

A la recherche de l'*energia* des lettres et des mots: étude stylistique de *Queen of Dreams* de Chitra Banerjee Divakaruni

Laurence Gouaux

Université de la Réunion

Abstract

As an American writer of Indian descent, Chitra Banerjee Divakaruni knows how to give her words and letters a special energy inherited from Hinduism. For example, the letter S allows one of the main characters to invoke Ananta, the Cosmic Serpent, and to keep acquainted with a knowledge and a vision inherited from ancient ages. That is the reason why the theoretical framework used here to analyse this novel will draw both from traditional rhetoric and Hindu symbolism, thus bridging the gap between western and eastern cultures.

Key words: America, Hinduism, *energia*, letters, words

Résumé

Auteur de langue anglaise entre Inde et Amérique, Chitra Banerjee Divakaruni sait donner aux lettres et aux mots une *energia* héritée de l'hindouisme. Par exemple, la lettre S permet à l'un des personnages principaux d'invoquer Ananta, le Serpent Cosmique, et de ne pas rompre avec un savoir et une vision hérités des temps les plus reculés. C'est pourquoi le cadre théorique utilisé pour analyser ce roman empruntera-t-il à la fois à la rhétorique traditionnelle et au symbolisme hindouiste, permettant ainsi de faire le lien entre les cultures occidentale et orientale

Mots clés: Amérique, Hindouisme, *energia*, lettres, mots

Chitra Banerjee Divakaruni, auteur de langue anglaise, est née en Inde en 1957 et vit aux USA depuis 1977. Dans *Queen of Dreams, La Reine des rêves*, roman publié en 2004¹, l'auteur entraîne ses lecteurs et lectrices dans un univers féminin entre Inde et Amérique, Orient et Occident, tout imprégné de mythes et de symboles hindouistes mais aussi de psychanalyse occidentale. Dans cet article, je suis donc partie du principe que la multiplicité des lectures du texte entraînait une multiplicité de discours sur le texte, chaque texte littéraire appelant sa propre lecture, ou plutôt ses propres lectures, aboutissant ainsi à la conclusion qu'il ne pouvait y avoir de discours stéréotypé sur le texte.

Inspirée par le stylisticien Léo Spitzer², j'ai tenté de montrer que ce texte possède,

¹ Edition utilisée, Chitra Banerjee Divakaruni, *Queen of Dreams*, Londres, Abacus, 2005 [New York, Doubleday, 2004].

² Spitzer (1887-1960).

comme tous les autres textes, un ou plusieurs détails-clés permettant de vraiment appréhender sa signification, la lecture du texte partant «d'une appréhension provisoire du sens global du texte» pour se fixer ensuite pour étude «un détail apparemment périphérique» ce qui permet alors de confronter «le détail ainsi éclairé et le tout précédemment pressenti» (1970: 30, préface de Jean Starobinski). Ainsi, avant de pouvoir cerner ces détails-clés, il m'a fallu procéder à une lecture répétitive du texte, une lecture au ralenti, m'efforçant d'apprécier le sens et le son des mots, lecture verticale qui, je le pense, m'a permis de cerner une partie de l'originalité du texte, de sa spécificité, étant donnée l'abondance de textes écrits par des indiennes de langue anglaise ces dernières décennies³.

C'est ainsi que j'ai découvert la présence de la déesse hindouiste Kalî inscrite en creux dans le roman, présence qui participe de la construction du sens du texte. Dans le mythe de Kalî, figure du féminin inconnue dans la mythologie et la psychanalyse occidentales, c'est la guerrière, élément féminin, qui part à la chasse aux démons masculins et qui leur tranche la tête à l'aide de son sabre. Puis elle recueille le sang de ses victimes dans une coupe et le boit. Kalî agite ses quatre bras en direction des quatre points cardinaux, rassemblant ainsi les énergies dispersées dans l'espace. Kalî est donc UNE, issue de la multiplicité. Ainsi, contrairement à la théorie freudienne selon laquelle le féminin se construit à partir d'un manque, l'image du féminin représentée par Kalî se construit à partir d'un surplus d'énergie, image d'une Grande Mère destructrice et féconde à la fois, mise en valeur par Erich Neumann, disciple de Jung. La présence de Kalî dans le texte appelle donc un certain type de lecture au féminin et m'a incitée à analyser de quelle manière l'énergie dont elle est porteuse s'inscrit dans le roman, tant par l'intermédiaire des mots pris un à un que par l'intermédiaire des images qu'ils convoquent.

Je me suis aussi intéressée à la présence de Sarasvatî, déesse des eaux vives et souterraines, déesse du savoir, de la connaissance et du flot de paroles car Sarasvatî représente le Verbe, un Verbe souvent difficile à articuler et à mettre en forme dans *La Reine des rêves*, les barrières entre culture américaine et culture indienne semblant *a priori* infranchissables.

Je suis aussi partie à la recherche de la présence d'Ananta, le Serpent Cosmique, le Sans-Fin, c'est-à-dire le serpent gigantesque enroulé sur lui-même sur lequel repose le dieu souverain Vishnu⁴. En effet, ce serpent représente les cycles des temps, vision macroscopique des cycles de vie des personnages.

La question des relations mère-fille a aussi été abordée. En effet, Chitra Banerjee Divakaruni met en scène deux femmes, la mère et la fille, et donne à entendre, par le biais de la focalisation interne, deux voix différentes: la voix de l'orientale, la mère, Indienne née près de Calcutta, immigrée aux USA dont l'art consiste à interpréter les rêves de ses patients à l'aide de mythes hindouistes étudiés dans son pays d'origine, l'Inde, et la voix occidentale de sa propre fille Rakhi, artiste-peintre d'une trentaine d'années, propriétaire d'un salon de thé, née et élevée aux USA, à la recherche de ses racines indiennes. Il a donc été question de l'Ouroboros, le serpent psychanalytique jungien du lien primal mère-enfant, l'étude des rêves faisant nécessairement appel en

³ Je pense aux textes de Bharati Mukherjee, d'Anita Desai, de Jhumpa Lahiri par exemple, elles aussi femmes écrivains indiennes de langue anglaise entre Inde et Amérique, attentives à l'expérience de l'interculturalité et à la rencontre des mythes indiens et occidentaux, tout comme Chitra Banerjee Divakaruni.

⁴ Vishnu fait partie de la trimurtî hindouiste (la trinité hindouiste) composée de Vishnu, Brâhma, Shiva, Brâhma étant l'Être-Immense, équilibre entre Vishnu et Shiva.

Occident à des références psychanalytiques.

Et bien sûr, j'ai essayé de décrypter les mots de l'auteur et le sens bien particulier que leur donne Chitra Banerjee Divakaruni en étant particulièrement attentive aux allitérations et à l'homophonie, ainsi qu'à la valeur symbolique des lettres (tant du point de vue de leur forme que des sons dont elles sont la représentation graphique) car les sibilantes et chuintantes ainsi que les lettres *e*, *o*, *s* et *l* par exemple jouent un rôle-clé dans la structuration sémantique de ce texte.

Constante source de questionnement pour le lecteur, les mots de ce roman appellent donc une lecture entre Inde et Occident, le texte de Chitra Banerjee Divakaruni étant imprégné de symbolisme religieux, de magie (dans le sens ésotérique du terme) et de psychanalyse. D'ailleurs, consciente de proposer au lecteur de jouer avec les mots, avec les symboles mais aussi avec le magique (voire le merveilleux) et d'appeler ainsi à une multiplicité de lectures du texte, l'auteur elle-même propose l'oxymore «réalisme magique» pour qualifier *La Reine des rêves*. Entrons donc dans l'univers du réalisme magique selon Chitra Banerjee Divakaruni.

1. Entre *Ananta* (le Serpent Cosmique) et *Sarasvatî* (la déesse des eaux)

Ananta apparaît en songe à la mère de Rakhi, la reine des rêves, dès les premières pages. Mais il n'est pas nommé. Dans ce roman, il s'agit simplement du serpent, *the snake*. Voici de quelle façon il se glisse dans le texte: «Last night the snake came to me. I was surprised, though little surprises me nowadays. He was more beautiful than I remembered. His plated green skin shone like rainwater on banana plants» (2005: 2)⁵. Des allitérations en /s/, /z/ et /ch/, c'est-à-dire des sibilantes et des chuintantes inscrivent la présence du serpent dans le texte: *last*, *snake*, *was*, *surprised*, *surprises*, *nowadays*, *his*, *skin*, *shone*, *plants*. Sons et images sont ainsi associés dès le départ en une énergie vibratoire particulièrement chère à l'hindouisme où chaque son correspond à un souffle, à une vibration, à une énergie bien particulière. Dans l'hindouisme donc, la sibilante *s* est considérée comme une consonne neutre du point de vue du genre, c'est-à-dire qu'elle n'est associée ni au masculin, ni au féminin, mais elle est par contre associée à la magie. Les dieux de l'hindouisme répondant aux sons, il n'est pas anodin que la mère ponctue son discours de sibilantes, car, ce faisant, elle invoque Ananta, le Serpent Cosmique qui représente l'éternité et l'énergie endormie. Gardienne du sommeil de ses patients, la mère va donc, avec l'aide d'Ananta, aller puiser dans ses propres forces, dans ses propres ressources, dans son énergie endormie pour entrer en contact avec l'inconscient des autres et partir à la recherche de leurs rêves.

L'auteur s'ingénie donc dès les premières pages du roman à mettre en avant la puissance du son des lettres, le pouvoir de leur force vibratoire. Elle est aussi attentive à la puissance d'évocation de la forme des lettres, c'est-à-dire à la persistance du pouvoir des lettres une fois écrites. Ainsi la forme de la lettre *s* de Serpent (en anglais *Snake* ou bien encore *Serpent*) évoque la courbe, l'onde. Cette courbe n'est pas anodine car l'onde est un symbole hindouiste qui est associé à l'eau, au féminin, tout comme le yoni par exemple, c'est-à-dire le triangle qui pointe vers le bas. Le yoni et l'onde, symboles hindouistes, ont pour fonction d'aplanir l'espace, le temps, mais aussi le JE, en d'autres

⁵ «Le serpent est venu cette nuit. Cela m'a surpris; pourtant il est rare que quelque chose me surprenne encore. Il était plus beau que dans mon souvenir. Sa peau vert argent brillait telle l'eau de pluie sur les plants de bananiers» (*La Reine des rêves*, traduction de Rani Mâyâ, Paris, Editions Philippe Picquier, 2006, p. 9).

termes de dissoudre ces trois dimensions de façon à ne faire qu'un avec le cosmos. L'hindouisme distingue en effet trois types de substrat: le substrat de l'espace, c'est-à-dire l'existence, le substrat du temps, c'est-à-dire l'expérience, et le substrat du conscient, le Soi, trilogie⁶ qui n'est pas sans rappeler la triade énonciative du linguiste Emile Benveniste, le je, ici, maintenant, c'est-à-dire les trois dimensions à prendre en considération lors de l'analyse d'un énoncé. Ainsi, une fois les barrières spatiales, temporelles et personnelles abolies, dissoutes, grâce au pouvoir incarné par l'énergie des lettres, la communication de la mère avec les autres peut être établie.

Serpent et eau participent donc de la structuration du roman, tant d'un point de vue stylistique, symbolique que mythologique. Ils se glissent et s'immiscent à chaque page, que ce soit sous formes de sons ou d'images, presque à l'insu du lecteur. De plus, Rakhi, la fille de la reine des rêves, qui a été privée de ses racines indiennes et de l'accès aux rêves et donc de l'accès à l'inconscient, et qui est instinctivement attirée par l'eau, s'immerge dès que possible dans l'humidité des bois: «In the eucalyptus grove, I take a deep lungful of damp air. I pick up a sloughed-off piece of bark, crumble it and hold it up to my nose. I love the smell of rain» (2005: 81)⁷. Notons que la traductrice propose «un morceau d'écorce» pour traduire *a sloughed-off piece of bark*. Or l'expression *sloughed-off* est généralement utilisée pour faire référence à la mue du serpent, il y a donc «sous-traduction» puisqu'il s'agit ici d'un morceau d'écorce tombé de l'arbre qui a en quelque sorte mué comme un serpent. Ainsi, en recherchant l'eau, Rakhi rencontre le serpent (c'est ce qu'indique *sloughed-off*) mais sans pouvoir communiquer avec lui et sans même avoir conscience de sa présence.

Elle rencontre aussi une déesse qui rappelle Sarasvatî, déesse des eaux vives et souterraines, et c'est la découverte d'une peinture qui va l'aider à la reconnaître. Car la déesse n'est jamais explicitement nommée, le *s* de Sarasvatî se devine dans l'extrait suivant, *second, submarine, submerged, absolute*: «The second painting is a dark submarine blue. A woman's torso is submerged in this color. Light and shadow play over its curves, its absolute held stillness. Petals, the waxy white of plumerias, float on a current across it, catching for a moment on the island of the breast, the rounded promontory of the hip. Could the blue represent not ocean but night, the current of dreaming?» (2005: 244)⁸.

Eau, mythologie, féminin, rêve et inconscient se mélangent. En tant que déesse des eaux mais aussi du savoir et du flot de paroles, Sarasvatî aide Rakhi à décrire, à mettre en mots une représentation visuelle d'un féminin qui la touche. Notons qu'en sanskrit Sarasvatî signifie «connaissance», «*sara*», «de soi», «*sva*». Rakhi va donc progressivement apprendre à accepter l'association de l'immobilisme et de la fluidité, de l'immobilisme et de la vitalité, c'est-à-dire l'association des contraires. Et une fois sa mère morte et le retour aux rêves et à l'inconscient rendu possible, elle pourra enfin rêver son existence à partir de représentations d'un féminin plus souple, plus mouvant, plus vivant, un féminin plus énergique inspiré par Shaktî. Né de l'association des

⁶ Tout comme les trois yeux de Shiva (les deux yeux et l'œil central tourné vers l'intérieur) évoquent le présent, le passé et l'avenir. Le chiffre 3 est donc très présent dans l'hindouisme.

⁷ «Dans le bois d'eucalyptus, j'inspire profondément l'air humide. Je ramasse un morceau d'écorce, l'émiette et le porte à mon nez. J'aime l'odeur de la pluie» (trad. 2006: 99).

⁸ «Le [...] tableau est d'un bleu marine sombre. La couleur submerge un corps de femme; la lumière et l'ombre jouent sur ses courbes, son immobilité absolue. Des pétales, du blanc cireux des frangipaniers, flottent sur le courant et se prennent un instant à l'île de la poitrine, au promontoire arrondi de la hanche. Peut-être le bleu ne représente-t-il pas l'océan, mais la nuit, le courant des rêves?» (trad. 2006: 280).

tendances contraires, le principe énergétique, le souffle de vie connu sous le nom de Shaktî occupe une place centrale dans l'hindouisme. Shaktî (nom au féminin ainsi que l'indique le suffixe *-i*, marque du féminin en sanskrit) est associée à un principe femelle. Or le principe de vie étant basé sur la dualité, Shaktî, l'énergie, est aussi associée à Shiva, le détenteur du phallus représenté par le linga, c'est-à-dire le triangle qui pointe vers le haut⁹. Elle lui est associée en tant que principe cosmique mais aussi du point de vue du son, les noms Shaktî et Shiva comportant tous les deux la même chuintante /ch/.

Dès les pages d'ouverture du roman donc, Ananta apparaît à la mère et l'omniprésence du serpent cosmique dans le discours de celle-ci et dans son univers vient lui apporter force et énergie mais aussi lui rappeler qu'elle est mortelle car Shiva le Destructeur la guette, mais que d'autres cycles de vie sont encore possibles: «The snake was almost invisible as he curled and uncurled. Hieroglyphs, knots, ravelings. I understood. Will it hurt? I whispered. Will it hurt a great deal? [...] Death ends things, but it can be a beginning. A chance to gain back what you've botched» (2005: 3)¹⁰. Or la chose que la mère a «ratée» est le lien avec sa fille, Rakhi, lien représenté lui aussi par un serpent. Mais cette fois-ci il s'agit du serpent psychanalytique, l'Ouroboros.

2. Entre *Ouroboros* (le serpent psychanalytique) et *Kali* (la déesse de la guerre)

Rappelons tout d'abord que l'Ouroboros n'appartient pas à l'hindouisme puisque c'est la psychanalyse occidentale, la psychanalyse jungienne, qui l'a emprunté à la mythologie égyptienne. Et d'ailleurs, ce serpent-là, cet Ouroboros, ne se glisse pas dans le texte de la même façon qu'Ananta. La présence de l'Ouroboros ne se manifeste pas par l'intermédiaire de sons ou d'allitérations car il représente symboliquement le lien primal mère/enfant, le cercle maternel, ou, plus précisément, le stade embryonnaire d'identification mère/enfant. A ce stade-là, l'ego de l'enfant est encore confondu avec l'inconscient, il est en quelque sorte absorbé par la mère.

La mère de Rakhi ayant bloqué l'accès de sa fille aux rêves pour la protéger des nombreux cauchemars qui l'assaillaient lorsqu'elle était enfant a ainsi bloqué l'accès de sa fille à l'inconscient, et donc au processus mental de maturation qui lui aurait permis de se détacher du cercle maternel. Ainsi, lorsque la mère de Rakhi bloque l'accès de sa fille aux rêves, elle la maintient, en quelque sorte, figée dans un état non évolutif. Le lecteur comprend alors pourquoi Rakhi est en quête de fluidité, d'eau, de mouvant, pourquoi elle est touchée par la représentation de certaines déesses hindouistes: «I'm dreaming every night, but I remember nothing. It's as though there's a wall inside me, constructed (but by whom?) to protect me from something too painful to bear» (2005: 197)¹¹.

Faire tomber le mur, rompre le cercle mortifère, voilà la douloureuse tâche du personnage. Car lorsque la mère meurt et que les rêves reprennent après tant d'années

⁹ L'hindouisme se caractérise par la multiplicité des représentations divines. Les aspects du cosmos sont représentés sous forme duelle. Ainsi, en ce qui concerne les dieux de la trimurtî, Shiva le Destructeur est associé à Shaktî, (l'Énergie), Vishnu le Pouvoir de Cohésion à Lakshmî, (la Multiplicité, mais aussi la déesse de la beauté) et Brahmâ le Pouvoir de Création à Sarasvatî (le Savoir, la Parole).

¹⁰ «Le serpent, s'enroulant puis se déroulant, était presque invisible. Hiéroglyphes, nœuds, enchevêtrements. J'ai compris. Cela sera-t-il douloureux? Très douloureux? [...] La mort clôt les choses, mais ce peut être un début. Une chance de réparer ce qu'on a raté» (trad. 2006: 11).

¹¹ «Je rêve toutes les nuits, mais je ne me souviens de rien. C'est comme s'il y avait un mur en moi, élevé (mais par qui?) pour me protéger de quelque chose de trop douloureux à affronter» (trad. 2006: 231).

d'interruption, Rakhi est complètement perdue, débordée, affolée, toujours cachée derrière son mur: elle n'arrive pas à gérer ses émotions, elle est terrifiée par les images venues de son inconscient, elle n'arrive pas à avoir d'elle-même une image positive.

Aidée par des représentations d'un féminin par lesquelles elle est attirée et dans lesquelles elle se reconnaît sans doute, Rakhi va donc se laisser emporter par Sarasvatî, la déesse des eaux, pour réussir à dissoudre et à libérer les énergies cristallisées en elle depuis tant de temps.

Elle va aussi s'inspirer, inconsciemment ou pas, de Kalî, guerrière énergique, armée d'un sabre et pourvue de quatre bras qui lui permettent d'affronter plusieurs éléments venus de plusieurs directions. Kalî est la représentation-même de l'énergie, de la vitalité. Elle est aussi considérée comme la puissance du temps. Elle est donc doublement conquérante, conquérante de l'espace et conquérante du temps. Notons d'ailleurs que, du point de vue des lettres et des sons, Kalî est contenue en germe dans le prénom Rakhi qui en est presque l'anagramme, la lettre *L* de Kalî correspondant à une fluidification du *R* de Rakhi. De plus, pour invoquer Kalî, il faut faire appel au mantra, à la formule mentale *krim* qui permet aux êtres de se libérer de leurs angoisses et de leurs douleurs. Dans ce mantra, c'est la nasalisation provoquée par la lettre *M* qui permet la destruction de la douleur. Or le *m* de *krim* contenu dans le mot anglais *mother*, mais aussi dans le mot sanskrit *matri*, représente bien sûr la mère autour de laquelle Rakhi cristallise tous ses manques et tous ses doutes.

Le détachement d'avec la mère et d'avec la douleur passe donc par la formulation verbale, la maîtrise des mots, des lettres et des sons, ce qui pose problème à Rakhi. Et c'est d'ailleurs à cette mauvaise maîtrise des lettres et de leur écriture que l'auteur fait référence dans un passage-clé du roman pour signifier au lecteur de façon métaphorique que le détachement d'avec la mère est difficile pour Rakhi. En effet, dans ce passage-clé, Rakhi est en train de peindre la devanture de son salon de thé. Sa mère vient de mourir et le salon de thé change de nom. Il devient *Kurma House International*, La Maison Internationale de Kurma, Kurma¹² étant la Tortue, incarnation du dieu Vishnu, l'un des trois dieux fondateurs. Or, Rakhi n'arrive pas à écrire la lettre *o* du mot *House*: «My arm aches with the effort of holding itself up. My hand shakes, and when I try to continue, I smudge the O beyond repair. [...] [My father] brings out a box of rags and dips them in thinner and helps me clean off the ruined letters. While I redo them, he stands behind me and helps me clean off the ruined letters» (2005: 183)¹³. Rakhi s'applique donc à refaire les lettres et la lettre *o* en particulier, c'est-à-dire le cercle, cercle maternel enfin rompu qu'elle s'évertue à refermer elle-même, à sa façon. Le cercle peut alors enfin être associé à l'énergie positive, l'énergie cyclique, mais aussi l'énergie enroulée prête à se déployer. Et lorsque Rakhi découvre un dernier tableau représentant non pas des déesses mais des symboles hindouistes, elle réagit tout de suite de façon positive à tout ce que ces symboles sont censés réveiller en elle: «The fourth painting pulls her into the dark circle at its center, a black hole, magnetic, inexorable. [...] Crosses, arrowheads,

¹² Kurma, la tortue, constitue l'une des incarnations du dieu Vishnu, l'un de ses *avatâra*. Vishnu prit la forme d'une tortue, puis descendit au fond de l'océan. Sa carapace put ainsi servir de support à la montagne. La présence de Kurma remonte donc à l'origine du monde. Notons pourtant que, parmi les nombreuses incarnations de Vishnu, seul Krishna est considéré comme son incarnation la plus complète, les autres incarnations ne correspondant qu'à des aspects de Vishnu.

¹³ «Mon bras me fait mal à force d'être levé. Ma main tremble, et quand j'essaie de continuer, je rate le O. [...] [Mon père] apporte une boîte de chiffons, les plonge dans du dissolvant et m'aide à effacer les lettres gâchées. Pendant que je les refais, il se tient à côté de moi, les bras croisés» (trad. 2006: 215).

concentricities in earth colors. She did not realize a triangle could fill space so beautifully» (2005: 244)¹⁴. Ainsi, pour Rakhi, le dessin et la peinture sont autant de promesses de salut et d'énergie positive. Pour ce personnage féminin, la reconstruction du Moi émietté passe donc par le tracé, la mise en forme des signes, mais pas par le tracé des mots qui lui pèsent et qu'elle considère comme un mal nécessaire: «Words are tricky. Sometimes you need them to bring out the hurt festering inside. If you don't, it turns gangrenous and kills you. [...] But sometimes words can break a feeling into pieces» (2005: 290)¹⁵. Elle se différencie en cela de sa mère pour qui, au contraire, les mots, les mots écrits notamment, sont synonymes de durée, de stabilité, de fiabilité: «The spoken word vanishes, frost in sunshine. The written word endures, its black frieze like ironwork» (2005: 297)¹⁶. L'auteur propose donc deux approches du monde, deux perceptions différentes: la lecture et l'écriture contre la peinture.

3. Décrypter les mots / maux: le texte comme tissage ou comme terreau

La mère aime écrire les mots car elle leur fait confiance. Elle tient d'ailleurs un journal intime. Elle travaille donc sur le texte, tandis que sa fille, artiste-peintre, travaille sur l'image. Le début du roman est d'ailleurs marqué par une profonde incompréhension linguistique entre les deux femmes. En effet, la mère dort dans une pièce qu'elle s'est attribuée dans la maison et qu'elle a baptisée *the sowing room* (Divakaruni, 2005: 50), «la pièce où je sème les graines des rêves»¹⁷, le verbe *sow* signifiant «semer». Or, Rakhi n'interprète pas *sowing room* de la bonne façon: pour elle il s'agit de *the sewing room* (Divakaruni, 2005: 5), «la pièce à couture», le verbe *sew* signifiant «coudre». De cette confusion linguistique *a priori* anodine naît pourtant une double représentation métaphorique du texte et des mots autour de laquelle s'articule le roman. Pour Rakhi le texte c'est-à-dire le «dit» est constitué de fils, la métaphore du texte comme trame, comme tissu étant une conception largement répandue en Occident. Roland Barthes par exemple parle de «tissu des voix» (*S/Z*, 24). La fille, Rakhi, ne cesse d'ailleurs de s'interroger sur l'utilité de cette pièce pour sa mère: «Under my fingers the walls were rough and unfamiliar, corrugated like dinosaur skin, all the way to the sewing-room. I didn't know why she called it that; she never sewed» (2005: 5)¹⁸. Tandis que pour la mère le texte est la représentation métaphorique d'une terre, d'un terreau dans lequel il importe de faire germer les bonnes graines et dans lequel on peut ainsi partir à la recherche des racines profondément enfouies. Elle a d'ailleurs caché sous son oreiller un petit sac de terre ramenée d'Inde. Deux conceptions des mots, deux conceptions du «dit» et du «non dit» se côtoient donc: la métaphore du fil contre celle de la graine.

Il est à noter que la traductrice du roman en français traduit les deux termes «*sowing*

¹⁴ «Le quatrième tableau l'attire dans le cercle sombre en son centre, un trou noir, magnétique, inexorable. [...] Croix, flèches, cercles concentriques couleur de terre. Elle ignorait qu'un triangle pouvait emplir l'espace de tant de beauté» (trad. 2006: 280).

¹⁵ «Les mots sont trompeurs. On en a parfois besoin pour exprimer la blessure qui s'infecte au-dedans. Si on ne le fait pas, elle se gangrène et vous tue. [...] Mais parfois les mots peuvent réduire un sentiment en morceaux» (trad. 2006: 330).

¹⁶ «La parole se dissout, tel le givre au soleil, le mot écrit dure, sa frise noire tel du fer forgé » (trad. 2006:338).

¹⁷ Notre traduction de *the sowing room, where the seeds fall into me* (Banerjee Divakaruni, 2004: 50).

¹⁸ «J'empruntais à tâtons le sombre corridor, dont les murs sous mes doigts étaient rugueux, étranges, ondulés comme une peau de dinosaure, jusqu'à la pièce à couture. J'ignore pourquoi ma mère l'appelait ainsi; elle ne cousait jamais» (trad. 2006: 13)

et *sewing* de la même façon «la pièce à couture»¹⁹, ce qui est surprenant car elle choisit ainsi d'ignorer la confusion sémantique née de l'homophonie des deux termes. Une telle traduction met donc uniquement l'accent sur le texte et le dit en tant que trame et tissu, et prive le lecteur francophone de la double lecture du texte que je viens de mettre en avant.

Dès le départ donc, Rakhi bute sur la lettre *o* et se méprend sur cette lettre, sur ce cercle qu'elle remplace par un *e*. Or, le *e* est la cinquième lettre de l'alphabet, et le chiffre 5 représente Shiva²⁰, dieu associé au réveil de la Nature et à la couleur verte qui fascine tant Rakhi. Rakhi remplace ainsi le pouvoir de la mère par celui de Shiva.

Bien qu'il existe dans l'alphabet latin une possible ligature du *o* avec le *e*, le *œ*, jamais ce type de lettre n'apparaît dans le roman. Il est vrai que le *œ* n'existe quasiment pas dans la langue anglaise, si ce n'est dans la locution latine rarement utilisée en anglais *et cœtera*, un *et cœtera* souvent décrié alors qu'il laisse pourtant la porte ouverte à l'imagination du lecteur.

Chitra Banerjee Divakaruni façonne donc son roman en prenant appui sur le pouvoir des lettres, des mots et des sons. Ainsi, le jeu sur les allitérations en /s/ ne constitue pas un simple exercice de style, fréquent dans la littérature, mais donne lieu dans ce roman à une invocation, l'invocation d'un dieu cosmique. Ces allitérations sont donc la manifestation d'une spiritualité qui s'exprime de façon indirecte, détournée.

C'est pourquoi la recherche de la trace hindouiste dans le texte nécessite une attention particulière, une lecture particulière, chaque son, chaque mot pouvant être porteur d'une spiritualité et d'un sens auxquels la culture occidentale n'a pas préparé tous ses lecteurs et lectrices. J'ai en effet travaillé sur les allitérations en /s/ mais j'aurais pu travailler aussi sur les manifestations du krim, mantra qui s'adresse à la déesse Kalî, et aurais donc pu analyser la multiplicité des occurrences de la lettre *m* par exemple. Or, une fois la lettre *m* renversée, elle donne un *w*. Trois lettres ont donc une importance toute particulière dans ce texte : le *s*, le *o*, le *w* qui donnent *sow* (semer) en référence au travail de la reine des rêves et de sa pièce *the sowing room* où elle fait germer les graines des rêves.

Peut-on alors parler dans ce roman d'une troisième voix, une voix représentant la spiritualité hindouiste qui se superposerait aux voix des deux personnages féminins? Sans doute. N'oublions pas non plus qu'à cette multiplicité des voix s'ajoute une multiplicité de représentations de déesses et de dieux hindouistes (Kalî, Sarasvatî, ou bien encore Shiva). Ce qui signifie que lorsque l'on part dans ce roman à la recherche d'une déesse ou d'un dieu en particulier, il est possible d'en rencontrer plusieurs autres en chemin et donc d'être confrontée à une multiplicité de lectures. Ainsi cette multiplicité des représentations du féminin et du masculin s'adresse-t-elle à une multiplicité de *Moi* et donc à une multiplicité de lectrices et de lecteurs.

Bibliographie

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

BOLINGER, Dwight, *Meaning and Form*, Londres/New York, Longman, 1979.

CYRULNIK, Boris, *Autobiographie d'un épouvantail*, Paris, Odile Jacob, 2008.

¹⁹ Voici la traduction proposée par Rani Mâyâ pour *I slept on the floor of the sowing room, where the seeds fall into me* (Banerjee Divakaruni, 2004: 50): «la pièce à couture où je dormais sur le sol, là où les germes des rêves tombent en moi» (trad. 2006: 64).

²⁰ Shiva porte un diadème en forme de croissant de lune comme celui de la lune au cinquième jour de son cycle.

- DANIELOU, Alain, *Mythes et dieux de l'Inde*, Paris, Flammarion, 1992.
- GARCÍA LÓPEZ, Isabel, *La Femme hindoue et ses mythes dans l'imaginaire de quatre écrivains indo-anglais: Kamala Markandaya, Anita Desai, Shashi Deshpande, Bharati Mukherjee*, Doctorat Nouveau Régime, Université de Rennes 2, 2001.
- JUNG, Carl-Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, Paris, LGF, «Le livre de poche», 1996.
- NEUMANN, Erich, *The Great Mother*, Princeton, University Press, «Bollingen Series», 1972.
- OUAKNIN, Marc-Alain, *Mystères de l'alphabet*, Paris, Editions Assouline, 1997.
- VARENNE, Jean, *Dictionnaire de l'hindouisme*, Paris, Editions du Rocher, 2002.

Laurence Gouaux
Université de la Réunion
l.gouaux@orange.fr