



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

L'intergénéricité et la métafiction dans *Indian Tango* d'Ananda Devi

Ritu Tyagi

Université de Pondichéry, Inde

ritutyagi123@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1520-7560>

Reçu le 02-08-2022 / Évalué le 09-10-2022 / Accepté le 30-10-2022

Résumé

Ananda Devi, une écrivaine mauricienne contemporaine, est bien connue pour son écriture expérimentale et son style narratif extraordinaire. Dissimulé sous l'art poétique de la fiction et de l'autofiction, son roman *Indian Tango* présente des métadiscours, des autoréflexions et des commentaires sur l'acte d'écrire et remet en question toutes les notions conventionnelles de la fiction. La structure fragmentée et polyphonique de ce texte hybride confond toutes les catégories et conventions en brouillant les frontières du genre. En s'appuyant sur les théories pertinentes de la métafiction et de l'autobiographie, cet article a pour but d'analyser comment la conjonction des deux permet à Devi de présenter son écrivaine comme une personne avec des subjectivités multiples au lieu d'une entité singulière et unifiée. Cet article analyse comment l'écriture devient une performance et le texte une scène où le lecteur joue un rôle crucial, alors que l'écrivaine construit son identité à travers la textualité narrative de son œuvre.

Mots-clés : intergénéricité, métafiction, autofiction, Ananda Devi, narratologie

Intergenericity and metafiction in Ananda Devi's *Indian Tango*

Abstract

Ananda Devi is a well-known contemporary Mauritian writer who is known for her experimental writing and unusual narrative style. Concealed under the poetic art of fiction and autofiction, her novel *Indian Tango* presents metadiscourse, self-reflection and ponders over the act of writing in a manner that challenges all conventional notions of fiction writing. The fragmented and polyphonic structure of this hybrid text confounds all categories and conventions by blurring boundaries of genre. Drawing upon relevant theories from metafiction and autobiography, this paper attempts to understand how the convergence of the two allows Devi to present her writer not as a single unified identity but as someone occupying multiple subject positions. This paper analyses how writing becomes a performance and the text a stage where the reader comes to play a crucial role as the writer constructs her identity through the narrative textuality of her work.

Keywords: Intergenericity, metafiction, autofiction, Ananda Devi, narratology

Introduction

Les questions de l'écriture et de la création sont au centre de plusieurs romans écrits par l'écrivaine mauricienne Ananda Devi, connue dans le monde pour son style de narration extraordinaire où l'Orient et l'Occident s'entremêlent sans difficulté. Le récit d'*Indian Tango* est marqué par un discours métalittéraire sur le processus de l'écriture, les genres littéraires, et surtout les réflexions sur le métier d'écrivain. Cet article vise à examiner comment la transgression du genre, la figure de l'écrivain et les métadiscours permettent à Devi de remettre en question les conventions de l'écriture et ainsi à participer au débat de l'émancipation de la femme. Dans ce texte, l'écriture elle-même devient un moyen de réécrire, de réagir et de reprendre possession non seulement du corps, mais aussi de la voix. Cet article a pour but de comprendre comment la conjonction d'aspect métalittéraire et l'écriture de soi influencent le récit de Devi et nous permettent de repenser l'autobiographie/l'autofiction.

1. Structure narrative

Indian Tango a une structure narrative complexe, sans conscience focale, ni déroulement régulier de l'intrigue. Le roman se présente comme une série de fragments de textes. Cette complexité est renforcée par la multiplicité des couches diégétiques dans le roman. Des extraits datés d'avril 2004 dans la première moitié du roman et de mai 2004 dans la seconde racontent l'histoire d'une femme d'âge moyen, Subhadra, approchant la ménopause, et sa relation avec son mari ainsi que sa belle-famille. Ces extraits sont racontés par un narrateur extradiégétique, qui désigne Subhadra comme « elle ». Des extraits datent de mars 2004 pour la première partie et avril 2004 pour la seconde sont racontés par un narrateur autodiégétique. Ce dernier raconte l'histoire d'une écrivaine, venue en Inde, dans le but de trouver l'inspiration pour écrire et qui cherche désespérément une intrigue pour une histoire. Les deux récits apparaissent comme des extraits indépendants et le lecteur est obligé d'être aux prises avec deux univers temporels différents et alternés.

La narratrice autodiégétique/l'écrivaine est constamment à la poursuite d'une femme qu'elle appelle Bimala, d'après un personnage d'un film de Satyajit Ray¹. Bimala est décrite comme une personne parfois réelle parfois imaginée par l'écrivaine. Le lecteur découvre plus tard dans le roman que Bimala et Subhadra, la protagoniste de l'autre récit, sont une seule et même personne, révélant que c'est l'écrivaine qui raconte l'histoire de Subhadra. Cette stratégie rassemble la narration du récit et les étapes de construction de ce récit dans le même texte.

Ainsi le quatrième mur² théorisé par Denis Diderot est renforcé et le lecteur est impliqué dans le processus. L'écrivaine est amoureuse de Subhadra et tente même de la séduire. Les extraits datés d'avril et de mai suggèrent qu'elles ont peut-être eu une relation sexuelle. Cependant, le fait qu'on découvre la révélation par l'écrivaine que Subhadra/Bimala est aussi le fruit de son imagination permet une lecture intéressante du roman et de sa complexité diégétique.

2. Analyse de la métafiction

Les éléments biographiques parsemés dans tout le roman ajoutent une nouvelle dimension à ce texte. Ananda Devi considère *Indian Tango*, son neuvième roman, comme son « roman-testament³ » et ainsi entre dans le genre de l'écriture de soi. Elle brouille les frontières dans ce roman hétéroclite où plusieurs genres s'entremêlent pour créer un effet d'intergénéricité⁴. Le titre du roman n'indique pas clairement qu'il s'agit d'une autobiographie. En outre, le début du récit confirme que c'est une œuvre romanesque avec un narrateur hétérodiégétique qui présente l'histoire de Subhadra/Bimla. On doit attendre le deuxième chapitre pour comprendre qu'il existe une autre voix, celle d'une Mauricienne qui est venue à Delhi. C'est le va-et-vient entre ces deux voix qui ajoute une dimension complexe à cette œuvre et offre un espace interstitiel⁵ qui donne place à la métafiction, comme l'explique Devi :

Toute la partie qui s'attache à Subhadra est écrite sous une forme classique. Si on ne lisait que ces chapitres-là du livre, ce serait comme si on lisait un roman classique à propos d'une espèce d'Emma Bovary indienne ! C'était délibéré, je souhaitais créer ce décalage entre les deux types d'écriture. L'une est une narration normale à la troisième personne, l'autre une narration intérieure, qui parle d'écriture (Bragard, 2011 : 273).

Le lecteur qui entre dans le jeu de Devi va bientôt découvrir qu'il s'agit justement de trois types d'écriture. L'écrivaine mauricienne qui raconte la vie de son personnage Subhadra à la troisième personne, le récit autofictif de l'écrivaine parsemé des autoréflexions et des commentaires sur l'acte d'écriture. Ces trois s'entremêlent de façon efficace pour brouiller stratégiquement les frontières non seulement entre l'écrivaine et son personnage, mais aussi entre réalité et fiction. Cette convergence entre l'autofiction, l'autoréflexion et le métalittéraire crée une ambiguïté/ambivalence propice entre la référentialité et la « fictionnalité » qui souligne le fait que la réalité est une construction comme la fiction.

Il y a certes un fort désir chez l'écrivaine de raconter son histoire : « Pour une fois, me mettre en scène, devenir le sujet de mon histoire : cette tentation m'était jusqu'alors inconnue » (Devi, 2007 : 27). Il y a plusieurs indices que la fictionalisation

du moi de l'écrivaine est celle de l'auteure. Le lecteur apprend que le personnage vient de Mirish Desh (Ile Maurice), qu'elle a pris l'avion en France (Devi, 2007 : 55), indices qui correspondent bien au parcours d'Ananda Devi. On ne peut pas non plus nier son rapport complexe avec l'Inde, le pays d'origine de ses ancêtres : « Je ne pouvais prétendre connaître l'Inde, et pourtant ce pays intimement mêlé à ma personne, à ma pensée⁶ ». Cependant, ces éléments plutôt biographiques ne sont qu'un prétexte pour faire place à la possibilité d'autoréflexion et de métadiscours sur l'écriture, ce que Cécile Jest appelle dans son article « radiographie de l'écriture » en empruntant cette expression à Brigitte Riéra : « Elle présente donc Indian tango comme « une radiographie de l'acte d'écrire, [...] une tentative de cerner cet instant extraordinaire de la création » (2016 : 4). Chaque chapitre du journal de l'écrivaine commence ainsi par une réflexion sur l'écriture et présente le récit d'une expérience d'écriture, comme l'écrivaine tente de se mettre en scène en tant que personnage dans une fiction. Ainsi, Devi constate, « cette tentative de traverser la barrière poreuse de la fiction, d'y pénétrer moi-même ou d'en faire sortir mes personnages, de les toucher ou de me perdre dans leur monde » (Riéra, 2010 : 282). Par cette transgression des frontières entre réalité et fiction, elle redéfinit son rapport en tant qu'écrivaine avec le monde. Il y a chez Devi une volonté de dépasser le genre de l'autofiction pour entrer dans une réflexion sur l'acte d'écriture où le soi devient l'autre et ainsi de démystifier le processus de construction de l'autofiction :

Petit à petit, j'ai bien vu qu'il fallait que j'ose le passage dans ce qui n'est pas de l'auto-fiction mais la reconnaissance du centre d'où naissent les fictions : soi, le mystère de soi qui est tant d'autres, cette porosité de la nature spongieuse de l'écrivain, de l'auteur, du créateur créé (Riéra, 2010 : 382).

La métafiction contribue alors à l'autofiction, car au lieu de raconter simplement les événements de la vie d'une personne, elle tient compte de l'écart entre « written self » et « writing self⁷ » afin de souligner le fait que « written self » est déjà fictionnalisé par « writing self », ce qui brouille la différence entre réalité et fiction. Ainsi, elle ajoute un élément de complexité dans notre compréhension des récits autobiographiques, car elle dévoile clairement le processus de création du soi de manière à ce que nous comprenions le sujet comme un être en processus de devenir, et non pas comme une entité figée.

En analysant les stratégies qui présentent la métafiction, W. Ommundeson les divise en trois types d'intrigues allégoriques communes. Selon lui, la première allégorie de l'intrigue est l'utilisation d'un acte sexuel comme la métaphore de la création d'une fiction, à l'instar de l'écrivaine Ananda Devi qui « fait l'amour avec » et « écrit » le même personnage. Ce n'est pas seulement dans l'acte

d'écrire, mais en faisant l'amour avec Bimala que la narratrice-écrivaine la « crée », car les deux sont intimement liées : « J'écrirai Bimala. Encre, plume, mots, tout cela sortira de mon corps et s'inscrira sur le sien. Quel plus beau papier que la peau vierge d'une femme ? Et quelle plus belle poésie que celle écrite par la langue sur son corps ? Mes métaphores sont jouissives et je les aime » (83). L'utilisation par l'écrivaine de sa langue pour écrire sur le corps de Bimala, qui sert de papier vierge, crée une analogie intéressante entre l'écriture et l'acte de faire l'amour, soulignant la sexualité féminine, et décrit magnifiquement comment la narratrice-écrivaine donne vie/écrit Bimala en lui faisant l'amour. L'écriture de Devi renforce alors le concept « d'écriture féminine » d'Hélène Cixous dans lequel le corps féminin est considéré comme une source directe de l'écriture féminine. Elle est considérée comme un discours alternatif puissant qui rompt avec les systèmes linguistiques traditionnels qui imposent de nombreux stéréotypes sur les femmes et en particulier sur leur corps. Françoise Lionnet reconnaît cette relation entre le genre, l'écriture et le corps lorsqu'elle conclut son livre *Autobiographical Voices* en écrivant, « En effet, ce que nous pouvons apprendre des écrits autobiographiques, c'est une nouvelle façon d'écouter la voix relationnelle du soi, le soi est nous « de femme née », qui devient progressivement aliéné dans le langage lorsque la culture, l'ethnicité et les contradictions historiques inscrivent leurs codes d'identification sur nos corps⁸ » (1989 : 248). C'est lorsque les femmes mettent leur corps au centre et font de la féminité et de la sexualité féminine le noyau central, que le pouvoir de la « jouissance » et son énergie chaotique libèrent leur texte de la phallocentricité de tous les discours, permettant aux femmes et aux opprimés d'exprimer leurs préoccupations. Devi recrée ce chaos orgasmique non seulement dans la vie de l'écrivaine et du personnage, mais aussi dans la textualité de son roman :

Exprimer mon envie de chair, des mots de la chair, des vies de la chair, des rires de la chair ? Dire que l'écriture n'a été, finalement, qu'une manière de parler de cela, du corps et rien d'autre ? Des fantasmes qui peuplent les phrases, des ombres livides qui en jaillissent pour se glisser entre mes cuisses et revenir ensuite imprégner l'encre de leur glu ? (Devi, 2007 : 53).

Dans cet acte de faire l'amour/écrire, il y a un sentiment de réciprocité entre le personnage de Subhadra et l'écrivaine. Bien que l'écrivaine manipule indubitablement le personnage et contribue également à lui faire découvrir et redécouvrir son corps et ses désirs, elle est, elle-même, complètement séduite par Bimala. La présence de Bimala inspire, motive et domine le processus d'écriture de la narratrice-écrivaine, qui reconnaît avoir une autorité limitée sur son personnage. À plusieurs reprises, Bimala contrôle la narration de sorte que l'écrivaine devient, elle-même, l'esclave de son personnage. Bien qu'elle ait contribué à donner vie

au personnage, celui-ci a tendance à suivre ses propres désirs et jouit donc d'une certaine autonomie dans sa propre création : « Je crée Bimala et je suis son esclave. Elle fait ce que je veux dans mes rêves, mais je ne peux la forcer par mes mots. Mes mots peuvent l'envelopper, l'habiller, la déshabiller ; mes mots ne peuvent la faire autre que ce qu'elle est » (45).

3. Relation écrivaine-personnage

La relation écrivaine-personnage se complexifie encore, car l'écrivaine admet que sa propre existence dépend du personnage qu'elle a créé et réciproquement annonçant ainsi une alliance tacite entre les deux :

Je sais que j'ai besoin d'elle pour nous délivrer, elle et moi, pour ensemble parfaire ce qu'il reste en nous d'incomplet, pour réunir nos corps comme deux paumes plaquées l'une contre l'autre, pour faire de l'écrivain un être humain et de la femme éteinte un noyau de brûlure. Sans cette réunification, sans la destruction de ce mur qui me divise depuis tant d'années en deux parts ennemies, je ne parviendrai pas à me résoudre. (80)

Bimala joue également un rôle crucial en permettant à l'écrivaine de devenir la personne qu'elle a toujours voulu être. C'est précisément l'ambiguïté entre la Bimala réelle et la Bimala imaginée qui permet à l'écrivaine de briser toutes les barrières et de transcender les frontières afin de se connecter avec un personnage qui est libre d'exister comme il le souhaite, une liberté qui peut être exercée uniquement dans la fiction : « En fin de compte, j'ai eu envie, pour une fois, de franchir la barrière ; de vivre la vie de mes personnages en allant jusqu'au bout de moi-même. [...] En Bimala, j'ai trouvé ma réponse. Elle est à la fois une femme et un personnage, une image et une réalité » (119). Le personnage et la narratrice ont, tous deux, besoin l'un de l'autre pour réaliser leurs désirs. La relation entre les deux est donc mutuelle et réciproque, les deux contribuant à permettre à l'autre de réaliser son plein potentiel. Dans la narration du texte, aussi, ils ne sont pas construits isolément, mais l'un à travers l'autre.

L'écriture devient donc le site de jouissance des corps féminins, comme elle annonce une rupture complète avec les récits androcentriques pour proposer une nouvelle esthétique féminine. C'est cette écriture corporelle chaotique en conjonction avec les métadiscours et l'autoréflexion qui nous permet de repenser l'autofiction dans l'œuvre de Devi. Elle introduit l'écriture comme partie intégrante de l'identité de l'écrivaine en déstabilisant la hiérarchie entre la narratrice et le personnage, et entre « written self » et « writing self ». Ce ne sont pas tant les détails biographiques qui rendent possible la construction de l'identité de

l'écrivaine, mais les métadiscours et l'écriture consciente de soi qui permettent au lecteur d'accéder aux idées de l'écrivaine, capturant ainsi l'écrivaine dans sa multidimensionnalité. L'écrivaine n'est pas considérée comme un signifiant figé qui doit être démystifié par l'acte d'écrire, mais comme quelqu'un qui se construit dans le texte. Le texte n'est plus simplement la narration de la vie de l'écrivaine, mais il est aussi le lieu où se construit l'identité de l'écrivaine à travers le jeu incessant des signes et des symboles où l'écrivaine redécouvre des aspects de sa personnalité dont elle n'avait pas conscience.

L'existence de l'écrivaine dépend autant du personnage que le personnage dépend d'elle. Parfois, elle croit se transformer en Bimala, effaçant ainsi toute différence entre les deux :

Je te cherche, je te suis, je te guette, je te projette. Je suis l'ombre de ton identité. Pendant ce temps-là, je ne suis rien ; en sursis, en suspens. Je me désintègre pour me retrouver de l'autre côté de l'écran, dans le miroir basculé de la page. Je me transforme en cette présence vénéneuse qui va pousser Bimala dans ses retranchements, et, une fois là, l'en sortir neuve, riche, vitale. [...] peut-être suis-je aussi Bimala, enracinée dans sa torpeur et ses habitudes, suivant son chemin d'un côté de ses berges tandis que son double sautille de l'autre côté ? Peut-être ai-je envie, en la secouant de sa complaisance, de me sortir aussi du trou ? (140)

La phrase « Je te cherche identité » est particulièrement intéressante, car elle transforme très habilement et poétiquement l'écrivaine qui est le sujet de son énonciation en objet puisque le lecteur peut alors lire *suis* comme le verbe suivre ou être. L'écrivaine qui suit, présente et représente le personnage (objet de la phrase), devient, elle-même, Bimala alors qu'elle continue à la poursuivre. Pour qu'une telle transformation s'opère, l'écrivaine se dissout afin de pouvoir se retrouver à nouveau « Je me désintègre pour me retrouver ». C'est la présence de Bimala qui déclenche la redécouverte de l'écrivaine. C'est dans le salut de Bimala que l'écrivaine voit sa propre libération, ce qui indique que la communion de l'écrivaine avec le personnage est bien plus intense et profonde qu'une simple intimité physique. Sa révélation, « peut-être suis-je aussi Bimala », alors que les deux se fondent en image miroir l'une de l'autre, conduit à un dédoublement complexe qui problématise les définitions simples de l'autofiction. C'est dans la textualité narrative que Devi arrive à résoudre ses problèmes en acceptant les positions multiples du sujet qu'elle peut occuper plutôt qu'un seul moi unifié.

Indian Tango renforce l'ambiguïté du genre de l'autofiction par sa nature transgénérique et en faisant cela ébranle les frontières entre réalité et fiction.

Comme l'affirme justement Cécile Jest, « Ananda Devi met en lumière sa conception de la littérature comme chant du corps féminin, de l'identité féminine retrouvée. [...] dans les interstices du récit [...], Ananda Devi mène le lecteur entre réalité et virtuel, sources contemporaines d'une quête de l'identité, celle de son personnage, de la narratrice-écrivaine et donc celle de l'auteure et de ses lecteurs » (2016 : 8).

La métafiction nous fait comprendre comment la réalité et la fiction sont, toutes deux, des constructions, ce qui complique la relation entre les deux. Patricia Waugh souligne, elle aussi, cet aspect de la métafiction dans sa définition :

La métafiction est un terme donné à l'écriture fictionnelle qui attire consciemment et systématiquement l'attention sur son statut d'artefact afin de poser des questions sur la relation entre la fiction et la réalité. En fournissant une critique de leurs propres méthodes de construction, de tels écrits n'examinent pas seulement les structures fondamentales de la fiction narrative, ils explorent également la fictionalité possible du monde extérieur au texte littéraire fictionnel. [...]. En nous montrant comment la fiction littéraire crée ses mondes imaginaires, la métafiction nous aide à comprendre comment la réalité que nous vivons au jour le jour est pareillement construite, pareillement écrite⁹ (Waugh, 1984 :18).

Les récits de vie sont, eux aussi, des constructions qui s'opèrent dans les limites des barrières sociolinguistiques. Si notre connaissance de ce monde passe par le langage dans les œuvres fictives, on peut dire que la fiction littéraire (mondes entièrement construits par le langage) devient un modèle utile pour apprendre la construction de la « réalité » elle-même. Le soi, comme toute autre entité conceptuelle, est au moins partiellement une construction du langage. Les gens forgent leurs identités dans et par les langues. Ils réfléchissent sur eux-mêmes et ressentent le besoin de construire leur identité. Cela permet à son tour de mettre en mots l'acte de création de soi. Jérôme Bruner affirme que les histoires ne se déroulent pas dans le monde réel, mais sont construites dans l'esprit des gens, « [...] ou comme Henry James l'a dit, les histoires arrivent aux gens qui savent les raconter¹⁰ » (Bruner, 1987 :11). Il pose ensuite la question sceptique suivante : « Cela signifie-t-il que nos autobiographies sont construites, qu'elles doivent être considérées non pas comme un compte rendu de ce qui s'est passé, mais plutôt comme une interprétation et une réinterprétation continues de notre expérience¹¹ ? » (Bruner, 1987 : 22).

P. J. Eakin est l'un des critiques les plus pertinents à promouvoir le lien entre les mots et les identités dans l'écriture autobiographique. Déjà dans une étude, Eakin déclare que « [. . .] la vérité autobiographique n'est pas un contenu fixe mais évolutif dans un processus complexe de découverte et de création de soi¹² »

(Eakin, 1985 : 3). Plus récemment, il est allé encore plus loin, suggérant que les autobiographies ne sont que la manifestation la plus tangible du phénomène de la construction de l'identité (Eakin, 2008, x). Il en est venu à considérer l'écriture autobiographique comme une formation de l'identité, qui repose sur l'idée que les individus se racontent constamment des histoires sur eux-mêmes, construisant ainsi leur identité au quotidien. Le soi présenté dans les autobiographies est ainsi doublement construit : non seulement dans le récit écrit de la vie, mais aussi dans un processus de formation de l'identité qui dure toute la vie. Dans un texte qui se situe à la croisée de l'autofiction et de la métafiction, le soi présente alors la possibilité d'être construit par des moyens divers et conduit ainsi à des subjectivités multiples.

Devi essaie d'utiliser le texte comme une plateforme tout en expérimentant avec les contraintes androcentriques conventionnelles, ce qui lui donne la possibilité de se construire en dehors des limites du patriarcat à travers ses personnages et son art de l'écriture. La conjonction de l'autofiction et de la métafiction lui permet de se présenter dans des subjectivités multiples plutôt que dans un moi singulier affirmé par les récits autobiographiques conventionnels. La fixité de la subjectivité est alors bousculée au profit de l'acte de devenir dans le texte. Cela explique aussi les multiples textes autofictifs comme *Les hommes qui me parlent* (2011) et *Deux malles et une marmite* (2021). Dans *Les hommes qui me parlent*, les autoréflexions sont longues et complexes et rendent possible un traitement plus direct et explicite de la relation entre l'écriture et le soi, et créent un espace pour que les lecteurs entrent dans une réflexion sur soi avec l'auteur. Devi écrit : « Les mots, mon refuge, mon histoire, le lieu où enfin une autre image se dessinait, celle d'une femme qui méritait d'être » (Devi, 2011 : 36). Interprétant ces mots Katherine Schlosser affirme dans sa thèse, « Devi situe son foyer dans la langue et le processus d'écriture, ainsi que son image idéale de soi. Malgré le soulagement et la satisfaction d'appartenance qui accompagnent le processus d'écriture, Devi ressent toujours une division entre son moi-écrivain et son moi-femme, et commence à reconnaître plus pleinement la pluralité de ses identités » (Devi, 2018 : 50). La relation intime que Devi entretient avec l'écriture lui fournit l'espace nécessaire pour résoudre ses conflits intérieurs en brouillant les frontières rigides entre les faits et la fiction, ce qui lui permet d'articuler ses notions d'appartenance et de foyer. Comme elle le dit, elle-même, dans un entretien :

J'ai l'air très indien, mais je ne me sens pas indienne, et je comprends ce pays comme un endroit où à la fois je pouvais appartenir et en même temps je me sens étrangère. C'est un état d'esprit schizophrénique que j'ai essayé d'exprimer dans Indian Tango. Peut-être que la seule façon d'intégrer ces deux aspects

de moi est d'écrire, car alors je réintègre le personnage de l'observateur qui caractérise tous les écrivains, et l'Inde devient une fiction à saisir, à capturer et à modeler par mon imagination et selon mes caprices et mes désirs¹³.

Pour les écrivains de métafiction, l'hypothèse la plus fondamentale est que composer un roman n'est pas essentiellement différent de composer ou de construire sa propre réalité. L'écriture, elle-même, devient le principal objet d'attention, car le réel, le fictif et l'autoréflexif contribuent à établir l'identité de l'écrivain et illustre la « dimension transformatrice et visionnaire de l'autobiographie postcoloniale » en montrant « la conviction que l'écriture compte et que le récit a le pouvoir de transformer le lecteur » (Lionnet, 1989 : 23). Ce qui est le plus remarquable dans le style d'écriture de Devi, c'est qu'elle reconnaît le rôle essentiel joué par le lecteur dans la construction de la signification de ses œuvres. Les commentaires autoréflexifs sur son processus d'écriture et le rôle intégral qu'ils jouent dans la formation de l'identité de l'écrivaine permettent à Devi, d'une part, de montrer à quel point le texte est intimement lié à l'auteure, mais, d'autre part, de démontrer paradoxalement l'écart entre « written self » et « writing self », en l'extirpant de l'identité non écrivante de l'auteur. Katherine Mary Schlossen dans son étude sur Devi considère que c'est ce moment exceptionnel qui exige l'intervention active du lecteur, car elle affirme que :

La complexité qui en résulte rend d'une part difficile la distinction entre les « intentions de l'auteur » et les « intentions textuelles » lorsque le narrateur à la première personne réfléchit à plusieurs reprises sur l'écriture du texte. D'autre part, cependant, la tension entre les intentions crée un espace pour que le lecteur puisse entrer dans le sens du texte ; en d'autres termes, l'auteur et le texte collaborent pour encourager l'implication des intentions du lecteur. Ces intersections, ou seuils comme j'aimerais les appeler, marquent les espaces dans le texte où le lecteur génère du sens pour et à partir du texte¹⁴ (Devi, 2018 : 51).

Dans la métafiction, le lecteur joue un rôle beaucoup plus actif dans la construction de la signification du texte que dans tout autre type de fiction. Comme nous le rappelle Patricia Waugh, « l'auteur est un concept produit par des textes littéraires et sociaux, [...] ce que l'on considère généralement comme la « réalité » est également construite et médiatisée de manière similaire. La « réalité » est dans cette mesure « fictive » et peut être comprise par un processus de « lecture » approprié » (1984 : 2). Linda Hutcheon affirme également que les romans autoréflexifs contemporains exigent que le lecteur participe au processus fictionnel en tant que co-créateur imaginatif (1980 : 1). Le texte devient le lieu où l'auteur et le lecteur collaborent pour créer du sens.

Le lecteur, lui aussi, observe un fort désir chez la narratrice d'*Indian Tango* de tisser des liens, de s'ouvrir sur le monde et de faire entendre sa voix. L'objectif final de son récit n'est pas de raconter simplement sa vie douloureuse ou d'évoquer la pitié chez son lecteur, mais d'aller plus loin et ainsi s'accorde très bien aux idées de Susan Lanser qui propose un texte féministe dans lequel :

[...] l'acte de raconter devient l'acte unique et important, comme si cet acte pourrait offrir une résolution, une clôture. La communication, la compréhension, être entendu deviennent non seulement les objectifs de la narration, mais aussi les actes qui peuvent transformer (certains aspects) du monde raconté. Dans un univers où l'attente, l'inaction, la réception prédominent, et l'action est à peine possible, l'acte narratif devient, lui-même, la source de toute possibilité¹⁵ (Lanser, 1986 : 357).

Conclusion

Dans *Indian Tango*, ce que Devi décrit avec précision, c'est son autocréation à travers l'acte d'écriture. Elle forge son identité par les mots et affirme son existence par les langues. Dans ce roman, les éléments biographiques sont peu nombreux. Pourtant l'aspect autobiographique est créé et recréé par la métafiction. Dans ce processus, la rigidité d'une identité singulière et unifiée est remise en question, créant une notion fluide et flottante du soi, marquée par des subjectivités plurielles. *Indian Tango*, en tant que texte, tente de dépasser toutes les limites pour redéfinir les contours du roman contemporain. Il raconte non simplement pour relater, mais pour relier l'auteur aux lecteurs. Ce texte qui construit sa signification dans l'espace interstitiel de différents genres et en relation continue avec d'autres discours, s'ouvre aux lecteurs de nouvelles façons de construire et de reconstruire le sens à l'intérieur et en dehors des confins de l'espace textuel. En guise de conclusion, j'aimerais évoquer les mots de Shenaz Patel, une écrivaine contemporaine mauricienne qui démontrent la vraie puissance de l'écriture comme un moyen de tisser à nouveau des liens aux autres, plus particulièrement, aux lecteurs :

L'écriture est un chant, l'écriture est un cri. À travers romans et nouvelles, c'est sans doute ce à quoi l'auteure en moi tente, encore et encore, de donner voix. En sachant qu'à l'autre bout, la page ne pourra prendre vie que loin de soi, entre les mains et sous les yeux de celui ou de celle qui, un jour peut-être, la lira. (Patel, 2014 : 59).

Bibliographie

- Bragard, V., Srilata, R. 2011. *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Paris : L'Harmattan.
- Bruner, J. 1987. « Life As Narrative ». *Social Research*, Vol. 54, N°. 1, p. 11-32.
- Crowley, M. 2000. *Duras, Writing and the Ethical*. Oxford : Clarendon Press.
- Devi, A. 2007. *Indian Tango*. Paris : Gallimard.
- Devi, A. 2011. *Les hommes qui me parlent*. Paris : Gallimard.
- Eakin, P.J. 1985. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton : Princeton University Press.
- Eakin, P.J. 2008. *Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hutcheon, L. 1980. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Ontario : Wilfrid Laurier University Press.
- Jest, C. 2016. « Ananda Devi, Indian Tango, Écrire à la première personne, entre réalité et fiction ». *Continents manuscrits* 6.
- Lanser, S.1986. « Toward a Feminist Narratology ». *Style* 20, p. 341-363.
- Lionnet, F. 1995. « Evading the Subject: Narration and the Cityin Ananda Devi's *Rue la Poudrière* ». *Postcolonial Representations*. Ithaca and London: Cornell University Press. p. 48-68.
- Lionnet, F. 1989. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca: Cornell University Press.
- Ommundenson, W. 1993. *Metafictions? Reflexivity in Contemporary Texts*. Australia: Melbourne University Press.
- Patel, S. 2014. *Paradis blues*. La Roque d'Anthéron : Vents d'Ailleurs.
- Riéra, B. 2010. « L'écriture du désir chez Ananda Devi », *Le féminin des écrivaines suds et périphéries*, Christiane Chaulet Achour et Françoise Moulin-Civil, (dir) CRTF-CICC, Amiens, éd. Encreage.
- Schlosser, K. 2018. « Voices of Silence in Francophone Women's Literature: Comparisons of Algerian and Mauritian Novels ». (PhD Thesis). <https://escholarship.org/uc/item/3v14742t>. Consulté le 23 juin 2022.
- Waugh, P. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London : Methuen.

Notes

1. Satyajit Ray (1921-1992) était un cinéaste indien mondialement connu pour ses films. Il a reçu de nombreux prix importants au cours de sa carrière, dont 32 National Film Awards en Inde, plusieurs prix dans des festivals internationaux de cinéma et un Oscar en 1992.
2. Au théâtre, le *quatrième mur* désigne un « mur » imaginaire situé sur le devant de la scène, séparant la scène des spectateurs. Ce concept fut formulé par le philosophe Denis Diderot et plus tard par le comédien André Antoine qui voulait recréer sur scène la vraisemblance. Le dramaturge allemand Berthold Brecht a aussi utilisé le 4e mur pour provoquer l'effet de distanciation par divers procédés. L'expression « briser le quatrième mur » fait surtout référence aux comédiens sur scène s'adressant directement au public et, au cinéma, quand des acteurs le font par le biais de la caméra. L'expression fait aussi référence à d'autres techniques ; certaines sont considérées comme des techniques de métafiction.
3. Entretien avec les Indes réunionnaises, « Peut-être est-ce l'Inde mythique qui m'habite », 2008, <http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>, consulté le 7 juin 2022.

4. Jean-Michel Adam et Ute Heidmann dont le travail sur le questionnement des genres occupe une place majeure depuis environ trente ans supposent que tout texte participe d'un ou de plusieurs genres. Ils proposent de passer du genre à la généricité. Jean-Michel Adams nous explique la notion d'intergénéricité ainsi :

« Afin de saisir la complexité de l'impact générique sur la mise en discours, nous proposons de déplacer la problématique du genre - comme répertoire de catégories auxquelles les textes sont rapportés - vers une problématique plus dynamique. [...] L'étiquette genre et les noms de genres [...] ont tendance à réduire un énoncé à une catégorie de textes. La généricité est, en revanche, la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes. Cette mise en relation repose sur la production et /ou la reconnaissance d'effets de généricité, inséparables de l'effet de textualité. Dès qu'il y a texte - c'est-à-dire la reconnaissance du fait qu'une suite d'énoncés forme un tout de communication -, il y a effet de généricité. [...] Observée sous l'angle de la dynamique, la question des genres met en exergue le phénomène de l'intergénéricité, c'est-à-dire les diverses formes d'interaction entre les catégories génériques, canoniques ou non, dans les écritures et les métadiscours contemporains » Entretien avec Jean-Michel Adam, « Enjeux discursifs de la généricité des textes » propos recueillis par David Martens & Guillaume Willem, <http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.interferences/files/illi13entretienjeanmicheladam.pdf>, consulté le 3 juin 2022, p. 191.

5. Bhabha, H. 1994. *Location of Culture*. London: Routledge.

6. Entretien avec les Indes réunionnaises, « Peut-être est-ce l'Inde mythique qui m'habite », 2008, <http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm>, consulté le 7 juillet 2021.

7. Termes empruntés à l'article de Martin Crowley « Writing and the Self ».

8. Indeed, what we can learn from autobiographical writings is a new way of listening to the relational voice of the self, the self is us "of woman born" that becomes progressively alienated in language when culture, ethnicity and historical contradictions inscribe their identifying codes on our bodies.

9. Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.

10. Or as Henry James once put it, 'Stories happen to people who know how to tell them'.

11. Does this mean that our autobiographies are constructed, that they had better be viewed not as a record of what happened but rather as a continuing interpretation and reinterpretation of our experience?

12. Autobiographical truth is not a fixed but an evolving content in an intricate process of self-discovery and self-creation.

13. From an interview to be published in a volume of essays *Kala pani Crossings, Gender and Diaspora, An Indian Perspective* with Routledge Publishers. I look very Indian, but I do not feel Indian and I both understand the place as if I could belong there and feel at the same time alienated. It's a schizophrenic state of mind which I tried to express in *Indian Tango*. Perhaps the only way I can integrate these two aspects of my own self is through writing, because then I reintegrate the persona of the *observer* which characterises all writers, and India becomes a fiction to be grasped and captured and moulded by my imagination and according to my whims and desires.

14. The complexity that results therefrom renders it on the one hand difficult to distinguish between 'authorial intentions' and 'textual intentions' when the first-person narrator repeatedly reflects on the writing of the text. On the other hand, however, the tension between the intentions creates space for the reader to enter into the meaning of the text; in other words, the author and the text collaborate to encourage the involvement of the reader intentions as well. These intersections, or thresholds as I would like to call them, mark the spaces in the text where the reader generates meaning for and from the text.

15. [...] the act of telling becomes the unique and important act, as if this act could offer a resolution, a closure. Communication, understanding, being heard become not only the objectives of narration, but also the acts that can transform (certain aspects of) the narrated world. In a world where expectation, inaction, and reception predominate, and action is barely possible, the narrative act itself becomes the source of all possibility.