J'ai une ébauche de roman où je l'imagine, lui, courant le long du fleuve et où je l'accompagne en pensée » (146), précise-t-elle dans sa nouvelle². Elle « imagine le Paris de Sami plutôt que de découvrir le [s]ien propre » (148) – et rapporte le récit des rencontres entre les deux acolytes et des extraits de cet embryon romanesque. Le roman envisagé n'existe pas³, mais l'écriture de cette postface aux *Fables du moineau* en est certes une nouvelle tentative, l'esquisse d'un projet plus substantiel, ou – possiblement – l'expression de son impossibilité.

Les liens qui peuvent être établis entre ces deux réponses à un texte de Tchak, la nouvelle dans l'anthologie sur la capitale française d'une part, et la postface au roman de 2020, sont nombreux. Certains indices dans « Le Paris de nos hantises » soulignent la parenté ; ainsi est-il fait mention de la visite d'un atelier à Naples, « où l'excès d'une imagination à la fois sensuelle et grotesque m'a fascinée dans le sens fort du mot » (150), dans cette ville italienne autour de laquelle s'articule « Du moineau et de nos vies » de l'auteure mauricienne. Plus généralement, la réflexion de Devi porte sur le rapport qui existe entre l'écrivain et ses personnages, l'écrivain et sa légitimité. Devi part du constat suivant : « je serai toujours moins que mes livres, moins que mes personnages » (150), mais grâce au « sage sadique », Tchak, elle pénètre « la porte de [s]es livres » (156), devenant elle-même un personnage.

Réfléchissant d'abord à la notion de postface, je montrerai comment ce court récit de Devi représente l'expérience mystique d'une écrivaine hantée par la page blanche et comment cette nuit à Naples, alors que le volcan gronde, fait écho à une expérience similaire que Gérard de Nerval aurait eue dans la même ville et qu'il a transcrite dans une de ses nouvelles recueillies dans *Les filles du feu*, « Octavie ». Le rapport à la littérature prévaudra dans cette réflexion.

Postface

Pour Gérard Genette, la postface est « considérée comme une variété de préface » (150), puisqu'elle remplit quasiment les mêmes fonctions que celle-ci. Toutefois, et Genette le note également, elle vient *après* le récit principal et, en toute logique, sera lue en dernier lieu,

n'influençant donc pas la lecture de ce récit : « la postface ne peut espérer exercer qu'une fonction curative, ou corrective » (220), précise le théoricien. Or, il faut se rendre à l'évidence : ce genre de postface littéraire dans *Les fables du moineau* est extrêmement rare, pour ne pas dire sans pareil ; on ne découvre, en effet, guère d'ouvrages de fiction suivi par une postface par un autre écrivain lors de la première publication⁴. Cette éventualité, quasiment unique dans le domaine de la fiction, n'a d'ailleurs pas été envisagée par Genette, dont on connaît le désir de systématiser par tous les moyens l'écriture littéraire. Ce qui rend ce cas particulièrement intrigant, est le fait qu'il s'agit d'un écrivain qui ajoute un discours préfaciel (dans le sens que lui attribue l'auteur des *Figures*), sans qu'il y ait une dimension de séniorité, comme dans le cas d'un romancier établi qui voudrait donner un coup de pouce à un jeune confrère (et cet encouragement se situe d'ordinaire dans les premières pages, sinon il n'aurait que peu d'effet). De plus, alors qu'au vingtième siècle il s'agissait souvent d'un auteur français qui se tenait comme garant pour les auteurs des (anciennes) colonies – pensons à certaines préfaces de Jean-Paul Sartre –, la solidarité sud-sud semble jouer ici et, comme l'indique Richard Watts à propos des préfaces d'Édouard Glissant, on assiste à « the promise of the disappearance of the last traces of colonial ideology in the presentation and marketing of francophone literatures »⁵ (120).

Il existe toutefois un cas récent, dans lequel le rédacteur de la postface prend une posture d'écrivain, et qui pourrait dès lors élucider, du moins en partie, le positionnement de Devi. Il s'agit de l'intervention d'Éric Essono Tsimi parue dans *Francophonie et francophilie littéraires*, ouvrage critique dirigé par Raymond Mbassi Atéba, datant de 2022, et contenant également une préface de Jean-Michel Devésa. Essono Tsimi voit dans cet « exercice d'humilité » « comme une fonction quasi liturgique », et serait une « minute de gloire qui ne consistera qu'en la proclamation solennelle et souvent chantée de l'*Ite missa est* » (319). Il précise qu'il signe cet article en sa qualité d'écrivain (il est également chercheur et chroniqueur) :

Écrivain, c'est d'une part un art très personnel et une pratique privée réputée insulaire voire exclusive, et d'autre part un métier, une identité sociale et professionnelle. Les écrivains, même dans leurs œuvres les plus inédites, s'adressent à un public. Écrire, virtuellement, c'est toujours entrer en contact avec autrui, lancer des ponts. (319)

Cette « mise en scène » illustre la tension qui existe entre l'art intime et la volonté de se dévoiler, tension qui existe visiblement chez Devi. Par ailleurs, elle adhère fortement à la formule qui termine la messe – « Allez, on vous renvoie » – en renvoyant, justement, à un autre texte. La postface de Devi est en effet une réplique aux *Fables du moineau*, une réponse qui

tutoie l'auteur du récit qu'elle a lu, en sa qualité de destinatrice privilégiée et d'éditrice. Aussi commente-t-elle l'ouvrage qu'elle vient de lire, et, de façon plus manifeste, interpelle-t-elle son auteur, Sami Tchak. Face aux souvenirs d'enfance au Togo, il est narré dans cette postface une nuit particulière à Naples : Sami et Ananda (leurs noms ne sont pas mentionnés), « passablement ivres » (73), traînent dans les rues du chef-lieu de la région de Campanie alors que le volcan gronde. Les deux promeneurs pénètrent un atelier « où des milliers de *Pulcinella* fabriqués dans toutes les matières inorganiques et organiques attendaient de se réveiller pour se livrer à leur danse macabre sur les braises de Naples » (75). Ces poupées se nourrissent, telles des vampires, du sang de la narratrice, avant qu'une « relation osmotique » (83) ne s'établisse entre les fantoches et les deux écrivains, qui se termine par la mort cruelle de ceux-ci, alors que Naples se couvre d'une couche de lave.

Mystic Devi

Cet après-dire, plongé dans le fantastique et hautement symbolique, peut se lire de plusieurs façons. Le point de départ de cette réponse à Tchak est une réaction suite à la lecture de l'ouvrage de ce dernier ; c'est le rôle – jusqu'à présent invisible – qui a été attribué à Devi depuis des années pour chaque manuscrit de son compère⁶. Son titre, « Du moineau et de nos vies », contient l'animal principal des contes de Tchak, tout en introduisant la dimension autobiographique par l'inclusion phonétique du nom « Devi », les deux syllabes étant séparées par un « nos » qui renvoie aux deux auteurs (« de nos vies »)⁷. Ce couple se manifeste dès la première phrase de la postface : « Naples *nous* avait surpris en plein déluge de Polichinelles » (73). Ce déluge devrait sceller le pacte entre les deux écrivains ; il s'y forme, au-delà d'annotations faites lors des brouillons qu'ils s'envoient mutuellement, « une relation osmotique entre deux imaginaires qui dialoguaient depuis deux décennies, qui se nourrissaient, qui s'enrichissaient l'un l'autre, qui, séparés, avaient leur propre envergure, mais, réunis, semblaient devenir plus qu'eux-mêmes » (83). L'appellation « Ange noir », déjà apparue, on l'a indiqué, dans *Les hommes qui me parlent* de Devi, est à nouveau attribuée à Tchak, « l'étranger » : « je sais qui tu es. Chien noir, ange noir, baobab ou moineau, bébé balafré à la mèche d'albinos, ou bien autre chose encore » (82). Dans une narration pétrie de métaphores animales et de métamorphoses, le moineau n'est au départ qu'un élément de comparaison pour établir un lien entre le récit principal et la postface ; le délire de Devi insufflé par la présence des Polichinelles « était, dit-elle en s'adressant à son compagnon, le même lien qui reliait ton moineau à la voix subtile aux gouffres ouverts de ta déraison » (76), ou, signale-t-elle plus loin, « la ménagerie était identique à celle de tes forêts et de tes moineaux et de tes vipères » (76).

Au-delà de cette simple symétrie, l'oiselet devient l'animal qui donne le coup de grâce : « Mais au moment où [le bec] s'abaissait, tu t'es jeté sur moi. Le bec du moineau a traversé ton cœur et le mien » (84), dans un sacrifice partagé symbolique, car le bec du moineau est minuscule, mais l'animal s'est transformé en Polichinelle au nez crochu.

Cette postface de Devi, par son abondance d'images – et par ce que Mar Garcia nomme, utilisant une notion de Gilbert Durand, une « tendance glischromorphe (qui consiste à relier voire à confondre matières, sensations, espaces et temps) » (36) –, face à la limpidité des fables de Tchak, peut dérouter le lecteur ; le discours préfaciel, d'ordinaire, qu'il se situe avant ou après le texte principal, devrait faciliter la lecture de l'ouvrage qu'il encadre, ne pas y ajouter une nouvelle couche d'interprétation. Le lecteur qui s'est familiarisé avec l'œuvre de Devi y retrouve certes les thèmes qui lui sont chers, traversant toute son œuvre ; au centre de ses préoccupations se trouve le corps, lieu à la fois de la cruauté et de l'érotisme, la frontière entre les deux n'étant guère marquée. Mais n'est-ce justement pas cette adhésion à ces images récurrentes, une « poétique puissante et obsessionnelle de la chair » (Magdelaine-Andrianjafitrimo 2), qui inquiète la narratrice ? Ne doute-t-elle pas de son pouvoir créateur, ne proposant que des variations sur le même thème ?

Le principe déclencheur est ainsi l'angoisse de la page blanche, qui hante les deux écrivains : « Sachant que notre plus grande crainte était celle de ne plus pouvoir écrire, et que plus le temps passait, plus cette crainte se précisait, quelle plus belle tentation que celle de pénétrer entre les jambes de Naples et de nous y arrimer, de nous y amarrer et de ne plus jamais quitter ses ruissellements onctueux ? » (Devi 73).

Leur art poétique, similaire par l'intensité du discours et la vigueur des images, semble mener à un non-lieu : « nous nous évertuions à rejoindre dans leur chair nos personnages ; à faire partie d'eux ; à boire jusqu'à la lie l'épaisseur de leur sang ; et à oublier nos secrètes pâleurs, nos frayeurs, nos insuffisances. Ta peur de la maladie ; ma peur de l'échec » (74). Devi semble combler cette angoisse, ce vide, par une récurrence d'images qui érotisent les individus et leur environnement, dans ce cas la ville de Naples. Elle a habitué ses lecteurs à cette façon d'écrire, créant un horizon d'attente, et tout écart peut provoquer un malentendu, tel qu'il se passe entre les deux protagonistes durant cette nuit singulière :

En équilibre sur ce fil invisible, je t'ai dit que le volcan était peut-être en train de s'éveiller.

Bien sûr, as-tu répondu : en moi, en toi. Et ce sari n'est-il pas une coulée de lave annonçant l'éruption ?

Tu as ri et le même feu a fait étinceler les pavés.

Non, ce n'est pas ce que je voulais dire... Je crois que – je crois que –

(73)

L'interstice qui existe entre une écriture sulfureuse et une posture somme toute bourgeoise de l'auteure est mis à nu dans cette réplique. Aussi indique-t-elle que « Boulot d'écrivains, rencontres, lectures, paraître, représentation d'un soi [n'ont] rien à voir avec ce que l'on est réellement » (74), et qu'elle est plongée dans le doute, dont l'issue ne pourrait être, symboliquement, que la mort. Il s'agit d'une remise en question de sa plume, de sa griffe, et Naples, au « ciel [...] brassé d'une cadence mortifère » (73), serait l'endroit idéal pour ce bilan bien affligeant. Ne dit-on pas, depuis Johann Wolfgang von Goethe, « voir Naples et mourir », dont l'origine serait un bête jeu de mots des Napolitains, qui prétendaient qu'après avoir exploré leur ville, les visiteurs devaient passer par le village de Morire, étape obligatoire sur le chemin du Vésuve ? Errant dans la ville, les deux promeneurs sont imprégnés par la désolation qui en émane : « De nos bouches sont sorties des promesses de mourir un jour ensemble quand l'inspiration nous ferait défaut. La ville nous communiquait son désespoir exalté » (75).

La ville communique également ses stéréotypes : le volcan tout proche évidemment, source de son anéantissement programmé, mais aussi *Pulcinella*, personnage de la *commedia dell'arte* dont Naples, le long des siècles, s'est accaparé et qui est fabriqué par milliers dans la ville portuaire pour les touristes. Un atelier qui entrepose ces poupées auquel conduit la pérégrination des deux personnages dans cette nuit, deviendra le lieu de l'expérience mystique de Devi.

Dans l'expérience mystique, un individu passe de l'attachement aux réalités purement matérielles à la découverte d'un monde immatériel, spirituel. La transition chez Devi n'est pas religieuse, dans le sens qu'elle n'est pas rattachée à une religion établie, telle l'hindouisme ou le christianisme – même si elle s'inspire des deux –, mais serait plus vastement le passage d'un agnosticisme à une croyance. Elle se rapproche de ce que Michel Hulin nomme la « mystique sauvage », « des expériences survenues naturellement, à l'improviste, et non pas artificiellement provoquées » (7). Ces instants marqués par une spiritualité cosmique abondent dans l'œuvre de la « sarienne » et ils sont chez elle foncièrement charnels ; l'élévation spirituelle implique une transformation corporelle, en lien avec l'environnement. Son premier recueil de nouvelles, *Solstices*, publié à compte d'auteur en 1977, qui traitent principalement du passage de jeunes filles à l'âge adulte (thème qui revient constamment dans cette œuvre), annonçait ce lien intime entre esprit et corps, produisant une métamorphose en accord avec le milieu.

Ces thèmes de l'élévation et de la métamorphose corporelle seront développés dans les romans de Devi, dans lesquels est exposée, selon Garcia, « une exploration radicale de

l'expérience mystique comme voie de connaissance et d'éveil intérieur » (36). Dans son analyse de *L'arbre fouet* (1997), la critique espagnole note « une forme d'union mystique où les frontières entre intérieur et extérieur s'abolissent au bénéfice de l'expérience fusionnelle du sujet avec le cosmos » (60). Cet extérieur est souvent représenté de nature violente ; l'élément naturel qui revient constamment dans la littérature de l'île Maurice depuis *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre (1788)⁸, le cyclone, est remplacé dans la postface de *Devi* par l'éruption d'un volcan, renvoyant à l'origine volcanique de la terre mauricienne et à la récente découverte d'un volcan sous-marin dans les environs de l'île. Le résultat est toutefois le même, car les catastrophes climatiques et telluriques mènent toutes les deux à une fusion avec la terre⁹.

Par ailleurs, l'expérience mystique est d'ordinaire un phénomène individuel ; seul face à un phénomène d'ordre surnaturel, l'individu se métamorphose. Dans « Du moineau et de nos vies », la narratrice est accompagnée de Tchak, qui incite son amie à éprouver elle-même, dans son âme et dans son corps, ce qu'elle fait subir à ses personnages. Dans « Le Paris de nos hantises », la narratrice donne la parole à un Sami exaspéré qui déclare : « Il y a [de nouveaux désirs]. C'est toi qui refuses de les découvrir. Toi qui fais l'innocente alors que tes livres sont tout sauf innocents » (149). Et celle-ci conclut :

Longtemps, tu m'as dit que je devais vivre les passions de mes personnages. Que cela m'aiderait à aller plus loin, à me défaire de tout ce qui me désole et me culpabilise, tout ce qui me mène vers une sorte d'auto-annihilation perverse, alors que tout me tend les bras. Si je vivais pour moi, pour moi seule, [...] je parviendrais peut-être à rejoindre cette autre qui écrit, qui me nargue, qui me tente, que j'admire et que je ne parviens pas à atteindre, alors qu'elle est en moi. (150)

Une fille de feu et la tentation du poétique

La postface de *Fables du moineau* est un moyen d'atteindre ce moi par l'intermédiaire d'une fiction, d'une autofiction. Le sujet de *Devi* est donc le rapport à la littérature ; il est dès lors logique d'y trouver des antécédents, car toute écriture est une reprise de textes plus anciens. Une expérience similaire, dans la même ville italienne, a été consignée par Nerval dans une de ses nouvelles recueillies dans *Les filles du feu*, « Octavie », rédigée à une époque où le Vésuve faisait preuve d'une grande activité, dont le poète français a été témoin (le volcan est inactif depuis 1944). Les liens sont multiples et, de ce fait, troublants. Dans les deux récits, le narrateur à la première personne, émoustillé lors d'une soirée mondaine – « quelques verres de lacryma-christi mousseux » (182) pour Nerval et des « coupe[s] de champagne » (74) pour *Devi* –, traîne un soir dans les rues napolitaines, seul pour l'un, pour devenir « le héros de quelque aventure » (Nerval 181) et avec Tchak pour l'autre. Durant cette nuit particulière, le

personnage nervalien rencontre une femme « un peu sorcière ou bohémienne pour le moins » qui l'invite chez elle où elle lui parle dans « une langue primitive » (182). Abandonnant sa « facile conquête », il ressort, dans une ville devenue verticale, pour gravir le Pausilippe et tente de mettre fin à ses jours, mais hésite au dernier moment à se lancer dans le vide : « Deux fois je me suis élancé, et je ne sais quel pouvoir me rejeta vivant sur la terre que j'embrassai » (184). Les mêmes images apparaissent chez Devi : « en haut de cette rue dont la déclivité semblait tout à coup absolue, l'idée ne nous était-elle pas venue de nous jeter dans le vide et de nous tendre vers les profondeurs de ce ciel aux zébrures argent ou de cette terre aux veines d'or » (73). Alors que le personnage nervalien se rend ensuite aux ruines d'Herculanum, les protagonistes anandadeviens, pour leur part, pénètrent dans un atelier de fabrication de polichinelles ; ces poupées se transforment et prennent la forme de « l'œuf primordial » (76). La seule issue de cette régression est une mort symbolique. Ce suicide, déjà énoncé dans l'autobiographie poétique *Les hommes qui me parlent* (2011), passe d'une éventualité en cas de panne d'écriture à une évidence poétique.

Outre les similarités au niveau du contenu, on ne peut qu'être frappé par des ressemblances formelles. Notons d'abord que « de nos vies » dans le titre de la postface fait parfaitement écho à « Octavie ». De plus, l'extrait qui traite de la nuit napolitaine est un élément ajouté, une postface dans le texte le plus récent, une lettre insérée dans la nouvelle du dix-neuvième siècle. Ces chroniques permettent d'interpréter différemment le récit principal – la nouvelle « Octavie » et par extension *Les filles du feu* d'une part et le roman de Tchak d'autre part –, tout en formant un ensemble cohérent, qui peut se lire indépendamment du contexte où elles ont apparu.

Après le succès de ses romans du début des années 2000 (*Moi, l'interdite*, *Pagli*, *La vie de Joséphine le fou...*) et sa rencontre avec « l'ange noir » Tchak, Devi met son écriture en question, et des phases de désespoir font place à de nouvelles expériences littéraires, parmi lesquelles l'appel de l'autofiction ou l'éloignement de sa réalité indo-mauricienne. Moins un moineau, et plus un phénix, elle renaît à chaque fois de ses cendres, comme le suggère par ailleurs le titre d'un de ses romans, *Ève de ses décombres*. Comme l'indique Bruno Cunniah à propos de *Manger l'autre* (2018), roman qui se situe « dans une communauté universelle et contemporaine » (5), « tous les codes habituels de l'écrivaine sont présents » (1) et on pourrait faire la même remarque à propos de « Du moineau et de nos vies », dans lequel l'auteure mauricienne prend la place de ses personnages. Ou y aurait-il une nuance qui nous indiquerait un parcours possible, une issue qui, d'une part, renouvellerait l'écriture et, d'autre part, retournerait à des expériences vécues, pas seulement dans le passé, mais également dans un

présent réinventé ? Et ne serait-ce pas la poésie qui incarnerait au mieux cette nouvelle voie ? Ceci est suggéré dès le titre : en combinant celui de l'ouvrage entier et celui de la postface (« Les fables du moineau / Du moineau de nos vies »), il se forme un parfait alexandrin, avec une répétition au centre. En supprimant cette redite (« du moineau »), on obtient « Les fables de nos vies », tout un programme, celui d'une écriture poétique, possiblement en binôme.

Cette dimension poétique convoque à nouveau Nerval et son recueil *Chimères*, rédigé en alexandrins, qui ne peut que plaire à Devi, même si elle ne convie pas directement le poète du dix-neuvième siècle ; ce sont les textes eux-mêmes qui établissent des liens, parfois à l'insu de l'auteur. « El desdichado », un poème inondé de mélancholie, nous rappelle le monde de l'auteure mauricienne. Suite à Octavie, mais aussi à Aurélia et Sylvie, Nerval a laissé une place pour une autre *Fille du feu*, portant des « saris jaunes, rouges, orange » (74), un vêtement qui serait « une coulée de lave annonçant l'éruption » (73). Dans sa postface, section d'un ouvrage dont la fonction habituelle est de mettre en valeur le texte principal, Devi s'affirme en tant qu'être confronté à son identité de femme écrivain ; en sa qualité de créature ténébreuse et inconsolée, elle se positionne involontairement comme descendante de Nerval, l'auteur d'« El desdichado ». Or, malgré tout, une note plus légère, comme la tentation d'une certaine poétique, s'annonce dans les dernières lignes de la postface. Celle-ci se termine en effet sur deux décasyllabes, alors que tout le texte est écrit en prose : « Personne ne saura qui nous étions. / Sauf en écoutant les cris du moineau » (84), chacun divisé en deux parfaits hémistiches de cinq syllabes. L'alexandrin, utilisé par Nerval dans *Les chimères*, dont l'aspect mythologique et sibyllin inspire l'auteure de *Pagli*, est délaissé au profit de ce vers plus léger, qu'on retrouve dans quelques poèmes recueillis dans *Odelettes*, en particulier « Fantaisie ». N'est-ce pas un souci de limpidité qui est exprimé, une volonté de retrouver l'essence de l'écriture ? Citons Nerval : « Il est un air pour qui je donnerais / Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber, / Un air très vieux, languissant et funèbre, / Qui pour moi seul a des charmes secrets ! » (220). Au final, ce qui est annoncé ici, c'est qu'Ananda Devi se propose de sortir de la réalité mauricienne et son extension hindoue, tout en remontant dans une inspiration îlienne qui continuera à la singulariser. C'est ce carrefour, cette « autre poétique insulaire » (Parfait 1) qui déterminera son œuvre future : une immersion non plus culturelle, mais fusionnelle. Sous une couche de lave. Avec Sami.

Bibliographie

- Arnold, Markus. « Voix insulaires réparatrices : comment situer des écritures indianocéaniques face au ‘tournant éthique’ de la littérature française ». *Cahiers de l’Association Internationales des Études Françaises* 72 (2020). 65-85.
- Cazenave, Odile. « Les hommes qui me parlent d’Ananda Devi : un nouvel espace pour se dire ? ». *Nouvelles Études Francophones* 28.2 (2013). 39-52.
- Cunniah, Bruno. « Entre l’ouverture et le cloisonnement : paternité monoparentale dans *Manger l’autre* d’Ananda Devi ». *Romanica Silesiana* 21.1 (2022). 1-10. <https://doi.org/10.31261/RS.2022.21.06>
- Devi, Ananda. *Pagli*. Paris : Gallimard (« Continents Noirs »), 2001.
- . « Le Paris de nos hantises ». *Paris : lumières étrangères*. Dir. Elisabeth Lesne. Paris : Magellan, 2018. 146-156 (livre numérique).
- Garcia, Mar. « Croyance et connaissance chez Anandi Devi. Mystique et individuation dans *L’arbre fouet* ». *Les Lettres Romanes* 68.1-2 (2014). 35-71.
- Hulin, Michel. *La mystique sauvage*. Paris : PUF, 2015.
- Mabanckou, Alain. *Mémoires de porc-épic*. Paris : Seuil, 2006.
- Magdelaine-Andrianjafitrimo, Valérie. « ‘Ce corps, finalement, est une œuvre’. Le vide et le plein des corps chez Devi ou le sens du sacrifice et de la dévoration ». *Romanica Silesiana* 21.1 (2022). 1-13. <https://doi.org/10.31261/RS.2022.21.04>
- Marie, Annabelle et Cornille, Jean-Louis. *Pas d’animaux. De la bête en littérature-monde*. Villeneuve d’Ascq : PU du Septentrion, 2017.
- Meitinger, Serge. « Avatars de la déesse : indianité, féminité et universalité du féminin dans l’œuvre d’Ananda Devi ». *La Revue des Ressources* (2008). <https://www.larevuedesressources.org/avatars-de-ladeesse,921.html>. Consulté le 12 novembre 2022.
- Nerval, Gérard de. *Les filles du feu. Les chimères*. Paris : Garnier-Flammarion, 1965.
- . *Œuvres complètes. Tome 6 : Poésie complètes*. Paris : Calman Levy, 1877.
- Parfait, Cynthia Volanosy. « *Manger l’autre* (2018) : pour une *autre* poétique insulaire ». *Romanica Silesiana* 21.1 (2022). 1-11. <https://doi.org/10.31261/RS.2022.21.03>.
- Tchak, Sami. *La couleur de l’écrivain*. Ciboure : La Cheminante, 2018.
- . *Les fables du moineau*. Paris : Gallimard (« Continents Noirs »), 2020.
- . « Père-Lachaise ou l’immortalité rêvée d’un moineau ». *Paris : lumières étrangères*. Dir. Elisabeth Lesne. Paris : Magellan, 2018. 117-124.

Touré, Katia Dansoko. « Livres : l'image gargantuesque d'Ananda Devi ». *Jeune Afrique* (1er mars 2018). <https://www.jeuneafrique.com/mag/535649/culture/livres-limaginaire-gargantuesque-dananda-devi/>. Consulté le 7 août 2022.

Watts, Richard. *Packaging Post/coloniality. The Manufacture of Literary Identity in the Francophone World*. Lanham : Lexington, 2005.

Notes

¹ Annabelle Marie et Jean-Louis Cornille mettent en lumière ce lien fort et ambigu, à connotation sexuelle (94-95).

²² Or, dans cette visite, Tchak veut emmener son amie d'abord dans un sex-shop et dans le bar du Holiday Inn – « Descendons voir les femmes pneumatiques et fantasmées, aux couleurs fatiguées de la nuit » (Devi 148) – pour aboutir, après une longue errance, dans « les entrailles de Paris » (154).

³ Dans « Le Paris de nos hantises », elle mentionne son « roman commencé et jamais terminé » (151).

⁴ Depuis le dix-septième siècle, des écrivains ont prétendu être uniquement un éditeur dans le discours préfaciel, ayant à leur disposition un texte rédigé par une autre personne : lettres retrouvées, manuscrit perdu, etc. Assurément, les deux sections sont de la même main, celle de l'auteur qui est mentionné sur la couverture. Alain Mabankou utilise ce procédé dans une postface (intitulée « annexe ») à *Mémoires de porc-épic* (2006), où il prétend être Monsieur L'Escargot Entêté, exécuteur testamentaire littéraire de Verre Cassé, auteur présumé des pages qui précèdent.

⁵ « La promesse de la disparition des dernières traces de l'idéologie coloniale dans la présentation et la commercialisation des littératures francophones » (ma traduction).

⁶ Notons que les dernières lignes des *Fables du moineau* annoncent cet appendice. Le narrateur déclare au moineau que c'est une « autre voix [...] qui va te parler maintenant de Naples et du pouvoir de fascination de Pulcinella » (Tchak, 2020 : 72). Il existe donc un lien organique entre le texte principal et la postface.

⁷ On note également le parallélisme avec le titre de la nouvelle dans l'anthologie *Paris, Lumières étrangères*, « Le Paris de nos hantises » ; confirmant, s'il le fallait encore, qu'il y a un enchaînement du premier texte au suivant.

⁸ Cynthia Volanosy Parfait souligne que, dans son œuvre récente, Ananda Devi opère une « désécriture de *Paul et Virginie* » (4), qui, néanmoins situe l'auteur « dans l'héritage littéraire de l'île d'origine », et Parfait de conclure : « L'insularité ainsi suggérée dépasse les frontières mauriciennes et invoque dès lors le motif insulaire originel » (6).

⁹ On pense ici au dénouement de *Pagli* (2001), dans lequel l'héroïne, enfermée dans un poulailler, est enfouie dans la terre rouge de l'île durant une violente tempête. Serge Meitinger mentionne qu'il ne s'agit pas d'une mort, mais d'une transmutation : « Elle ne meurt pas au sens réaliste, elle s'incorpore à l'île » (n. p.).