



ISSN 1951-6436

ISSN en ligne 2260-8060

## L'exil et le fantastique dans l'œuvre de Ying Chen et d'Ananda Devi

**Mohar Daschaudhuri**

University of Calcutta, India  
moharchaudhuri@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7979-2439>

Reçu le 15-06-2020 / Évalué le 30-08-2020 / Accepté le 04-11-2020

### Résumé

Cette étude comparée entre Ying Chen et Ananda Devi propose d'analyser comment la condition de l'exil donne naissance à un mode fantastique dans leurs œuvres. Pour Ying Chen, écrivaine d'origine chinoise qui a immigré au Canada et pour Ananda Devi, auteure mauricienne d'origine indienne qui se trouve actuellement en Suisse, la migration est un fait d'un isolement extrême qui se reflète par une écriture de plus en plus subjective et déracinée des faits réels. Le fantastique envahit les images et les actions au point où leurs protagonistes révèlent un état subjectif fragmenté. La mémoire d'un passé honteux les amène à la recherche de 'l'autre' par l'acte de réincarnation. Envahies par les sentiments contradictoires, les protagonistes vivent dans un espace « l'entre-deux » qui dissout les binarités hiérarchiques du bien et du mal, du présent et du passé, du réel et de l'imaginaire. La problématique devient d'autant plus intéressante que cette écriture migrante cherche un espace où le 'soi' non-homogène, est à la fois en rapport antagoniste et nostalgique avec une 'autre' qui reste également indéfinissable.

**Mots-clés :** exil, écriture migrante, fantastique, hybride, l'entre-deux

### Exile and the fantastic in the works of Ying Chen and Ananda Devi

#### Abstract

This comparative study of four novels by Ying Chen and Ananda Devi proposes to analyse how the condition of living in exile erupts in a fantastic mode of writing. For Chen, originally from China who migrated to Canada and for Devi, a Mauritian writer of Indian origin who presently lives in France, the immigrant experience brings about a sense of alienation and isolation. This is reflected in their works which venture into the unconscious and move beyond the real. The 'fantastic' invades their world and reveal characters which are fragmented, their memories of guilt expressed though a desire of re-birth and return to the origin in order to reunite with the 'other'. Overcome by contradictory feelings of attachment to one's past and the desire to be accepted by the 'other', the protagonists live in a flux between anachronistic times, memories of past and the dreams of the future, in an "in-between" space where binary hierarchies cease to exist between the present and the past, the real and the un-real. The research question becomes even more

relevant as migrant writing makes a non-homogeneous space for the 'self' that is at once antagonistic and nostalgic in its relationship with the 'other' which too remains un-defined.

**Keywords:** exile, migrant writing, fantastic, hybrid, in-between

## Introduction

La problématique de l'exil échappe au cadre géopolitique et dit les négociations quotidiennes, entre l'enracinement et le déracinement. Lequin remarque, « ...qu'il s'agisse d'un exil intérieur ou d'un exil officiel dûment enregistré, c'est prendre conscience de ce qui allait de soi avant le dérangement ou de ce qui va de soi dans le nouvel espace » (Lequin, 1995 : 23). Averis dans son étude des écrivaines immigrées francophones et hispaniques constate que bien que la raison de l'immigration soit très variée, elles [certaines d'entre elles étant forcées de s'enfuir d'un régime politique intolérant et d'autres qui ont plutôt choisi d'immigrer] démontrent une certaine non-conformité aux rôles qui leur ont été désignées dans leur culture d'origine, et qu'elles se sont toutes profitées de leur engagement avec les conditions de l'immigration. Cet engagement inclurait à la fois les privilèges qu'elles ont eues comme citoyennes des pays développés, notamment la liberté d'expression, l'occasion de vivre hors d'une société orthodoxe et traditionnelle, et aussi des difficultés de s'adapter dans leur nouvel environnement. Selon Averis, ces caractéristiques, c'est-à-dire, la diversité de leur origine, leur non-conformité avec les cultures d'origine et avec la culture d'arrivée et l'engagement avec leur condition immigrante les ont amenées vers leur écriture hybride<sup>1</sup> (Averis, 2014 : 2). Je procéderai, ici, à une double démarche, d'une part examiner la présence de l'exil et d'autre part, relier ses effets par le biais du fantastique dans *Immobile* et *Le Champ dans la mer* de Ying Chen et dans *Moi l'interdite* et *L'Arbre fouet* d'Ananda Devi.

Née à Shanghai en 1961, Ying Chen quitte la Chine et vient à Montréal pour des études littéraires en français qui devient sa langue d'écriture. Tandis que ses deux premiers romans, *La mémoire de l'eau* et *Les lettres chinoises* se basent sur les thèmes d'identité et sur l'expérience de l'immigration, les romans qui les suivent analysent la subjectivité de l'individu, immigrant ou non, vis-à-vis de sa culture d'origine et de son pays d'accueil. La voix d'une jeune fille chinoise, décédée, raconte l'histoire dans *L'Ingratitude* (1995) Se sentant opprimée par la domination de sa mère (symbolique de la patrie), elle a voulu se suicider. Ironiquement, elle ne pourra s'échapper de la domination de sa mère même dans ce choix. Dans *Immobile* (1998) et dans *le Champ dans la mer* (2002), la voix narrative se situe

dans un espace plutôt fantastique entre la vie et la mort, la réalité et les souvenirs. La protagoniste femme vacille entre deux vies et entre deux amants dans un axe spatio-temporel anachronique qu'elle chevauche par le biais d'une mémoire qui survole plusieurs incarnations.

Ananda Devi, originaire de l'île Maurice dont les ancêtres étaient immigrés de l'Inde, est une des écrivaines les plus connues du monde francophone dont le cadre fictif est l'île Maurice ou l'Inde, les lieux de ses origines, bien qu'elle habite en occident depuis plusieurs décennies. Michel Beniamino, en analysant l'œuvre de Devi, remarque qu'« être femmes dans les îles, toujours pensées sous les archétypes de la féminité, implique, pour les femmes écrivains, un impératif de distinction face à la féminité ambiante, au risque en cas d'échec, de n'avoir jamais été sujet mais toujours, dès le départ, objet du désir » (Beniamino, 2008 : 144). Stillman, en résumant l'impression que fait l'œuvre de Devi sur elle, avoue que c'est comme affronter un monde violent et poétique au sujet des plus humbles dans un environnement hostile et cruel (Stillman, 2013 : 22).<sup>2</sup>Devi admet que la plupart des femmes dont elle esquisse des portraits si violents sont celles dont l'histoire tragique lui a été transmise par ses aïeules, par sa mère et sa grand-mère (Stillman, 2013 : 23). Les hommes sont souvent cruels envers leurs femmes, comme par exemple, dans *Le Voile de Draupadi* et dans *Eve de Ses décombres* tandis que dans *Moi l'interdite* (2000) et dans *L'Arbre fouet* (1997) les pères orthodoxes et cruels rendent la vie misérable à leurs jeunes filles.

En s'appuyant sur la théorie psychanalytique et structurale du fantastique de Rosemary Jackson, cet article aborderait une méthodologie comparatiste pour analyser les œuvres d'Ananda Devi et de Ying Chen. Tandis que Tzvetan Todorov présente une théorie structuraliste et définit le fantastique comme un mode littéraire ayant des caractéristiques formelles, Jackson y apporte une perspective psycho-analytique pour explorer les critères subjectifs qui donnent naissance au fantastique dans l'œuvre littéraire. Considérant le fait que dans le cas de Chen et de Devi, le fantastique surgit non seulement comme un effet formel du texte mais qu'il résulte de la nostalgie, des peurs et des désirs subconscients de l'écrivaine immigrante, la perspective théorique de Rosemary Jackson pourrait mieux en éclairer les nuances subjectives.

Rosemary Jackson introduit la notion du fantastique comme « un mode d'écriture qui entre en dialogue avec le 'réel' et incorpore ce dialogue comme une partie de sa structure essentielle » (Jackson, 2003 : 35)<sup>3</sup>. C'est une sorte d'incertitude quant à la nature même du 'réel', une interrogation des distinctions entre ce qui est 'vrai' et ce qui est 'illusoire'. Selon Jackson, « ...les ambiguïtés thématiques qui produisent ces motifs variés comme des doubles, des monstres, du cannibalisme,

de l'androgynie, de la paranoïa, de la folie etc., se concernent, tous, avec la déconstruction des dualités des genres et des sexes afin de subvertir la perception de l'ordinaire et du normal et pose des questions sur la conception 'réaliste' de l'univers » (Jackson, 2003 :49). « L'espace fantastique perpétue le désir en insistant sur l'absence, ou sur la lacune, sur l'invisible et sur le non-visible...dans une culture qui sous-entend 'le réel' comme ce qui est 'visible' et où la faculté de la vision domine sur les autres sensations. On constate facilement que ce qui est caché de la vue devrait être subversif, donc métaphysiquement 'je vois' est synonyme à 'je comprends'<sup>4</sup>... Le temps chronologique est également explosé avec le passé, le présent et le futur tendant vers une suspension, un présent éternel » (Jackson, 2003 : 47). Il reste à examiner si les récits d'Ananda Devi et de Ying Chen interrogent le 'réel' en mettant en évidence ces caractéristiques du fantastique et si, la condition de l'exil, pourrait en être une cause.

Dans cet article nous allons, dans un premier temps analyser comment d'une part le désir de se réconcilier avec les rapports anciens, soit le pays originaire ou les parents aliénés, et d'autre part le désir de s'adapter dans un environnement étranger, d'être aimé par 'l'autre', amènent les protagonistes femmes de Chen et de Devi à un état du déchirement psychologique. Elles se détachent de leur entourage physique et se plongent dans une subjectivité de plus en plus aliénante. Ensuite, nous allons déchiffrer comment le fantastique envahit les récits de Devi par le biais des protagonistes fragmentés, délinquants ou dépressifs et dans l'œuvre de Chen il surgit par le biais des narratrices réincarnées qui sont douées d'une mémoire fluide. Finalement nous allons examiner la narration non-linéaire qui privilégie « l'entre-deux », un espace qui se situe entre la réalité et l'imaginaire, entre la vie et la mort. La structure du texte en prose se transforme dans une incantation poétique et sensorielle dans les récits de Devi et dans une narration monologique qui s'approche de l'universalisme dans le cas de Chen.

### **Écriture migrante : rupture avec le « réel »**

On définit « écriture migrante » comme la production des écrivain(e)s immigré(e)s dans la littérature contemporaine qui désigne un certain style d'écriture souvent associé aux concepts de la déterritorialisation, du nomadisme et de l'hybridité tout en évitant une catégorisation basée sur l'origine ethnique de l'auteur(e) immigrant(e) (Phelps, 200 :85)<sup>5</sup>. Suivant la pensée de Robert Berrouet-Oriol (1992 : 12), l'écriture migrante produite par des sujets migrants aborde les thèmes du corps et de la mémoire et ces œuvres sont « travaillées par...le pays laissé ou perdu » (Dubois et Hommel, 1992 : 41-42). Le rapport des protagonistes avec leurs parents, des mères cruelles ou des pères orthodoxes est un thème commun à Chen

et à Devi, ce qui pourrait symboliser aussi un rapport difficile de l'écrivaine avec la culture d'origine. Ainsi que déduit Yeager en analysant le roman *L'Ingratitude* de Chen, « ... *L'Ingratitude* pourrait être lu comme un récit de la séparation et du déracinement, de l'exil et de la perte de la famille et du pays d'origine...le passage de la jeune fille vers le suicide pourrait symboliser l'immigration d'un pays à un autre » (Yeager, 2004 : 141). L'exil ne se définit pas comme un phénomène du déplacement physique, c'est aussi un 'exil intérieur', « une révolte contre ce qui nous limite, nous étouffe et nous opprime. C'est également une libération et une solitude. Dans la culture moderne c'est un mouvement irréversible qui nous éloigne de la permanence et de la continuité. L'exil est caractérisé par une disruption, par une oppression ainsi que par un sentiment continu de ne pas avoir une demeure permanente et l'incertitude que cela présuppose<sup>6</sup> » (McLane-Iles, 1997 : 224).

Dans les deux premiers romans de Chen, *La Mémoire de l'eau* et *Les Lettres chinoises*, les protagonistes débattent la question des traditions, de la modernité, de la liberté des individus vis-à-vis du pays d'origine et du pays d'accueil. Yeager, en analysant ces trois romans, conclut que l'identité est toujours un processus en devenir et que la fuite et l'oubli de leurs origines paraissent impossible aux protagonistes de Chen. La transgression des lois de la mère (symbolisant la patrie et la culture d'origine) aboutit à une perte douloureuse (Yeager, 2004 : 142). La mère considère l'abandonnement de Yan Zi, de *L'Ingratitude (IG)* comme un acte de culpabilité et même après sa mort Yan-Zi se rend compte « que notre mère est notre destin » (*IG*, 150). La jeune fille comprend qu'on ne peut pas s'éloigner de sa mère et de ses origines, « les traîtres à leurs mères continueront, morts comme vivants...à se voir exclus de ce cycle de la vie, à être partout et nulle part. » (*IG*, 150). Silvester constate que cette trahison de la mère est peut-être une des raisons des réincarnations continues du protagoniste dans les romans suivants de Chen (Silvester, 2007 : 60).

Le texte fantastique suscite des 'absences', l'effet qui, selon Jackson, est comparable aux objets situés dans la zone « paraxiale » dans la terminaison de la science d'optique. Ce concept renvoie à la région entre l'objet réel et son image où les deux paraissent s'unir. C'est la zone spectrale du fantastique. En fait, le récit fantastique est d'abord mimétique (qui imite la réalité) et ensuite il admet « l'absence » du réel (Jackson : 19). Dans *Le champ dans la mer (CM)* le fantastique surgit du fait que la narratrice retrace son chemin vers une civilisation ancienne qui n'existe plus, en recherche d'une mère d'une vie passée et pour combler « l'absence » de son camarade de classe d'autrefois, le jeune V, qu'elle aimait beaucoup. Elle a dû se renaître pour « payer les dettes de ses parents » (*CM* : 74). D'une part la nostalgie de cet amour perdu et d'autre part, son devoir envers les

parents morts l'emportent dans le cycle des réincarnations. Cette absence ne serait jamais comblée car ce que la jeune fille désire sont des vœux contradictoires. Elle recherche à la fois de retrouver son ami V, et de se réconcilier avec sa mère qui l'avait averti de la perfidie de V. La mère ne supportait guère cette amitié car elle savait que les parents de V avaient assassiné son mari et plus tard, V lui-même tuerait la jeune fille. Dans *Immuable* (IM) mariée à archéologue A, la même narratrice se lance dans l'aventure de rejoindre son amant d'autrefois, S, d'une incarnation passée, « ...l'image de S me poursuit. Son absence dans le monde actuel me rend anxieuse...Il faut que je lui parle. Mais où le chercher ? » (IM : 14). Dans IM, elle fut orpheline (et donc sans origines) retrouvée par une troupe d'opéra avec laquelle elle vagabondait d'un village à l'autre (d'ailleurs elle le fait encore comme esprit réincarné d'une vie à l'autre).

En fait, dans les deux romans, elle est à la recherche des gens décédés, dans un espace déplacé, dans un temps anachronique, où ils ne pourraient jamais exister. Elle est consciente même de la nature fantastique de cette histoire d'amour : « Plus tard, en des temps et en des lieux différents, nous aurions de la difficulté à nous représenter avec certitude cette amitié enfantine. Nous serions obligés d'attribuer à cette histoire, comme le feraient les adultes, les couleurs de l'in vraisemblance, du romanesque, voire du fantastique » (CM : 76). Du fait que c'est V qui assassinerait la jeune fille, et la séparerait toujours de sa mère qui fut la seule à l'aimer, on comprend que l'amant V n'est qu'une image illusoire d'un amour idéal fantasmé. Ce motif d'être déchiré entre l'amour des parents possessifs (symbolique d'une culture originaire) et l'amant qui réside 'ailleurs' est un thème depuis *la Mémoire de l'eau*, jusqu'au *Champ dans la mer* et pourrait faire écho à l'enjeu du conflit psychologique personnel de l'auteure elle-même. De son expérience d'immigration, Chen remarque, « Je me trouve à mi-chemin entre mon point de départ et mon ailleurs...Je vis désormais dans la mémoire ainsi que dans l'espérance. Mon âme court entre deux amants qui prennent chacune en main, une partie de moi » (QMM : 35). L'impossibilité de retrouver le pays laissé derrière d'une part et l'échec de chercher ses racines dans une culture étrangère, d'autre part, laisse l'écrivaine migrante dans un état de vagabondage dépressif qui résulte dans la création des personnages psychologiquement déchirés.

Selon Jackson la fragmentation du personnage est également une des caractéristiques du texte fantastique qui s'exprime dans le texte littéraire par la manifestation des doubles, des androgynes, des fantômes. L'héroïne d'IM et du CM n'a pas de nom et elle reste partagée et déchirée entre ses souvenirs d'autres vies et son avenir comme femme d'archéologue. L'immigrante aussi reste toujours fragmentée entre ses souvenirs du pays d'origine et sa condition actuelle dans la culture nouvelle.

La narratrice dans *CM*, cherchant à retrouver son pays d'enfance d'une de ses vies précédentes, découvre que la civilisation antique agricole s'est transformée en une mer, « ...le champ de maïs, par exemple, se transforme à je ne sais quel moment en une mer ondulante. Au fond, j'ai l'impression de vivre tout le temps à l'intérieur de cette cabine, de la porter sur moi quand je marche » (*CM* : 48). Cela met en évidence ce que dirait Daniel Sibony, que pour l'immigrant, il « ne s'agit pas d'aller vers l'origine mais de voyager avec l'idée de l'origine, de *faire voyager l'origine* » (Sibony, 1991 : 315). En fait, Chen croit que son origine « se forme, se disperse et se réforme au cours de ses voyages » (*QMM* : 24)<sup>7</sup>. La fragmentation est due à une double tendance de retrouver le temps et l'origine perdus et de chercher à s'adapter dans le pays d'accueil. Le protagoniste sans nom qui se renaît d'une vie à l'autre conclut à la fin d'*Immuable*, « Les ailleurs n'existent pas. La mer est sans borne, la rive ne se trouve nulle part sinon en soi » (*IM* : 148).

Michel Beniamino constate que l'écriture d'Ananda Devi, ainsi que celle de Nathacha Appanaha annoncent une nouvelle littérature mauricienne. Il apprécie que ces voix novatrices à Maurice revendiquent la place des femmes dans une société violemment patriarcale, «... ce n'est nullement donc un hasard si chez Ananda Devi les héroïnes sont écrasées par le poids de la tradition...En ce sens '*le voyage intérieur*' perd les contours '*métaphysiques*' qu'ils pouvaient avoir dans la génération féminine précédente pour devenir un problème ontologique affrontés à travers d'intenses voyages intérieurs qui n'hésitent pas à convoquer les ressources du naturel aussi bien que du surnaturel » (Beniamino, 2000 :149)<sup>8</sup>. L'exil, chez Ananda Devi est subjectif et se trouve à l'intérieur du soi. Le fantastique surgit de l'expérience d'aliénation totale, d'une subjectivité intensément féminine. Les protagonistes femmes comme Anjali et Daya<sup>9</sup> sont censées obéir à la loi traditionnelle de leur famille orthodoxe. Même au sein de leur famille elles se trouvent au statut secondaire vis-à-vis de l'homme<sup>10</sup> (*VD* : 46).

*Moi, l'interdite* (*MI*) commence par un avertissement au lecteur, « Cette histoire coule d'eau croupie n'a peut-être aucune réalité. Laissez-la s'écouler à travers la bonde de l'oubli. N'essayez pas de la saisir. Elle parle de rêves déçus, et aurait un bruit de déchirure si l'on pouvait entendre le bruit secret des cœurs. » (*MI* :7). Au cours de l'histoire, le lecteur se rend compte que cette déchirure dont elle parle fut un processus long et pénible qui a aliéné la jeune fille protagoniste de sa famille et ensuite de sa communauté entière. Dès sa naissance elle fut rejetée à cause de sa difformité car elle est née avec un bec-de-lièvre, un signe de malheur dans son village. La haine d'un père qui l'aurait voulu morte depuis sa naissance et l'indifférence et de sa mère qui lui a arraché ses mamelles pour la laisser mourir de faim, furent les premiers souvenirs inoubliables de l'enfant. Ces souvenirs la

hanteront tout au cours de sa vie, « cette brulure me consomme de l'intérieur, c'est elle que je vous livre en mon absence : des mots qui ne sont qu'une ombre, une illusion d'envol et de rupture, l'infime cassure de mes rêves » (*MI* : 8). Pour la narratrice raconter l'histoire est donc une sorte d'évasion de la réalité et ainsi une invitation au fantastique et au merveilleux pour enrichir sa vie misérable. Le conte du Prince Bahadour devient le ressort de cette imagination en fuite.

Dans *l'Arbre Fouet*, la protagoniste femme Aeena est la fille d'un prêtre hindou qui croit que sa fille est née avec le *Karma* (destin) d'un parricide. Il la soumet à toutes sortes de sévices jusqu'à ce qu'adolescente, elle n'éprouve que de la haine envers lui. Finalement, elle le laisse mourir sans tenter de le sauver. Ce souvenir de sa négligence la traquera. Elle voudra s'enfuir de sa maison paternelle pour mettre de la distance entre son passé et son présent, mais finira par habiter une propriété hantée par le fantôme de Devika, sa sœur fantastique. Celle-ci parricide, elle aussi, paraît être son double réincarné et hante la mémoire d'Aeena. Le sentiment de la culpabilité donne naissance au fantastique. Lors de son aventure dans les bois, Aeena se retrouve devant « un tamarinier fleuri de cardinaux rouge sang qui, soudain, au même moment se sont mis à chanter » (*AF* : 54) et devant cette scène, elle trouve « la mémoire de cet endroit chargé d'une vie plus dense, d'une nostalgie plus ancrée...J'étais double. Ma culpabilité était double. Il y avait deux meurtres imprimés sur mes mains » (*AF* : 55). La fragmentation du personnage principal s'exprime par l'apparition d'un double dans *L'Arbre fouet*.

La réincarnation et le thème du double expriment « le désir de l'autre » chez Devi et Chen. Bellemin-Noél, dans sa critique de la théorie de Todorov, élabore que l'aliénation, la métamorphose, le dédoublement, la transformation du sujet expriment un désir inconscient et ne sont pas limités à la manifestation d'une intervention surnaturelle ou magique (Bellemin-Noél, 1971 :117). Le fantastique apparaît aussi du fait que les protagonistes femmes de Devi, souvent soumises à la violence au sein de leur famille, expriment le désir de transgresser leur condition humaine en quête de l'amour. Dans *Moi l'Interdite*, Mouna rêve de trouver finalement son Prince Bahadour et s'imagine à la place de la princesse Housna. Ce conte merveilleux de l'amour raconté par sa grand-mère l'encouragerait à vivre même lorsqu'elle est mordue et ensevelie par des milliers de parasites dans le four à chaux où ses parents l'abandonnent. Ce désir de trouver un(e) amant(e) aboutit mal car elle est couplée avec un chien et en sa compagnie elle se transforme en un animal à quatre pieds, mangeant des poubelles avec d'autres chiens. Cette transformation de l'humain en animal résulte de la violence qu'elle a soufferte. L'incident marque le point extrême de l'abjection humaine, l'exil même de l'humanité vers un état primitif et animalier. Elle tombera ensuite amoureuse d'un homme nomade qui l'abandonnerait quand elle est enceinte.

C'est à cause de la peur de perdre « l'autre », soit parents, soit amie ou amante, que les protagonistes de Devi inventent leur monde fantastique. C'est par l'univers subjectif des désirs inassouvis où par le biais du fantastique qu'elles comblent le sentiment du vide. À travers leur double, leur sœur jumelle, ou des androgynes elles veulent combler la peur d'une solitude extrême. Mouna avoue à Lisa qu'elle a peur d'être oubliée et d'être abandonnée, « Je ne veux pas que tu disparaisses pour de bon, que tu me quittes dans ce noir comme grand-mère grenier m'a quittée, et tous, l'un après les autres...surtout Lisa, ne pars pas » (AF : 84). Lisa, comme plusieurs narrataires dans les œuvres de Devi, ressemble à son double intérieur, à qui Mouna admet ses peurs et ses désirs les plus secrets. C'est à Lisa seule qu'elle confesse la raison d'avoir tué son enfant, ses rêves de rencontrer son Prince Bahadour et l'échec de son amour qui la rend presque folle, « Et puis, Lisa, mon ventre s'est mis à grossir. Et puis, Lisa, le Prince Bahadour s'est enfui ... Je n'ai pas vraiment été surprise. Sans doute, je l'ai su...Était-ce un songe abîmé...ou tout simplement le refus de croire à la beauté cachée dans un corps fait d'absence ? » (MI : 113). L'absence de 'l'autre' accable son esprit et transforme les cellules même de son corps. Pareil à Sassa dans *Les Lettres Chinoises* de Chen, qui, par la peur de ne jamais retrouver son ami Yuan deviendrait folle à cause du conflit entre l'amour du bienaimé et son attachement au pays natal, l'échec des rapports humains affecte Mouna physiquement et l'amène au meurtre de son enfant.

Les protagonistes femmes dans les romans de Chen voyagent d'abord pour s'éloigner de la culture natale oppressive et stagnante, pour enfin réaliser que « l'odeur de l'eau est partout la même » (Chen, 1992 : 115). Dans *IM* et *CM*, c'est l'esprit réincarné d'une jeune femme qui voyage pour retrouver l'amour inachevé d'une vie antérieure. Le voyage est donc à la fois un moyen d'effacer la mémoire de l'exil et aussi le désir de se réunir avec l'objet du désir, soit l'amant étranger, soit le pays originaire. Dans *L'Arbre fouet*, Aena qui cherche à se réconcilier avec son passé honteux, voyage loin de son village natal, « l'étrange parcours qui m'avait menée ici, au Souffleur, sur cette limite de l'île aux allures de point final » (AF :24). Elle y rencontre Suresh son serviteur et amant de Dominique, la jeune fille du jardinier. Aena exprime son désir de les aimer, « Je veux les connaître, les aimer. Rattraper le temps perdu, les heures gaspillées à haïr. Peut-être m'aimer de nouveau, à travers le regard des autres, en me laissant usurper, le temps d'un rire. » (AF : 67). Connaître 'l'autre', c'est aussi se reconnaître. Se laisser prendre par l'autre c'est aussi savourer l'amour et la plénitude. L'amour d'Aena pour Jérôme, l'étranger que haïssait son père exprime son goût pour l'homme qui lance un défi à la tradition. En l'aimant, elle se venge aussi de son père, prêtre, hindou

orthodoxe qui ne supporterait pas que sa fille unique épouse un homme hors de sa caste. L'amour est la haine sont donc deux faces du désir de 'l'autre' chez Ananda Devi.

### **Le fantastique : « l'entre-deux » et le langage hybride**

Le fantastique s'établit dans des espaces indéfinis, vides, sans aucun repère géographique et temporel et crée un espace en dehors de l'ordre culturel prévalent (Jackson, 2003 : 42-43). Dans le flux des temps passés, présents et futurs, les protagonistes de Devi et de Chen se libèrent progressivement d'un espace physique hiérarchisé et dominé par 'l'autre' vers un espace « l'entre-deux » où l'unité du 'soi' et de 'l'autre' se désintègre. Afin de briser les binarités qui existent entre le réel et l'imaginaire, la mort et la vie, les protagonistes de Devi et de Chen se retrouvent dans un espace « l'entre-deux », entre le mouvement et l'immobilité, entre le passé et le présent.

Les protagonistes femmes de Chen vacillent entre les souvenirs des vies antérieures et l'instant présent de la narration. Une des caractéristiques du récit fantastique c'est que « le temps chronologique explose, avec le temps passé, le présent, et le futur se fossilisant dans un présent éternel » (Jackson, 2003 : 47). Dans *IM* et dans *CM* la mémoire fluide et continue du protagoniste ne distingue pas de rupture entre ses incarnations passées et sa vie actuelle, « Je désire m'inventer des ancêtres à moi, mais je sais la chose impossible. J'ai vécu avant mes parents » (*IM* : 9). Deuxièmement, par une référence intertextuelle aux histoires racontées dans d'autres romans, la narratrice établit une continuité de sa voix de vie en vie, brisant la linéarité du temps et créant un cercle autoréférentiel qui confond le passé, le présent et le futur, par exemple dans *IM*, elle constate : « Je me souviens que, dans l'une de mes existences, je me suis tuée pour une mère, et l'expérience m'a suffi » (*IM* : 51). La narratrice semble posséder une voix détachée, pourtant consciente des moindres détails de chaque instant passé, ce qui lui permet de garder l'essence de chaque vie intacte même après la désintégration de son corps, « ce bonheur que j'ai connu alors, même impossible, voire meurtrier, selon ma mère, m'a nourrie pendant longtemps, a rendu insignifiants les plaisirs connus dans d'autres vies » (*CM* : 65). Ce flux constant, caractérisé par des critiques comme une sorte de « flottement sans poids » attribue une sorte d'ambiguïté aux romans de Chen. Yeager y aperçoit un trait distinctif de l'écriture migrante (Yeager, 2004 :143).

Silvester remarque qu'en situant ses protagonistes dans un 'non-lieu' - un espace indéfini en dehors du temps linéaire, Chen suggère un parallélisme avec la situation

ambiguë de l'immigrante<sup>11</sup> (Silvester, 2018 :410). La narratrice d'*IM* se moque du carnet généalogique où son mari note soigneusement les noms de ces ancêtres (*IM* : 9-11) parce qu'étant née plusieurs fois dans des époques variées elle a « l'impression qu'à peine arrivée je me trouve à un nouveau point de départ, sans force, ni destination » (*IM* : 13). Dans *CM*, la narratrice vagabonde au bord de la mer qui fut autrefois un champ de blé, « si aujourd'hui, je me trouve dans un non-lieu... » (*CM* : 43). Le lecteur hésite entre une explication rationnelle et fantastique devant cette scène qui se situe entre le réel et l'imaginaire. Chen dans ses essais sur l'écriture avoue que comme écrivaine, elle voudrait rendre les lecteurs conscients « ...d'une haute insécurité devant ce qu'on appelle le réel. La mort dans mes romans n'est donc pas un thème, elle est seulement un décor, un repère, comme une porte qui sépare la scène en deux. Le vrai sujet est ailleurs » (*QMM* : 115).

Le corps physique se désintègre et l'invasion du fantastique atteste au besoin de créer un espace neutre entre les deux rives- la vie et la mort, entre le passé laissé derrière qui accompagne toujours l'immigrant(e) et l'avenir. Les protagonistes-narratrices de Chen errent dans cet espace liminal ou « l'entre-deux ». À la fin du *CM*, la narratrice annonce la désintégration de son corps qui lui permettrait de voyager plus facilement, « ... aujourd'hui, ce qui m'embarrasse le plus, c'est ma forme. Je n'en ai jamais besoin pour continuer. Je circulerais très bien sans elle...Je dois sans arrêt m'affranchir de ma forme » (*CM* : 92). Dans sa lettre destinée à son fils, Chen avoue que son écriture « prend une tournure nouvelle en 1998, avec la publication d'*Immuable*...Je cherchais une esthétique et une approche propres à moi pour exprimer ce qui se passait réellement en moi, ce quelque chose de profondément historique, cosmique et existentiel lié au questionnement de l'identité » (*QMM* : 101). Écrire de ce territoire neutre est une sorte de recul philosophique pour Chen.

Si « l'entre-deux » se distingue par une mémoire fluide et par un temps circulaire et anachronique dans les œuvres de Chen, chez Ananda Devi, c'est un état psychologique intensément personnel, subjectif. Cet espace neutre est dépeint par des couleurs grisâtres. Les souvenirs de la violence corporelle et psychologique transforment les narratrices de Devi en fantômes. Leurs corps féminins, violés, ravagés par une culture patriarcale et leur mémoire qui paraît creuser dans les détails de cette oppression, emportent le lecteur dans un monde dépressif. T. Priya en analysant *Le Sari vert* de Devi conclut qu'« ... on témoigne une métamorphose dans l'espace psychologique et corporel des héroïnes d'Ananda Devi » (Priya, 2016 : 97). Dans *Moi l'interdite (MI)*, l'histoire se déroule dans la noirceur presque surnaturelle d'un esprit torturé, engouffré en souffrance, « Je perdais conscience de la vie autour de mon être. Je perdais conscience de la vie diffuse autour de moi, sauf en ces occasions où j'avais la nausée... Le ciel dans ma tête avait la couleur

d'orage...Tout était gris autour du four à chaux » (*MI*, 116). Le temps anachronique vacille entre deux états psychologiques, humain/animal dans *MI* et entre deux axes, temps réel/temps fantastique dans *AF*. L'espace « entre-deux » décrit l'état d'âme des protagonistes femmes comme Mouna et Aeena dont la subjectivité est centrée autour de la souffrance, de la folie et du repentir. L'auteure nous emporte dans un espace fictif qui vire autour du merveilleux et de l'étrange<sup>12</sup>.

Le récit fantastique souvent évoque une hésitation chez le lecteur entre ce qui est réel et ce qui reste illusoire. Le village traditionnel hindou où se déroule l'histoire tragique de Mouna reste un espace flou, l'acte de la narration se déroule dans l'asile des malades psychologiques. Le temps paraît se figer dans un présent éternel où se mêlent les rêves merveilleux du Prince Bahadour et la souffrance terrible de Mouna qui nous crève le cœur dans son existence de chienne, « j'étais devenue mon propre enfer » (*MI* : 88). L'histoire de cette vie animalière aboutissant au meurtre de son enfant paraît hallucinatoire. Dans un état qui pourrait être d'hallucination ou de la folie, Mouna raconte cette histoire à son médecin Lisa, dans l'asile où elle réside au moment de la narration. Ce récit qui s'achève sur une note funeste par le meurtre éventuel de son propre enfant par Mouna vire vers le grotesque et paraît presque incroyable. Le lecteur hésite toujours entre la vérité des événements racontés et les paroles illusoires d'une folle, ce qui renvoie à la définition du fantastique de Todorov, « l'hésitation du lecteur est la première condition du fantastique » (Todorov, 1970 : 36). L'espace-temps s'immobilise dans ce monde illogique et parfois presque diabolique. Le fil de l'histoire emmène les lecteurs au mode du merveilleux (le rêve de Bahadour et de Housna étant le leitmotif du roman) et de l'étrange, qui, selon Todorov, évoquent l'hésitation et la peur (Todorov, 1970 : 52).

Dans *AF*, l'histoire se passe sur une île qui est souvent décrite dans le roman comme un espace étouffant, « emprisonnée par l'île » (*AF* : 67) ou « cette île est plus qu'une prison » (*AF* : 67). En fait, cet espace rétréci devient symbolique de la mesquinerie (l'état psychologique) de ses habitants, des gens qui s'accrochent aveuglement aux croyances orthodoxes religieuses, qui retiennent encore des valeurs dépassées d'une tradition indienne qu'ils ont laissé derrière lorsqu'ils ont immigré de l'Inde. Selon la narratrice, les gens « dans cette île [ont] été trop préoccupés de la religion » (*AF* : 93). À cause de cette insularité rétrograde la vie de ses habitants s'est figée, suspendue entre deux mondes. D'une part les gens souffrent de l'orthodoxie représentée par le père d'Aeena, prêtre pratiquant encore le tantra et d'autre part ils restent coupés du progrès social et économique de la vie moderne. La narratrice, elle aussi, est exploitée par deux hommes. D'abord c'est son père qui contrôle ses pensées de façon que sa croyance en *karma* (destin)

l'incite au parricide et plus tard, Jérôme, son amant, la trompe en se faisant passer pour un homme spirituel moderne. Le récit vacille entre deux temps, deux modes : un passé ancien d'où apparaît le fantôme de Devika et qui appartient au mode fantastique et le présent d'Aeena qui vit doublement la culpabilité, dans le présent de la narration.

Le fantastique s'exprime par une structure et par une forme hybride dans les œuvres de Chen et de Devi. Jackson, en introduisant le rôle du subconscient dans la notion du fantastique (Todorov en a fait une analyse structurale), affirme que le fantastique tente de créer un espace pour trouver un langage du désir (Todorov, 2003 :62)<sup>13</sup>. Tandis que le rapport entre le signifié et le signifiant est bien défini (soudé) dans des textes réalistes, dans le texte fantastique, il reste ouvert aux interprétations et aux abstractions (Jackson, 40). C'est à cause de cette ambiguïté que les récits fantastiques tendent vers l'hybridité. Deuxièmement, comme la notion de l'hybride implique un rejet de la règle classique de la séparation des genres elle favorise un échange intertextuel à l'intérieur du texte (Bakhtine, 1978). Les critiques contemporains parlent de l'hybride dans le contexte de l'écriture « nomade ». C'est dans ce sens que cet article emploie ce terme, c'est-à-dire, pour désigner le concept du mélange en littérature, plus souvent abordée à travers des métaphores géographiques (frontière, carrefour, porosité, l'entre-deux, espace intermédiaire, œuvres migrantes, transfuge etc.).

Du point de vue de la forme et de la structure du récit, la langue devient fluide et poétique dans le cas d'Ananda Devi tandis que chez Ying Chen, elle est dépouillée de toutes indications de temps, d'espace et d'identité des personnages. Dans *CM*, la mer se transforme dans un champ de maïs avec la même fluidité fantastique que la voix narrative s'étale entre deux temps narratifs : celui de la mémoire (comme la jeune fille d'un ouvrier) et celui de sa vie actuelle comme la femme d'archéologue. Cette fluidité attribue une qualité éternelle aux récits de Chen. Silvester, par exemple, considère que la narratrice décédée de *L'Ingratitude* qui raconte sa vie passée avec un détachement total, située dans un espace neutre entre la vie et la mort implique la position ambiguë de l'auteure migrante symbolisée par cette jeune fille, Yan-Zi (Silvester, 2001 : 410)<sup>14</sup>. C'est une forme de résistance aux clôtures conventionnelles des récits ayant une signification distincte. Les narratrices de Chen s'engagent dans des monologues qui ressemblent à la poésie. En fait, Chen elle-même dira, « À mes yeux, *Le Champ dans la mer* est un poème sous forme de monologue » (*QMM* : 114). Le fantastique, avoue-t-elle, n'est pas un moyen de s'éloigner de la réalité, c'est sa façon « de décrire l'universalité...une expression fortement individuelle » (*QMM* : 115).

Le langage dans *MI* d'Ananda Devi vacille entre celui d'un monologue poétique d'un conte merveilleux et des dialogues en rhétorique (avec Lisa, son double) révélant une réalité lugubre. Les tous premiers mots du roman déclarent que la narration serait fluide, sans ancrage dans le réel ni suivrait-elle une structure formelle, « Laissez-la [cette histoire] couler à travers la bande de l'oubli...Elle parle de rêves déçus » (*MI* : 7). Le récit se présente aux formes des visions, des souvenirs qui surgissent de la mémoire de Mouna comme un chant, une musique intériorisée émanant du subconscient, « ...Une voix lointaine...-soja rajkumari, soja- dors, dors, dors, ma princesse » (*MI* : 19). D'autres voix y interviennent, celle de la narratrice qui pose des questions en rhétorique, des interrogations qui nous dérangent par leur réalité nue et lugubre :

« -Quelle main ?

- Celle qui vient dans le noir...Lui, et sa main tendue comme une compagne de haine. Et alors, il commence son travail.

- Quel travail ?

Celui de m'explorer. Partout. Ici et là, touche, tu sens les ecchymoses ?... C'est ainsi qu'il appelle les bosses qu'il me fait...laisse-moi sentir la nuit et la douleur sur ton corps» (*MI* : 83).

On remarque dans les récits de Devi une correspondance des sensations, de la mémoire subjective et d'une réflexion intériorisée. Ceci résulte dans une langue poétique, enrichie par des métaphores et des symboles. Cécile Jeste, dans une étude de l'hybridité dans *Le Voile de Draupadi* et dans *Indian Tango* de Devi, analyse comment les métaphores employées pour décrire la ville de Delhi, « livrent la ville à tous nos sens » (Jeste, 228). Devi souligne que même lorsqu'elle explore les zones sombres de la réalité, elle ressent le besoin de créer un monde entier par le biais des sensations pour que les lecteurs puissent le ressentir physiquement. (Stillman, 2013 : 26)<sup>15</sup>. Le langage donc, chez Devi essaye d'éliminer les différences entre le réel et le fantastique, au biais d'une structure hybride et en incorporant des sensations corporelles dans les descriptions littéraires.

## Conclusion

Les deux écrivaines francophones contemporaines d'origine asiatique, Ying Chen et Ananda Devi, ont immigré au Canada et en Suisse respectivement. Trouver son refuge et sa liberté de créatrice au sein d'une société plus égalitaire, mais en même temps, vivre et écrire loin du pays natal de l'île Maurice ou de la Chine impliqueraient un acte de négociation et de rupture. Le double mouvement du déracinement et d'aliénation du pays d'origine d'une part et le besoin de créer de

nouveaux rapports dans une culture étrangère d'autre part, se transmettent par le portrait des protagonistes femmes qui sont en recherche de leur identité. Souvent elles entreprennent un voyage nomadique à travers plusieurs réincarnations ou par une transformation identitaire. Déchirés entre leur vécu actuel et leurs souvenirs d'une vie antérieure, avec une mémoire fluide, vagabondant dans un espace-temps subjectif, ces personnages fragmentés emportent les lecteurs dans un monde qui est toujours en flux.

Les structures temporelles et langagières poussent les limites du réel. Dans les textes de Devi le langage négocie entre une réalité sociale qui est souvent très patriarcale et violente envers les femmes et une expérience subjective fortement intériorisée. Les narratrices de Chen, sans origines et sans attachement à aucune identité fixe vivent dans un espace fantastique et « entre-deux ». C'est un espace qui n'appartient ni au monde des vivants ni à celui des morts. Chez les deux écrivaines, la voix de la narratrice racontant les récits à la première personne, efface les frontières entre le réel et l'imaginaire. Selon des critiques ce « je » retentit la voix de l'auteure immigrante. Les romans favorisent une structure hybride et sont souvent composés en forme épistolaire ou par des récits monologiques. Dans un style poétique ces auteures tissent un monde de rêves merveilleux ou de contes nostalgiques. Leur vision s'élève au-delà des frontières et semble nous dire que l'exil est un état subjectif et que nous sommes tous des exilés de notre langue, de notre culture. Le fantastique et le réel ne sont que deux faces d'un monde qui se transforme à chaque instant.

## Bibliographie

- Averis, K. 2014. *Exile and Nomadism in French and Hispanic Women's Writing*. London: Maney Publishing.
- Bakhtine, M. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Bellemin-Noél, J. 1971. « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques ». *Littérature*, n°2, p. 103-28.
- Beniamino, M. 2008. « Ecritures féminines à l'île Maurice : une rupture postcoloniale ? ». *Nouvelles Etudes Francophones*, vol. 23, n°1, p.144-154.
- Bernier, S. (Automne) 1999. « Ying Chen : s'exiler de soi ». *Francofonia*, vol. 37, p. 115-131.
- Berrouet-Oriol, R. 1992. « L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec ». *Québec Studies*, n°14, printemps/été. [En ligne] : <https://doi.org/10.3828/qs.14.1.7>. [consulté le 30 janvier 2020].
- Biron, M. 2003. « La riche surface des choses ». *Voix et Images*, vol. 29, n°3, p. 407-412.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bhabha, Homi K. 1994 (1986). Foreword. In: *Black Skin White Masks*. London: PlutoPress, p. xvi.
- Caillois, R. 1985. *Au Cœur du fantastique*. Gallimard : Paris.
- Chartand, R. 1998. « Variations sur le thème de l'exil ». *Lettres Québécoises*, n°89, p. 11-13.

- Chen, Ying. 1992. *La mémoire de l'eau*. Leméac : Montréal.
- Chen, Ying. 1993. *Les lettres chinoises*. Leméac : Montréal.
- Chen, Ying. 1995. *L'Ingratitude*. Montréal/Paris : Actes Sud /Leméac.
- Chen, Ying. 1998. *Immobile*. Actes Sud, Boréal : Montréal/Paris.
- Chen, Ying. 2002. *Le champ dans la mer*. Seuil/Boréal : Montréal/Paris.
- Chen, Ying. 2004. *Quatre Mille Marches*. Seuil : Paris.
- Cornille, J-L., Annabelle, M. 2016. Le désir de l'Inde. In : *Les Francophonies Postcoloniales, Textes et contexte*. New Delhi : Langers International, p. 230-245.
- Cox, S-Mi. 2002. *L'exil du moi dans l'écriture de Ying Chen*. Thèse de doctorat. Department of French, University of Louisianaat Lafayette.
- Devi Ananda. 1993. *Le Voile de Draupadi*. Paris : L'Harmattan.
- Devi, Ananda. 1997. *L'Arbre fouet*. Paris : L'Harmattan.
- Devi, Ananda. 2000. *Moi l'interdite*. Paris : Dapper.
- Devi, Ananda. 2001. *Pagli*. Paris : Gallimard.
- Dubois, C., Hommel, C. 1999. « Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen ». *Tangence*, n° 59, p.38-48. [En ligne] : <http://www.erudit.org/apropos/utiliation.html>. [consulté le 30 janvier 2020].
- Fernandes, J. 2016. « The Hybrid and Literature- UPEC Doctoral Seminar ». [En ligne] : <https://calenda.org/373583>. [consulté le 30 janvier 2020].
- Harel, S. 1992. « L'exil dans la langue maternelle ». *Québec Studies*, n°. 14, p. 23-30.
- Jackson, Ro. 2003 (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. London : Routledge.
- Jeste, C. 2016. « Natacha Appanah, Ananda Devi, Shenaz Patel : des écrivaines mauriciennes dans les études postcoloniales ». In : *Les francophonies postcoloniales- textes et contextes*. New Delhi : Langers, p. 221-229.
- Lequin, L. 1995. « D'exil et d'écriture ». In : *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*. Les Editions Tryptique: Montréal, p. 23-31.
- McLance-Iles, B. 1997. « Memory and Exile in the Writings of Ying Chen ». In: *Women by Women: The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Quebec since 1980*. NJ & London: Associated University Press, p. 221-229.
- Phelps, A. 2000. « Variations sur deux mots : écritures/migrantes, migration/exil. In : *D'autres rêves : les écritures migrantes au Québec* ». Venice : Supernova, p. 83-96.
- Priya, T. L'émergence du corps lesbien dans *Le sari vert* d'Ananda Devi. In : *Marginalisation et Résistance : Repenser la Femme*. New Delhi : Langers International, p. 97-105.
- Sibony, D. 1991. *Entre-Deux : l'origine en partage*. Paris : Seuil.
- Silvester, R. 2007. « Le récit de vie(s): Immobility and Fluidity in Ying Chen's Works ». *Forum of Modern Language Studies*, vol. 43, n° 1, p. 56-68.
- Silvester, R. 2009. Reincarnation in Ying Chen's Works: Reality, Fantasy or Madness? In: *Redefining the Real*. Bern: Peter Lang, p. 109-113.
- Silvester, R. 2011. « Ying Chen and the Non-Lieu ». *The Modern Language Review*, vol. 106, n° 2, p. 407-422.
- Sorin, N. 2003. « Le récit de vie en classe de littérature: regards sur l'autre et images de soi ». *Tangence*, n°71, p. 93-106.
- Stillman, Dinah Assouline. 2013. « A Quiet Author's Written Rebellion: An Interview with Ananda Devi ». *World Literature Today*, vol. 87, n°3, p.22-27. [En ligne] : URL: <http://www.jstor.org/stable/10.7588/worlittetoda.87.3.0022>. [Consulté le 17 mai 2018].
- Todorov, T. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Poétique/Seuil.
- Yeager, Jack A. 2004. Bach Mai and Ying Chen: Immigrant Identities in Quebec. In: *Textualising the Immigrant Experience in Contemporary Quebec*. Westport: Praeger Publishers, p. 137-147.

## Notes

1. « Insofar as the writers whose works form the focus of this study of this study experienced exile for vastly different reasons, and their geographical trajectories of exile are varied, they can be considered a representative community of exiled women. Equally, their demonstration of a certain nonconformity to the designated roles that were available in the home country, and their intellectual engagement with the particular difficulties and privileges of exile for women, constitute further grounds on which they can be considered a representative sample of exiled women. These traits-diversity, nonconformity and engagement- result in hybrid texts which illustrate the current trend of nomadism in exiled women's writing.... ». Le passage est traduit par l'auteure de cet article.
2. Stillman, Dinah Assoulène. « Reading Ananda Devi is like receiving a stunningly poetic punch on the subject of tragic lives in a violent environment. Stifling religious and social rules constrict the lives of weakest beings in society, primarily women and children. Rebellious characters wishing to live their lives by their own standards are met with violent abuse or exclusion ». Le passage est traduit par l'auteure de cet article.
3. « Between the marvellous and the mimetic... the fantastic belongs to neither and is without their assumptions of confidence or presentations of authoritative 'truths'. It is possible, then, to modify Todorov's scheme slightly and to suggest a definition of the fantastic as a mode, which then assumes different generic forms. » Ce passage est traduit par l'auteure de cet article.
4. « In a culture which equates the 'real' with the 'visible' and gives the eye the dominance over other sense organs, the unreal is that which is in-visible. That which is not seen, or which threatens to be unseeable ». Ce passage est traduit par l'auteure de cet article.
5. « Most recently, écriture *migrante* (writing in movement) has become the preferred term, suggesting as it does the creation of new styles and forms, while avoiding categorization based on ethnic origin. At the same time, this designation...relates to broader literary concepts such as deterritorialization, nomadism, and hybridity, while also addressing more concrete issues such as exile, alienation, and rootlessness ». Ce passage est traduit par l'auteure de cet article.
6. « ...uprooted from the old, the archaic and the stagnant; exile is revolt against what limits, stifles or oppresses. It is both liberation and solitude. However, in modern culture it is also irreversible movement away from permanence and continuity. Exile is characterised by disruption and oppression by the perpetual sense of homelessness and uncertainty it imposes ». Traduit en français par l'auteure de cet article.
7. *Quatre Mille Marches (QMM)*.
8. L'emphase en italique est originelle au texte cité.
9. Anjali est la protagoniste femme du *Voile de Draupadi* qui doit faire le choix entre suivre la dictée de son mari qui lui demande de marcher sur le feu pour sauver la vie de leur fils. C'est une tradition hindoue de l'île Maurice où la femme doit entreprendre une épreuve pour montrer son dévouement et sa chasteté. Daya, la protagoniste femme du roman *Pagli* est emprisonnée dans sa maison et torturée par sa propre famille pour aimer un homme de caste basse.
10. *Voile de Draupadi (VD)*. C'est le présage de Vasanthi à sa cousine Anjali juste avant qu'elle soit brûlée par le feu. Les critiques aperçoivent Vasanthi comme le double d'Anjali. Ces mots feront écho à la voix intérieure des femmes dans presque tous les romans d'Ananda Devi.
11. « Situating the narrator in a 'non-lieu' in undefined space and outside of linear time, the author suggests parallels with the migrant's ambiguous position ». Le passage est traduit par l'auteure de cet article.
12. Todorov distingue des catégories du fantastique entre le merveilleux, le fantastique, le surréel et l'étrange.
13. «The fantastic is a literature which attempts to create a space for a discourse other than a conscious one and it is this which leads to its problematisation of language, of the word, in its utterance of desire ».

14. «...the narrative voice is that of a deceased girl, detached from the event of her own funeral, which she observes in the opening scene...Situating the narrator in a “non-lieu”, in undefined space and outside of linear time, the author suggests parallels with the migrant’s ambiguous position ». Traduit en français par l’auteure de cet article.

15. « Even exploring the dark can be done through the senses. I feel the need to create an entire world through the senses so that the reader will physically feel it ». Traduit en français par l’auteure de cet article.