

VOIX FEMININES DANS *AUTO PORTRAIT EN VERT* DE MARIE NDIAYE :

l'au-delà au féminin / au-delà du féminin

Laurence Gouaux

CRLHOI

Centre de Recherches Littéraires et Historiques de l'Océan Indien

l.gouaux@orange.fr

Résumé : Dans l'un de ses derniers romans publié en 2005, *Autoportrait en vert*, l'écrivaine française d'origine sénégalaise Marie NDiaye entraîne le lecteur dans le Sud-Ouest de la France, sur les rives de la Garonne, fleuve-serpent et fleuve féminin tout à la fois, dans un univers où se mêlent réalisme, merveilleux et mysticisme. Dans ce roman-Ouroboros qui fait une boucle sur lui-même (le roman commence et se termine en décembre 2003) le lecteur plonge au cœur de l'instant et ses multiples analepses. Ce récit permet au lecteur de découvrir la présence, près de la Garonne, de femmes en vert, anciennes « âmes errantes » revenues physiquement à la vie pour mettre à l'épreuve la spiritualité des vivants et questionner la dimension tripartite suivante : corps-âme-esprit. C'est donc l'originalité de la voix et de l'écriture de Marie NDiaye que cet article s'efforcera de mettre en avant.

Mots-clés : voix, féminin, Ouroboros, corps, esprit

Abstract: In one of his latest novels published in 2005, *Autoportrait en vert*, the French woman writer Marie Ndiaye, of Senegalese origin, takes the reader on the southwest of France on the banks of the Garonne, river-snake and feminine all at once, in a universe where realism, wonderful and mysticism mingle. In this Ouroboros-novel which makes a loop around itself (the novel begins and ends in December 2003) the reader dives into the heart of the moment and its multiple analepses. This story allows the reader to discover the presence near the Garonne, of women in green, old « wandering souls » physically returned to life to put the living spirituality to the test and question the tripartite dimension body- soul - spirit. Therefore, it is the originality of Marie NDiaye's voice and writing that this article will try to highlight.

Keywords : voices, feminine, Uroboros, body, spirit

Dans l'un de ses derniers romans publié en 2005, *Autoportrait en vert*, l'écrivaine française d'origine sénégalaise Marie NDiaye entraîne le lecteur dans le Sud-Ouest de la France, sur les rives de la Garonne, fleuve-serpent et fleuve féminin tout à la fois, dans un univers où se mêlent réalisme, merveilleux et mysticisme. Dans ce roman-Ouroboros qui fait une boucle sur lui-même (car le roman commence et se termine en décembre 2003) le lecteur plonge au cœur de l'instant, l'instant d'une soirée de décembre et ses multiples analepses.

Le roman s'ouvre en effet sur une attente, celle de la crue de la Garonne qui menace de franchir les digues du village encerclé, et se termine par la fin de cette attente une centaine de pages plus loin : la crue n'a pas eu lieu. Cette parenthèse permet au lecteur de voyager dans les souvenirs du personnage central, narratrice-autobiographe. Car, de même que le fleuve-serpent, tour à tour vert et brun, menace d'envahir le village, de même des femmes en vert envahissent les souvenirs de la narratrice et débordent de son âme. Car ces femmes, mortes ou disparues depuis plusieurs années, ont repris corps dans le décor vert de cet univers amphibie. Elles vivent dans son voisinage, elle les a rencontrées, et elles viennent faire naître à la fois anxiété et bonheur. Elles se différencient en cela des *Dames vertes* de George Sand, roman publié en 1875 dans lequel les trois dames en vert, tout d'abord présentées comme des revenantes qui habitent un château entre Saumur et Angers et qui s'adressent la nuit aux vivants, s'avèrent être à la fin du roman de fausses revenantes, présences imaginées et mises en formes par les habitants du château.

Marie NDiaye, elle, va jusqu'au bout de la présence des femmes en vert. Car les « âmes » oubliées, les « âmes errantes » de Marie NDiaye se sont métamorphosées en manifestations matérielles, c'est-à-dire en manifestations physiques d'une spiritualité qui ne s'était pas exprimée lors de leur première vie, offrant ainsi aux vivants des moments de ravissement inespérés, mais aussi des moments de tourment. Telle femme en vert vient ainsi reprocher aux membres de sa famille de l'avoir trop tôt oubliée, les mettant face à leur manque de sentiments et de spiritualité ; telle autre (ou bien est-ce la même ?) vient au contraire apporter bonheur et réconfort grâce à sa nouvelle présence lumineuse. La renaissance spirituelle passe-t-elle donc par la mort physique ou bien est-elle possible dans la vie présente ? Autant de questions et de manifestations qui mettent en valeur la dimension tripartite de l'humain, corps-âme-esprit, mise en forme(s) et en mots par Marie NDiaye.

À quel courant littéraire peut-on donc rattacher ce roman envoûtant où l'invisible devient visible, ou les mortes naissent une seconde fois et viennent interpeller les vivants ? Il est parfois

question de « réalisme magique » chez les critiques pour qualifier l'œuvre de Marie NDiaye, terme largement utilisé dans le domaine littéraire depuis le début du vingtième siècle et dont la définition a occasionné (et occasionne encore) de nombreuses polémiques (Cf. Durix: 1998). Certains critiques littéraires appliquent en effet ce terme aux littératures dites postcoloniales et préfèrent d'ailleurs le terme « Nouvelles littératures ».

Or, même si les deux termes de l'oxymore « réalisme magique » permettent effectivement de qualifier *Autoportrait en vert*, car le roman mêle à la fois réalisme (les lieux décrits existent et sont reconnaissables par qui connaît les rives de la Garonne), et fantastique, ces deux termes sont pourtant insuffisants car le mysticisme et la quête de la lumière y sont aussi fortement présents. En effet, non seulement le monde des morts rejoint celui des vivants, mais aussi (et surtout) l'esprit vient s'ajouter à la dualité corps-âme largement répandue dans nos sociétés occidentales contemporaines.

En effet, selon l'anthropologue Michel Fromaget, la civilisation occidentale fonctionne selon le « paradigme dualiste » (Fromaget, 2000: 7) corps-âme depuis le Moyen-Age. Or, ce dualisme est réducteur. N'est-il pas en effet question dans le christianisme d'une Bonne-Nouvelle, d'une naissance à un royaume situé à l'intérieur de nous, c'est-à-dire d'une naissance à l'Esprit ? Il est donc important non seulement de dissocier âme et esprit qui sont donc deux dimensions différentes mais aussi de s'entendre sur la définition à donner à chacun de ces termes. Ces termes sont en effet largement utilisés dans la langue courante et largement confondus. Ne parle-t-on pas par exemple de « se dévouer corps et âme » à quelqu'un ou à une cause ? Ne parle-t-on pas « d'âmes errantes » ? N'invoque-t-on pas l'esprit dans un contexte ésotérique : « Esprit es-tu là ? ».

C'est pourquoi, par souci de clarté, nous adopterons les définitions proposées par Michel Fromaget qui revient sur l'étymologie de chacun de ces termes : le mot « âme », issu du latin *anima*, correspond au mot grec *psyche* et donc au psychisme, tandis que l'esprit correspond à une dimension plus grande qui fait que « l'homme n'est pas condamné à vivre dans la prison de son corps et de son psychisme, mais peut et doit naître à l'esprit » (*idem*: 36), à cet émerveillement, à cette métamorphose capable de transformer la personne, l'être.

Notre but sera donc d'essayer de mettre en avant l'originalité du roman de Marie NDiaye et de faire émerger son sens en prenant pour point de départ l'étude de la place occupée par la trilogie corps-âme-esprit.

Corps-âme-esprit : au-delà du corps, au-delà au féminin

Corps, âme, esprit : physique, psychisme, lumière. Voilà la trilogie qui permet l'inscription dans le texte et dans le paysage girondin de ces femmes en vert qui viennent apprendre aux humains à se poser des questions sur eux-mêmes. Après s'être détournées de la vie (en effet, certaines d'entre elles se sont suicidées), les voilà qui reviennent près de chez elles. C'est ce retour après une expérience unique qui fonde leur nouvel être. À quelle lumière se sont-elles ouvertes pendant leur absence ? À quel Esprit? Difficile de le dire car elles sont insondables, entourées d'une « lueur d'irréalité » (NDiaye, 2005: 3) : « impossible », « involontaire », « incertaine », « insolite », « immobile », « innommable » (*idem*: 11). Le narrateur du roman de George Sand parle lui d'« une lueur verte » (Sand, 1875: 31) qui accompagne l'apparition de ce qu'il pense être des revenantes « immobiles ». Il parle aussi de leur pose « impassible », de leur « immatérialité », de phénomènes « incompréhensibles », « insensés » et d'« insomnie ». Ainsi, le narrateur et la narratrice des *Dames vertes* et d'*Autoportrait en vert* manquent tout d'abord de mots positifs pour décrire les sentiments qu'inspirent ces femmes.

La narratrice de Marie NDiaye écrit et inscrit leur corps en négatif contre la toile de fond du récit, à l'image des nombreuses photographies anonymes en noir et blanc du début du vingtième siècle qui illustrent le roman et représentent des femmes et des paysages à l'aspect flou, estompé (d'autres photographies sont insérées dans le corps du texte, celles de Julie Ganzin ; mais elles sont plus contemporaines et évoquent plutôt des fées « Mélusines »). Ces femmes en vert ne sont d'ailleurs souvent définies que par rapport à leurs contours : « forme », « silhouette », termes féminins. Ou bien alors ce sont leurs vêtements qui sont rapidement décrits : « elle portait une robe droite et courte à petits carreaux verts et blancs » (NDiaye, 2005: 71), ou bien « elle enfile son pantalon de lainage vert et son pull vert bouteille » (*idem*: 85). Tandis que les dames vertes de George Sand sont « enveloppées de voiles d'un blanc verdâtre, très amples, qui par moment (...) semblaient être des nuages, et qui leur cachaient entièrement la figure, la taille et les mains » (Sand, 1875: 28).

L'apparition des femmes en vert d'*Autoportrait en vert* est d'ailleurs progressive. La première femme en vert dont il est question est simplement perçue, ressentie par la narratrice qui passe tous les jours en voiture devant le jardin de cette femme : « Il m'a été longtemps impossible de distinguer entre cette présence verte et son environnement. (...) je la regardais et je ne la voyais pas » (NDiaye, 2005: 11). Étrangement, la conscience de la présence de la femme en vert entraîne bien-être physique chez la narratrice dont les sens sont en alerte : « Nous roulons doucement, seuls sur la petite route, dans l'haleine odorante, de plus en plus chaude, d'une

bouche immense » (*idem*: 14). L'air est tellement parfumé par le seringa aux fleurs blanches et le chèvrefeuille que la narratrice est prise de vertiges, comme enivrée. Cet enivrement est aussi présent dans *Les Dames vertes* au fur et à mesure que le personnage masculin central approche du château où elles apparaissent la nuit : « À mesure que j'approchais du parc seigneurial, les sauvages parfums de la forêt s'imprégnaient de ceux des lilas et des acacias » (Sand, 1875: 7). Chez Marie NDiaye, la luminosité s'intensifie : « matin éblouissant », « jubilation », « gorge serrée », « air ambré », l'ambre, ne l'oublions pas, pouvant être de couleur verte. Tandis que le personnage de George Sand lui voit briller « les croisées » du manoir » (*idem*: 7).

Quant à la narratrice d'*Autoportrait en vert*, elle projette ses sentiments, son exaltation quasi spirituelle, sur ses propres enfants : « L'excitation, la joie, toutes les espérances, les merveilles inexplorées de la journée à peine entamée dilatent leur figure qui n'est que sourires » (NDiaye, 2005: 17). La narratrice décrit ici les symptômes de la transfiguration, feu pascalien qui n'affecte qu'un nombre limité de personnes. Le discours se fait donc rapidement religieux et mystique. Car la femme en vert finit progressivement par s'inscrire dans l'âme de la narratrice : « cette femme en vert qui pourtant, je le savais, jusqu'à ce matin avait échappé non à mon regard mais à ma conscience » (*ibidem*).

Et c'est cette lente prise de conscience qui donne à la narratrice l'envie d'aller à sa rencontre. Mais pour cela, il importe de se poser les bonnes questions et de se demander quel est ce nouvel état, à quoi correspondent ces sensations que les autres ne perçoivent pas. Ce sont ces questions qu'elle pose à ses jeunes enfants, incapables bien sûr d'y répondre : « Si vous voyez quelqu'un à chaque fois que vous passez devant sa maison, est-ce que cela signifie qu'il est là tout le temps ou seulement quand vous passez devant sa maison ? » (*idem*: 17). Maison de la femme en vert, maison de Dieu. Le message biblique se féminise. Sa présence est-elle toujours là ou uniquement lorsque nous nous tournons vers elle / lui ?

George Sand, elle, oriente davantage ses lectrices et lecteurs et répond aux questions qu'ils pourraient se poser. Car, après avoir vu ce qu'il pense être une revenante et avant même d'avoir parlé avec elle, le narrateur fait état de l'amour profond qu'elle fait naître en lui, de l'irrésistible lumière qu'elle instille dans son cœur : « son visage s'éclairait des séductions de la femme arrivée au développement de l'âme » (Sand, 1875: 78). Puis, après avoir parlé avec elle : « L'immortelle m'avait dit de devenir digne qu'elle restât vivante dans ma pensée. Elle ne m'avait pas promis de revenir sous la forme où je l'avais vue. Elle avait dit que cette forme n'existait pas et n'était que la création produite en moi par l'élévation de mon sentiment pour elle » (*idem*: 103).

Le narrateur est donc touché par la grâce, tout comme la narratrice de Marie NDiaye, mais

il a de cette grâce une conscience plus aiguë. Et ses sentiments sont analysés de façon plus réaliste. George Sand répond donc en partie à la question que nous posons dans notre introduction : la renaissance spirituelle est possible dans cette vie, mais difficile à achever complètement. Car son personnage central se transforme en ascète méconnaissable souffrant d'une profonde peine d'amour : « J'étais retiré, méditatif, austère, très doux avec les miens, très modeste avec tout le monde (...) mais j'étais profondément malheureux. (...) J'aimais une ombre » (*idem*: 101).

Dans *Autoportrait en vert*, les amies de la narratrice ne sont pas touchées par la même grâce qu'elle, par la même envie de mieux connaître ces femmes en vert dont l'intériorité est difficile à imaginer, à conceptualiser. Car tout le monde n'accepte pas la naissance à l'esprit, à la spiritualité. C'est pourquoi certaines femmes en vert d'*Autoportrait en vert* engendrent, comble de la bêtise et de la médiocrité selon la narratrice, la jalousie. Voici ce que dit l'ancienne rivale de l'une de ces femmes en vert : « une femme emmitouflée dans un très élégant manteau vert aux poignets et au col de fourrure véritable teinte en vert » (NDiaye, 2005: 66), mais aussi : « épanouie grâce au bien-être, à l'argent, au plaisir sexuel » (*idem*: 67).

Ce sont ses propres sentiments et ses propres aspirations matérielles et matérialistes que la rivale projette sur la revenante, ignorant ainsi totalement la dimension spirituelle de la renaissance de la femme en vert, c'est-à-dire de sa metanoïa (sa seconde naissance), et donc la dimension johannique de sa présence. D'ailleurs, de fausses prophétesses apparaissent rapidement, au fil du texte, de nombreuses femmes en vert dont la présence n'a rien de spirituel, et qui ne sont d'ailleurs pas des revenantes : la propre mère de la narratrice, femme au teint gris, ou sa belle-mère, la femme de son père, femme obèse qui grossit à vue d'œil, comme si elle n'était que corps.

La narratrice et le lecteur courent donc le risque d'être rapidement submergés par une surabondance de signes parmi lesquels il importe de distinguer le bon grain de l'ivraie. Et lorsque la narratrice dit de sa mère qu'elle est « une femme en vert, intouchable, décevante, métamorphosable à l'infini » (*idem*: 82), elle se trompe de femme en vert. Elle réalise d'ailleurs bien vite qu'elle n'éprouve aucun sentiment euphorisant lors de ses rencontres avec elle et que l'univers dans lequel évolue sa mère est sombre et malodorant. Les tentatives de la mère pour transformer sa vie personnelle sont vaines : après avoir élevé ses trois filles seule, la mère décide à l'âge de quarante-cinq ans de changer de vie et fuit à Marseille avec un jeune homme de vingt ans de moins qu'elle pour donner naissance à une petite fille, Bella.

Mais la renaissance n'a pas lieu. L'extase n'arrive pas. Et elle revient vivre auprès de deux de ses filles plus âgées dont l'appartement est artificiellement parfumé au chèvrefeuille à l'aide de produits synthétiques. La tentative d'élévation de la mère échoue donc. Peut-être était-elle vouée

à l'échec dès le départ, car, lorsque la narratrice reçoit la carte postale de sa mère l'informant de la naissance de Bella, elle enterre cette carte au fond du jardin. Le corps ne sera pas transfiguré. La renaissance n'aura pas lieu. La mère reste corps, corps-animal.

Cette confusion anima-animal, âme-animalité-spiritualité, prend forme à plusieurs reprises dans le roman. Il est question par exemple de l'apparition dans le village d'une présence noire, associée à un animal inconnu : « Nous sommes plusieurs à l'avoir aperçu, dans nos jardins, au bord du fleuve, (...) quelque chose de noir, de rapide » (*idem*: 25). Nouvelle croyance qui terrifie les villageois, concentre toute leur attention, tous leurs efforts, met les nerfs à rude épreuve et donne lieu non seulement à de la violence, car le maire organise une battue pour pourchasser la bête, mais aussi à de la superstition : « Je ne sais pas comment ça s'appelle. Je crois » dit la narratrice à ses enfants « que ça n'a pas de nom dans notre langue » (*idem*: 107). Cet animal qui passionne les enfants, comparés à des lionceaux repus après un festin, fait frissonner la narratrice qui n'ose même pas prononcer le mot « diable » devant ses enfants comme si les mots disposaient d'une puissance d'évocation telle qu'ils pouvaient faire apparaître le Mal.

Or, les mots manquent aussi lorsqu'il s'agit de parler des femmes en vert, des vraies, des impassibles, car elles ne sont jamais qualifiées autrement que par cette expression-là : « femmes en vert », excepté pour l'une d'entre elles, appelée aussi « la morte » ou « la pendue ». Mais si les mots manquent pour parler de ces femmes, ce n'est pas par crainte du pouvoir d'évocation des mots, c'est parce que domine chez la narratrice un sentiment d'attente, d'expectative. Elle attend de mieux connaître les femmes en vert.

Car le roman est fondé sur une attente, celle de la crue de la Garonne qui exerce sur la narratrice un attrait aussi grand que celui de la première femme en vert du roman : « Ce n'est pas sur un quelconque Vieux Père que s'exerce notre vigilance, ce n'est pas sur le Mississippi, ce n'est pas sur le Rhône ni sur le Danube : il ne fait de doute pour personne ici que la Garonne est d'essence féminine » (*idem*: 10). Femmes et fleuve forment ainsi un cercle autour de la narratrice. Femmes en vert nées du fleuve féminin : le serpent, l'Ouroboros est bien là.

Fleuve-serpent / fleuve-Ouroboros, déesse des eaux / déesse aux serpents

La première femme en vert que l'on retrouve suicidée (avant sa renaissance donc) est décrite de la même façon qu'est décrite la Garonne. Car, de même que la Garonne, prête à déborder et à franchir les murs interdits, le cercle de pierres, est « lourde » et « bombée », de même la pendue, retenue par son nœud coulant, a « le ventre bombé » (*idem*: 60) et pèse au bout de sa corde. Ainsi, la Garonne bombée qui donne naissance aux femmes en vert et la femme au

ventre bombé symbolisent toutes deux l'archétype de La Grande Mère (Neumann: 1972), enfouie au cœur de la psyché humaine, symbole de féminin, de création et de fertilité, à la façon de nombreuses vénus préhistoriques, telle, par exemple, la Vénus de Lespuges, statuette stéatopyge, au ventre et cuisses protubérants, trouvée en Haute-Garonne. La narratrice est d'ailleurs elle-même un ventre fertile car elle a cinq enfants.

Ainsi, fleuve féminin et femme en vert sont associés à la fertilité, à la générosité des formes et sont donc évoqués à la façon des déesses des eaux. Ces dernières sont en effet assimilées à des réceptacles de vie et associées parfois aussi à des vaisseaux dans les mythes et folklores africains, orientaux et occidentaux. Tout comme le fleuve serpente au milieu des terres à fertiliser, les déesses des eaux, déesses de la vie, se font souvent accompagner par un serpent qui peut représenter leur compagnon phallique. C'est le cas, par exemple, de la déesse des fleuves et des eaux Mami-Wata, déesse de l'Afrique de l'ouest qui préside à l'apparition de la vie et est entourée de nombreux serpents. C'est le cas aussi dans l'hindouisme de la déesse Sarasvatî, déesse des eaux vives et souterraines, associée à la connaissance et au savoir, qui se tient sur une monture, un makara qui prend la forme d'un serpent. La néréide de George Sand se dresse quant à elle au-dessus des serpents, des tritons et des « monstres tordus sous ses pieds » (Sand, 1875: 75).

N'oublions pas non plus qu'Ananta, le serpent cosmique de l'hindouisme, symbole d'éternité, repose sur l'océan, sur les eaux primordiales d'où est sortie l'humanité. Parmi les mythes du folklore français, celui de la vouivre mis en valeur par Marcel Aymé dans son roman éponyme publié pour la première fois en 1943 présente quelques similitudes avec l'univers aquatique des femmes en vert de Marie NDiaye :

Vouivre, en patois de Franche-Comté, est l'équivalent du vieux mot français 'guivre' qui signifie serpent (...). La Vouivre des campagnes jurassiennes c'est à proprement parler la fille aux serpents. Elle représente à elle seule toute la mythologie comtoise. (...) Dryade et naïade, indifférente aux travaux des hommes, elle parcourt les monts et les plaines du Jura, se baignant aux rivières, aux torrents, aux lacs, aux étangs. Elle porte sur ses cheveux un diadème orné d'un gros rubis (Aymé, 2001: 532).

Accompagnée d'une armée de vipères, la vouivre aux yeux verts vient mettre à l'épreuve la cupidité humaine grâce au rubis étincelant qui orne sa coiffure. Tout comme les femmes en vert de Marie NDiaye, elle semble poser un regard distant sur les vivants : « Ses yeux verts, d'un éclat minéral, avaient non seulement la couleur des yeux de chat, mais aussi le regard qui se pose sur celui de l'homme comme sur un objet en se refusant à rien échanger » (*idem*: 533).

Cette femme née des eaux vient aussi provoquer les villageois par la somptuosité de ses formes exhibées : « Nue, elle était dans l'eau jusqu'aux reins (...) elle cessa de nager, et se retournant sur le dos, les seins pointant hors de l'eau, se laissa flotter sur l'étang » (*idem*: 534). La description de la vouivre prenant son bain évoque d'ailleurs curieusement le portrait de la déesse des eaux proposé par l'écrivaine américaine d'origine indienne Chitra Banerjee Divakaruni dans son roman *La Reine des rêves*, écrivaine qui revendique l'appartenance de certains de ses romans au genre littéraire du réalisme magique : « La couleur submerge un corps de femme ; la lumière et l'ombre jouent sur ses courbes. 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).

Cette représentation du féminin s'inscrit dans un processus d'occidentalisation car la déesse hindoue Sarasvatî n'est pas explicitement nommée et ne chevauche pas son makara. Il s'agit donc ici d'une déification du féminin et de la féminité. Nous retrouvons la même description des seins que pour la vouivre, eux aussi identifiés à des îlots, cercles de féminité et cercles maternels. À nouveau, comme chez Marie NDiaye, le visage de cette femme-déesse des eaux n'est pas décrit, seuls les contours du corps sont envisagés. Et cette fois-ci, ce sont le blanc et le bleu, couleurs virginales, qui caractérisent la déesse, le bleu traduisant les profondeurs de l'inconscient.

Chez George Sand, c'est l'une des trois fausses dames vertes, la plus jeune, qui a servi de modèle à la statue de la fontaine du manoir, qui est explicitement associée à l'eau et à la féminité parfaite : « c'était la néréide sublime, mais avec des yeux vivants, des yeux clairs, d'une douceur fascinante, et des bras nus, aux contours de chair transparente » (Sand, 1875: 78). Le narrateur dit aussi d'elle qu'elle est « cette rondeur dans la ténuité, cette finesse dans la force, enfin ce quelque chose de plus beau que nature qui étonne d'abord comme un rêve, et qui, peu à peu, s'empare de la plus enthousiaste région de l'esprit » (*idem*: 42). Il associe donc eau, féminin et couleur verte de façon quasi systématique : « mes yeux s'étaient habitués à la lueur vert-de-mer dont elle était baignée » (*idem*: 79). Ainsi, elle devient rapidement pour lui : « l'ombre enchanteresse » (*idem*: 85) et son esprit s'enflamme à la simple pensée de « la céleste beauté » de son « immortelle » (*idem*: 93).

De par son genre féminin donc, et en tant que matrice des femmes en vert, la Garonne est susceptible de susciter et de cristalliser elle aussi, à l'instar des naïades et déesses des eaux, tout un faisceau de croyances. De plus, dans ce roman, les rives de la Garonne voient naître des

bananiers dans la plupart des jardins. Sont-ils le symbole d'un lointain passé commun avec l'Afrique, ou bien une version orientale de l'Arbre de la Connaissance, chargé des fruits de la Tentation, puisque le bananier est l'arbre du jardin d'Eden hindou ? Ce qui est certain, c'est que le bananier du jardin de la première femme en vert est le plus imposant de tous et s'élançe seul au milieu du jardin.

C'est d'ailleurs à côté de cet imposant bananier que se tient la femme en vert, femme pourtant détachée du monde des biens, et donc de la Tentation, mais femme ayant eu accès à un monde et à des connaissances inconnus des vivants. Il est curieux de constater que le lien entre la femme née des eaux et la déesse de la connaissance se retrouve à la fois chez Chitra Banerjee Divakaruni (qui s'inspire de l'hindouisme et nous propose des représentations déifiées d'un féminin d'eau et de savoir), chez George Sand (la naïade est présentée comme une dame verte qui connaît le passé et peut prédire l'avenir) et chez Marie NDiaye (qui nous offre des femmes en vert au milieu d'un jardin d'Eden hindou). Eau et fertilité sont donc associées à la connaissance, au savoir et donc à l'esprit.

La Garonne fertilise donc les rives et nourrit l'esprit, la quête spirituelle, mais son pouvoir et sa présence peuvent être envahissants tels ceux d'une Mère Terrible dont il convient de se protéger. D'ailleurs, la lune, symbole de l'anima et du féminin, ne fait son apparition qu'une seule fois dans le roman, le soir où la narratrice déterre la carte postale que sa mère lui a envoyée pour lui annoncer la naissance de Bella. Or, elle déterre cette carte pour mieux l'enterrer encore : « Un soir où la lune est ronde, j'enjambe le grillage de l'enclos et déterre la carte, juste le temps de noter mentalement l'adresse (...) puis je l'enterre de nouveau, plus profondément » (Marie NDiaye, 2005: 76).

La narratrice enfouie donc, au plus profond de la terre, l'aspect terrible de sa mère, aspect associé à la nuit et à l'ignorance. Et c'est d'ailleurs la nuit que la présence de la Garonne se fait la plus oppressante : « Après la nuit incertaine, le jour s'est levé sur la clarté, sur la douceur. Rien de ce à quoi peut se préparer secrètement la Garonne ne semble inquiétant quand l'air est bleuté et lumineux » (*idem*: 45). Ainsi, lorsque le jour paraît, la Garonne redevient Mère Protectrice, entourée d'une aura magique et religieuse à la fois : « clarté », « secrètement », « bleuté », « lumineux », ces attributs rappelant ceux de la Vierge Marie, invoquée pour ses miracles, sa douceur et sa compassion qui permettent de contrer la menace et le danger, mais aussi pour ses formes de savoir supérieures à celles des humains.

Par contre, chez George Sand, lorsque la nuit se dissipe et que le jour paraît, ne reste que « l'immobile néréide de la fontaine, avec sa pose impassible et les tons froids du marbre, bleui par

les reflets du matin » (Sand, 1875: 86). Le petit matin bleu est donc moins chaleureux que celui de la Garonne, et le narrateur souhaite le retour du vert de la nuit car il se sent désemparé devant le « bleu doux » des rideaux de sa chambre qu'il voudrait « voir verdâtre » (*idem*: 90). Le thème de la Mère Protectrice et de la Mère Terrible n'apparaît donc pas de la même façon dans le roman du dix-neuvième siècle, car c'est la femme sublimée qui est au cœur de l'univers du narrateur, une femme complètement dissociée de la propre mère du narrateur, mère protectrice, aimante et nourricière.

Quant à la Garonne, alternativement Mère Terrible et Mère Protectrice, elle suit donc les cycles du jour et de la nuit, des nuits sans lune, ou des nuits de pleine lune. Le temps de la Garonne est donc un temps cyclique et concentrique, un temps-Ouroboros.

Le lecteur à l'épreuve du temps-Ouroboros et du texte-Ouroboros : au-delà du cercle, au-delà du féminin

La menace que fait peser la Garonne sur le village est inscrite dans le temps et les esprits. Elle est présente lors de cette soirée de décembre 2003, qui commence et clôt le roman, où la narratrice évoque ses souvenirs de femmes en vert et ses souvenirs de crues de la Garonne, analepses qui donnent l'impression que l'instant se dilate et prend une profondeur spirituelle que le temps chronologique ne possède pas. Cette épaisseur et cette profondeur de l'instant vont de pair avec la lourdeur et le caractère insondable des eaux de la Garonne en crue. Les sentiments éprouvés par la narratrice intensifient donc la qualité du temps, un temps subjectif, cercle refermé sur le JE.

Ainsi, de même que le retour des femmes en vert peut engendrer incompréhension, le retour du texte sur lui-même, le texte-Ouroboros, peut déstabiliser le lecteur car le temps fait une boucle sur lui-même. En effet, le récit mélange temps du passé et temps du présent, comme si le présent se dilatait au point d'englober et d'estomper les contours temporels : « Je suis tellement remuée que c'est à peine si je prête attention à Cristina qui traverse la rue. Elle m'embrassa deux fois sur chaque joue et je sentis son odeur de fleur » (NDiaye, 2005: 27).

Dans un récit, les événements sont censés se succéder en ordre linéaire : je prête attention, elle traverse, elle m'embrasse. Pourtant, dans cet extrait, les derniers événements « embrassa », « sentit », sont au passé simple et nous plongent subitement, brusquement, dans le passé, boucle temporelle inattendue qui vient briser la logique du récit au présent. Or, le présent simple de « elle

traverse » fait référence à un événement en cours de déroulement, la narratrice sous-entend : c'est à peine si je prête attention à Cristina qui est en train de traverser la route. Tandis que le passé simple de « elle m'embrassa », et de « je sentis » a une valeur ponctuelle. Ainsi, c'est l'effet dilatatoire du présent de l'événement en cours de déroulement, « elle traverse », qui permet d'englober l'effet ponctuel du passé simple, « embrassa », « sentit ».

Le passé est donc englouti par et dans le présent de la narratrice, ce qui donne une certaine atemporalité à son récit. Ce sentiment d'atemporalité est d'autant plus aigu chez le lecteur que, curieusement, la chronologie du roman est encore plus difficile à cerner qu'il n'y paraît à première vue. En effet, des prolepses apparaissent dans le corps du roman et projettent le lecteur au-delà du récit situé dans la parenthèse temporelle de décembre 2003, achevant de mettre à terre les repères que le lecteur, rassuré par la gémellité des dates amorçant et clôturant le roman, s'était pourtant fixés.

Ainsi, l'espace chronologique explose dans ce roman. Le lecteur n'arrive plus à prendre la mesure du temps qui franchit le cercle de la boucle temporelle apparemment délimitée par des dates, c'est-à-dire le cercle de la temporalité à échelle humaine. Le temps est difficile à concevoir, difficile à cercler, la narratrice elle-même semblant incapable d'appréhender la durée temporelle : « Est-il possible que (...) l'inconnue que j'ai prise pour Cristina (...) m'ait entretenue deux heures durant ? » (*idem*: 28).

C'est aussi ce temps subjectif qu'évoque le narrateur de George Sand lors de sa rencontre avec la dame en vert : « Je ne sais même pas si je la contemplai un instant ou une heure (...) c'est peut-être que je vivais un siècle par seconde » (Sand, 1875: 79). Plusieurs temporalités apparaissent donc dans *Autoportrait en vert* : le temps chronologique, le temps subjectif, et le temps cyclique, c'est-à-dire celui qui dépasse l'échelle humaine et est représenté dans l'hindouisme par exemple par l'intermédiaire du serpent cosmique Ananta que nous avons cité plus tôt. Ananta est le Sans-Fin, l'éternel, l'endormi qui peut émerger de son sommeil à intervalles réguliers. Les femmes en vert s'inscrivent donc dans ce type de durée, même si leur existence prend corps grâce à la conscience que les humains et la narratrice ont d'elles.

En effet, ces femmes prennent consistance aux yeux des vivants grâce à la rumeur, rumeur qui enfle tel un fleuve bombé et qui peut, à l'instar de ce fleuve, devenir meurtrière. Mais elles sont en même temps au-delà de la rumeur et des méfaits qu'elle engendre puisqu'elles sont au-delà du temps humain. Elles sont d'ailleurs présentées comme étant insensibles au mal. Ainsi, elles enjambent les balcons et se relèvent sans douleur apparente malgré leurs blessures :

Je lève les yeux vers le balcon de l'étage. La luminosité est intense. Je place ma main en visière, et c'est alors que je la vois sur le balcon. Et voilà qu'elle enjambe la balustrade et se jette dans le vide. Je suis très consciente de mon petit sourire. Car je me dis : est-ce bien réel tout ça ? (...). La femme en vert, tombée lourdement dans l'herbe verte, haute, jamais tondue, s'est relevée avec une souplesse insolite (...). Elle se remet rapidement sur ses pieds, mais elle boite (NDiaye, 2005: 30)

Pourquoi de telles scènes ? Ces femmes étant souvent entourées d'un puissant halo de lumière, l'auteure cherche-t-elle à montrer qu'une lumière trop forte aveugle, et que cette lumière mystique peut brouiller la vision d'un humain dont l'esprit n'a pas atteint le niveau d'élévation suffisant pour appréhender le temps divin ? Cherche-t-elle aussi, plus simplement, à rendre la présence de ces femmes plus réelle en leur infligeant des blessures corporelles, un lecteur occidental n'étant pas préparé culturellement à accepter la présence de revenants et revenantes ? Car en identifiant la narratrice aux femmes en vert par l'intermédiaire du titre du roman, *Autoportrait en vert*, elle interpelle le lecteur occidental et souligne la vraisemblance de l'existence de ces femmes. Tandis qu'à la fin du roman elle revient sur l'inscription de ces femmes dans un environnement, un territoire particulier, puisque le roman se termine par ces mots : « la Garonne est-elle une ... est-elle une femme en vert ? » (*idem*: 108), transformant ainsi la rumeur des femmes en vert et de leur fleuve en fable, puis en légende.

Ainsi naissent les cultures et les identités. Marie NDiaye serait-elle en train de faire naître une autre légende à l'intérieur de la littérature française contemporaine ? Peut-être. Une légende au féminin car, contrairement au roman *Les Dames vertes* de George Sand, auteure au prénom masculin (le s en moins), dans lequel la présence des fausses revenantes est envisagée du point de vue d'un narrateur masculin, c'est bien une narratrice qui s'exprime dans *Autoportrait en vert*.

Mais, surtout, Marie NDiaye ne cherche-t-elle pas, par l'intermédiaire de ses femmes en vert, à attirer l'attention des lectrices et des lecteurs sur l'Autre, le différent, mais aussi sur l'étonnant et l'inconnu ? Son style se caractérise d'ailleurs par un grand nombre de phrases interrogatives : lectrices et lecteurs sont directement pris à parti. Car cette rencontre avec l'étonnant et l'inconnu suscite de multiples interrogations. Et ces interrogations, ce questionnement constant engendrent dynamisme de la pensée et des associations d'idées.

D'ailleurs, les adaptations que fait Marie NDiaye de ses différents emprunts culturels, mythologiques et intertextuels n'imposent pas la fusion avec l'Autre, et donc ne banalisent pas le rapport à l'Autre. Au contraire, ces emprunts servent à présenter la nouveauté et l'inconnu comme une autre réalité ou plutôt comme une réalité possible sur laquelle il conviendrait de s'interroger.

Ainsi, sans demander pour autant aux lectrices et aux lecteurs de s'identifier, comme le fait sa narratrice, aux femmes en vert, l'auteure leur offre une nouvelle façon de voir le monde, un nouveau mysticisme, pensée métisse entre Occident et Afrique, Occident et Orient.

De plus, si l'auteure insiste tellement sur l'importance de la présence de la Garonne dans son roman, n'est-ce pas parce que les rives de la Garonne ont un passé riche et douloureux tout à la fois ? Un passé entre France et Afrique, source de questionnement concernant le rapport à l'Autre, au différent (à l'instar de l'auteure dont le père est sénégalais et du personnage féminin central dont le père vit en Afrique) puisque les superbes demeures des marchands d'esclaves bordent encore les rives de ce fleuve à la terre grasse et humide. N'oublions pas non plus que certains endroits le long des rives marécageuses de la Garonne rappellent les bayous de Louisiane, gorgés de l'eau du Mississippi, fleuve explicitement cité en début de roman.

Le lieu se prête donc à l'imagination, au voyage et à la naissance d'un univers littéraire ancré à la fois dans le réalisme, le local, le terroir, mais aussi l'inconnu, le merveilleux, le mystique, c'est-à-dire un univers susceptible de créer un syncrétisme culturel en constant mouvement, à l'image du fleuve féminin créateur et destructeur à la fois, allégorie de la vie et de la création humaine et littéraire.

Enfin, dépouillement du style et ascétisme de l'écriture participent à la fois du mysticisme du texte de Marie NDiaye et du bouillonnement de la pensée dont nous venons de parler, entre un vingtième siècle et un vingt-et-unième siècle en quête de renouveau.

Références bibliographiques :

AUERBACH, Erich (1968). *Mimésis*. Paris: Gallimard.

AYME, Marcel (2001). *La Vouivre, Œuvres romanesques complètes III*. Paris: Gallimard.

BACHELARD, Gaston (1932). *L'Intuition de l'instant*. Paris: Éditions Gonthier.

BANERJEE DIVAKARUNI, Chitra (2006). *La Reine des rêves*. Traduction française de Rani Maya. Paris: Éditions Picquier.

DANIELOU, Alain (1992). *Mythes et dieux de l'Inde*. Paris: Flammarion.

DURIX, Jean-Pierre (1998). *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*. London: MacMillan Press.

FROMAGET, Michel (2000). *Dix essais sur la conception anthropologique : « corps, âme, esprit »*. Paris: L'Harmattan.

NDIAYE, Marie (2005). *Autoportrait en vert*. Paris: Mercure de France.

NEUMANN, Erich (1972). *The Great Mother*. Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series.

ROUSSOS, Katherine (2007). *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie N'Diaye*. Paris: L'Harmattan.

SAND, George (1875). *Les Dames vertes*. Paris: Michel Lévy frères, Éditeurs.

SPITZER, Leo (1970). *Etudes de style*. Paris: Gallimard.