

Quatorzième année, Numéro 29, printemps-été 2019, publiée en été 2019

L'étrangeté narrative dans *Autoportrait en vert* et *Kowli kenar-e Atash (La Gitane auprès du feu)*

KAHNAMOUIPOUR Jaleh

Professeure

Université de Téhéran

E-mail: jkahnmoi@ut.ac.ir

KHAJAVI Behnaz

Enseignante

Université de Téhéran

E-mail: behnazkhajavi@yahoo.com

(Date de réception: 11/04/2019 – date d'approbation: 25/08/2019)

Résumé

Le but de cet article est d'explorer, à travers l'analyse de deux romans, *Kowli kenar-e Atash (Le Gitan auprès du feu)* de Monirou Ravanipour et *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye, les différentes stratégies narratives utilisées par les auteurs qui font naître un sentiment inquiétant et étrange chez le lecteur. Du point de vue théorique cet article s'inscrit dans un cadre de réflexion comparée en se basant sur la théorie de Tzvetan Todorov concernant le fantastique étrange, théorie qui nous permet de savoir dans la lecture d'un texte quel genre de structure narrative peut nous donner une impression d'étrangeté et d'inquiétude.

Bien que Marie Ndiaye et Monirou Ravanipour s'expriment sous des formes créatrices et esthétiques spécifiques nourries de leur propre culture un rapprochement de leurs ouvrages semble plausible: nous avons tenté de montrer comment ces deux auteures, venant de différentes cultures, conçoivent la place de l'étrangeté dans l'écriture de leur roman et quelle représentation elles en produisent. Un des éléments qui rapproche ces deux récits l'un de l'autre, c'est le choix narratif des auteurs qui renforce le caractère étrange de la situation dans laquelle les événements sont décrits comme un rêve ou une hallucination.

Mots clés: *la Gitane Auprès du Feu*, *Autoportrait en Vert*, Stratégies Narratives, Etrange, Todorov.

Marie NDiaye et Monirou Ravanipour font partie des écrivains dont l'on reconnaît les spécificités stylistiques dès le début de leurs romans. La caractéristique principale de l'écriture des deux écrivains consiste en fait à juxtaposer la réalité et le fantasme de manière si intelligente que chaque phénomène inhabituel et fantastique semble réel et crédible et comporte de nombreuses connotations. Par des procédés narratologiques, des modes d'énonciations divers et par des espaces dramatiques significatifs, ces auteurs mettent en scène l'étrangeté qui est au sein même du réel des objets, des comportements et des lieux. Ces auteures appartiennent à des espaces géographiques et des cultures différentes mais elles exploitent beaucoup de thèmes et de motifs communs dans leurs œuvres. Marie NDiaye a créé l'un des univers romanesques les plus originaux du roman français contemporain. Elle est l'auteur d'une vingtaine de livres, romans, nouvelles et pièces de théâtre. Quant à Monirou Ravanipour, elle est une romancière iranienne novatrice et connue dans bon nombre de pays, son œuvre a été couronné par de nombreux prix littéraires. Ces deux romancières font partie des femmes écrivains contemporains les plus originales. En raison des sujets difficiles et des techniques de narration unique qui oscillent souvent entre la réalité et le fantasme les récits de NDiaye et Ravanipour constituent un défi pour les lecteurs, ainsi que pour les critiques. C'est l'idée récurrente de manque, d'absence et d'abandon qui est au cœur de leurs textes sur la famille, l'identité et l'aliénation.

Dans cet article notre objectif est d'étudier les manifestations de l'étrange au niveau de la forme dans le roman *Autoportrait en vert* (2004) de Marie NDiaye et *Kowli kenar-e Atash (Le Gitan auprès du feu)* (1999) de Monirou Ravanipour. *Autoportrait en vert* est un récit écrit à la première personne qui, comme son titre l'indique, met en scène un amalgame de genres: autoportrait, récit fantastique, autofiction et journal intime, entrecoupé de photos (contemporaines et anciennes) de femmes, de familles et de paysages. Ainsi on voit que l'aspect générique du texte, comme le portrait de son auteur tend à être flou. La question principale que le lecteur se pose en lisant

Autoportrait en vert de Marie NDiaye est la suivante: qui sont les "femmes en vert" qui peuplent le livre? Ce sont des personnages mystérieux, froids, menaçants et fascinants. On ne sait pas si les femmes en vert existent vraiment; l'une d'elles semble être revenue de l'univers des morts. Comme le titre du livre l'indique, il est peut-être préférable de voir ces femmes en vert comme des aspects de la psyché de la narratrice. La narratrice (qui peut être ou non NDiaye elle-même) nous donne un aperçu de ses préoccupations et de ses inquiétudes quant à l'identité en les projetant sur ces mystérieuses femmes en vert. Dans *Kowli kenar-e Atash* - un titre qui contrairement à celui du roman de NDiaye ne semble pas du tout étrange -, Ravanipour raconte l'histoire d'une femme nommée Ayeneh dont les caractéristiques les plus importantes sont l'hésitation, la pauvreté, l'insécurité et l'échec. Ayeneh est une fille nomade et son père l'oblige à danser tous les soirs pour ses invités afin de gagner de l'argent. Mais à la suite d'un événement dramatique elle s'enfuit de sa tribu et commence à voyager dans le but de donner un sens à sa vie et de trouver une place dans la société.

Sans entrer dans les détails, un simple survol de ces deux ouvrages suffit pour nous montrer ce fantastique dont la lecture demeure une expérience parfois angoissante, souvent troublante, qui entraîne toujours un sentiment d'étrangeté chez celui qui en fait l'épreuve. Nous allons donc, étudier les structures de ces romans pour voir comment ils remplissent les conditions requises pour appartenir à ce genre qui peut dérouter le lecteur et engendrer à la fois différentes interprétations. Notre but est de trouver les moyens par lesquels l'étrangeté est devenue visible au niveau de la forme et des catégories narratologiques. Ainsi essayerons-nous d'étudier le rapport entre la documentation, l'attestation et la fiction dans ces deux romans nourris de deux réflexions appartenant à deux cultures différentes. La théorie de Todorov sur le fantastique et l'étrange, défini dans son livre *Introduction à la littérature fantastique*, nous permet de nous rendre compte des stratégies narratives par lesquelles l'effet d'étrangeté devient majoritaire. La définition du fantastique par Todorov en termes d'hésitation non résolue entre une

explication naturelle ou surnaturelle des événements décrits est particulièrement pertinente pour déterminer les stratégies narratives employées par Ravanipour et NDiaye dans ces deux textes qui sont en même temps témoins d'un échange entre la tradition et la vie contemporaine.

1. La définition de "l'étrange" selon Todorov

L'étrange pour Todorov est un sous-genre du fantastique. Todorov définit le fantastique comme la tension entre la possibilité d'une explication rationnelle et l'acceptation inquiétante du surnaturel - la perspective troublante selon laquelle les lois de la nature avaient été violées, en laissant une influence sur le sens de la certitude et de la compréhension du monde du lecteur. Tant que cette tension ou ce doute persiste, l'effet du fantastique est maintenu. Par contre, si les personnages et le narrateur ne se soucient pas de chercher une explication rationnelle mais acceptent les événements comme normaux, l'histoire appartiendra au genre du merveilleux, comme dans le cas des contes de fée. Enfin, si une explication rationnelle prédomine à la fin, l'histoire n'est ni fantastique ni merveilleuse, mais simplement étrange:

« Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (Todorov, 1970: 29).

Donc le fantastique est régi par les règles de notre monde référentiel et ne peut admettre l'extraordinaire sans nuire à sa cohérence. Le fantastique,

comme Todorov le décrit, « ne dure que le temps d'une hésitation: hésitation commune au lecteur et au personnage qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la réalité, telle qu'elle existe pour l'opinion commune » (*Ibid.*: 46). Nous apprenons de cette citation qu'apparemment, l'étrange est essentiellement caractérisé par l'attitude envers les événements rapportés (peur, angoisse, dégoût) qui, malgré leur caractère invraisemblable, sont – ou du moins peuvent être – expliqués naturellement.

« Dans les œuvres qui appartiennent à ce genre, on relate des événements qui peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'une autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites, et qui, pour cette raison, provoquent chez le personnage et le lecteur une réaction semblable à celle que les textes fantastiques nous ont rendue familière » (*Ibid.*: 51).

Dans les cas où les lecteurs se retrouvent plutôt dans l'étrange, malgré eux, pour expliquer le fantastique, on peut trouver l'étrange à l'état pur. Comme on voit, cette définition est très générale et vague, mais le genre qu'elle décrit est également très vague: l'étrange est un genre clairement délimité.

En prenant comme point de départ les trois composantes de la sémiotique, à savoir la syntaxe, la sémantique et la pragmatique, Todorov affirme que le fantastique peut avoir trois fonctions littéraires. Tout d'abord, le fantastique produit sur le lecteur un effet que d'autres genres ne peuvent généralement pas évoquer, par exemple la peur, l'horreur ou simplement la curiosité. Il sert également à la narration en maintenant le suspense et « permet une organisation particulièrement serrée de l'intrigue » (*Ibid.*: 98). De plus, les éléments fantastiques ont une fonction tautologique: ils permettent de décrire un univers fantastique qui n'existe pas en dehors de la langue. En d'autres termes, sur le plan syntaxique, le fantastique aide à organiser l'intrigue, à apporter du suspense à l'histoire. Sur le plan sémantique, elle a pour fonction de créer un monde fantastique (qui n'existe que dans la littérature). Sur un plan pragmatique, le fantastique est utilisé

pour exciter certaines émotions chez le lecteur (Borghart, 2003). Lorsque nous essayons de relier le fantastique à l'étrange, nous devons partir de la fonction pragmatique: les deux concepts se croisent dans un domaine relevant de celui de la littérature fantastique (elle-même partie de la littérature en général), dans laquelle les émotions suscitées par le lecteur sont étranges. Pourtant, tout ce qui a un effet étrange ne se trouve pas dans la littérature et toutes les histoires fantastiques ne suscitent pas des émotions étranges.

Bien que Todorov reconnaisse que les trois niveaux (syntaxique, sémantique, pragmatique) sont étroitement liés et que seule la combinaison d'un certain nombre d'éléments, spécifiques à chaque niveau, génère le genre du fantastique, il est toujours utile de séparer la rhétorique du fantastique (les niveaux verbal et syntaxique) de son niveau thématique (sémantique). Au niveau verbal, Todorov attire l'attention sur l'importance du narrateur et de l'utilisation de la modalisation pour faire douter le lecteur de la nature précise des événements relatés. Il faut pourtant souligner que toutes les histoires fantastiques ne créent pas un effet étrange chez le lecteur. Définir le fantastique n'est pas une tâche facile et par conséquent décider si un écrit appartient au genre de la littérature fantastique ou ses genres voisins n'est pas facile non plus.

Par la suite nous nous concentrons sur l'examen de deux romans de NDiaye et Ravanipour afin d'illustrer les idées de Todorov sur la forme. Il nous semble que ses considérations sur l'étrange s'appliquent tout à fait aux romans de ces deux écrivains. On se focalise sur l'écriture de la thématique du fantastique et de l'étrange. Il y aura également une discussion sur le type de narration des romans et sur le rôle de la narration dans la création des ambiguïtés. Les caractéristiques des techniques narratives telles que la juxtaposition du passé et du présent, le point de vue multiple et l'ambiguïté dans la narration sont analysés afin de nous aider à comprendre les superbes capacités narratives des deux romancières.

2- *Kowli kenar-e Atash (La Gitane auprès du feu)*

Publié en 2000, *Kowli kenar-e Atash* reflète le malaise existentiel que vivent les personnages, conséquence de leur inadaptation sociale souvent causée par la violente étrangeté du monde. Ce qui distingue ce roman des autres romans iraniens, c'est la force créative de Ravanipour dans la narration, sa riche expérience en matière des techniques d'écriture et sa façon d'exprimer des croyances traditionnelles et superstitieuses des habitants du sud d'Iran. Ce qui donne un aspect de réalisme magique à ce roman pour le placer sous l'étendard du fantastique dont il peut faire une des subdivisions ou des variétés. Le protagoniste du roman s'appelle Ayeneh, une jeune fille gitane qui vit dans une tribu de la province de Bushehr au sud d'Iran. Toutes les soirées il y a des fêtes dans la tribu où on invite des citadins (qu'on appelle "Manès") pour voir les filles de tribus qui dansent en échange de l'argent. C'est ainsi pour Ayeneh dont le père l'oblige à danser chaque soir jusqu'au matin. Un soir elle rencontre un écrivain qui recueille les histoires locales. L'homme la voit danser et lui demande de raconter des histoires locales pour qu'il puisse les rédiger dans son livre.

Ayeneh tombe amoureuse de l'écrivain et passe une nuit chez lui dans la ville, mais le lendemain l'homme la quitte. Ce qui aboutit à faire violemment rejeter la jeune fille de sa tribu sous prétexte qu'elle a outragé les coutumes et les principes en passant la nuit chez un étranger en ville. Alors les hommes de la tribu la battent, la méprisent et finalement elle est exclue de sa tribu et abandonnée par ses proches. Ayeneh décide alors de s'enfuir et partir à la recherche de son amour. Cet événement change complètement son sort: au lieu de passer sa vie dans la tribu comme les autres femmes, elle essaie d'échapper à son destin à tout prix et choisit de trouver une vie idéale. Cette quête constitue le thème principal du roman. Hassan Alizadeh dans son étude du roman de Ravanipour écrit à propos du personnage de Ayeneh: « Elle pourrait rester dans la tribu et continuer à danser comme sa mère, elle pourrait se marier au chauffeur du camion, elle pourrait être mendicante, travailler dans le jardin des cerises, travailler dans une usine, vivre pour les

autres, devenir révolutionnaire, mais en fin de compte elle devient peintre et construit sa vie » (Alizadeh, 2009: 142).

La deuxième étape de la vie d'Ayeneh commence quand elle part à la recherche de l'écrivain dont elle est tombée amoureuse. Elle entreprend un voyage pour retrouver et rejoindre son amant à Téhéran. Pendant ce temps, elle doit faire face à de nombreuses difficultés car elle n'a pas d'argent ni un endroit pour passer la nuit et dormir. Elle se laisse tromper une seconde fois par un homme qui s'appelle Shokri, elle va chez lui mais s'enfuit la même nuit. Elle va de Bushehr à Chiraz et de Chiraz à Téhéran à la recherche de l'homme qu'elle aimait. Elle traîne et erre dans les rues des villes inconnues. Les nuits elle dort dans la rue avec les sans-abri. A Chiraz elle passe les nuits dans un cimetière avec les autres vagabonds, un cimetière ancien dont « les morts étaient tellement morts que personne ne venait leur rendre visite »¹ (Ravanipour, 1999: 95). Elle y rencontre une femme que la narratrice appelle "la femme brûlée": « une femme avec un visage brûlé et tiré, des paupières fondues, et des mains fanées »² (*Ibid.*: 89). Après quelques temps Ayeneh et la femme brûlée louent une chambre ensemble. Elles travaillent tous les jours pour gagner leur vie. Un jour en rentrant du travail elle voit que sa voisine s'est donné la mort en se brûlant définitivement. Alors Ayeneh quitte la ville et va à Téhéran toujours à la recherche de Manès (l'écrivain) dans les librairies de la ville, mais ne le trouve pas. Elle se fait encore d'autres amis, dont le plus important sera un groupe de trois femmes, Sahar, Gol Afrouz et Ghamar, qui ont dû quitter leur foyer pour différentes raisons. Ghamar se fera tuer dans les manifestations politiques. Un jour, à la recherche de Gol Afrouz, Ayeneh entre dans une église où elle rencontre un peintre nommé Hanibal. Celui-ci commence à lui apprendre la peinture et au bout d'un certain temps, de la simple danseuse de tribu elle devient une peintre célèbre. Donc Ayeneh, qui, au début, n'était qu'une gitane et ne connaissait d'autre monde que la danse pour les invités de la tribu, arrive à Téhéran dans

۱. مرده‌هایش آنقدر مرده بودند که دیگر کسی به سراغشان نمی‌آمد.»

۲. زنی با صورت سوخته کش آمده و پلک چشمانش آب شده با دستی پلاسیده.»

l'intention de chercher son amant, mais au lieu de le retrouver, elle se retrouve. A la fin du récit elle décide de retourner au sud pour retrouver son père. À Bushehr, elle apprend que la tribu est devenue sédentaire et ne se déplace plus. Son père est en train de mourir et il meurt juste après avoir vu sa fille retournée:

« La mort était là, et elle, assise auprès du vieillard dont la lueur des yeux s'affaiblissait abruptement, dessinait son portrait sur les feuilles blanches pour lui donner une vie éternelle »¹ (*Ibid.*: 258).

Dans le roman de Ravanipour l'ambiance inquiétante et étrange de l'histoire résulte précisément du fait que les événements demeurent toujours dans les limites du réel possible, sinon du quotidien, ce qui est la caractéristique principale de l'étrange selon Todorov. Le discours effrayant de la majorité des personnages montre qu'ils baignent dans la peur et l'angoisse. Tel est le cas par exemple de Ayeneh et les femmes qu'elle rencontre à Téhéran. Le roman nous plonge dans le quotidien et la vie pleine de malheur d'un groupe de sans-abri dans une grande ville. Pour gagner leur vie, Ayeneh et ses amis fouillent dans les ordures afin de trouver quelque chose à manger, parfois elles vont aux restaurants et demandent le reste des plats sous prétexte de chercher la nourriture pour les chiens, mais ce n'est que pour s'en nourrir elles-mêmes. Elles vendent même les habits des morts. Tous les jours, elles cherchent dans les journaux les gens qui meurent dans la ville pour ensuite aller récupérer leurs vêtements. Elles sont donc toujours vêtues en habits des morts: « Ayeneh était belle dans les habits des morts, très belle »². Elles se servent même des noms des morts et imitent leur vie:

« Et si on t'appelait Elmira ou Mona? Ces noms étaient les noms des filles mortes dont nous nous sommes emparées des vêtements, et nous,

۱. مرگ در رسیده بود و او در کنار پیرمرد که فروغ چشمانش به سرعت تار می شد، می نشست، نقش او را روی کاغذهای سفید ابدی می کرد.»
۲. آینه توی لباس مرده‌ها قشنگ شده بود، خیلی قشنگ.»

moi et Gol Afrouz, nous nous appelions parfois Mona et Elmira »¹
(*Ibid.*: 224).

L'ambiance de la mort est partout présente dans l'histoire et contribue à l'étrangeté du récit. Tel est le cas par exemple dans l'épisode où Sahar, l'amie de Ayeneh, relate l'histoire de sa mort:

« Quelque part dans les environs, on déchargeait des barres en fer: les camions arrivaient, ils déchargeaient des barres en fer... je me bouchais les oreilles pour ne pas entendre ni leur chant ni le bruit des barres en fer... mais c'était inutile, j'étais écrasée entre les bruits et le poids des barres sans comprendre si je suis morte de peur ou du bruit des barres... »² (*Ibid.*: 225)

D'autre part elle prévoit:

« Nous allons mourir. Moi et Ghamar. Nous serons coincées entre les gens, Ghamar va mourir dans la lumière du jour et moi dans l'obscurité de la nuit »³ (*Ibid.*: 234).

Ici chaque détail semble significatif. Le choix des noms n'est pas par hasard. "Ghamar" qui mourrait dans le jour signifie "la lune" et "Sahar" qui veut dire "l'aube" allait mourir la nuit. De même ce n'est pas par hasard que le nom du personnage principal du livre signifie "le miroir". La jeune fille est un miroir pour mettre en scène la noirceur et le malheur de la société mais elle est également symbole de la résistance. La résistance d'une jeune

۱. چطوره که اسمت را بگذاریم المیرا یا مونا؟ این اسم‌ها، اسم دخترهای مرده‌ای بود که لباس هایشان را برداشته بودیم و ما، من و گل افروز گاهی یکدیگر را مونا و المیرا صدا می‌زدیم.»
۲. جایی همین نزدیکاً. تیرآهن، تیرآهن خالی می‌کردند بعد کامیون‌ها می‌آمدند. بعد تیرآهن خالی می‌کردند ... من گوشم را گرفته بودم تا نشنوم نه صدای سرودی که آن‌ها می‌خوانند و نه صدای تیرآهن ... اما هیچ فایده‌ای نداشت، من میان صدای آن‌ها و تیرآهن له می‌شدم و هیچ وقت نفهمیدم که از ترس بود که مردم یا از صدای تیرآهن...»
۳. ما می‌میریم. من و قمر. در یک روز تابستانی میان آدم‌ها گیر می‌کنیم قمر در روشنایی روز می‌میرد و من در تاریکی شب.»

gitane qui pour atteindre ses désirs doit piétiner les tabous de la société patriarcale, la résistance d'une fille qui traverse le désert et après tant d'errance et d'égarement arrive à se faire accepter au sein de la société qui l'a écrasée. La présence perpétuelle de l'idée de la mort plonge le roman dans une atmosphère des croyances stupides et encombrantes desquelles l'auteure essaye d'écarter ses personnages mais sans le vouloir, elle les jette au sein d'une sorte de fétichisme absurde. Dès la scène où on voit l'auteure lire le café pour Ayeneh et lui dire « tu sais dans les autres saisons de ta vie tu auras une situation meilleure »¹ (*Ibid*, p.44) jusqu'à la dernière dialogue entre l'auteure et son personnage, le poids du réalisme magique, sous genre du fantastique, pèse sur ce roman de Ravanipour.

Comme indiqué dans la partie précédente, le concept de fantastique de Tzvetan Todorov repose sur des "moments d'hésitation". Il précise que nous pouvons expliquer un phénomène étrange de manière naturelle ou surnaturelle. Cette hésitation est également vécue par les personnages de Ravanipour et c'est important dans la narration pour souligner les moments étranges du récit. Nous voyons à plusieurs reprises que Ayeneh hésite entre la réalité et l'illusion et dans ces circonstances le moment d'hésitation continue de croître. Le réel et l'étrange se voient juxtaposés sans que les personnages s'en aperçoivent. En fait, l'ambiguïté dans la narration est un élément important pour créer l'étrangeté et contribue beaucoup à la caractéristique étrange du roman. Il s'agit d'une narration qui génère de nombreuses ambiguïtés qui ne peuvent pas être facilement clarifiées. Elle exprime délibérément plus d'une signification des événements, ce qui laisse aux lecteurs beaucoup plus d'espace pour participer à l'histoire racontée. Il semble que l'écrivaine ne veut pas raconter son histoire clairement pour encourager le lecteur à participer à la narration.

La caractéristique la plus remarquable de *Kowli kenar-e Atash* est sa structure narrative. Ce n'est pas une histoire linéaire racontée du début à la

۱. میدانی در فصلهای بعد زندگیت بهتر می شود...»

fin. C'est un roman non-linéaire et fragmenté dont les fragments sont mis l'un à côté de l'autre d'une manière indistincte et vague. L'auteure brise l'ordre temporel traditionnel dans laquelle le passé et le présent sont juxtaposés et fait interagir fréquemment le passé et le présent au cours de la narration. Les événements du passé sont fragmentaires et ces fragments sont incarnés dans les événements qui se produisent dans le présent. La juxtaposition du passé avec le présent sert à renforcer l'idée que le passé est vivant dans le présent. Parfois, le passé est raconté dans des flashbacks, parfois dans des récits, et parfois clairement, comme si cela se passait dans le présent. Il semble que même la moindre chose du présent conduira à la mémoire douloureuse du passé pour le personnage principal.

D'après les détails abordés ci-dessus, le lecteur peut constater que la disposition des événements dans *Kowli kenar-e Atash* n'est pas présentée de manière chronologique, mais dans un schéma temporel disloqué. La succession d'événements est fractionnée fréquemment et de manière inattendue, et réorganisée de manière à ce que les événements ne soient pas présentés directement les uns par rapport aux autres. Parallèlement, en utilisant ce type de structure narrative, Ravanipour guide ses lecteurs dans un monde étrange où divers segments du passé et du présent flottent dans l'air. L'auteure crée une atmosphère suspensive par cette structure non linéaire et par des fragments d'événements, parce que des fragments d'événements sont unis par le processus de la mémoire. En obligeant le lecteur à remettre les pièces, l'auteure force le lecteur à y réfléchir et à considérer la valeur de chacune d'elles. Ce n'est qu'au milieu du roman que le lecteur peut saisir ce qui s'est passé au début. Ce jeu narrative emporte l'esprit du lecteur jusqu'à la fin et même après la lecture du roman.

Le point de vue multiple et variable qui se présente dans le roman, est également une autre technique narrative importante utilisée par Ravanipour. L'auteure adopte plusieurs points de vue dans la narration de son récit. En fait, par cette pluralité des points de vue dans la structure narrative, l'auteure veut montrer les errances du personnage principal, afin que le lecteur se

perde aussi dans les complexités de l'histoire et comprend les problèmes du personnage principal. L'histoire est commencée du point de vue d'un narrateur omniscient: « Le cercle des têtes, les têtes étranges et familières, les visages clairs-obscurés, les visages éclatés par la chaleur du feu »¹ (*Ibid.*: 1). Mais on voit à plusieurs reprises dans le récit le changement de ce point de vue. Le premier changement survient quand le personnage de Ayeneh parle à la première personne: « si je monte du palmier et je tends la main, je le prendrai »² (*Ibid.*: 4). À la ligne suivante, c'est encore le narrateur omniscient qui raconte l'histoire. Ensuite on lit le petit dialogue du personnage avec la lune: « O la lune... pourquoi pleures-tu? Je pleure pour ton collier cloche. Lune, Tu as trempé ma chemise »³ (*Ibid.*). Et ainsi ce changement de point de vue continue dans tout le texte pour décrire le destin de Ayeneh et son sentiment d'être perçu comme étranger dans un environnement familier mais hostile. Dans certaines parties du roman la narratrice s'adresse à la deuxième personne au lecteur, à son personnage ou à elle-même. Cette technique est employée par l'auteure pour mieux décrire ses personnages et raconter les événements avec un ton plus familier et intime:

« Tu te tiens debout, au milieu de la place, pour que le père qui jadis caressait tes joues, fasse bondir les étoiles de tes yeux... »⁴ (*Ibid.*: 34)

« Les bassins, les fontaines, et au milieu de toutes ces beautés, toi Ayeneh, tu es belle, tu es restée belle »⁵ (*Ibid.*: 88)

« Femme! Fais quelque chose! Dis quelque mot! Ton histoire n'est rien sans elle. Regarde comment elle trébuche et se dirige vers

۱. دایره‌ی سرها، سرهای غریبه و آشنا، تاریک روشن صورت‌ها، صورت‌های گر گرفته از گرمای آتش.»

۲. اگر بروم بالای نخل، دست که دراز کنم می‌گیرمش.»

۳. ماه ... ماه چرا گریه می‌کنی؟ به خاطر زنگوله‌های گردنت گریه می‌کنم ...

پیراهنم را خیس کردی ماه.»

۴. تو در میانه‌ی میدان ایستاده‌ای تا پدر با دستانی که روزگاری گونه‌هایت را ناز می‌کرد، ستاره‌ها را از چشمانت

ببراند...»

۵. حوض‌ها، فواره‌ها و در میان این همه زیبایی، تو آینه، زیبا هستی، زیبا مانده‌ای.»

l'envers du chemin que tu désires traverser ... si tu t'arrêtes encore un moment, elle partira pour toujours, dépêche-toi, caresse ses joues blessés, ses cheveux ébouriffés »¹ (*Ibid.*: 43).

Cependant, le récit est raconté en grand partie à la troisième personne, ce qui permet à l'auteure de présenter Ayeneh et les autres personnages qui interviennent dans sa vie sous forme de focalisation zéro où il n'y a qu'un narrateur omniscient ou sous forme de focalisation interne par un narrateur témoignant de ce temps vécu ou relayé de façon irréfutable, l'un et l'autre établissant un pacte de lecture homogène et confiant. Cependant de temps en temps des personnages du roman exposent leurs points de vue à la première personne. En plus les marques de la présence auctoriale sont nombreuses dans le texte. L'auteure entre à plusieurs reprises dans l'histoire et discute avec son personnage:

« Ne t'enfuis pas Ayeneh, ne t'enfuis pas ...
Je ne peux pas, je ne peux plus...
Finalement, où veux-tu partir?
Nulle part, je quitte ce récit »² (*Ibid.*).

On peut dire que la mixité narratologique y est en jeu. Selon Afsaneh Miri, comme la présence de l'auteure est visible dans différentes parties du roman nous pouvons considérer ce livre comme un exemple de métafiction (Miri, 2012: 80). Ces diverses stratégies textuelles permettent à l'auteure de signaler sa présence et de faire entendre sa voix dans le texte. En utilisant habilement les points de vue multiples dans la narration, Ravanipour a

۱. کاری بکن زن، حرفی بزن، داستانت بدون آینه هیچ است. نگاهش کن چطور تلو تلو می خورد و درست بر خلاف مسیری که تو می خواهی حرکت می کند ... یک لحظه دیگر اگر درنگ کنی تا ابد می رود، شتاب کن، دستی به گونه های زخمی اش بکش، دستی به موهای پریشانش.»
۲. مگریز آینه، مگریز ...
نمی توانم، دیگر نمی توانم ...
آخر کجا می خواهی بروی؟
هیچ کجا، فقط از این قصه می روم.»

complètement brisé la structure narrative linéaire traditionnelle qui est la caractéristique principale de la narration de ce genre de roman. Elle entremêle de nombreux souvenirs et impressions dans un ensemble dans lequel l'histoire et le destin des nomades du sud d'Iran sont clairement indiqués. Cette technique créative a un choc puissant et un pouvoir étrange sur le lecteur qui, enraciné dans les imaginaires collectifs, sera invité à l'anamnèse heureuse de l'épopée de ces soit disant sans-noms du sud d'Iran.

3- *Autoportrait en vert*

« Il faut attendre et surveiller » (NDiaye, 2005: 9)

Autoportrait en vert se distingue des autres textes de Marie NDiaye par son hybridité, mêlant la narration en prose et les illustrations photographiques. C'est un fantastique "autoportrait" dont la narratrice paraît être l'auteure elle-même. NDiaye représente l'inquiétante étrangeté dans ce roman à travers la figure du fantôme qui est une figure fantastique, aussi bien qu'à travers le ton et l'espace physique dans lequel se déroulent les événements. Il s'agit d'une écrivaine non nommée qui vit avec son mari et ses jeunes enfants aux côtés de la Garonne, dangereusement inondée, et qui subit de fréquents troubles liés à de mystérieuses "femmes en vert". À différents moments, ces femmes en vert - toujours vêtues en vert, parfois avec des yeux verts – apparaissent dans le texte en tant qu'enseignante, voisine, mère ou membre de famille. Ces femmes sont des figures étranges qui font parfois peur. Elles sont séduisantes mais extrêmement inquiétantes. C'est pendant l'inondation de la Garonne, en attendant, que se jouent les autres histoires.

« 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 » (Gouaux, 2009)

En fait, le texte commence en Décembre 2003 avec la menace de la crue de la Garonne – « Décembre 2003: c'est le soir et le niveau de la Garonne monte heure après heure dans l'obscurité » (NDiaye, 2005: 9) – et se termine une centaine de page plus loin en annonçant la fin de la menace – « Décembre 2003: l'eau a cessé de monter » (*Ibid.*: 107). « C'est comme si la Garonne était un reflet du "moi" de la narratrice, instable, insensé et sur le point de déborder dans l'imprévisible » (Paula, 2016: 25). La narratrice-protagoniste tente de comprendre les événements au fur et à mesure qu'ils se produisent et au même rythme que le lecteur. Un texte de commande, cet exemple plus que d'habitude personnel du fantastique familial est à la fois une acceptation de la part de NDiaye de l'invitation de l'auteur de la série, Colette Fellous, pour se raconter et un rejet habile de celui-ci, car il annule la prétention d'autobiographie en persistant avec une veine fantastique. Comme le dit Mellier: « scindé, terrifié, angoissé par l'autre, fantomatique ou monstrueux, doutant de ses perceptions comme de son identité, le sujet fantastique fait au cœur du quotidien l'expérience de sa radicale étrangeté » (Mellier, 2000: 47). Marie NDiaye « ne veut pas montrer à ses semblables une femme dans toute la vérité », mais « une reconstitution, une re-création, une exagération de la réalité » (Barnet 2009: 161).

Pour Névine El Nossery « Il ne s'agira donc ni d'un roman, ni d'une autobiographie, ni d'un journal intime, ni non plus d'un autoportrait comme le titre l'indique, mais plutôt d'un genre éclaté qui, comme les eaux de la Garonne, déborde les limites du réel et ceci afin d'accéder à un monde fantastique, ou en tout cas imaginaire » (Nossery, 2015: 107). Au lieu d'un autoportrait, ce que NDiaye fournit dans ce texte pourrait être considéré comme « un rêve d'un autoportrait, une fable onirique sur une femme vêtue

de vert » (Motte, 2012: 490). Le récit se présente donc comme une forme littéraire complexe qui pourtant pourrait se rapprocher du journal intime, puisqu'il est écrit à la première personne du singulier et contient des entrées datées. Ces dates ne suivent pas l'ordre chronologique mais sont racontées par des flashbacks et des allers retours couvrant la période de 2000 à décembre 2003. Il s'agit tantôt d'un "je", tantôt d'un "nous" ou d'un "elle", ce qui nous rend difficile d'identifier le sujet énonciateur. Comme la narratrice, le personnage principal du récit habite près de Bordeaux sur les rives de la Garonne, une rivière "verte" qui est inondée et menace d'envahir la ville. Avec la narratrice, nous vivons dans l'attente de la montée du fleuve. Au fur et à mesure que ces eaux montent, elles renforcent le sentiment de menace d'un danger invisible qui imprègnent le texte depuis le début:

« Nous savons tous que les digues qui entourent le village permettent au fleuve de dépasser les neuf mètres de son lit avant que nous soyons inondés. Cela, nous le savons. C'est la première chose qu'apprend quiconque décide de s'installer ici, dans cette région depuis toujours soumise aux crues de la Garonne. Ce que nous ne savons pas, ce soir, c'est ce qu'il en sera de cette nuit, de demain-si, comme la dernière fois, il y a dix mois, l'eau va s'arrêter au ras de la digue ou bien, comme il y a vingt-deux ans, déborder, noyer les rues, envahir le rez-de-chaussée des maisons, parfois l'étage, parfois la maison entière » (NDiaye, 2005: 9).

NDiaye décrit le fleuve comme féminin, et à la fin du livre, il est devenu non seulement féminin, mais une autre femme en vert. Les femmes en vert, comme la rivière, menacent de se répandre dans le reste de la vie de la narratrice, de dissoudre les distinctions entre mémoire et fiction, de rendre incertaines les frontières entre la vie réelle et l'imagination. Le livre devient une représentation de l'esprit de l'auteure, de ses questions, de ses angoisses et de ses préoccupations. Elle passe des inquiétudes à propos de ses enfants aux inquiétudes à propos des amis, des frères et sœurs et des parents. Tout au

long du livre, les femmes en vert apparaissent sous différentes versions de femmes occupées par un travail dit "féminin", pour reprendre les mots de Leah Balkoski (Balkoski, 2018: 13), que ce soit dans le service domestique du foyer et de la famille en tant qu'épouse, mère ou les deux, ou dans un travail en dehors du foyer mais dans un domaine qui est considéré comme "féminin", tels que la garde des enfants et l'éducation élémentaire. Parmi les femmes en vert figurent la mère de la narratrice, des sœurs, des voisins, des camarades de l'école de son enfant, une enseignante de son enfance et sa meilleure amie d'enfance qui a épousé le père de la narratrice à la suite du divorce de sa mère. Chacune de ces femmes est définie dans le récit par ses relations avec sa famille et son foyer. La narratrice remarque la première femme en vert au début du récit quand elle amenait ses enfants à l'école:

« Je passais donc devant chez elle quatre fois par jour. Et je la regardais et ne la voyais pas, et cependant une obscure insatisfaction m'obligeait à tourner la tête de ce côté, pourtant je ne remarquais rien, jamais, qu'un beau bananier insolite. Je freinais devant cette maison. Je roulais presque au ralenti et pas une seule fois mes yeux n'ont manqué de se poser sur la silhouette immobile, aux aguets, de la femme en vert debout près du bananier largement plus imposant qu'elle, et cela je le sais sans doute possible. Car j'avais, quatre fois par jour, le cœur étreint par quelque chose d'innommable quoique pas absolument mauvais, dès que j'avais dépassé la ferme au bananier solitaire dans sa cour grillagée, et il y avait encore après, sur la route de l'école, dans toutes sortes de jardins de nombreux bananiers sur lesquels mon regard se portait avec la plus grande indifférence » (NDiaye, 2005: 11).

NDiaye raconte cet événement d'une manière très simple et banale mais il faut noter qu'elle s'efforce de donner un caractère étrange à cette rencontre en incitant le lecteur à se poser des questions telles que: quelle est cette chose innommable qui touche le cœur de la narratrice chaque fois qu'elle

passé devant cette maison? Pourquoi elle n'avait pas déjà vu cette femme en vert? Ce sont les questions que NDiaye nous incite à nous poser pour pouvoir donner un sens au texte. La narratrice de l'histoire se demande également: « La femme en vert elle est là, chaque jour. Est-elle encore là quand moi je n'y suis plus? » (*Ibid.*: 12) Pourtant, cette femme en vert n'est que la première d'une série de femmes en vert que NDiaye présente, les unes après les autres. Lorsque la narratrice réfléchit à la femme qui se tient à côté du bananier, elle se souvient d'une autre femme, celle qu'elle avait rencontrée dans son enfance:

« Me revient alors l'inquiétant souvenir d'une femme en vert, au temps de l'école maternelle. Cette grande femme brutale et carrée nous promet à tous la prison si nous mangeons trop lentement, si nous salissons nos vêtements, si nous ne levons pas les yeux vers les siens. Elle a les yeux verts, elle leur assortit ses longues jupes à carreaux et ses chandails à col roulé » (*Ibid.*: 15).

Cette femme surgit du passé lointain du narrateur et ce qui la fait apparaître dans le présent est un geste de mémoire. Il est intéressant de noter que cette couleur verte concerne à la fois celle de ses yeux et son apparence (ses jupes et ses pulls).

La prochaine femme de la série est la nouvelle belle-mère de la narratrice qui est la quatrième ou la cinquième femme de son père et qui était également sa meilleure amie d'enfance: « Sa nouvelle femme a été ma meilleure amie pendant vingt ans. Le serait-elle encore si elle n'avait pas épousé mon père? Certainement elle le serait » (*Ibid.*: 30). Cette femme s'habille uniquement en vert et, bien qu'elle ait naturellement les yeux bruns, le revenu de son mari lui permet de se procurer des lentilles de contact vertes. Curieusement, cette ancienne amie de la narratrice n'avait pas toujours été une femme en vert, elle l'est devenue en réalité après son mariage: « mon amie est devenue une femme en vert » (*Ibid.*: 34). La narratrice ne peut pas se permettre de pardonner son ancienne amie, qui, à

son avis, a sacrifié l'amitié qu'elles avaient pour nouer une relation amoureuse avec son père. En les voyant ensemble, la narratrice est jalouse: « Ils respirent pourtant, c'est indéniable, le bonheur conjugal. Si bien qu'ils sont finalement enviabes, à leur façon oui, ne sont-ils pas enviabes? » (*Ibid.*: 36). Ensuite apparaît une autre femme en vert, avec un caractère plus fantomatique:

« Je n'ai jamais rencontré cette autre femme en vert, la quatrième ou la cinquième, dont la présence dans mes légendes personnelles éclipe par sa lumière certaines de ses voisines à la réalité mieux prouvée. Je ne suis même pas sûre qu'il s'agisse bien d'une femme vêtue de vert. Au fond, peu importe. Elle n'en est pas moins une pure allégorie de femme verte. Tout ce que je sais d'elle, je le tiens de Jenny » (*Ibid.*: 40).

Plutôt qu'un personnage dans sa propre histoire, elle est un personnage dans celui de son amie Jenny. Cette femme avait épousé l'amour d'enfance de Jenny. Par la suite, elle exerça un attrait curieux sur Jenny elle-même, jusqu'au jour où Jenny, passant pour une visite, s'aperçoit qu'elle s'était pendue au sous-sol. Cette femme exerce néanmoins une attraction étrange et puissante sur Jenny, qui lui rend visite tous les jours quand Ivan n'est pas à la maison.

Enfin, il y a la propre mère de la narratrice. Comme son ancienne amie, sa mère s'est remariée et est devenue une femme en vert: « Tout d'un coup (elle) se métamorphose d'elle-même en femme en vert » (*Ibid.*: 62). En regardant sa mère sous son nouveau visage, la narratrice se demande comment une telle métamorphose est-elle possible:

« Et je découvre soudain, comme mon regard se pose sur les mollets fins de ma mère bien pris dans le collant brillant, sur ses hanches qui se balancent sèchement, que ma mère est un type de femme verte d'un genre que je n'ai encore jamais rencontré et quel est ce sort, je me

demande, qui exige cette fois que ma mère elle-même croise mon chemin en femme verte pour me persuader que c'est là mon destin? Nul besoin de la voir réellement vêtue de vert--nous n'en sommes plus à ces enfantillages » (*Ibid.*: 68).

Elle dessine ainsi sa propre mère: « Ma mère est une femme en vert, intouchable, décevante, métamorphosable à l'infini, très froide et sachant, par la volonté, devenir très belle, sachant aussi ne pas le désirer » (*Ibid.*: 72).

La caractéristique la plus saillante et la plus frappante que ces femmes en vert partagent est qu'elles sont toutes anonymes lorsque la narratrice nous les présente. C'est comme si la narratrice n'avait aucun moyen de les identifier de manière plus stable et conventionnelle. La narratrice elle-même ne nous révèle jamais son nom. On peut lire cela comme un geste typique de la fiction contemporaine, qui met naturellement à l'épreuve les questions d'identité. Selon Warren Motte l'un des traits communs entre ces femmes c'est qu'elles sont souvent méchantes mais à des degrés différents:

« Le vert ne saurait être, néanmoins, la seule couleur de la méchanceté, pas plus que le vert ne saurait être fatalement la couleur de la méchanceté, mais qui peut nier que la méchanceté aime tout particulièrement s'orner de toutes sortes de verts? » (*Ibid.*: 15).

La femme à la crèche affiche ce trait en abondance. D'après les souvenirs de la narratrice, c'est une sorte d'ogresse qui porte des enfants « le long d'un interminable couloir » (*Ibid.*). Son but n'est pas spécifié, mais elle inspire la terreur et le dégoût de la narratrice, même après plusieurs années. La qualité rigide et inflexible de ces femmes en vert doit être interprétée, toutefois, par leur mutabilité constante, leur qualité d'être « métamorphosable à l'infini » (*Ibid.*: 83), comme le dit la narratrice.

Dans un effort pour se prouver que la femme en vert près du bananier existe réellement, la narratrice va un jour lui rendre visite. Invitant la narratrice à prendre une tasse de café, la femme en vert se présente,

mentionnant à la fois son nom de famille (que la narratrice connaît déjà) et son prénom. Elle s'attend tout naturellement à ce que la narratrice fasse la même chose, mais elle s'y refuse, choisissant plutôt de cacher cette information à la femme en vert - et non pas accidentellement, à nous aussi. Un peu plus loin la narratrice nous fait comprendre que l'identité de la femme en vert n'est pas fiable: « Je crois que la femme en vert, qui m'a dit s'appeler Katia Depetiteville, n'est pas Katia Depetiteville » (*Ibid.*: 27). On voit à plusieurs reprises dans le récit que NDiaye met en question la notion d'identité. La rivale de Jenny, par exemple, que Jenny avait vue pendue et morte, semble réapparaître après la mort de Jenny, et la narratrice se demande: « Serait-il envisageable qu'une autre femme ait été enterrée en lieu et place de la femme en vert? Mais qui serait, alors, la pendue dont Jenny a enlacé les jambes? » (*Ibid.*: 60) Ce doute inquiète tout naturellement le lecteur car les choses dans le monde qui lui est présenté ne sont pas comme on pourrait s'y attendre.

Cette femme n'est pas le seul fantôme qui hante *Autoportrait en vert*. Katia Depetiteville, par exemple, a quelque chose de clairement fantomatique. Lors d'une de ses premières visites à cette femme en vert, la narratrice a vu Katia se jeter du balcon de sa maison: « Je place ma main en visière, et c'est alors que je la vois, sur le balcon. Et voilà qu'elle enjambe la rambarde et se jette dans le vide. Je suis très consciente de mon petit sourire. Car je me dis: est-ce réel, tout ça? » (*Ibid.*: 30) Un instant plus tard, la narratrice est assise dans la cuisine de Katia, ignorant comment elle s'y est rendue. Quelques pages plus loin nous comprenons une autre vérité à propos de cette femme:

« Je me demande: où est la véritable Katia Depetiteville? Lorsque, plus tard, j'évoquerai la femme en vert, à la sortie de l'école ou au village, on me répondra, avec étonnement: Katia Depetiteville est morte depuis une bonne dizaine d'années. Et je ne serai pas surprise, l'ayant pressenti » (*Ibid.*: 33).

Dans une autre scène lorsque la narratrice, en se promenant dans son village, tombe sur une femme qu'elle devrait connaître, nous voyons encore ce doute concernant l'identité d'une femme en vert:

« C'est alors que je tombe sur Cristina, mais dès l'instant où je la vois je ne sais plus si c'est elle, ou si c'est Marie-Gabrielle, ou si c'est Alison - non pas que m'échappe son prénom exact: entre ces trois femmes, je ne sais simplement plus qui est celle-ci » (*Ibid.*: 21).

Cristina (ou Marie-Gabrielle ou Alison) porte un short à fleurs vertes sur un fond vert, malgré le fait que « le vert n'est pas la couleur habituelle des shorts de femme » (*Ibid.*). La femme en short vert parle de ses enfants, mais la narratrice semble se rappeler que Cristina n'a pas d'enfant; elle se demande si elle n'a pas vu la vraie Cristina de l'autre côté de la rue, tout en discutant avec la « fausse Cristina » (*Ibid.*: 29); après leur conversation, la narratrice s'étonne d'apprendre que cela a duré deux heures entière. En fait, NDiaye laisse cette rencontre inexplicée, ne nous fournissant jamais un moyen de la rationaliser, en la conservant comme quelque chose de fondamentalement étrange et vague. L'histoire se déroule perpétuellement dans la réalité et l'imagination sans interruption.

Nous avons déjà mentionné que si l'hésitation que suscite le fantastique chez le lecteur l'entraîne à prendre parti pour les fantaisies et les illusions de l'imagination, le texte littéraire entre dans le domaine de l'étrange. Les tactiques descriptives de l'incertitude employés par l'auteure dans *Autoportrait en vert* suscite cette hésitation chez le lecteur et accentue l'effet de l'étrange. Cela est lisible, par exemple, lorsque la narratrice fait face aux visions qui le troublent et demande à ses enfants de l'approuver. Ayant elle-même vu la femme en vert à plusieurs reprises, la narratrice arrête sa voiture devant la maison de cette femme et demande à ses quatre enfants s'ils observent quelqu'un se tenant à côté du bananier: « - Regardez bien ce bananier. Est-ce qu'il y a quelqu'un ou quelque chose auprès de ce bananier? » (*Ibid.*: 13)

Quand chacun d'entre eux rapporte qu'il n'y a personne à voir, la narratrice réagit ainsi: « Un frisson m'a parcouru le dos » (*Ibid.*). L'étrangeté de la situation réside dans le fait qu'elle voit des silhouettes que les autres ne voient pas, alors le lecteur pourrait croire qu'elle est victime d'hallucinations. Une autre étrangeté à dosage encore plus fort c'est le bananier dans un pays occidental comme la France. Sans doute cette image surgit-elle de l'imaginaire de l'auteure qui fait une plongée de type phénoménologique dans les souvenirs de la narratrice. Nous pouvons saisir un sentiment de confusion qui est généré chez la narratrice car ce qui se passe ne peut pas être expliquées rationnellement, un sentiment qu'elle projette très largement sur le lecteur. Le texte présente une série de ces ambiguïtés apparemment insignifiantes et souvent humoristiques. Dans le récit, les événements étranges mettent en doute la fiabilité de la voix narrative. L'étrange provoque une crise chez la narratrice à la première personne qui remet en question ses propres perceptions et même sa raison. Comment mettre en mots les sentiments ambivalents suscités par les événements étranges? C'est le problème de la narratrice, elle doit convaincre les lecteurs de l'exactitude de son expérience à travers un texte qui, inévitablement, annule cette tentative. Le protagoniste et le lecteur se demandent: les événements du récit ne sont-ils pas le produit imaginaire de l'esprit de la narratrice? Faut-il faire confiance à ses perceptions?

Il y a bien sûr une qualité fantomatique pour ces femmes en vert. Ils sont des revenantes en quelque sorte; ils reviennent et hantent la narratrice. Mais nous pouvons dire que toutes ces histoires des femmes en vert pourraient être considérer comme des éléments différents dans un autoportrait à la fois hypothétique et réel. Chaque femme en vert nous informe quelque chose sur l'auteure elle-même et son identité personnelle:

« Je pense à ma mère, à la femme d'Ivan, à ma belle-mère, et je redoute de me considérer moi-même comme un être insensé si toutes ces femmes en vert disparaissent l'une après l'autre, me laissant dans

l'impossibilité de prouver leur existence, ma propre originalité. Je me demande alors, dans la cuisine propre de mes sœurs, comment trouver supportable une vie dénuée de femmes en vert découpant en arrière-plan leur silhouette équivoque. Il me faut, pour traverser calmement ces moments d'hébétude, d'ennui profond, de langueur désespérant, me rappeler qu'elles ornent mes pensées, ma vie souterraine, qu'elles sont là, à la fois être [sic] réels et figures littéraires sans lesquelles l'âpreté de l'existence me semble racler peau et chair jusqu'à l'os » (*Ibid.*: 88).

Un autre point essentiel dans le roman est la notion du sujet. Qui parle? C'est à la fois le "moi" de la narratrice et le "moi" de Marie Ndiaye qui parle donc le "je" n'a pas de référent clairement défini. Est-ce un "moi" plurivoque, instable, multiple qui convoque le lecteur-multiple à explorer les couches intérieures de la narratrice aussi bien que les siennes propres? Selon Elsa Polverel dans ce roman, Marie NDiaye « parle d'elle-même mais à travers les autres, à travers les autres en elle, à travers elle-même dans les autres » (Polverel, 2009). La narratrice figure dans l'histoire en tant que personnage, narrateur et auteur. Nous la reconnaissons comme mère de cinq enfants, femme écrivain, qui s'engage dans des tâches classiques de la maternité, telles que conduire ses enfants et parler avec d'autres parents dans la cour de l'école. Elle fait allusion à des détails que nous savons être vrais de la vie de Marie NDiaye, tels que le nom de son mari. Elle cite les dates et les lieux des conférences littéraires auxquelles elle a effectivement assisté et elle partage ce qui semble être un souvenir authentique de sa jeunesse. Mais ce réalisme est troublé alors que l'auteure met en avant une histoire différente, celle de son hantise par certaines femmes en vert. Dans un contexte de paysages familiers et de détails autobiographiques, NDiaye entreprend de se représenter elle-même à l'aide des images étranges.

En ce qui concerne la structure du récit, le premier point qui attire l'attention dans le texte et qui est le plus évident, est la signification qui se

cache derrière le titre "Autoportrait". A quel genre littéraire appartient l'autoportrait? Pour Elsa Polverel l'autoportrait est une interprétation de soi et du monde et du lien profond qui les unit (*Ibid.*). L'autoportrait met en place une structure spatiale dans laquelle différents aspects de l'identité de son auteur seront ensuite exposés. Ce qui est esquissé et produit dans cette structure est étranger à l'époque et n'est assigné à aucune heure ou durée particulière. C'est pourquoi l'autoportrait est non narratif ni chronologique. Il fonctionne souvent par association d'idées ou par thèmes. Bien que le titre affiche d'emblée le genre auquel le texte est censé appartenir, il y a très peu de matériels dans le texte qui puissent être identifiés comme autobiographiques, malgré certaines similitudes superficielles et légèrement anecdotiques entre le narrateur à la première personne d'*Autoportrait* et NDiaye elle-même. Pourtant, il est possible de trouver des éléments autobiographiques qui permettent de relier Marie Ndiaye et la narratrice, tels que le lieu où se déroule l'histoire, le nombre d'enfants, le nom de son mari Jean-Yves (auteur Jean-Yves Cendrey), sa présence dans un symposium littéraire à Ouagadougou.

En plus, il faut dire que dans cet autoportrait la notion du temps est bouleversée. L'histoire commence par l'établissement d'un temps et d'un sujet qui ne cesse de changer au fil de la montée des eaux. Le texte commence au présent mais ne s'y tient pas. Le présent, entre autres, est un temps de vérité et de lucidité. Cependant, l'histoire ne nous confie jamais complètement ses secrets et navigue entre le présent, le passé et l'imparfait. NDiaye change le temps de paragraphe en paragraphe, mais aussi de phrase en phrase:

« Un matin, je m'arrête devant cette maison. Je coupe le moteur, je tire le frein à main, puis je me tourne vers mes quatre enfants, trois assis à l'arrière et l'aîné devant, à mon côté. C'était une matinée de printemps scintillante et chaude. Les bras et les jambes des enfants sont nus » (NDiaye, 2005: 12).

Le récit ne suit pas une temporalité linéaire et ne présente pas une succession d'événements, mais il y a des va-et-vient entre le passé et le présent. Névine El Nossery affirme que: « le récit de Ndiaye fonctionne plutôt par associations d'idées ou sélection thématique, comme si l'auteure suivait librement le fil de sa pensée, une pensée en ritournelle et en questionnement continu » (Nossery 2015: 109). Dans *Autoportrait en vert*, l'auteure nous présente une série d'images et de séquences narratives fragmentées qui conviennent bien à l'expression des anxiétés d'une narratrice confuse, incapable de séparer le réel de l'imaginaire, et l'étrange du familier. Elle préfère passer d'une histoire à l'autre comme si elle suivait librement ses pensées. L'histoire fonctionne à travers une association d'idées. Elle suit les femmes en vert à travers les contours du texte. « Dans l'écriture de Marie Ndiaye, il y a toujours la notion de segment. Ses écrits et ses pensées sont disjoints, c'est-à-dire qu'ils sont en construction, fracturés; il s'agit d'un travail en cours et en transition. Progressivement, c'est le texte qui prend le dessus. Les phrases se suivent joliment mais on a l'impression qu'il manque quelque chose. Les temps manquent, de même que les espaces entre les phrases. C'est ce qui crée la sensation de ne jamais savoir où vous êtes ni dans quel monde évoluent les personnages. C'est dans les lacunes de la langue que quelque chose peut être dit en silence. Un soupçon de murmure. La segmentation du texte ne correspond pas aux histoires ou aux dates » (Polverel, 2009).

4- *Kowli kenar-e Atash* et *Autoportrait en vert*, deux récits appartenant à la littérature étrange

Jusqu'ici nous avons tenté de comprendre si *Kowli kenar-e Atash* et *Autoportrait en vert* remplissent les conditions de Todorov pour faire partie des récits étranges. Comme nous avons vu, la première des conditions de Todorov concerne le monde dans lequel se déroule l'histoire tout en suscitant l'hésitation du lecteur entre une explication naturelle et surnaturelle. Todorov soutient que l'étrange ne peut se produire que si une

réalité quotidienne est présupposée. En fait, nous pouvons trouver une telle réalité dans les deux romans *Kowli kenar-e Atash* et *Autoportrait en vert* où la correspondance entre la réalité matérielle extérieure et la réalité psychique intérieure, est particulièrement vive. *Autoportrait en vert* et *Kowli kenar-e Atash* se construisent, ainsi, dans cette tension continue entre la réalité et l'imagination, le naturel et le surnaturel.

Dans ces deux récits NDiaye et Ravanipour enrichissent le monde de leurs romans en conférant à ceux-ci une dimension surnaturelle. L'esthétique est celle du rêve, où des éléments extrêmement ordinaires se mêlent sans effort à l'improbable. De nombreux événements dans les textes, notamment la présence des fantômes ou des figures fantomatiques, repoussent les limites de la compréhension ordinaire. De plus, les personnages n'hésitent pas à croire au statut surnaturel de ces événements. Néanmoins, bien que le monde dans les deux textes ne soit pas tout à fait réaliste, c'est un monde avec les mêmes lois de la nature que la nôtre, et les fantômes ne doivent pas être considérés comme une partie naturelle de ce monde. Plus précisément, l'effet du fantastique se produit certes, mais au cours d'une partie de notre lecture, jusqu'au moment où nous sommes certains que les événements surnaturels ne recevront aucune explication. Une fois que nous avons fini de lire, nous comprenons - dans les deux cas - que ce que nous appelons le fantastique n'existe pas et que les événements étranges reçoivent à la fin de l'histoire une explication rationnelle et naturelle.

Dans les deux textes les auteures emploient la technique de la juxtaposition du passé et du présent, faisant du passé un élément du présent et, simultanément, le présent entourant le passé. La narration actuelle et l'ordre chronologique des histoires sont souvent interrompus par des flash-backs et les récits se déplacent constamment entre le passé et le présent. On peut constater dans la structure narrative des deux livres une coexistence bizarre du passé et du présent symbolisant le dilemme des personnages principaux: ils veulent se souvenir du passé, mais le passé est trop intolérable pour être rappelé; ils devraient oublier le passé, mais le passé se dégage.

Dans ce type de structure, il doit rester beaucoup d'espace entre les fragments du passé et les fragments du présent, ce qui oblige les lecteurs à participer activement à la restitution de chaque événement. L'enracinement de ces deux récits dans le présent, et leurs multiples références à des objets ou des lieux contemporains reconnaissables qui permettent aux lecteurs de prendre pied dans la matérialité banale des espaces connus nous invitent à nous rapprocher des mondes fictifs des deux auteures.

Comme nous avons vu, l'étrange a différentes fonctions dans une œuvre. Dans les deux romans que nous avons étudiés, les fonctions littéraires de l'étrange sont présentes. Mais il a certainement une fonction pragmatique, le fantastique crée le suspense et le dérangement, suscitant l'intérêt du lecteur. Cela a également une fonction syntaxique, c'est-à-dire que le fantastique fait vraiment partie du développement du récit. En plus, la peur et l'horreur sont très présentes dans les deux œuvres tout au long de l'histoire. Par exemple la menace permanente de l'inondation et la menace de "chose" innommable qui apparaît dans la ville dans *Autoportrait en vert*, et l'ambiance sombre et fantomatique du cimetière et la menace de l'apparition des morts dans le monde des vivants de *Kowli kenar-e Atash* sont des éléments qui servent à créer la peur. Les espaces familiers, en particulier les espaces domestiques, deviennent ainsi des espaces à risque permanent.

D'ailleurs, nous rencontrons à plusieurs reprises l'hésitation dans les deux textes, caractéristique de la littérature fantastique selon Todorov. Comme mentionné ci-dessus, si l'hésitation prend finalement parti pour les fantaisies et les illusions de l'imagination, le texte change son passage vers le domaine de l'étrange. Dans les textes que nous avons étudiés, nous ne pouvons pas être certains, en tant que lecteurs, de la nature de l'explication des événements au début mais plus tard il semble que nous pouvons voir une explication naturelle des événements, et ainsi nous entrons dans le domaine de l'étrange.

Enfin il faut également considérer l'ancrage culturel de Ravanipour et NDiaye, appartenant à deux cultures différentes, qui nourrit la forme

linguistique et esthétique singulière de leurs romans. En fait l'œuvre de Ravanipour est directement inspirée de son lieu de naissance sur la côte du golfe Persique et beaucoup de ses thèmes traitent de la culture villageoise du sud d'Iran. Elle décrit le mode de vie des gens, leurs coutumes et leurs superstitions, leur pauvreté et leurs difficultés, d'une manière à la fois réelle et fantastique. La langue de sa production littéraire porte également la marque distincte de son dialecte régional, qu'elle a maintenu, en tant que native du village de Djofreh, dans la plupart de ses livres. Elle donne une forte coloration du langage des habitants du sud d'Iran à son récit, et emploie un régime de langue mixte, faisant le pont entre la langue du sud et celle du centre c'est-à-dire de la capitale qui n'est que Téhéran. Dans *Kowli kenar-e Atash* on constate que les spécificités du paysage géographique et les traits culturels du sud d'Iran sont renforcés par le dialecte régional du roman ce qui crée une sorte d'hybridité ou hybridation langagière dont nous parle Bakhtine: l'hybridation de la forme langagière c'est « le mélange des deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, c'est la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques séparées par une époque, par une différence sociale, ou par les deux » (M. Bakhtine, 1978:175-176). Cette hybridation langagière se fait également jour chez Ndiaye dont l'écriture en est un exemple classique, une écriture où le langage des personnages non instruits se mêlent au langage littéraire de l'auteur.

Selon Bakhtine il y a trois sortes d'hybridité: organique, artistique et stratégique. L'hybridité organique comprend les changements linguistiques qui s'opèrent dans le temps entre générations et entre strates sociales. L'hybridité artistique s'associe à la dynamique du renouveau. C'est la pratique artistique d'une forme ou d'un genre contre un autre. En littérature, cette catégorie comprend la citation, le collage, les genres intercalaires, etc. Et finalement l'hybridité stratégique qui, tout en englobant les deux premiers, décrit des œuvres hétérogènes du point de vue contenue et de forme à la fois (cf. Bakhtine, op.cit.). Ce que l'on trouve dans l'écriture romanesque de Ravanipour, écriture liée, d'une part, à son patrimoine

linguistique et culturel littoral, et d'autre part, à un langage littéraire qui se rapproche de celui de ses prédécesseurs tels que Sadegh Joubak, Simine Daneshvar, Ahmad Mahmoud et autres, ce n'est que l'hybridité organique.

La même hybridité se présente dans *Autoportrait en vert* et cette fois de façon double car non seulement il y a une hybridité langagière mais aussi une hybridité qui lie le visuel au verbal. La forme hybride tend vers cette relation qui existe au carrefour entre l'identité singulière – celle du narrateur, de l'auteur ou du personnage – et l'identité plurielle – celle des autres dont la voix est présente dans l'œuvre - et l'ensemble de ces deux identités créent ce que Glissant nomme « totalité-monde » (un monde où les cultures se traversent, se croisent et entrent en conflit les unes avec les autres, que ce soit les cultures appartenant à plusieurs sociétés ou à une seule société mais à différentes couches sociales, E. Glissant 1995: 74-75).

« Je pense, dit Ravanipour, que la chose la plus importante de ma vie a été de vivre pendant dix ans dans un village au bord du golfe Persique. Là, j'étais entouré de tous ces contes de fées, des histoires fantastiques des sirènes et d'un monde sous-marin imaginaire: j'ai passé du temps avec beaucoup de personnes âgées, de vieilles femmes et mes merveilleux parents et grands-parents. Cette période et ces personnes ont été les plus grandes influences de ma vie. Ils ont planté les graines de toutes mes histoires. J'ai écrit mes premiers mots sur les rives sablonneuses avec mes mains. Chaque jour, je construisais un château et écrivais de nouveaux mots, et les vagues les emportaient. Mais j'y retournais le lendemain et j'écrivais encore »¹.
Donc, les frontières apparemment imprécises d'une part, entre le monde littéraire et le monde banal de la vie quotidienne dans un village au sud d'Iran, et, d'autre part, entre la fiction et la réalité dans l'œuvre de Ravanipour, ne doivent pas paraître comme une hétérogénéité qui dérange le lecteur, par contre elles doivent inviter à une lecture parallèle, à une sorte de multiplicité de lectures qui se superposent. Ainsi chez Ndiaye les voix

1. O. Fallahzad, « Already in Exile », *op. cit.*

multiples du « nous » de l'incipit du roman laissent place à celle du père africain, des villageois aquitains, des banlieusardes franciliennes, des Marseillais, vibrant à travers le langage soigné et littéraire de l'auteure.

Contrairement à Ravanipour qui est, peut-on dire, attachée à une littérature de terroir pour garder toujours sa relation avec ses racines, et qui le déclare sans cesse, Marie NDiaye bien qu'elle soit considérée comme une écrivaine franco-africaine, a insisté à plusieurs reprises sur l'absence de tout lien avec son pays d'origine en prétendant qu'elle est née et a grandi en France mais n'oublions pas que son père qu'elle connaît à peine et qui a quitté sa maison quand elle était enfant, est d'origine sénégalaise. Elle a rencontré son père sénégalais pour la première fois à l'âge de vingt ans au cours d'un premier voyage en Afrique. C'est ainsi qu'elle relate cette rencontre: « Je ne reconnaissais rien, vraiment rien. Il n'y a strictement aucune transmission dans les gènes qui fait que quand on se retrouve dans le pays d'où vient son père, on se dise « ah, oui, bien sûr, c'est chez moi! ». C'était au contraire profondément étrange, très autre, mais autre dans le sens attirant, pas déplaisant »¹. Néanmoins, la relation ambiguë et tendue de NDiaye avec son père et l'Afrique hante ses œuvres et résonne également d'une manière implicite dans *Autoportrait en vert* où, comme nous avons vu, la narratrice partage plusieurs similitudes avec l'auteure elle-même. Ainsi nous pouvons affirmer que dans les deux romans on voit la part d'enracinement des auteures dans les espaces et imaginaires collectifs mais chez Ravanipour cet enracinement se fait jour d'une façon plus explicite et singulière car elle a adopté également le langage des espaces géographiques dont il est question dans son roman.

Conclusion

Autoportrait en vert et *Kowli kenar-e Atash* ne semblent peut-être pas avoir beaucoup en commun en première lecture. D'ailleurs ce ne sont pas

1. Marie NDiaye », article fr.wikipedia, *op. cit.*

toujours les similitudes qui mènent à la comparaison mais souvent ce sont les différences qui offrent des objets d'études à la littérature comparée. C'est pourquoi on définit la littérature comparée comme « la science de la différence » (R. Escarpit, 1973). Les récits de nos deux auteures se déroulent à des moments différents, présentent différents types de narration dans des langues bien différentes et au sein de cultures différentes. Mais de nombreuses similitudes quant à la représentation d'une expérience féminine qui met en scène une identité fictive, une identité réelle et une identité littéraire rapprochent ces deux textes qui appartiennent au même genre - celui de la littérature étrange défini par Todorov. Ils sont construits dans la tension continue entre la réalité matérielle extérieure et la réalité psychique intérieure. Todorov affirme que le fantastique lui-même est un genre en suspens ou encore un doute fugitif du lecteur pris entre la raison et le merveilleux. Ce genre traite d'une littérature véritablement ambiguë et comme pour Todorov il est basé sur la structure du texte plutôt que sur l'intrigue, il contient des romans qui peuvent paraître très différents les uns des autres en première lecture. De toute évidence, Ravanipour et NDiaye ont choisi la technique narrative étrange comme méthode de création dans ces deux ouvrages.

Bien que - comme déjà mentionné- l'étrangeté surgisse dès le titre du roman de NDiaye et par contre celui de Ravanipour nous présente un titre pas du tout étrange, l'étude de ces deux romans nous a permis de trouver des points de référence communs dans leur structure interne où le réel se rapporte à l'imaginaire, comme l'imaginaire au réel. Dans les deux textes les protagonistes parcourent un certain nombre de scènes, ce qui ne correspond pas à une narration traditionnelle, mais suit plutôt les états psychologiques des personnages. En lisant ces récits le lecteur entre dans les profondeurs de l'esprit des personnages où cohabitent la raison et la folie, la peur et le désir, la réalité et les fantasmes, les vivants et les morts, les doutes et les certitudes. Ainsi nous pouvons dire que même si ces deux romans ont une histoire complètement différente, ils ont une structure similaire qui nous permet de

les placer dans le genre de la littérature étrange. Dans ces deux romans l'étrangeté propre au fantastique est utilisée pour exprimer le sentiment étrange des personnages qui reconnaissent dans le regard d'autrui leur propre différence. Ce qui reste, à la fin de la lecture de ces récits, est certes une impression qui semble universellement communicable, une impression inquiétante et étrange créée par l'intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle.

Bibliographie

- BAKHTINE, M. (1978) *Esthétique et théorie du roman*, traduit de russe par Daria Olivier, éd. Gallimard.
- BARNET, Marie-Claire (2009), « Déroute d'un *Autoportrait en vert* (mère): vers l'errance de Marie NDiaye » dans ASIBONG, Andrew; JORDAN, Shirley, (dir.), *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre*, (Collectif), Paris, Presses Universitaires du Septentrion.
- BORGHART, Pieter; MADELEIN, Christophe (2003), « The Return of the Key: The Uncanny in the Fantastic », *Image & narrative*, n° 5.
- BOUVET, Rachel (1998), *Étranges récits, étranges lectures: essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Balzac (L'Univers de discours).
- ESCRAPIT, R. (1973), *L'écrit et la communication*, Paris, éd. PUF
- GLISSANT, E. (1995), *Introduction à une poétique du Divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal
- GOUAUX, Laurence (2009), « Voix féminines dans *Autoportrait en vert* de Marie N'Diaye: l'au-delà au féminin/au-delà du féminin », *Intercâmbio Revue d'études français*, Vol. 2.
- HASSAN ALIZADEH, Farnaz (2009), *Az khak be khakestar, Barresi asar-e Monirou Ravanipour (Du sol aux cendres: l'étude des œuvres de Manirou Ravanipour)*, Téhéran, Payan.
- MELLIER, Denis (2000), *La littérature fantastique*, Paris, Seuil.

- MIRI, Afsane; GORJI, Mostafa; DOROUDGARIAN, Farhad (2012), « Tehlil-e goftmani-e roman-e *Kowli kenar-e Atash* Monirou Ravanipour (L'analyse du discours du roman *La Gitane auprès du Feu* de Monirou Ravanipour) », *Faslnameh Sabk shenasi nazm va nasr-e Farsi (Bahar-e Adab) (Stylistique de la poésie et de la prose persane, Le printemps de la littérature)*, n° 1.
- MOTTE, Warren (2012), « The Greening of Marie NDiaye » *The French Review*, vol. 85, n° 3, pp. 489–505. [En ligne] www.jstor.org/stable/41346267 (Consulté le 11 décembre 2018)
- NDIAYE, Marie (2004), *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits ».
- NOSSERY, Nevine (2015), « Autoportrait en vert de Marie NDiaye ou le speculum de l'Autre », *The French Review*, Vol. 88, n° 3.
- PAULA, Irène de (2016), « L'autofiction fantastique Autoportrait en vert de Marie NDiaye ou le "je" qui vacille comme une rivière trouble », *Ecos de Linguagem*. [En ligne] <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/ecosdelinguagem/article/viewFile/33142/2379> (Consulté le 29 janvier 2018)
- RABATÉ, Dominique (2008), *Marie NDiaye*, Paris, Textuel.
- RAVANIPOUR, Monirou (1999), *Kowli kenar-e Atash (La Gitane auprès du feu)*, Téhéran, Markaz.
- TALATTOF, Kamran (2014), *Siasat-e Neveshtar: Pajouhesi dar Sher va Dastan-e Moaser (La politique de l'écriture en Iran: une histoire de la littérature persane moderne)*, traduit par Mehrak Kamali, Téhéran, Naamak.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *L'Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris.
- POLVEREL, Elsa (2009), « Overlapping genres, as portrayed in Marie Ndiaye's *Autoportrait en vert (Green self-portrait)* », *Sens public Revue Web*. [En ligne] <http://sens-public.org/article705.html?lang=fr> (Consulté le 9 mars 2018)