



Écrire pour nourrir: Une perspective écoféministe et permaculturelle sur des œuvres de Marie NDiaye, Jamaica Kincaid et Ken Bugul

Jamie Herd

► To cite this version:

Jamie Herd. Écrire pour nourrir: Une perspective écoféministe et permaculturelle sur des œuvres de Marie NDiaye, Jamaica Kincaid et Ken Bugul. Littératures. Université Paris 8, 2022. Français. ⟨NNT: ⟩. ⟨tel-03975660⟩

HAL Id: tel-03975660

<https://hal.science/tel-03975660v1>

Submitted on 6 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC0 1.0 - Universal - International License

UNIVERSITE PARIS VIII – VINCENNES-SAINT DENIS
ECOLE DOCTORALE PRATIQUES ET THÉORIES DU SENS

Doctorat

Littérature générale et comparée / Études de genre

Jamie HERD

Écrire pour nourrir

Une perspective écoféministe et permaculturelle sur des œuvres
de Marie NDiaye, Jamaica Kincaid et Ken Bugul

Thèse dirigée par
Anne E. Berger, professeure de littérature française et d'études de genre

Présentée à l'Université Paris 8
Soutenue publiquement le 4 mars 2022 à 14h30 à l'Université Paris 8

Jury :

Romuald FONKOUA, Professeur de littérature française et francophone, Sorbonne Université
Bertrand GUEST, Maître de conférences, Université d'Angers
Andrée-Anne KEKEH-DIKA, Maître de conférences, Université de Paris 8
Tiphaine SAMOYAUULT, Directrice d'études, EHESS

Écrire pour nourrir : une perspective écoféministe et permaculturelle sur des œuvres de Marie NDiaye, Jamaica Kincaid et Ken Bugul

Écrire pour nourrir cherche à établir des passerelles entre la littérature et l'écologie à travers une lecture (éco)féministe et (perma)culturelle des œuvres de Marie NDiaye (*Autoportrait en vert*, *Trois femmes puissantes*, *Ladivine*), Jamaica Kincaid (*My Garden (Book)*; *Among Flowers: A Walk in the Himalaya, See Now Then*) et Ken Bugul (*Le Baobab fou*, *L'Autre côté du regard*, *Cacophonie*). La visée est d'ouvrir de nouvelles perspectives comparatives et de créer de nouvelles synergies entre les mouvements écologistes, féministes, antiracistes et littéraires. Cette thèse propose un rapprochement de cultures qui pointe des liens entre la culture au sens large du terme et l'(agri)culture—deux formes de culture qui nourrissent l'être humain. Les œuvres littéraires et théoriques qui composent la matière de cette thèse proposent des modèles pour penser la survie sur une planète endommagée et pour rendre la vie plus vivable, en participant à une résistance grandissante à la monoculture.

Organisée en deux parties, la thèse épouse la forme d'une spirale. Les chapitres de la première partie comparent la permaculture à la littérature en analysant individuellement les représentations des arbres dans les œuvres des autrices. Le premier chapitre se consacre à la question de la vie bonne et aux procédés de greffage littéraire dans les œuvres de Jamaica Kincaid. Le deuxième parle de l'éco-logique et de la sylvipoétique dans les agencements femmes-arbres-animaux des romans de Marie NDiaye. Le troisième élabore une réflexion sur l'écriture *placenterre* et le *future care* (soin de l'avenir) de Ken Bugul. Ces notions sont reprises dans la deuxième partie dans deux chapitres qui analysent les œuvres des autrices entre elles. Le quatrième chapitre analyse la *sympoièse* et la survie collaborative dans des romans de Ken Bugul et Marie NDiaye et réfléchit à la présence des animaux dans leurs œuvres. Le cinquième chapitre se consacre aux jardins et à la possibilité de cultiver autrement. Contre la monoculture, la magie, le plaisir et l'impureté, l'espoir et le rire constituent des formes de résistance. Pour nourrir autrement, il faut lire et écrire autrement.

Writing to Nourish: An Ecofeminist and Permacultural Perspective on Works by Marie NDiaye, Jamaica Kincaid and Ken Bugul

Écrire pour nourrir (Writing to Nourish) seeks to build bridges between literature and ecology through (eco)feminist and permacultural criticism of selected works by Marie NDiaye (*Autoportrait en vert*, *Trois femmes puissantes*, *Ladivine*), Jamaica Kincaid (*My Garden (Book)*; *Among Flowers: A Walk in the Himalaya*, *See Now Then*) and Ken Bugul (*Le Baobab fou*, *L'Autre côté du regard*, *Cacophonie*). The goal is to open comparative perspectives that create new synergies between ecological, feminist, anti-racist and literary movements. This dissertation draws comparisons between culture in the broad sense of the term and (agri)culture—two forms of culture that nourish humans. The literary and theoretical works from which this dissertation takes sustenance offer up models for conceiving (of) survival on a damaged planet and for making life more livable through a growing resistance to monoculture.

This dissertation is divided in two parts that follow a spiral logic. The chapters in part one compare permaculture and literature by analyzing the representation of trees in each author's work. The first chapter focuses on the question of living a good life and literary grafting in the works of Jamaica Kincaid. The second explores eco-logics and sylvipoetics in women-trees-animals assemblages in novels by Marie NDiaye. The third reflects upon *placenterre* writing and future care in Ken Bugul's works. These notions are redeployed in the two chapters that make up part two in comparative analysis of the writers' works. The fourth chapter examines *sympoeisis* and collaborative survival in the novels of Ken Bugul and Marie Ndiaye and reflects upon the place of animals in their works. The fifth focuses on gardens and the possibility of cultivating outside the monocultural paradigm. Magic, pleasure, impurity, hope and laughter emerge as forms of resistance. Reading and writing against the grain nourish new possibilities for future existence.

REMERCIEMENTS

Je signe mon nom à cette thèse, mais elle est un travail de *sympoïèse*—de lectures et d'écritures en compagnie et accompagnées.

Je remercie ma famille, et surtout mon époux, Julien Carlier, qui m'a accompagné dans cette thèse. Il l'a nourri en me donnant son soutien, sa patience, son amour et ses blagues pendant de longues années. Il mérite des vacances, beaucoup de longues vacances.

Merci à nos enfants Oscar, Lucien et Isaac, qui ont été patients avec leur maman, qui m'apporte du bonheur et qui m'ont appris aussi à survivre. Je remercie également leurs grands-parents, Jean-Jacques et Chantal, qui les ont aimés et qui les ont choyés quand j'étais devant mon écran ou cachée à la bibliothèque pendant les vacances scolaires.

Thank you to my sister, Kristie. She has always been my pillar. *The end is always the same.*

I would like to thank our parents, Verna Whitson and James Herd. Though they are no longer with us, they remained my companions in reading and writing. *Herds hired on to be tough.*

Je remercie ma directrice, Anne E. Berger, qui a accueilli mon projet de thèse avec enthousiasme et qui y a toujours cru. Son soutien inconditionnel et sa disponibilité étaient pour moi des bouées de survie, surtout dans les heures de doute. Elle a nourri cette thèse de sa pensée brillante, de sa générosité et de sa bienveillance.

Je suis reconnaissante aux membres de jury—Romuald Fonkoua, Bertrand Guest, Andrée-Anne Kekeh-Dika et Tiphaine Samoyault, qui ont accepté de participer à cette *sympoïèse* écoféministe, permaculturelle et littéraire.

Isabelle Klein a été ma *partner* de survie. Nos discussions ont été *podcastable*, mais surtout, elles ont été souvent retranscrites dans les lignes de cette thèse. Merci pour ton écoute, pour ta présence et pour ta voix. Heta Rundgren, Akila Kizzi, Salima Amari, Kamila Bouchemal, Li-Chen Kuo et Shiau-Ting Hung : les jujutsus en vert, la folie furieuse, les (re)lectures, les heures d'écoute, les rires et les pleurs et les verres. Merci encore. Vous êtes ma famille, le sol sous mes pieds bien solide.

Je remercie le Réseau de Lectures Féministes/Feminist Readings Network. J'y ai trouvé être un groupe de chercheuses et de chercheurs formidables, comme Lenka Vrablikova. Les colloques internationales de Feminist Readings ont été des *testing grounds* pour mes idées. Merci à tous.tes !

Parce qu'elles étaient là, avec des textes et des cartes et des hugs, merci à Chloe Cassaboïs, et Aliénor Marcinak.

Merci à Wendy Salters. *The first draft is meant to be thrown away.*

Merci à Gabriel Boniecki qui m'a relu et qui m'a aidé à traduire des passages, beaucoup de passages...

Merci à Alice Guien, qui m'a prêté son bureau—l'îlot de paix où j'ai pu « arrêter » les dernières lignes de ce travail, son vélo et son thé !

Jerejef à *sama xarit* Haj Babacar Samb qui a répondu à mes questions sur le wolof et la culture du pays de la Téranga !

Merci à Linda Seidel, Wenying Xu, Sana Camara, Martine Delvaux, Betty McLane-Iles qui m'ont marqué par leurs enseignements et leurs encouragements.

Merci à Starhawk et Alfred Decker pour une formation *formidable*. Merci à Alice Deschattres qui l'a suivie féministement avec moi! *The circle is open but unbroken.*

Merci aux arbres qui m'ont émerveillé et qui m'ont écouté.

Merci aux femmes qui écrivent et cultivent pour nous nourrir.

SOMMAIRE

PREPARER LE TERRAIN	10
PREMIERE PARTIE.....	34
1 JAMAICA KINCAID : SUJET OU GREFFON ? LE « CRAFT » DE DONNER NAISSANCE, DE DENATURER ET DE DIRE LES VERITES	40
2 MARIE NDIAYE : LES POUVOIRS DES ARBRES	69
3 KEN BUGUL : DE PLACENTAIRE A <i>PLACENTERRE</i>	111
DEUXIEME PARTIE.....	172
4 EN QUELLE COMPAGNIE ECRIRE.....	173
5 PLAISIRS IMPURS, JOUIR DE L'IMPURETE	267
DU CHAMP (LITTERAIRE) A LA TABLE (DE LECTURE) : CETTE CONCLUSION QUI N'EN PAS UNE...	324

Préparer le terrain

L'homme d'agriculture est, directement, un homme de culture : il ne peut plus produire innocemment.

Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, 199

Le problème est la solution.

Bill Mollison.

Pénurie.

Pandémie.

Précarité.

Voici les premiers trois mots qui me viennent à l'esprit pour décrire le contexte dans lequel la rédaction de cette thèse s'achève. En plus d'avoir coûté 5 207 634¹ vies depuis son début, la pandémie de la COVID-19 a révélé à quel point le phénomène de mondialisation affecte les populations de notre Terre. Si le virus a voyagé avec nous, les êtres humains, dans les avions, les trains et les voitures pour se propager à travers les continents, il a aussi interrompu certaines chaînes de production. Si la consommation des pays riches a été transférée de la boutique physique au site internet afin de ne pas s'arrêter, l'accélération de ces achats dématérialisés a généré d'autres formes de chaos. En France, comme dans d'autres pays riches, les pénuries se font sentir : la pénurie du bois, la pénurie des seringues, la pénurie des pièces détachées ou des microprocesseurs. Mais la lumière générée par l'éclair de la COVID obscurcit d'autres formes de pénurie et de précarité. Selon les chiffres des Nations Unies, 25 000 personnes meurent de faim chaque jour². Le Rapporteur spécial sur le droit à l'alimentation, Michael Fakhri, constate que le nombre de personnes qui ont faim dans le monde n'a cessé de croître depuis 2015 : une crise alimentaire mondiale est bel et bien là³. La pandémie de la COVID-19 a exacerbé les problèmes de la chaîne alimentaire :

¹ C'est le chiffre donné par l'Organisation Mondiale de la Santé le 21 novembre 2021 sur le site <https://covid19.who.int/>, consulté en ligne le 30 novembre 2021.

² Voir John Holmes, « Chaque jour, 25 000 personnes meurent de faim », consulté en ligne le 30 novembre 2021, <https://www.un.org/fr/chronicle/article/chaque-jour-25-000-personnes-meurent-de-faim>.

³ Nations Unies, Conseil des droits de l'homme. « Rapport du Rapporteur spécial sur le droit à l'alimentation, Michael Fakhri, » A/HRC/46/33, 24 décembre 2020, Genève, Conseil des droits de l'homme, 2020, p. 4, consulté en ligne le 7 décembre 2021 au <https://undocs.org/fr/A/HRC/46/33>, et « Rapport d'activité du Rapporteur spécial sur le droit à l'alimentation, Michael Fakhri, » 27 juillet 2021, A/76/237, p. 4, para. 6, consulté en ligne le 7 décembre 2021 au <https://undocs.org/fr/A/76/237>.

une pression plus grande a été exercée sur les travailleuses et travailleurs du secteur agricole pour nourrir la population mondiale. Ce travail de *care* est fait majoritairement par des personnes migrantes et des femmes, qui ont aussi porté le plus lourd du fardeau des soins aux enfants, aux vulnérables et aux aînés. Pourtant, la pandémie a précarisé leur travail et leur capacité de (se) nourrir⁴. Sans la nourriture, tout autre travail devient impossible⁵.

Sévit actuellement à Madagascar la première famine que l'on attribue sans équivoque au dérèglement climatique. Le sud du pays n'a pas vu de pluie depuis plusieurs années, et sans eau, les cultures vivrières se sont taries⁶. L'explication « officielle » de ces phénomènes de sécheresse et de famine suit des années d'autres exemples de dérèglement climatique et de précarisation qui méritent aussi d'être classés sous la même bannière « environnementale ». Sur la dernière décennie, les populations du Sahel, par exemple, subissent des périodes de sécheresse de plus en plus sévères qui résultent en des périodes

⁴ Voir Jessica Duncan and Priscilla Claeys, « Gender, Covid-19 and Food Systems: Impacts, Community Responses and Feminist Policy Demands, The Civil Society and Indigenous Peoples' Mechanism's (CSM) Women Working Group, » octobre 2020, consulté en ligne le 7 décembre 2021 au https://www.csm4cfs.org/wp-content/uploads/2020/10/NEW_Gender-COVID-19-and-Food-Systems-October-2020_compressed.pdf, p. 13-17.

⁵ Nations Unies, A/HRC/46/33, *art. cit.*, p. 6, para 22 et p. 7, para 25 en particulier. Je souligne que le rapport traduit en français parle de « services à la personne », d'« attention » et de « soin ». L'anglais parle d'une « crisis of care », « care economy », « lack of care », etc. Michael Fakhri déplore le manque de *care* (attention, souci) accordé à celles et à ceux qui « care » pour tout le monde en les approvisionnant en nourriture. C'est un constat qu'il reformule, la frustration est palpable dans le texte, dans son rapport sur le Sommet des Nations Unies sur les systèmes alimentaires de 2021. Voir Nations Unies, A/76/237, *op. cit.* Entre autres points, il critique le manque de prise en compte de la pandémie et la marginalisation des acteurs et actrices paysan.nes. Pourtant, en 2014, le rapporteur Olivier De Schutter a prôné l'agriculture des fermes de petite taille, la paysannerie et l'agroécologie comme étant essentiels pour remédier à une agriculture industrielle qui n'est ni pérenne ni éthique. Voir Nations Unies, Conseil des droits de l'homme. Rapport final: Le droit à l'alimentation, facteur de changement, Olivier De Schutter, A/HRC/25/57, Genève, Conseil des droits de l'homme, 24 janvier 2014, consulté en ligne le 7 décembre 2021 au <https://undocs.org/A/HRC/25/57>.

⁶ Voir « Madagascar : une grave sécheresse pourrait provoquer la première famine au monde due au changement climatique », consulté en ligne le 30 novembre 2021 au <https://news.un.org/fr/story/2021/10/1106892>; Leonard Kahn, « A Madagascar, un million de victimes de la première famine climatique », *Libération*, 27 octobre 2021, consulté en ligne le 30 novembre 2021 au https://www.liberation.fr/international/afrique/a-madagascar-un-million-de-victimes-de-la-premiere-famine-climatique-20211027_HNP7SRMXGBAX7IKOXEZ3NEIYI/; *Envoyée spéciale*, « Madagascar, la famine climatique », diffusée le 25 novembre 2021, consultable en ligne au https://www.francetvinfo.fr/replay-magazine/france-2/envoye-special/envoye-special-du-jeudi-25-novembre-2021_4833715.html.

de soudure plus longues et compliquées à survivre. En attendant la pluie, les cultures et les animaux meurent, les êtres humains les accompagnent⁷.

L'agriculture contribue lourdement à ces problèmes. Elle est estimée responsable des gaz à effet de serre à hauteur d'un quart, voire d'un tiers de leurs émissions. Mais ces estimations n'expriment qu'une partie infime du problème. L'agriculture est aussi responsable de la destruction des forêts primaires comme l'Amazonie et le Congo, et d'autres écosystèmes complexes tels que les prairies. Ces écosystèmes sont des puits de carbone que l'on détruit pour faire place à des cultures. Celles-ci sont majoritairement (pour ne pas dire exclusivement) des monocultures—de soja, huile de palme ou maïs—ou des pâturages pour l'élevage intensif. La perte des forêts se traduit par des dérangements dans le cycle de l'eau et une diminution des pluies au niveau mondial tandis que la perte des prairies se traduit par un appauvrissement des sols et une libération des gaz à effet de serre. S'y ajoutent les problèmes résultant de l'utilisation des engrais et des pesticides qui contaminent des sources d'eau et font croître certaines incidences de cancer et d'autres maladies. Quand les pesticides fonctionnent, elles conduisent à l'effondrement des populations qui dépendent des insectes. C'est le cas des oiseaux qui disparaissent autant à cause de leur contamination directe par les polluants que par la disparition des insectes vivriers. Tel était le constat de Rachel Carson dans *Silent Spring* en 1962, mais la disparition des oiseaux, comme de tant d'autres espèces, continue à l'époque de ce qui est maintenant appelé la sixième extinction de masse⁸. Le mémorial numérique de Maya Lin, *What is missing?*, documente et témoigne de cette disparition de manière bouleversante⁹.

J'utilise les statistiques et les informations produites par les agences des Nations Unies, mais je partage le constat que les militantes et militants d'Extinction Rebellion diffusent dans une vidéo relative à la COP26 (un constat qu'on peut généraliser) : le chiffre 26 indique que 25 réunions ont échouées. Vingt-six est un chiffre qui représente la peine et la souffrance ainsi que la perte des espèces, des ressources et d'un temps précieux et

⁷ Il ne manque pas de documentation sur ce phénomène sahélien, mais j'écris ici à partir de ce que j'ai vu au Sénégal entre 2012 et 2014 et surtout de ce que les personnes vivant dans les régions sahéliennes, le Walo, ont partagé avec moi.

⁸ Voir, à titre d'exemple, Perrine Mouterde, « La population des oiseaux des villes et des champs en France a décliné de près de 30 % en trente ans », *Le Monde*, 01 juin 2021. L'exemple français est loin d'être isolé.

⁹ Voir Maya Lin, *What is Missing?*, consulté le 5 décembre 2021 au <https://www.whatismissing.org/>. Après une introduction silencieuse, le site explose de bruits. Ceux-ci sont les traces sonores des espèces éteintes ou en voie de disparition.

irré récupérable¹⁰. Je partage également l’affirmation de cette vidéo : il est possible de trouver de l’espoir et de l’amour dans la résistance et la rébellion. J’ai été portée par l’effervescence joyeuse que j’ai observée de l’occupation de la place de Chatelet organisée par XR en 2019.

Mes propres formes de résistance sont peut-être moins rebelles. Elles commencent par une résistance au régime des chiffres. Une forme prend corps dans cette thèse, qui entend cultiver de l’espoir en portant attention au récit littéraire et en cherchant d’autres modèles de lecture et d’analyse. *Écrire pour nourrir* cherche donc à établir des passerelles entre la littérature et l’écologie à travers une critique (éco)fémiste et (perma)culturelle des œuvres de Marie NDiaye, Jamaica Kincaid et Ken Bugul. La visée est d’ouvrir de nouvelles perspectives comparatives et de créer de nouvelles synergies entre les mouvements écologistes, féministes, anti-racistes et littéraires. Les œuvres littéraires et théoriques qui composent la matière de cette thèse proposent des modèles pour penser la survie sur une planète endommagée et pour rendre la vie plus vivable, en participant à une résistance grandissante à la monoculture.

Les œuvres analysées ici ne sont pas explicitement des fables écologiques. C’est-à-dire qu’elles ne traitent pas explicitement du réchauffement climatique, de la disparition des espèces, de la destruction des espaces ou de la pollution. Les textes choisis ne sont pas des exemples du genre *nature writing*. Ce ne sont pas non plus des fictions spéculatives—de la *science fiction*, par exemple—au sens premier de cette désignation. Cependant, ces œuvres nous parlent centralement de jardins, de culture de la terre, de nourriture et d’arbres.

L’écologie indirecte de ces textes me tient à cœur et reflète mes propres convictions et mes propres frustrations. Le tableau dessiné dans les premiers paragraphes de cette introduction est tellement sombre qu’il pourrait nous conduire à l’apathie et à l’inaction. Les crises sont réelles. Comment les traverser ? Une grande partie d’entre nous n’est pas activiste, et cela peut sembler lâche face à la menace mortelle que font peser les crises ; il y a aussi des enfants à élever, les aîné.es à soigner, les élèves à enseigner, les potagers à cultiver, les arbres à aimer. Ces activités quotidiennes ne peuvent se passer des activités

¹⁰ Voir la page créée par Extinction Rebellion à l’adresse <https://rebellion.global/COP26/>, consultée le 30 novembre 2021. L’URL spécifique à la vidéo « XR COP26 » est <https://tube.rebellion.global/videos/watch/870aabef-c965-4a64-a23f-cc8ffba77a38>.

spirituelles et imaginaires, celles qui nous permettent de comprendre, d'envisager et de créer d'autres avenir.

Le travail mené dans ces pages envisage l'analyse littéraire comme un acte d'espoir et un geste créatif et éthique. La littérature et l'analyse littéraire ne peuvent résoudre les catastrophes écologiques, ni remédier aux fléaux de la famine ou de la malbouffe. Mais si la monoculture prend racine dans l'esprit autant que dans le sol¹¹, elles peuvent « faire leur part », comme un certain pan d'écologistes aiment à le formuler. Elles peuvent nous inciter à réfléchir sur notre passé afin de cultiver autrement dans le présent et de faire advenir d'autres avenir. En cela, les analyses de cette thèse sont *écosophiques*. Elles sont pétries de la conviction que l'écologie mentale, l'écologie sociale et l'écologie environnementale sont inextricablement liées¹².

Rapprochements

Comment se nourrir ? Comment nourrir l'espoir ?

En 1983, Barbara Christian écrivait ces lignes :

Parmi les personnes qui parlent en sourdine se trouvent des personnes de couleur, des féministes, des critiques aux idées radicales et les écrivaines et écrivains à la plume créative qui ont lutté pour bien plus qu'une décennie afin de faire entendre leurs voix, leurs voix diverses, et pour qui la littérature n'est pas un prétexte pour un discours entre des critiques, mais une nourriture pour leur peuple et un des moyens par lesquels ils et elles comprennent mieux leurs vies¹³.

Dans son sillage, j'affirme dans *Écrire pour nourrir* que la littérature est une nourriture. Et selon le conseil de son article, je suis partie des œuvres que j'analyse pour aller vers la théorie (et non pas l'inverse). Les idées développées ici me sont venues quand j'avais les mains dans la terre. Jardiner, composter, planter, tailler, cueillir : ces activités figurent parmi celles dans lesquelles j'étais engagée lorsque j'ai commencé à faire un rapprochement entre les œuvres de Marie NDiaye, Jamaica Kincaid et Ken Bugul.

¹¹ C'est ce que Vandana Shiva écrit dans *Monocultures of the Mind: Perspectives on Biodiversity and Biotechnology*, London, Zed Books, 1993.

¹² Voir l'essai de Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.

¹³ [Ma traduction] Barbara Christian, « The Race for Theory, *Cultural Critique* », Spring, 1987, No. 6, p. 54: « Among the folk who speak in muted tones are people of color, feminists, radical critics, creative writers, who have struggled for much longer than a decade to make their voices, their various voices, heard, and for whom literature is not an occasion for discourse among critics but is necessary nourishment for their people and one way by which they come to understand their lives better. »

Les écrits de Ken Bugul rendent floue la ligne entre la fiction et l'autobiographie, mais les contours des baobabs, des caïlcédrats, des manguiers et des arbres du voyageur de ces romans ressortent très nettement. Née en 1947 avant l'indépendance du Sénégal, Mariétou Mbaye Biléoma passe presque dix ans entre la Belgique et la France pour ses études. De retour au Sénégal, elle prend son nom de plume en 1982. C'est la condition imposée par ses éditeurs aux Nouvelles Éditions Africaines, qui craignent la réaction du lectorat sénégalais au *Baobab fou*. En effet, ce récit de vie brise tabou après tabou : la prose décrit frontalement des sujets comme l'avortement, la prostitution et l'homosexualité. Souvent qualifiée de pionnière de la littérature des femmes africaines, Bugul est aussi une pionnière littéraire tout court, à la voix singulière et courageuse. Pendant dix ans, elle travaille dans la fonction publique au Sénégal, mais aussi au Kenya, au Congo et au Togo. Elle a longtemps vécu à Porto Novo, au Bénin, pour des raisons personnelles. Ayant déjà dix romans à son nom, en 2020, elle dirige la publication d'un récit écrit à quatre-vingts mains—*L'envie de s'envoler. Une histoire à quarante-cinq voix*¹⁴, résultat des ateliers d'écriture qu'elle anime avec les élèves de quatre écoles dakaroises (du primaire au lycée). La parution d'un onzième roman chez Présence africaine—*Le trio bleu*—est imminente¹⁵. Les analyses de cette thèse se concentrent sur *Le Baobab fou* (1982) et *Cacophonie* (2014) et sur quelques passages de *L'Autre côté du regard* (2004) et de la nouvelle « Les Maîtres de la Parole » (2010). Bien que je ne voulusse pas renoncer aux nimbs¹⁶ de *Riwan ou le chemin des sable* (2001) ou aux forêts de *Mes hommes à moi* (2008), cette sélection a été guidée par les résonnances entre le premier et le dernier des romans parus jusqu'à présent.

En ce qui concerne les romans, essais, nouvelles et articles de Jamaica Kincaid, les analyses de cette thèse ciblent *My Garden (Book)*: (1999), *Among Flowers: A Walk in the Himalayas* (2005) et *See Now Then* (2013). Dans les œuvres de Kincaid, il est également question de résonnance entre la fiction et la non-fiction. Les jardins, les plantes et les arbres—mais aussi les personnages humains—se transforment et circulent entre ces livres. Originaire d'Antigua et de trois ans la cadette de Bugul, Kincaid partage l'expérience d'une

¹⁴ Publié à Dakar chez Amalion.

¹⁵ Pascal Paradou, «Le trio bleu», nouveau roman-conte de Ken Bugul sur la migration et la liberté », *RFI*, 02 novembre 2021, consulté en ligne au <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/de-vive-s-voix/20211102-le-trio-bleu-nouveau-roman-conte-de-ken-bugul-sur-la-migration-et-la-libert%C3%A9>.

¹⁶ Les nimbs, neems ou encore dimbs sont des arbres qui poussent au Sénégal, mais aussi en Inde. Ils ont de propriétés médicinales.

jeunesse vécue sous le régime et à l'école coloniale (britannique dans ce cas). À l'âge de 17 ans, Elaine Potter Richardson, de son vrai nom, est envoyée par sa mère comme jeune fille au pair dans une famille aisée de l'état de New York pour gagner de l'argent. Kincaid suit des cours le soir et quitte la famille qui l'emploie trois ans plus tard. Elle commence sa carrière d'écrivaine en proposant au magazine *Ingenue* d'interviewer la féministe Gloria Steinem sur son adolescence. Ses nouvelles sont publiées dans *The Paris Review*. Elle adopte un nom de plume en début de carrière, mais, contrairement à Ken Bugul, ce choix est bien le sien. Par l'intermédiaire d'un écrivain, elle rencontre William Shawn, le puissant éditeur du magazine culturel le *New Yorker*, auquel elle contribuera à partir de 1974. Elle épousera Allen Shawn—compositeur, professeur d'université et fils de William Shawn, et le couple s'établira à Bennington, Vermont, où Kincaid crée un jardin qui sera le sujet d'un nombre important de ses écrits. Elle est l'autrice de six romans, de dizaines de nouvelles et d'essais. *My Brother* (1997), ses mémoires sur la mort de son frère, victime du Sida, gagne le prix Fémina étranger à sa parution en traduction française en 2000 (*Mon frère*). Titulaire de plusieurs diplômes honorifiques, Kincaid enseigne à la prestigieuse Harvard University.

Marie NDiaye est née en France en 1967. Écrivaine à la carrière brillante, NDiaye n'a que 17 ans quand les Éditions de Minuit publient son premier roman en 1985. Le prix Fémina lui est attribué en 2001 pour le roman *Rosie Carpe*, et en 2009, elle remporte le prix Goncourt avec *Trois femmes puissantes*. Elle a publié seize romans en date de la rédaction de cette thèse. Dramaturge de onze pièces de théâtre (dont certaines écrites à quatre mains avec Jean-Yves Cendrey, son époux), elle est la première femme dont une pièce rentre dans le répertoire de la Comédie française de son vivant. Elle est aussi l'autrice de plusieurs nouvelles, dont *Un pas de chat sauvage* (2019), parue lors de l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse », qui s'est tenue au Musée d'Orsay du 26 mars 21 juillet 2019. Cette parution est la trace d'une nouvelle collaboration avec son frère, l'historien Pap Ndiaye, conseiller scientifique de l'exposition. En effet Marie NDiaye a déjà préfacé l'essai *La Condition noire* (2008) de son frère avec une nouvelle. Si NDiaye n'a pas pris de nom de plume, elle a choisi une orthographe qui diffère de celle de son frère. Connue pour sa discrétion, NDiaye est tout même mise sous les projecteurs en 2004 quand elle encourage son époux à amener un instituteur auteur d'agressions sexuelles sur jeunes enfants à la police et une nouvelle fois en 2009 pour sa critique publique du président Nicolas Sarkozy et l'affirmation que son expatriation à Berlin était au moins partiellement motivée par le climat

politique de sa présidence. Les analyses de cette thèse portent principalement sur *Trois femmes puissantes* (2009) et *Ladivine* (2013) et, dans une moindre mesure, *Autoportrait en vert* (2005). Ce dernier livre était d'ailleurs l'objet de mon mémoire de maîtrise en études littéraires¹⁷. Les arbres de ce court texte avaient déjà attiré mon attention en deuxième cycle, et le choix des romans analysés dans cette thèse a été motivé en partie par des questionnements déjà présents lors de ce premier travail.

En travaillant la terre à mon niveau très modeste, j'ai commencé à percevoir des choses dans leurs œuvres que je n'avais pas vues à la première lecture. Pour vous les montrer, je dois proposer un certain nombre de rapprochements.

Rapprochement 1

Cette thèse fait un rapprochement de cultures qui pointe des liens entre la culture au sens large du terme (aussi bien les systèmes symboliques et les normes sociétales régissant la production de sens, la lisibilité des œuvres et la viabilité de la personne que l'ensemble des œuvres produites par et en opposition à ces normes) et l'agri-culture (qui comprend toute production alimentaire obtenue par l'aménagement des écosystèmes selon les normes d'une communauté humaine donnée). Chacune de ces formes de culture nourrit l'être humain.

L'agriculture a provoqué l'invention de l'écriture, dont les vestiges les plus anciens sont des registres de récoltes. Ainsi, toute littérature écrite est liée à cette histoire. De même, il sera possible de retrouver la trace du lien des formes orales de la littérature à l'agriculture, de leur sillon commun. Dans *Histoire des agricultures du monde*, Marcel Mazoyer et Laurence Roudart postulent une concomitance du développement des langues et de l'agriculture—une révolution culturelle dans tous les sens du terme¹⁸. La langue, c'est la matière première de la poésie, des contes et des mythes—ces ancêtres des romans (textes écrits) qui constituent le corpus de cette thèse.

¹⁷ « Hybridité et identité : les enjeux d'Autoportrait en vert de Marie Ndiaye », Mémoire de maîtrise en études littéraires sous la direction de Martine Delvaux, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009.

¹⁸ Marcel Mazoyer et Laurence Roudart, *Histoire des agricultures du monde. Du néolithique à la crise contemporaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 79-80.

Les nœuds qui se sont formés entre la langue, l'écriture et l'agriculture sont, en effet, au cœur de la réflexion que Jacques Derrida a menée dans *De la grammatologie* (1967). Le philosophe de *queer ecology* Timothy Morton s'y réfère dans *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (2016). Ces connexions sont aussi au centre de *Sowing the Body: Psychoanalysis and Ancient Representations of Women* (1991) de Page duBois.

Rapprochement 2

L'agriculture telle qu'elle est pratiquée à grande échelle aujourd'hui dans les pays industrialisés et sur de grandes surfaces des pays dits « en développement » est une agriculture industrielle. Parce qu'elle cherche à fournir des marchés avec des biens de consommation, elle obéit plus à une logique de rationalisation capitaliste qu'à un engagement éthique du soin des vivants¹⁹. Un rapporteur spécial l'exprime ainsi : « En résumé, dans le domaine des systèmes alimentaires, le monde est dominé par des sociétés qui utilisent leurs richesses pour produire plus de richesses au lieu d'utiliser la vie pour produire plus de vie²⁰. »

Comme d'autres formes de production capitaliste, l'agriculture industrielle est linéaire. La terre est une ressource à exploiter, et plus qu'elle produit, mieux c'est, peu important les dommages ou les dangers. Si la fertilité des sols baisse, il est toujours possible d'utiliser des « intrants » (principalement des engrais et pesticides chimiques, mais aussi des semences modifiées par des procédés industriels) qui augmentent la production. Les coûts externes (baisse de fertilité des sols, pollution des nappes phréatiques, conséquences

¹⁹ Je parle ici d'agriculture comme d'une entité qui dépasse la volonté et les convictions des individus et qui limite leurs choix et leur pouvoir. C'est une agriculture structurante. Cependant, ce serait une injustice et une violence de ne pas rappeler que les paysans et les paysannes produisent un tiers de la nourriture au niveau mondial ! Le rapport de Jessica Duncan et Pricilla Claeys, *op. cit.* affirme à plusieurs reprises que les agricultrices, femmes et filles, sont majoritaire dans ces rangs. De même, ce rapport abonde en exemples de solidarité et de soutien offerts par les agriculteurs et agricultrices aux populations précaires, souvent urbaines, pendant les périodes de confinement que les populations mondiales ont connu depuis 2019, pp. 9-10. Ayant grandi dans un état rural des États-Unis—Missouri, l'ancien fief de Monsanto, je sais d'expérience personnelle que les agricultrices et agriculteurs cultivent souvent par conviction, mais que l'entité de l'agriculture efface les intentions de l'individu. De même, le profit généré par les biens ne revient pas à celles et ceux qui travaillent la terre.

²⁰ Nations Unies, *op. cit.*, A/76/237, p. 11, para 26.

sanitaires sur les populations humaines et non humaines, perte de (bio)diversité ou de valeur nutritive) de ces opérations ne sont pas comptabilisées dans les rendements finaux²¹.

Dans cette thèse, je regroupe ces formes d'agriculture industrielle sous la bannière de « monoculture ». La monoculture vise à générer des bénéfices en simplifiant, rationalisant et uniformisant les écosystèmes complexes. Les logiques de simplification et de rationalisation sont appliquées aussi bien aux champs, qu'aux forêts et à l'élevage. Par exemple, le plus grand nombre d'*animales*²² possible est entassé dans le plus petit espace possible afin de maximiser une surface donnée. Les espèces ont été modifiées par la reproduction sélective pour produire (toujours) plus de viande en (toujours) moins de temps.

²¹ Des sources multiples—rapports, films documentaires, livres—attestent de ces faits. Les rapports de Rapporteur special Michael Fakhri cités plus haut en fait partie. Des livres de fracture plus poétique en existent aussi, tel le *Sand County Almanac and Sketches Here and There* (1949) de Leopold Aldo. On pourrait se référer à des textes militants, comme *Staying Alive* (1988) de Vandana Shiva. Pour ma part, ce sont devenus des acquis, des faits que j'ai appris de nouveau et encore dans ma formation en permaculture.

²² L'espèce humaine inflige un immense tort aux animaux que nous appelions « bétail ». Si leurs rangs incluent des individus de sexe féminin et de sexe masculin, ce sont des poules, de vaches et des truies se trouvent confinées dans les usines d'élevage. Joycelyne Porcher décrit son travail dans les systèmes de production porcines en France dans *Vivre avec les animaux. Une utopie pour le XXI^e siècle* (2011). Jonathan Safran Foer documente et décrit en détail les conditions de la production porcine. Particulièrement dérangeants sont les détails sur la maltraitance permanente des truies pendant leurs grossesses forcées et leurs accouchements. Voir en particulier la section « Notre nouveau sadisme » du chapitre « Tranches de paradis / Tas de Merde » dans *Faut-il manger les animaux* (trads. Gilles Berton et Raymond Clarinard) Paris, Éditions de l'Olivier, 2010, pp. 231-240. Si je ne m'inscris pas dans la lignée de féministes véganes telles que Carole J. Adams (*The Sexual Politics of Meat*, 1990), je suis d'accord qu'il y ait de forts liens entre la domination des femmes et la domination des animaux, et surtout des animales.

Rapprochement 3

L'agriculture monoculturelle a été propagée à l'échelle planétaire par les plantations coloniales—« un univers de domination et d'oppression, de déshumanisation sourde ou déclarée²³ ». Le concept de la « race » a été inventé afin de légitimer l'accaparement des terres et la mise en esclavage de populations entières, déportées et forcées de labourer les terres par les agentes et les agents de la colonisation. Ainsi, l'agriculture industrielle actuelle descend d'une histoire d'invasions, de vol des terres, de génocides et de terreur raciale. L'avènement de la plantation coïncide avec le début de ce que nous appelons la modernité. Les penseurs et penseuses qui ont étudié cette question abondent, mais je me limiterai à trois les noms que je convoque dans cette introduction : Édouard Glissant, Paul Gilroy et Sylvia Wynter.

Dans *Poétique de la Relation*, Édouard Glissant revisite la propagation de la plantation à travers les Amériques et les pays de l'océan Indien. Glissant remarque que la plantation était un système fragile parce qu'elle dépendait de ressources externes, consommant plus d'énergie qu'elle n'en produisait : « C'est une organisation pyramidale, confinée dans un lieu clos, fonctionnant apparemment en autarcie mais réellement en dépendance, et dont le mode technique de production est non évolutif parce qu'il est basé sur une structure esclavagiste²⁴. » Glissant souligne que dans les relations d'échange, la plantation échangeait à perte²⁵. La monoculture fonctionne de la même façon : ces cultures sont fragiles car susceptibles d'effondrement avec les moindres arrivées de peste ou de maladie ; les fermes fonctionnent souvent à perte sur le plan financier et le recours au travail fait par des précaires (souvent des personnes migrantes) est courant²⁶.

L'Atlantique noir (1993) de l'historien et sociologue britannique Paul Gilroy fait écho à *Poétique de Relation*²⁷. Gilroy est catégorique : l'esclavage et la plantation ne sont pas des

²³ Ibid. 79.

²⁴ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Éditions Gallimard, 1990, p. 78.

²⁵ Ibid., 81.

²⁶ Voir, entre autres, les rapports de Michael Fakhri cités plus haut.

²⁷ Publié juste trois ans après la parution de *Poétique de la Relation*, *The Black Atlantic* ne sera pas traduit en français qu'en 2010, malgré son importance dans le monde pour les *cultural studies* et les *black studies*. Gilroy cite souvent la pensée de Glissant.

exceptions à la modernité, ni les vestiges d'un passé prémoderne. Au contraire, ces formes de terreur raciale constituent la modernité parce qu'elles ont posé les jalons de l'économie, des rapports sociaux et de la politique modernes²⁸. Autrement dit, la plantation a été structurante, et elle le demeure dans la mesure où elle a façonné les structures sociales, économiques, politiques et culturelles du monde dans lequel nous vivons aujourd'hui.

Dans un entretien de 2007, Gilroy affirme : « Dans nos langues – c'est particulièrement vrai du français et de l'anglais – le concept de culture est très lié à la terre, à l'agriculture, au sol²⁹. » Ainsi, en remontant le fil, ces langues et cultures sont aussi intimement liées à la plantation, le mode d'agriculture et de pouvoir qui a fait naître le capitalisme moderne et la monoculture.

Dans « Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument » (2003), Sylvia Wynter réaffirme aussi que la colonialité et la modernité sont inséparables³⁰. Revisitant l'ascension du pouvoir occidental, elle démontre sa conjugaison avec la définition même de ce qui est humain—un « code » ou « un énoncé descriptif » qui produit le *genre* humain³¹. Dans l'Europe médiévale, l'être humain était défini comme un être du péché (contrairement à Dieu), et Wynter rappelle que cette définition était fondée aussi sur la stigmatisation de la Terre comme étant une matière basse en comparaison avec le royaume céleste, parfait et divin.

Lors de la Renaissance, une partie de la population s'affranchit de la domination de l'Église, modifiant alors le « code » du genre humain. L'Homme, défini alors comme chrétien, devient le genre humain qui est pleinement humain en opposition à l'humain anormal—le non croyant³². Imbu d'une mission civilisatrice passant par la religion, L'Homme mène des campagnes d'exploration et de colonisation. Graduellement, avec la Révolution

²⁸ Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995, 54-55

²⁹ Jim Cohen, « De l'Atlantique noir à la mélancolie postcoloniale. Entretien avec Paul Gilroy », traduit par Jade Lindgaard (*Mouvements*, 2007/3 (No. 51), p. 93.

³⁰ Sylvia Wynter, « Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument », *The New Centennial Review*, Volume 3, Number 3, Fall 2003, p. 263, 270. Une traduction du titre cet article pourrait être : Ébranler la colonialité de l'être/du pouvoir/de la vérité/de la liberté : vers l'humain, après l'homme, sa surreprésentation—un argumentaire.

³¹ À différencier du « gender », ce « genre » est comparable au genre littéraire. Parfois Wynter choisit « the genre of human », d'autres fois, elle parle de « the genre of being human ». Ceci est intéressant parce que l'expression souligne un aspect performatif et modifiable de l'être. Traduit littéralement, cela donnerait « le genre de l'étant humain ».

³² Wynter ajoute un chiffre (1 ou 2) à l'Homme afin de signaler l'évolution de l'énoncé descriptif. Cependant, bien que le « code » se modifie, il n'écrase pas le code tel qu'il était avant.

scientifique et la sécularisation massive de l'Europe, l'énoncé descriptif du genre humain change de nouveau. L'Homme est redéfini en termes biologiques et la Nature, puis l'Évolution se substituent à la force divine. La construction de la « race » se substitue à la croyance et permet à l'Homme de justifier la colonisation et l'esclavage. L'Homme est ainsi codifié comme étant blanc et rationnel, l'Autre racisé est sous-humain et irrationnel. Une hiérarchie se met en place et se solidifie qui maintient des personnes dites « noires³³ » tout en bas de l'échelle des valeurs, des capacités intellectuelles et du pouvoir socio-économique. Wynter remarque que cette position à l'intérieur des pays esclavagistes, les États-Unis en particulier, est celle que l'Afrique est forcée d'occuper sur l'échelle géopolitique mondial³⁴.

Wynter avance que l'énoncé descriptif qui produit le genre humain est d'importance capitale parce que nous, les membres de l'espèce humaine, sommes des créatures qui vivent et sont conditionnées par la langue³⁵. Ainsi, l'énoncé descriptif détermine la politique de l'existence (« the politics of being »)³⁶, et la surreprésentation de l'Homme produit la colonialité de cette existence. Elle écrit :

[...] toutes nos luttes actuelles concernant la race, la classe, le genre, l'orientation sexuelle, l'ethnicité, l'environnement, le réchauffement climatique, les changements climatiques sévères, la distribution fortement inégale des ressources de la terre (20 pour cent de la population mondiale possède 80 pour cent de ses ressources, consomme deux tiers de sa nourriture, et produit 75 pour cent de sa pollution actuelle, avec pour conséquence que deux milliards de personnes vivent relativement bien tandis que quatre milliards vivent toujours au bord de la faim et de l'appauvrissement, à la dynamique de surconsommation de la part du riche Nord techno-industriel, parallèlement à celle de la surconsommation. La dynamique de surconsommation de la part du riche Nord techno-industriel, parallèlement à la dynamique de surpopulation de la part des mondes pauvres et dépossédés, encore partiellement agraires, du Sud), sont autant de facettes différentes de la lutte centrale d'ethno-class de l'Homme versus l'Humain³⁷.

³³ Toute une génération de penseurs et penseuses (e.g. Zakiyyah Iman Jackson, Patrice D. Douglass) privilégie « blackened » (noirci.e) à « black » pour souligner le processus de racialisation qui a lieu dans l'assignation de la couleur et la « race ».

³⁴ Ibid., 261

³⁵ Wynter dit une « forme de vie capacitée par le langage » [ma traduction], (« language-capacitated form of life »), ibid., p. 270.

³⁶ Ibid., p. 270, 318, 325-328.

³⁷ [Ma traduction]. Ibid., p. 268: « The correlated hypothesis here is that all our present struggles with respect to race, class, gender, sexual orientation, ethnicity, struggles over the environment, global warming, severe climate change, the sharply unequal distribution of the earth resources (20 percent of the world's peoples own 80 percent of its resources, consume two-thirds of its food, and are responsible for 75 percent of its ongoing pollution, with this leading to two billion of earth's peoples living relatively affluent lives while four billion still live on the edge of hunger and immiseration, to the dynamic of overconsumption on the part of the rich techno-industrial North paralleled by that of overpopulation on the part of the dispossessed poor, still partly

Selon l'argumentaire de Wynter, deux régimes du savoir—les sciences sociales et les humanités d'un côté et les sciences naturelles de l'autre—produisent et renforcent l'énoncé descriptif de l'Homme. La conscience que la cognition des êtres humains est narrative et que l'énoncé descriptif s'inscrit dans nos consciences pour produire une existence peut devenir une voie de libération. S'appuyant sur les idées d'Aimé Césaire, Hans Pagel et Franz Fanon, Wynter suggère qu'il sera possible d'inventer d'autres « genres de l'humain » en codant d'autres régimes de savoir et/ou en mettant à mal les frontières entre les deux régimes de savoir, tout en cherchant de nouveaux horizons épistémiques. L'historicité de l'Homme suggère que l'étant de l'être humain peut devenir une praxis *consciente* et inventive.

Si Wynter rapproche explicitement le déni de la Terre, la codification de l'Homme et la domination coloniale, « On the Coloniality of Being » ne nomme pas directement l'agriculture. Un article de 1971, « Novel and History, Plot and Plantation » oppose deux formes d'agriculture—les cultures de rentes de la plantation et les cultures vivrières des jardins de provisions des esclavagisés. Comme Gilroy, Wynter trouve dans certains romans des contre-discours à la plantation, la terreur et la modernité. Et, comme Glissant, elle identifie dans les œuvres qu'elle étudie des résistances à la plantation (à la monoculture) qui sont liées aux jardins vivriers. L'étant de l'être humain—et non pas l'Homme—peut être cultivé autrement et « littérairement ».

Rapprochement 4

L'imposition et l'expansion de la monoculture ne pouvait pas avoir lieu sans la subjugation et la domination des femmes. Sylvia Federici établit le lien entre les féminicides européens du quinzième au dix-septième siècles et la colonisation dans *Caliban et la sorcière*. Le capitalisme patriarcal, affirme-t-elle, n'était pas une évolution « naturelle » de la société féodale, mais le résultat d'une guerre de classe menée par la gentry avec l'appui de l'Église contre la paysannerie. Si les femmes de la paysannerie n'avaient pas un statut égal à celui des hommes, les paysannes avaient un accès (plus limité que les paysans) aux terres à cultiver et aux communaux, étaient respectées dans leurs communautés, souvent à titre de

agrarian worlds of the South)—these are all differing facets of the central ethnoclass Man vs. Human struggle. »

guérisseuses ou de sages-femmes et bénéficiaient des liens de solidarité, surtout avec d'autres femmes. La situation des artisanes était similaire, avec un accès des femmes à beaucoup de professions.

Selon Federici, la tension entre la paysannerie et les classes dirigeantes est un héritage du système d'esclavage en place depuis l'Empire romain, et qui a produit le servage³⁸. L'existence des serfs démontre que l'esclavage est inhérent au pouvoir et à l'agriculture européens bien avant la plantation coloniale. Pendant les douzième et treizième siècles, les serfs résistaient aux demandes de la seigneurie par le refus du travail et le marronnage. Les luttes des populations serviles s'intensifient, allant jusqu'aux conflits armés, et des changements modifient le système féodal. La classe servile devait payer des taxes au lieu de rendre des services à la gentry. Bien que ce changement accroisse l'autonomie paysanne, elle lèse les personnes les plus vulnérables, les femmes en premier. Incapables de payer leurs dus, ces personnes étaient expropriées des terres, entraînant une crise de subsistance et des migrations urbaines. Avec l'arrivée de la Peste et la diminution de la population, le standard de vie de la paysannerie restante augmente tandis que les classes dominantes perdent des richesses³⁹.

S'ensuit alors une deuxième vague d'accaparement des terres (quinzième aux dix-huitième siècles), contestée fortement par la paysannerie, en particulier les femmes, qui en furent plus touchées. La gentry, avec la complicité de l'église et des marchands, procède aux « enclosures » des communaux. Cette privatisation de l'espace et l'accumulation des richesses par les classes dirigeantes qui en résulte laisse les plus pauvres sans accès aux ressources : la production et la diversité alimentaires chutent, suivies de la famine, des révoltes et des émeutes de la faim. Afin réprimer ces contestations, les instances de pouvoir s'engagent alors dans une campagne d'avilissement des femmes qui exploite les différences de genre pour diviser la classe paysanne et l'artisanat de l'intérieur. Les femmes sont visées par des lois leur interdisant la majorité des professions. Autrefois docteurs, guérisseuses et surtout sages-femmes, elles sont interdites de fonction et remplacées massivement par les hommes. Dans le même temps, la prostitution leur est proposée comme profession

³⁸ Sylvia Federici, *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, traduit par le collectif Senonevero, *op. cit.*, Genève, Paris, Marseille, Rupture, pp. 36-40.

³⁹ Ibid., voir en particulier le premier chapitre « Il faut à tout ce monde un grand coup de fouet Mouvements sociaux et crise politique dans l'Europe médiévale », pp. 33-92.

sanctionnée, mais combinée aux efforts de l'Église pour avilir les actes sexuels non reproductifs et ceux qui ne satisfont pas les désirs des hommes. Le résultat de ces changements fut de rendre les femmes financièrement, matériellement et légalement dépendantes des hommes. De plus, le travail reproductif des femmes (et de leurs enfants) est mis gratuitement à la disposition des hommes. L'accès à leurs corps et à leur travail remplace ainsi l'accès aux communaux et finance l'économie capitaliste naissante⁴⁰.

Pour éradiquer toute opposition des femmes et de leurs alliés, les classes dirigeantes attaquent les femmes à travers les chasses aux sorcières au quinzième siècle, chasses qui s'intensifient dans le seizième siècle et prennent fin au milieu du dix-septième siècle. Ces violences comprennent la torture, les confessions forcées décrivant des actes sexuels avec « le diable » et la mise à mort brutale et publique des accusées. Federici est formelle : contrairement au récit attribuant ces violences au Moyen Âge, cette violence est propre aux débuts de la modernité⁴¹. La chasse aux sorcières est concomitante avec l'accaparement des communaux.

Dans son histoire de la Révolution scientifique, *The Death of Nature* (1980), Carolyn Merchant associe cette même période à une transition entre deux visions de la Terre et de la nature. La vision qui précède les « enclosures » est ancrée dans une cosmologie qui considère la Terre / la nature comme un organisme vivant, associé au corps de la femme-mère. Des relations et des engagements de soin, d'échange et de respect existaient entre les êtres humains et cette entité. La coupe des arbres était limitée, les activités minières étaient quasi-proscrites⁴². Avec la transition vers le capitalisme retracée par Federici, la Terre / la nature devient une femme indisciplinée, une sorcière à maîtriser⁴³. Les ressources des communaux alors privatisées sont exploitées et épuisées, notamment pour la construction navale qui rend possible l'expansion coloniale⁴⁴. Dans le nouveau paradigme de la Révolution scientifique, la nature est morte ou dévitalisée (selon l'expression de

⁴⁰ Voir le chapitre « Accumuler le travail et avilir les femmes. Construire la "différence" dans la "transition au capitalisme" dans Silvia Federici, *ibid.*, pp. 97-205.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 261-263.

⁴² Voir Carolyn Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*, New York, Harper and Row, (1980) 1990, en particulier le chapitre « Nature as Female », pp. 1-41.

⁴³ Comme dans l'évolution de l'Homme décrite par Wynter, ce deuxième code de la femme/nature n'écrase pas complètement le premier. C'est toute la contradiction mère/pute qui gouverne la littérature de la Renaissance et qui reste présent dans l'imaginaire occidentale.

⁴⁴ Carolyn Merchant, *op. cit.*, pp. 65-68.

Starhawk). Grâce à l'expérimentation scientifique, elle devient stable, connaissable et exploitable.

Si, au moment de la rédaction de cette thèse, l'idée que la Terre / la nature est vivante est en train de resurgir, changement propulsé en grande partie par des évolutions scientifiques et la conscience écologique, l'agriculture monoculturelle décrite plus haut reste dominante et sous-tendue par cette dévitalisation de la Terre, héritière de la subjugation des femmes et de la domination raciale. Federici retrace la façon dont les techniques d'expropriation, de domination sexuelle, d'accumulation du travail reproductif des femmes, des tortures et des mises à mort publique des femmes ont été aussi exportées dans les colonies afin de faire fonctionner les plantations et de saper les solidarités éventuelles entre les personnes en *indenture* (travaillant sous contrat) et les personnes réduites en esclavage⁴⁵.

Federici souligne qu'une des premières accusées de sorcellerie dans les Amériques fut Tituba, alors que la dernière en territoire anglophone fut Sarah Bassett, dans les Bermudes⁴⁶. Le monde vivant ou « magique » est une menace à la monoculture, au pouvoir patriarcal, au récit de l'Homme, parce que le monde vivant est un monde *changeant*⁴⁷. Si le roman est l'enfant de la plantation, comme l'affirme Wynter, l'enfant n'est pas obligé d'obéir. Étant donné le contexte, le roman *Moi, Tituba, sorcière...* (1986) est un exemple éloquent de la désobéissance. Et ces « menaces » magiques caractérisent aussi les récits d'(agri)culture plus anciens que j'évoque, avec Françoise d'Eaubonne, au cours de cette thèse.

Je me suis permis ce long détour de rapprochements parce qu'ils informent les analyses menées dans cette thèse. Ce sont les structures invisibles qui les hantent. Malgré tout, j'y aperçois de l'espoir. L'historicité de chacun de ces rapprochements suggère qu'il est possible de changer d'histoire. Plus haut, j'ai affirmé à mon tour que l'agriculture contribue lourdement aux crises écologiques, celles qui menacent notre capacité à vivre. Mais le problème, selon Bill Mollison, est aussi la solution.

⁴⁵ Ibid., pp. 183-192.

⁴⁶ Ibid., p. 366.

⁴⁷ Ibid., pp. 226, 263, 278-279.

La permaculture

En 2017, j'ai suivi un « cours de design de permaculture⁴⁸ » sous la houlette d'Alfred Decker et de Starhawk—une figure de proue de l'écoféminisme aux États Unis, sorcière néo-païenne, et autrice de fiction spéculative, et Alfred Decker—un activiste engagé pour l'écologie et la justice sociale. Cette formation a eu lieu à Permaterra, une association basée à Céret, au pied des Pyrénées. Grâce à cette formation, j'ai obtenu un *permaculture design certificate* (PDC), un diplôme internationalement reconnu parmi les permaculteurs et permacultrices.

Le curriculum de base a été développé par le Bill Mollison. Ce dernier a donné le nom de « permaculture », contraction de *permanent agriculture*, aux bases d'une agriculture biomimétique et pérenne qu'il a développée avec David Holmgren, lequel était à cette époque un de ses étudiants. Si l'on dit généralement que Mollison et Holmgren sont les co-créeurs ou les inventeurs du concept, leurs idées ne viennent pas de nulle part. Ils ont été inspirés par Masanobu Fukuoka, J. Russel Smith et P.A. Yeomans⁴⁹. De même, toute l'importance des *patterns* vient de l'observation des techniques et des échanges avec des agriculteurs et agricultrices dans les sociétés non industrielles.

Originaire de la Tasmanie, Mollison a grandi en ce que nous appellerions aujourd'hui « autosuffisance », proche de la nature et de l'agriculture. Après avoir travaillé pour la CRISO (Organisation du Commonwealth pour La Recherche Scientifique et Industrielle), il est devenu professeur à Université de Tasmanie, où il a développé la discipline de « environnemental psychology ». Très inquiet par la mise à mort des forêts, par la pollution et par la surexploitation des ressources fossiles, il s'est attelé à un moyen indirect de

⁴⁸ Aussi connu plus simplement en français comme « formation en permaculture » ou PDC, de l'anglais « permaculture design certificate course ». Je remercie l'école doctorale de Pratiques et Théories du Sens et le Laboratoire d'études de genre et de la sexualité de m'avoir accordé un financement pour cette formation, qui était une étude du terrain dans tous les sens du terme. Si je cite des textes de Bill Mollison et David Holmgren, l'essentiel des concepts et des pratiques décrits au long de cette thèse vient de cette formation. La même chose est vraie pour l'historique que je développe ici de la permaculture. Ayant déjà participé à des projets d'agriculture urbaine et des stages de permaculture, j'ai consolidé et approfondie mes connaissances à travers ce PDC.

⁴⁹ Masanobu Fukuoka a écrit *La Révolution d'un seul brin de paille* (1975), J. Russel Smith est l'auteur *Tree Crops : A Permanent Agriculture* (1929), et P.A. Yeomans a publié *Le Keyline Plan* (1954). Plusieurs idées de ces penseurs ont été exposé dans le cours de PDC que j'ai complété. Nous avons même creusé un *swale* (bassière) selon les idées de Yeomans.

répondre aux forces destructrices. Ainsi, avec Holmgren, il a élaboré « [...] une méthode de conception destinée à la création d'environnements humains soutenables⁵⁰. »

La réception collégiale de leur première publication *Permaculture 1* (1978) laissait à désirer. Selon Mollison, « La communauté professionnelle était scandalisée, car nous combinions architecture et biologie, agriculture, gestion des forêts et élevage. Tous les spécialistes se sentaient offensés⁵¹ ! » Fort heureusement, les idées de Mollison et Holmgren ont pris racine en dehors de l'université, que les deux hommes finissent par quitter afin de propager leurs idées autrement. En 1981, Mollison a donné le premier *permaculture design course* en dehors de l'université, et en dix ans seulement, 300,000 personnes ont été certifiées. Mollison est décédé en 2016.

Holmgren continue à donner des formations en permaculture. Il a développé son *homestead* (ferme) de permaculture en Australie—Melliodora, qu'il tient, avec sa partenaire, Su Dennet, depuis 35 ans. Devenue un site de démonstration internationalement connu, leur ferme a une superficie de moins d'un hectare⁵².

Holmgren publie *Permaculture: Principles and Pathways Beyond Sustainability*, une collection de principes permaculturels chez Melliodora Publishing, sa propre micro maison d'édition. Mollison a aussi fondé et publié ses ouvrages avec Tagari Publications⁵³, qui est toujours en opération. S'il est possible d'acheter leurs livres dans les grandes chaînes de distribution, ces maisons d'édition vendent les œuvres en direct et dans des circuits parallèles.

En se propageant par la formation PDC et les publications indépendantes donc, la permaculture a pris de nouveaux sens. La définition s'est élargie rapidement jusqu'à désigner la contraction de *permanent* et *culture* car la mise en place de ces écosystèmes cultivés comporte forcément des dimensions sociales, politiques, et économiques.

De nouvelles définitions de la permaculture sont formulées. Decker et Starhawk aimaient citer celle de Patrick Whitefeld : « La permaculture est l'art de créer des relations

⁵⁰ Bill Mollison, *Introduction à la permaculture*, traduit par Jean-Luc Girard et Muriel Gasnier, La Chapelle-sous-Uchon, Passerelle Éco, 2021, p. 13.

⁵¹ *Ibid.*, p. 8.

⁵² Voir la page « Property » du site de David Holmgren, <https://holmgren.com.au/melliodora/property/>, consulté le 8 novembre 2021.

⁵³ Tagari Publications est une petite maison d'édition associée aux Targari Garden Farms et le Permaculture Institute en Tasmanie. Il est possible d'acheter les vidéos des cours de Bill Mollison et une grande partie de ses ouvrages sur leur site <https://www.tagaripublications.com/>.

bénéfiques. » Selon la formation que j’ai reçue dans leur cours, la permaculture est un système de design écologique des écosystèmes cultivés et pérennes qui se différencie d’autres systèmes de design par une éthique tripartie formulée le plus simplement comme :

- *Earth care / Prendre soin de la terre,*
- *People care / Prendre soin des humains,*
- *Future care / Prendre soin de l’avenir*⁵⁴

Ainsi, l’éthique permaculturelle résonne fortement avec une éthique du *care* féministe et se fonde sur l’idée que la survie des espèces—humaines et non-humaines, animales et végétales—est un effort collaboratif et relationnel. Cette perspective est formulée à partir de la vision humaine, mais elle reconnaît qu’il est difficile pour les êtres humains de bien vivre à court terme, et impossible pour eux de survivre à long terme, sans prendre soin de la Terre, c’est-à-dire des êtres et des éléments qui constituent cet organisme vivant dont nous faisons partie. Cultiver avec *care*, c’est aussi prendre soin de l’avenir, partager ce que nous avons avec les êtres qui nous entourent afin de rendre l’avenir d’un monde vivant possible pour ceux qui viennent après nous.

En plus d’être une pensée et une pratique du *care*, la permaculture est une forme de savoir situé qui résonne aussi avec mes propres convictions féministes. Starhawk et Decker répétaient et renforçaient la situationalité avec la formule suivante : « ça dépend. » La permaculture met l’accent sur les solutions, mais quelles techniques faut-il utiliser pour parvenir à la solution? Ça dépend. *Ça dépend toujours d’un contexte.* Ainsi, guidée par les piliers éthiques, une permaculturiste utilise des principes afin de créer des relations bénéfiques chaque fois particulières, c’est-à-dire « des écosystèmes qui subviennent à nos besoins humains tout en régénérant le monde autour de nous », selon la formulation de Starhawk. Comment y parvenir? On peut commencer en mettant en action le premier principe : « Observer et interagir ». En observant, on trouve le *de quoi* de *ça dépend*. Cela peut paraître banal, mais tout comme il n’existe pas de féminisme *one size fits all*, la

⁵⁴ Ce dernier pilier éthique s’exprime plus souvent « fair share » ou partager les récoltes et les ressources équitablement. J’adopte la formule « future care » que Starhawk a utilisé lors de la formation en 2017. Elle attribuait cette formule à des « permaculteurs et permacultrices africain.es », mais je ne retrouve pas une l’origine exacte. L’idée « future care » entend qu’il n’ait pas de future possible sans le partage équitable de ressources, maintenant et avec des générations futures. Cette une manière très efficace d’exprimer la définition de développement durable donné par le Rapport Bruntland aux Nations Unies en 1987 : « développement apte à “répondre aux besoins du présent sans compromettre la possibilité pour les générations à venir de satisfaire les leurs”. » (Voir <https://fr.unesco.org/themes/education-au-developpement-durable/comprendre-edd/developpement-durable>, consulté le 5 novembre 2021, para 1.)

(agri)culture est une question de sur mesure. Le *ça dépend* change avec le temps, à travers les climats, selon les êtres qui partagent nos vies, mais toujours en respectant un souci, un soin éthique.

Terre, terrain, terreau

Je me permets d'interrompre ici ce trop bref résumé des pensées, des traditions et des pratiques complexes qui constituent la permaculture. Le titre du quatrième chapitre de cette thèse pose la question : « En quelle compagnie écrire ? » Il me paraît nécessaire, pour finir d'introduire mon propos, de situer mes propres pratiques de recherche en expliquant en quelle compagnie j'ai lu et j'ai écrit. Étant passée par les cercles de bénévolat en agriculture urbaine, une formation en permaculture, des lectures multiples, des jardins et des terres productifs, des échanges avec des proches et des discussions avec une amie chercheuse, je sais que le sol est vivant, qu'il est une source de vie autant qu'un habitat. Le sol est fécond *et* fertile. Nous ne connaissons pas encore tous les organismes qui y vivent et qui le composent—les champignons, les bactéries, les nématodes, les arthropodes, les protozoaires et les vers sont des noms génériques englobant des milliers d'espèces qui transforment les matières organiques tout en composant le sol. Ce sont des espèces compagnes, c'est-à-dire des créatures qui nous accompagnent dans la vie, qui rendent la vie possible.

Étant étrangère, j'ai souvent lu dans ma langue maternelle, ce qui explique le grand nombre de ressources anglophones. Certains ouvrages lus au début de mes recherches, comme *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution* (1980) de Carolyn Merchant, *Woman and Nature* (1978) de Susan Griffith ou *When Species Meet* de Donna Haraway (2006) viennent de paraître en traduction. Les deux premiers textes ont certainement bénéficié du succès du recueil de textes écoféministes en traduction, *Reclaim*, publié par les Éditions Cambourakis en 2016 sous la direction d'Émilie Hache. Cette même année, les Éditions Cambourakis ont publié une nouvelle édition de *Rêver l'obscur* de Starhawk, préfacée par Hache et postfacée par Isabelle Stengers, qui a aussi co-traduit une sélection des écrits du blog de Starhawk sous le titre *Chroniques altermondialistes. Tisser la toile du soulèvement global*, paru également en 2016. Pourtant, il a fallu attendre 2020 pour voir sortir une nouvelle édition de *Le féminisme ou la mort* (1974) de Françoise d'Eaubonne, préfacé par Myriam Bahaffou et Julie Goreki, deux militantes des mouvements

écoféministes actuels en France. La même année a vu la publication d'*Être écoféministe. Théories et pratiques* de Jeanne Burgart Goutal chez l'Échappée.

Ces publications récentes en langue française témoignent du *renouveau* de l'éco-féminisme en France. En effet, c'est la militante radicale Françoise d'Eaubonne qui emploie ce terme pour la première fois dans *Le féminisme ou la mort*. (1974). Elle développe davantage les liens entre l'écologie et le féminisme dans *Les femmes avant le patriarcat* (1976) et *Écologie et féminisme. Révolution ou mutation* (1978). Il existe dans les publications françaises citées plus haut une tendance à ignorer ou minorer ces textes, qui ont été laissés à l'abandon quand l'écoféminisme est devenu très injustement un synonyme de féminisme essentialiste⁵⁵. En cette année 2021, deuxième année de la crise de la Covid 19, année des pénuries, des feux de forêts, mais aussi d'une mobilisation croissante de jeunes et surtout des jeunes femmes pour le climat, la biodiversité, l'écologie, le féminisme, le queer, le nom de Françoise d'Eaubonne resurgit⁵⁶.

Le projet de cette thèse a été formulé en 2014, quand l' écoféminisme demeurait encore dans l'obscurité. Je me réjouis de sa progressive mise en lumière — je parle ici des feux de la rampe médiatique— et espère que cette thèse y contribue.

Spirale

Dans les chapitres qui composent cette thèse, je reviens aux piliers éthiques et aux principes de la permaculture, tout en les arrimant à des théories féministes et à des concepts littéraires.

L'organisation générale de cette thèse a été conçue comme une spirale, ce *pattern* qui revient le plus souvent dans les pages qui suivent. L'écriture est linéaire, mais la pensée ne l'est pas forcément. Que votre lecture soit habitée par la spirale. Elle pourrait vous aider à voir, voire à comprendre, comment le sens y circule. Mes propres carnets de notes sont

⁵⁵ Loin de d'Eaubonne, dont la vie militante fut conforme à ses écrits, d'affirmer une « nature » ou une « essence » féminine. D'Eaubonne s'est mariée pour des raisons de convenance pure, laissant son époux sur les marches de la mairie. Ses enfants ont été confiés à sa famille pour qu'elle puisse se consacrer à ses activités de militante et d'écrivaine prolifique. Celles-ci ont inclus un attentat sur un site nucléaire.

⁵⁶ Dans le sillage de la réédition du *Féminisme ou la mort*, Élise Thiébaud publie *L'Amazone verte. Le roman de Françoise d'Eaubonne* (2021), une fiction basée sur la vie de l'autrice. La sortie de ce livre est accompagnée de plusieurs articles de presse qui redonne de la visibilité à d'Eaubonne, comme « Françoise d'Eaubonne, à l'avant-garde de l'écoféminisme » de *Telerama*.

remplis de dessins de spirales et d'arbres. Quelle ne fut pas ma joie de retrouver ce type d'images dans les carnets d'Édouard Glissant⁵⁷!

Cette thèse se divise en deux grandes parties. La première compare la permaculture et la littérature à travers des analyses des représentations des arbres dans des œuvres de Ken Bugul, Jamaica Kincaid et Marie NDiaye. Chaque chapitre de cette partie est dédié à l'analyse des textes d'une de ces écrivaines et développe des idées qui continuent à circuler dans les chapitres suivants. Le premier chapitre, « Sujet ou greffon? Le "Craft" de donner naissance, de dénaturer et de dire les vérités » examine les pratiques de greffage utilisées par Jamaica Kincaid en se focalisant sur le roman *See Now Then*. Le deuxième chapitre, « Les pouvoirs des arbres » est consacré à l'étude de *Trois femmes puissantes* et de *Ladivine* de Marie NDiaye. Les analyses élaborent deux notions clés : la sylvipoétique et l'éco-logique. Les agencements à l'œuvre dans les romans sont examinés afin d'explorer trois formes de pouvoir : « le pouvoir-sur », « le pouvoir-du-dedans » et « le pouvoir-avec ». Le troisième chapitre, « De placentaire à *placenterre* » est dédié à l'analyse du *Baobab fou* et de *Cacophonie* de Ken Bugul. Ce chapitre examine la façon dont ces œuvres de Ken Bugul incarnent une forme de *future care*.

La dimension comparative se complexifie dans la deuxième partie, qui est composée de deux chapitres. Les quasi-concepts mentionnés plus haut sont mis au service des analyses comparant les œuvres des écrivaines entre elles. Le quatrième chapitre « En quelle compagnie écrire? » revient sur les agencements identifiés dans le deuxième chapitre dans *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*, mais, cette fois-ci, la focale de l'analyse est mise sur les animaux et non les arbres. Forte de cette étude, l'analyse passe aux textes de Ken Bugul, identifiant des pratiques et des procédés similaires à l'œuvre dans les romans des deux écrivaines. Le cinquième chapitre, « Plaisirs impurs, jouir de l'impureté », se consacre aux plantes et aux jardins qui poussent dans *My Garden (Book)*: et *Among Flowers: A Walk in the Himalaya* de Jamaica Kincaid, ainsi que *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye. Ce chapitre se veut une invitation à jouer et à rire, à prendre plaisir dans l'impureté plutôt qu'à chercher la pureté écologique. Je pars du travail de Maria Lugonès—son éloge à l'impureté

⁵⁷ Les carnets de Glissant sont un trésor artistique et intellectuel auquel nul comparaison de ma part est possible. Cependant, les voir m'a donné du courage, un signe que j'avais peut-être quelque chose. Il est réconfortant de s'asseoir au pied d'un immense arbre et de profiter de son ombre généreux.

et son invitation à voyager dans les mondes— pour trouver de l'espoir et matière à rire dans les mondes créés par les écrivaines et dans les mondes à venir.

PREMIERE PARTIE

La bien-être des forêts est l'une des priorités les plus urgentes en vue d'un épanouissement planétaire—et même de la simple survie. Des luttes locales et translocales existent, il faut leur donner toute leur importance. Ce n'est pas un choix, c'est une nécessité.

Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*. 141

Devenir arbre

Nous ouvrons chaque journée de ce cours de design en permaculture en formant un cercle. Nous nous prenons la main et nous faisons ce que beaucoup de personnes connaissent sous le vocable de « méditation ». Mais la « méditation » que pratique Starhawk trace un cercle magique. Elle nous invite à observer le monde alentour tout en prenant de grandes respirations ventrales. Elle nous guide, les yeux grands ouverts : nous nous visualisons en tant qu'arbre, nous sentons nos racines s'enfouir dans la terre à partir des pieds et du bassin. Nous puisons de l'énergie dans la terre ; nous la sentons partir du centre chaud de la terre et remonter pour enfin traverser nos corps. Un arbre, nous rappelle Starhawk, est un lien entre la terre et le ciel. Elle nous invite à grandir, à sentir les branches qui poussent et s'étirent, vers le haut, vers l'extérieur, à partir de la tête. Elle nous demande de visualiser nos feuilles qui captent l'énergie solaire, de les sentir et de les entendre s'animer avec le vent, de laisser répandre la chaleur qu'elles emmagasinent. Elle nous invite à porter notre attention sur les flux de ces énergies, qui montent de la terre et qui descendent le long des feuilles, transportées par les veines cachées sous l'écorce. Nous respirons. Nous devenons arbres. Nous sommes un cercle d'arbres. C'est seulement quand nous sommes bien enracinées et bien éveillées que nous fermons les yeux. Nous sommes attentives aux odeurs, aux bruits, à la chaleur du soleil sur notre corps, au goût de l'air. Nos racines puisent et distribuent des ressources précieuses—l'eau, les micronutriments minéraux, les sucres—dans la terre. Nous invoquons les éléments : terre, eau, feu, vent, esprit. The circle is cast. La journée commence.

Observer et interagir

En traçant ce cercle magique, Starhawk met aussi en pratique un des principes fondamentaux de la permaculture, « observer et interagir ». David Holmgren, co-fondateur du concept, représente ce principe avec l'icône d'un arbre-humain : le tronc et les branches de l'arbre ont une forme humaine soutenant un feuillage important. Dans l'esprit de ce

premier principe, j’amorcerai l’analyse littéraire des œuvres de Jamaica Kincaid, Marie NDiaye et Ken Bugul en portant mon attention sur les arbres observés—par moi-même (lectrice) et par les personnages, sur les rôles joués par les arbres, et sur les interactions qu’ont les personnages avec eux. Les écrivaines elles-mêmes invitent, plus ou moins explicitement, leurs lectrices⁵⁸ à regarder de près les textes. Après tout, le titre *See Now Then* est un impératif—c’est à dire, une injonction à observer le temps, à considérer le temps en tant qu’évènement. Avec le titre *De l’autre côté du regard*, Ken Bugul fait aussi appel à notre sens de la vision, de la perspective et du recul afin de traverser la frontière entre les morts et les vivants. Avec le titre *Ladivine*, Marie Ndiaye évoque à son tour les pouvoirs de divination : de deviner les intentions des autres, de percevoir ce que d’autres ne voient pas. Et cet art de la divination était traditionnellement et demeure un savoir, un pouvoir de femmes—art d’oracle, de *sorcière*.

En regardant de près les arbres dans leurs œuvres, je suis également les traces de Bill Mollison et David Holmgren, qui ont développé le concept de la permaculture à partir de leurs observations sur la forêt primaire en Tasmanie. Frappés par l’autosuffisance de la forêt, qui ne demandait aucun apport énergétique externe pour se maintenir, se nourrir, ils se sont demandé dans un premier temps, comment la forêt se maintenait-elle ? Cet écosystème autorégulé produisait ce dont il avait besoin pour se nourrir—une abondance sans déchets ? Dans un deuxième temps, ils se sont posé la question : pourrait-on produire de la nourriture de la même manière que la forêt ? Dans ce chapitre, je ferai un pas de côté en me demandant de quoi se nourrissent les arbres des textes étudiés ici et ce qui (ou peut-être aussi qui) nourrit les arbres. Que font les arbres dans les textes analysés et pourquoi ? Les flamboyants, les palmiers, les arbres à pain, les baobabs et d’autres arbres encore ne meublent pas simplement la trame des récits. Parfois, leur présence fait apparaître, et même changer, la structure du roman, nous incitant à considérer l’œuvre littéraire comme un organisme vivant, et à y voir des collaborations entre l’humain et le non humain. À

⁵⁸ J’emploie « lectrices » au féminin dans un geste personnel pour « dé-masculiniser » le texte. Les « lectrices » ici, incluent les lecteurs. Le sujet de l’écriture inclusive est devenu, au cours de la rédaction de cette thèse, un débat important. Les tentatives pour rendre ce texte plus inclusif sont inégales. Elles reflètent mes hésitations en tant que francophone qui est, littéralement, étrangère à cette langue. Malgré les deux décennies vécues dans l’espace francophone, le genre du nom, les accords et souvent les enjeux, m’échappent. Je laisse les inégalités comme la trace de cette expérience.

travers les arbres, les écrivaines figurent leurs rapports à l'écriture, mais aussi au temps, aux autres et à la subjectivité. Sous leur canopée, les arbres peuvent mettre en lumière des rapports de pouvoir ou en être les acteurs, changeant le cours des événements et agissant sur les vies humaines.

Qu'est-ce qui émerge autour des arbres mis en récit par Bugul, NDiaye et Kincaid? Qu'est-ce qui se passe entre eux ? Dans les agencements des arbres observés, certains se dressent solitaires. Tel est le cas du marronnier observé et caressé par Clarisse / Malinka dans *Ladivine*, du baobab de la concession familiale de la narratrice du *Baobab fou*, et du flamboyant habité par le père de Nora dans *Trois femmes puissantes*. Dans d'autres agencements, les arbres se trouvent en paires ou en groupes, tels le manguier et l'arbre du voyageur entrelacés dans *Cacophonie*, les pins qui bordent le jardin devant la maison de Jamaica Kincaid dans *My Garden (Book)*; ou le quinconce des arbres admiré par Mrs. Sweet dans *See Now Then*⁵⁹. Dans d'autres agencements encore, les arbres sont réunis, devenant un seul organisme dans des forêts enchantées et enchantant, telle la forêt de rhododendrons du Népal qui émerveille Jamaica Kincaid dans *Among Flowers: A Walk in the Himalaya* ou la forêt primaire où Ladivine Rivière perdent sa forme humaine dans *Ladivine*.

Dans chacun de ces agencements et dans d'autres encore que j'examinerai en détail ici, il est possible d'apercevoir des stratégies de survie collective et collaborative. Elles sont adaptées au contexte, on pourrait dire à l'environnement, de chaque roman. Aucune structure ou stratégie ne vaudrait pour toutes les œuvres, cependant en examinant de près les arbres mis en récit, il est possible de voir surgir certains *patterns*.

Patterns

The patterns and forms of a tree are found in many natural and evolved structures [...]. Many threads spiral together at the point of deformation of the surface and again disperse. The tree form can be used as a general teaching model for geography, ecology, and evolution: it portrays the movement of energy and particles in time and space. Fetus and placenta; vertebrae and bones; vortices; mushrooms and trees; the internal organs of man; the phenomena of volcanic and atomic bomb explosions; erosion patterns of waves, rivers and glaciers, communication nets; industrial location nets; migration; genealogy; and perhaps the universe itself are of the general tree form portrayed.

⁵⁹ Je remarque en passant une coïncidence heureuse : c'est la maison d'édition L'Olivier qui publie la traduction française, *Voyons voir*. De ce fait, un dessin d'arbre—le logo de la maison—figure sur la couverture du livre. Il est aussi remarquable qu'une silhouette de femme remplit d'une photographie de forêt a été choisi pour la couverture de l'édition de poche de *Ladivine* publié chez Folio en 2014.

Ce mot d'usage ordinaire en anglais—*pattern*—se traduit selon *Le Grand Robert & Collins* par « dessin(s) » ou « motif », « style », « patron » ou « modèle », ou encore par « structure » selon le contexte⁶¹. Il n'est pas surprenant que dans la version française de *Permaculture Pathways*, le principe « Design from patterns to details » ait été traduit par « Partir des structures d'ensemble pour arriver aux détails ». Bien que cette traduction soit fidèle à certaines idées avancées par Holmgren, j'insisterai pour utiliser le mot « pattern » en anglais car il me permet de penser à la structure littéraire des textes, tout en réfléchissant à la répétition (et à la variation) des structures, des thèmes et des motifs. Car les *patterns* décrivent à la fois des comportements habituels, les voix qui se doublent et redoublent dans une fugue, et les motifs tissés ou brodés d'un tissu. Les « patterns » peuvent également évoquer les patrons qu'une couturière ou un tailleur pourraient sélectionner afin de confectionner une robe. Penser aux agencements des arbres dans les textes du corpus en convoquant les sens multiples de *pattern* est particulièrement productif car cela permet la mise en commun d'une réflexion sur les arts traditionnellement associés aux femmes et les métaphores féministes—la couture, le tissage. Mais de par son étymologie, un « pattern » dérive du « patron », dans le sens d'une protectrice ou (sainte) patronne. J'emploie volontairement le féminin ici bien que l'anglais soit « neutre » afin de voir dans cette étymologie une torsion, de troubler le genre de sa racine « pater », père. Ce faisant, dans ma recherche des *patterns*, je rapprocherai les saintes et les patronnes des sorcières et des écrivaines. Les propos de Marie NDiaye sur l'écriture vont dans le sens de ce rapprochement. Dans un entretien de 2001, elle a dit de l'écriture : « J'espérais qu'elle me sauve de la vie réelle et ordinaire qui me semblait terrifiante. Qu'elle fasse de moi quelqu'un de spécial, d'unique même. J'avais l'impression, enfant, d'être invisible. J'espérais, sans que cela soit conscient, que l'écriture me rendrait visible et me protégerait

⁶⁰ Je remercie Gabriel Boniecki pour la traduction suivante : « De nombreuses structures naturelles évoluées s'organisent selon des patterns et des formes arboricoles typiques [...]. De nombreux fils se ramifient en une spirale au point d'en avoir la surface déformée, avant de diverger à nouveau. On utilise la structure de l'arbre comme modèle pour enseigner la géographie, l'écologie ou l'évolution : elle permet de figurer le mouvement de l'énergie et des particules à travers l'espace et le temps. Fœtus et placenta, os et vertèbres, vortex, arbres et champignons, organes internes du corps humain, phénomènes volcaniques et panaches atomiques, mécanismes d'érosion maritime, fluviale ou glaciaire, réseaux de communication, organisation réticulaire de sites industriels, migrations, généalogie, et peut-être l'univers lui-même sont figurés sous la forme d'un arbre. »

⁶¹ « Pattern » dans *Le Grand Robert & Collins* online, consulté le 10 novembre 2021, Paris, Éditions le Robert.

en même temps⁶². » Chercher des « patterns » est à la fois une manière d'observer des structures et d'y réfléchir, tout en les ouvrant à l'interaction.

Selon Starhawk, « Les *patterns* dirigent et canalisent les différentes énergies. Ils se répètent parce qu'ils font quelque chose⁶³. » Bien qu'elle reconnaisse dans le « branching pattern » (branchage) la structure hiérarchique par excellence, elle soutient que le branchage est une manière efficace de partager des informations et des tâches qui ne soit pas forcément totalitaire. Toutes les parties de l'arbre sont nécessaires à son fonctionnement, et la hiérarchie entre brindille, branche et tronc n'assigne pas une différence de valeur⁶⁴. « Parmi les *patterns* centraux de la nature figure le branchage. Les branches sont des *patterns* de flux, de la collection, de la concentration et de la dispersion. Elles reflètent les principes physiques de l'eau puisque, le plus souvent, ce que les organismes vivants stockent et dispersent est transporté par des moyens fluides. Et elles sont des *patterns* de flux à double-sens⁶⁵. » Étant donné que Bugul, NDiaye et Kincaid accordent une place importante aux mères, présentes ou absentes, et aux rapports familiaux dans leurs œuvres, il est facile de voir un lien entre les mères et la multiplication des arbres et des branchages.

Étant passé très rapidement des racines aux branches, j'ouvre cette réflexion en trois chapitres sur les arbres dans les œuvres de Jamaica Kincaid, Marie NDiaye et Ken Bugul.

⁶² Catherine Argand, « Marie NDiaye : Interview », *L'Express*, 01 avril 2001, consulté en ligne le 7 juillet 2017 à l'adresse https://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-ndiaye_804357.html.

⁶³ [Ma traduction] Starhawk. *The Earth Path*, Harper One, 2005, p. 188 : « Patterns direct and channel various energies. They repeat because they do something. »

⁶⁴ *Ibid.*, p. 189. Dans *The Earth Path*, Starhawk suggère qu'il faut trouver d'autres modèles d'organisation quand les hiérarchies humaines deviennent injustes. Dans son cours de design en permaculture, elle propose d'utiliser d'autres *patterns* afin de déranger ou contourner le mouvement vertical du pouvoir à travers une communication latérale.

⁶⁵ [Ma traduction] Starhawk, *ibid.*, p. 189 : « Branching is one of nature's core patterns. Branches are patterns of flow, of collection, concentration, and dispersal. They reflect the physics of water, since most often what living organisms collect and disperse is carried in a fluid medium. And they are two-way flow patterns. »

1 Jamaica Kincaid : Sujet ou greffon ? Le « craft ⁶⁶ » de donner naissance, de dénaturer et de dire les vérités ⁶⁷

Another disappointment: one day a shipment of three-and-half-foot twigs arrived, apparently the hundreds of dollars' worth of fruit trees that I had ordered from a fruit-tree grower in upstate New York. They seemed such a far cry from the overladen-with-fruit trees I had seen in the catalogue that I almost burst into tears. I planted them on what was, for May, a severely cold and windy day; and a huge emptiness opened up before me: I thought, between this planting and the reaping (I hope) to come, I will fill up the time, but with what? I did not know the answer, and this inspired such a state of anxiety that I had to lie down⁶⁸.

Jamaica Kincaid, *My Garden (Book)*: (55)

Quand Jamaica Kincaid publie *A Small Place* en 1988, sa condamnation puissante du colonialisme britannique, du néocolonialisme véhiculé par l'industrie du tourisme, et de la défaillance des pouvoirs publics envers le peuple antiguais lui a valu l'épithète « angry » (en colère). « La colère de Jamaica Kincaid suscite beaucoup d'intérêt. Il semblerait que son statut d'écrivaine "postcoloniale" en dépende [...] ⁶⁹, » écrit Veronica Marie Gregg en 2002. Si Kincaid elle-même a cultivé cette image, quelques années plus tard, elle a commencé à s'opposer à cette catégorisation, soulignant son aspect sexiste⁷⁰. Même si son essai a été globalement bien reçu, loué par des autrices et auteurs comme Salman Rushdie, entre autres, une partie des lectrices averties des Caraïbes, telle que Jane King, ont fustigé sa condescendance traîtresse, son racisme (plus ou moins) latent, son penchant trop important pour la fabulation et son intégrité sous-développée⁷¹. C'est indéniable, les textes de Kincaid divisent. En 2013, 25 ans après *A Small Place*, la publication de *See Now Then* a scandalisé

⁶⁶ Le vocable « craft » a plusieurs sens en anglais : un art artisanal et une embarcation. Ce mot peut aussi être employé comme une forme raccourcie de « witchcraft », l'art de la sorcellerie. C'est aussi bien un nom qu'un verbe. Ainsi, il veut dire aussi « fabriquer ».

⁶⁷ Une autre version de ce chapitre a été publiée en anglais sous le titre « Rootstock or scion : grafting radical difference in Jamaica Kincaid's *See Now Then* » dans *Wagadu: A Journal of Transnational Women's and Gender Studies*, Summer 2018, vol. 19, pp. 23-39.

⁶⁸ « Autre déception: un jour, une livraison de brindilles hautes d'un mètre est arrivée, elles étaient censées représenter les centaines de dollars d'arbres fruitiers commandés dans une pépinière du nord de l'État de New York. Ils n'avaient tellement rien à voir avec les arbres croulant sous les fruits que j'avais vu dans le catalogue que j'ai failli éclater en sanglots. Je les ai plantés un jour où il faisait, pour le mois de mai, un froid mordant et venteux ; alors un vide énorme s'est ouvert devant moi : j'ai pensé, entre cette plantation et la récolte à venir (je l'espère), j'occuperai le temps, mais avec quoi ? Je n'avais pas de réponse, et cela m'a mis dans un tel état d'anxiété que j'ai dû aller me coucher. »

⁶⁹ Veronica Marie Gregg, « How Jamaica Kincaid writes 'The Autobiography of her Mother' », *Callaloo*, vol. 25, n°3, 2002, p. 920 : « Much has been made of Jamaica Kincaid's anger. It seems as though her status as a "postcolonial" writer depends on this anger [...] »

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Voir Jane King, « A Small Place Writes Back », *Callaloo*, Vol. 25, No. 3, (Summer, 2002), pp. 885-909.

certaines personnes dans les hautes sphères de la société américaine. Certains journalistes ont descendu le roman en flammes⁷², n'y voyant qu'une vengeance froide et calculée de la part d'une femme toujours en colère après un divorce mal digéré avec le compositeur Allen Shawn, fils de l'ancien éditeur du *New Yorker* William Shawn, qui a lancé la carrière de Kincaid. Même les critiques plutôt positives ont insisté sur le caractère « très autobiographique » de la fiction kincaidienne et ont été librement parsemées de mots comme « rage », « colère » et « vengeance ». Kincaid s'est défendue dans plusieurs entretiens, insistant sur le fait que le véritable sujet du roman, c'est le temps. Balayant d'une main cette réception initiale pour son manque de substance littéraire, elle a également riposté en accusant ses critiques de racisme et de sexisme. « Les gens se permettent de dire que je suis en colère parce que je suis noire et je suis une femme⁷³ » a-t-elle affirmé dans *The American Reader*, tout en demandant pourquoi les écrivains blancs échappent massivement aux étiquettes telles que « fâché » et « autobiographique »⁷⁴. Dans plusieurs entretiens⁷⁵, elle a cité Norman Mailer à titre d'exemple : « Norman Mailer a poignardé sa femme et on n'a jamais dit qu'il était "en colère", et à aucun moment ses écrits n'ont été qualifiés d'autobiographiques. Et toutes ces choses sont, en un sens, des façons de relativiser mon travail⁷⁶. » L'autrice a raison, mais il serait impossible de ne pas reconnaître dans la mise en fiction de son expérience vécue, une marque de son écriture. Et

⁷² Voir à titre d'exemple Dwight Garner, « The Marriage Has Ended; Revenge Begins 'See Now Then,' Jamaica Kincaid's New Novel », *The New York Times*, 12 février 2015, consulté en ligne le 7 juillet 2017 au <https://www.nytimes.com/2013/02/13/books/see-now-then-jamaica-kincaids-new-novel.html>. Garner passe en revue un nombre de éléments que Kincaid met en fiction avant de se plaindre du style « trop adverbial » de l'autrice. Il conclut (para. 19) que *See Now Then* est le « kind of lumpy exorcism that many writers would have composed and then allowed to remain unpublished. It picks up no moral weight as it rolls along. It asks little of us, and gives little in return. » Je traduis : « [...] le une sorte d'exorcisme grumeleux que beaucoup d'écrivains auraient composé et laissé dans un tiroir ensuite. Il ne prend aucun poids moral au fur et à mesure qu'il avance. Il nous demande peu et nous donne peu en retour. »

⁷³ Alyssa Loh, « A conversation with Jamaica Kincaid » dans *The American Reader*, n.d. <http://theamericanreader.com/a-conversation-with-jamaica-kincaid/>, para. 14 : « People only say I'm angry because I'm black and I'm a woman . »

⁷⁴ Ibid., para. 15–37.

⁷⁵ Voir Lauren K. Alleyne, « Jamaica Kincaid: Does Truth Have a Tone? » dans *Guernica: A Magazine of Global Arts and Politics*, juin 2013, Consulté en ligne le 7 juillet 2017 au <https://www.guernicamag.com/does-truth-have-a-tone/> *Guernica*, et Marcia Franklin, « Dialogue : Conversations that Matter » (saison 2016, épisode 25) diffusé sur une chaîne publique de l'état d'Idaho aux États-Unis, Consulté en ligne le 7 juillet 2017 au <https://video.wnpt.org/video/dialogue-author-jamaica-kincaid/>, à titre d'exemple.

⁷⁶ Lauren K. Alleyne, « Jamaica Kincaid: Does Truth Have a Tone? », *Guernica : A Magazine of Global Arts and Politics* 17 juin 2013, <https://www.guernicamag.com/does-truth-have-a-tone/>, para. 15, Consulté en ligne le 7 juillet 2017 : « Norman Mailer stabbed his wife, and was not ever described as angry, and nothing he wrote was ever described as autobiographical. And all of these things are, in some sense, ways of diminishing my efforts. »

bien que Kincaid insiste sur le fait que le roman peut faire ressentir aux lectrices la colère plutôt que d'être un roman de la colère⁷⁷, il serait aussi difficile de ne pas percevoir de la colère et les griefs que chacun des personnages entretient envers d'autres.

Le roman relate l'avènement du mariage de Mr. et Mrs. Sweet, la naissance de leurs enfants, le quotidien de leur ville familiale, et la mort du même mariage, sans ordre chronologique. L'écrivaine Jamaica Sweet est une immigrante des Caraïbes mariée à un compositeur renommé d'une riche famille new yorkaise. Ils renoncent à la vie mondaine de New York pour s'installer dans un village du Vermont avec leurs deux enfants, Heracles et Persephone. Mrs. Sweet écrit, faisant couler beaucoup d'encre au sujet de sa mère et de son île natale, et elle entretient un jardin. Mr. Sweet enseigne à l'université locale. Insatisfait de sa femme et de la vie ordinaire qu'ils mènent dans cette communauté rurale, composée de chasseurs et de hippies, Mr. Sweet quitte son épouse pour une de ses jeunes étudiantes, talentueuse et admirative de son travail. En effet, les Sweet et les événements du roman ressemblent au couple de Kincaid et à leur vie, et les lectrices averties reconnaissent facilement d'autres noms, événements, et personnes inspirées de la vie de l'écrivaine. Cependant, le roman emploie des procédés littéraires complexes qui méritent une attention critique plus approfondie qu'une simple lecture biographique à la tendance *people*.

Les premières critiques de *See Now Then* destinées au grand public ont donc passé sous silence une longue tradition d'autofiction féminine, réduisant celle de Jamaica Kincaid à une autobiographie de piètre qualité et à la visée pathétique. Si plusieurs ont saisi les références à la mythologie antique, la plupart d'entre eux n'ont pas été convaincu par la réappropriation faite par la romancière. Même des critiques des journaux scientifiques tels que *Callaloo* ont trouvé le style du roman rébarbatif : trop de répétitions, pas assez d'intrigue, et un manque de développement des personnages⁷⁸. Dans ce chapitre, je ne

⁷⁷ Voir, à titre d'exemple, son entretien du 16 décembre 2013 avec Marcia Franklin, *op. cit.*, surtout à partir de la 18^e minute. Kincaid affirme à 21m42s : « You can't say that the work is angry. It only makes *you* feel angry, but the work itself isn't angry. It's something else. » (« On ne peut pas dire que l'œuvre est remplie de colère. Elle suscite la colère *chez vous*, mais ce n'est pas une œuvre de colère. C'est autre chose. ») Consulté en ligne le 7 juillet 2017 : <https://video.wnpt.org/video/dialogue-author-jamaica-kincaid/>.

⁷⁸ Voir Prudence C. Layne, « See Now Then: A Novel by Jamaica Kincaid (review) », volume 39, numéro 1, Winter 2016, pp. 216-218.

jugera pas le mérite (ou l'absence de mérite) littéraire de *See Now Then*. J'examinerai la façon dont Jamaica Kincaid exploite, redirige et transforme la colère en puissance créatrice à travers des techniques de greffage intertextuel et générique. Cette pratique esthétique et éthique exige que certaines vérités soient dites⁷⁹ et entendues à travers la fiction.

Pour Kincaid, écrire et jardiner sont des activités indissociables : « Même quand je ne suis pas en train d'écrire, j'écris—le plus souvent quand j'arrache des mauvaises herbes dans mon *jardin* [...] » a-t-elle confié à *Harper's Bazaar* dans un entretien de 1990⁸⁰. Sept ans plus tard, en témoignant de la mort de son frère dans *My Brother*⁸¹, elle associe étroitement l'écriture et la survie : « When I was young, younger than I am now, I started to write about my own life and I came to see this act saved my life⁸². » Dans *See Now Then*, écrire avec et à travers l'arbre est également une stratégie de survie, un acte qui lie la survie et le jardin à travers le paradigme du greffage. Dans le jardin, les scions des arbres fruitiers sont sélectionnés et adaptés afin de propager des variétés prisées, alliant la volonté de survivre (il faut manger) avec le plaisir (il faut bien manger). Vue à travers ce prisme, l'écriture kincaidienne produit une nourriture subjective et une nourriture littéraire, et le greffage propage des fruits qui permettent aussi bien de survivre que de bien vivre. Le secret du bien vivre est à la fois dans une production florissante, c'est-à-dire, une diversité des fruits produits, et dans une capacité accrue du jardin à subvenir aux besoins de ceux et celles qui s'y nourrissent. Évidemment, ce lien entre le bien vivre et le bien manger rappelle la pensée de Jacques Derrida :

La question infiniment métonymique au sujet du « il faut bien manger » ne doit pas être nourrissante seulement pour moi, pour un moi, qui alors mangerait mal, elle doit être *partagée* [...] et non

⁷⁹ Cette même exigence est au cœur de l'essai créatif, *A Small Place*, qui utilise des scènes romancées comme stratégie rhétorique, et dans le roman *The Autobiography of My Mother*.

⁸⁰ J. Brooks Bouson, *Jamaica Kincaid: Writing Memory, Writing Back to the Mother*, Albany, State of New York University Press, 2005, p. 190 : « Even when I'm not writing, I'm writing—often while I'm weeding my garden. »

⁸¹ Jamaica Kincaid *My Brother*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1997, p. 192 ; *Mon frère*, trad. de Jean-Pierre Carasso et Jacqueline Huet, Paris, Éditions de l'Olivier / le Seuil, 2000, p. 188 : « Quand j'étais jeune, plus jeune que je ne le suis maintenant, j'ai commencé à écrire au sujet de ma propre vie et j'en suis venue à voir que cet acte m'avait sauvé la vie. »

⁸² Ici encore, la différence entre fiction, autofiction et non fiction est sujet à l'instabilité, la confusion. Une année plus tôt, Kincaid publie *The Autobiography of My Mother* où le personnage Xuella dit des lettres qu'elle écrit, p. 22 : « [...] I had, through the use of some words, changed my situation. I had perhaps even saved my life. » ; *Autobiographie de ma mère*, traduit par Dominique Letellier, Paris, Éditions de l'Olivier, 2016, p. 24-25 : « [...] j'avais, en utilisant quelques mots, changé ma situation : je m'étais peut-être sauvé la vie. »

seulement dans la langue. « Il faut bien manger » ne veut pas d'abord dire prendre et comprendre en soi, mais *apprendre* et *donner* à manger, apprendre-à-donner-à-manger-à-l'autre. On ne mange jamais tout seul, voilà la règle du « il faut bien manger »⁸³.

Cette question de bien manger et de comment bien manger sous-entend donc à la fois un rapport au sujet (selon Derrida, « une fable », « une fiction convenue »⁸⁴) ainsi qu'un rapport et une responsabilité envers les autres. Il ne s'agit pas uniquement de plaisir, mais aussi d'éthique, qu'il est possible de formuler, dans le sillage de Derrida : s'il faut vivre, comment bien vivre ? Ou bien, selon une autre formulation—celle de Judith Butler, dans le sillage de Théodore Adorno⁸⁵, comment vivre la vie bonne à l'intérieure de la vie mauvaise ?

C'est sur le fond de ce contexte, et en prenant en compte ces questions, que j'entamerai l'analyse du roman *See Now Then*. Afin de développer les analyses, je m'appuierai sur *The Grafter's Handbook* de R. J. Garner, une référence incontournable en langue anglaise sur le greffage destinée aux jardiniers et aux agriculteurs depuis 1947. Publié juste deux ans après la naissance de Kincaid, il a l'avantage d'être contemporain de la vie de l'autrice, mais il est aussi contemporain des grands bouleversements agricoles qui ont accéléré l'adoption des monocultures et la logique industrielle appliquée à l'agriculture. D'autres coïncidences fortuites et fort heureuses peuvent lier cet ouvrage au roman. Par exemple, sa sixième édition a été rééditée en 2013 par Chelsea Green Publishing, situé au Vermont, la même année que *See Now Then*⁸⁶. *The Grafter's Handbook* guidera ma réflexion sur la façon dont *See Now Then* réussit à créer de la diversité et me permettra de commenter les complexités génériques et intertextuelles du roman ainsi que leurs sens. *L'art de greffer* (1880) de Charles Baltet éclaire également cette analyse. Selon Baltet :

L'opérateur se nomme *greffeur* ; l'opération, dans son ensemble, *greffage*, et le travail terminé constitue la *greffe*. Le végétal qui reçoit la greffe est généralement complet et doit puiser la nourriture dans le sol pour la transmettre à la partie greffée ; on l'appelle *sujet*. Quelquefois

⁸³ Jacques Derrida, « "Il faut bien manger" ou le calcul du sujet », *Points de suspension. Entretiens*. Paris, Galilée, 1992, pp.296-297.

⁸⁴ Ibid. p. 279 : « Il n'y a jamais eu pour personne Le Sujet, voilà ce que je voulais commencer par dire. Le sujet est une fable, tu l'as très bien montré, et ce n'est pas cesser de le prendre au sérieux (il est le sérieux même) que de s'intéresser à ce qu'une telle fable suppose de parole et de fiction *convenue*... ».

⁸⁵ Voir Judith Butler, « Can one lead a good life in a bad one? » dans *Radical Philosophy*, no. 176, novembre/décembre, 2012, pp. 9-18.

⁸⁶ Chelsea Green Publishing est une maison d'édition engagée qui publie plusieurs titres sur la permaculture ou l'agriculture paysanne biologique. *The Grafter's Handbook* est utilisé par plusieurs permacultrices, voir à titre d'exemple, le Ridgedale Farm (<http://www.ridgedalepermaculture.com/#>) en Suède, qui propose une copie gratuite du livre, site consulté le 7 juillet 2017.

cependant, le sujet est un simple fragment de branche, de rameau ou de racine, en un mot une bouture ; mais il est de nature à développer lui-même des racines aussitôt le greffage accompli, aussitôt sa plantation en pépinière ou en place.

L'autre végétal ou le fragment de l'autre végétal, que l'on greffe sur le sujet, devra posséder au moins un bourgeon ou un œil, et se trouver en bon état, c'est-à-dire ni desséché, ni moisi, ni pourri, ni pénétré d'humidité étrangère. On lui a donné le nom de *greffon* ; on l'appelle vulgairement greffe⁸⁷.

Ainsi, ce que l'on qualifie souvent de « porte-greffe » est également un « sujet ». Et ce que Baltet appelle « greffon » porte aussi le nom de « scion » ou « rameau ». Je profiterai de l'ambiguïté de ces termes. Dans cette analyse, je jouerai sur la labilité de la notion de « sujet », qui selon Derrida peut être compris comme « une fable », « une fiction convenue », mais aussi avec les dérivatifs de « rameau », cherchant les ramifications littéraires et extra-littéraires du roman.

Dans un bref lexique, Garner définit le verbe « to graft » (greffer) comme suit : « [...] préparer et réunir des parties de plantes afin de les faire pousser ensemble⁸⁸. » Pourtant l'apparente simplicité de cette définition est ébranlée dès le premier chapitre du manuel, intitulé « Grafting in Nature and Antiquity » (Le greffage dans la nature et dans l'antiquité), où Garner explique que certaines plantes (arbres inclus) se joignent « naturellement » (c'est-à-dire sans assistance humaine) quand elles poussent en grande proximité les unes aux autres. Il affirme que l'utilisation de la technique du greffage à rameaux détachés remonte aux plus anciens jardins de la Mésopotamie avant de postuler que les premières personnes ayant pratiqué le greffage ont dû apprendre leur art des plantes elles-mêmes : « Il semble raisonnable de postuler que le greffage artificiel résulte d'une observation du greffage naturel [...] ⁸⁹ ». Ni « naturel », ni « artificiel », le greffage peut se produire spontanément à partir d'un événement ordinaire ou résulter d'une pratique intentionnelle humaine. Le greffage est donc un art d'entre-deux, un « craft » (en anglais, un art mais aussi

⁸⁷ Charles Baltet, *L'art de greffer. Les arbres, arbrisseaux et arbustes fruitiers forestiers, etc*, 2e édition, Paris, G. Masson, 1880, p. 1. Consulté en ligne le 7 juillet 2017 sur Gallica le au ark:/12148/bpt6k58214287. Baltet lui-même utilise les termes « porte-greffe », « scion », et « rameau ».

⁸⁸ R. J. Garner. *The Grafters' Handbook*, White River Junction, VT, Chelsea Green Publishing, 2013, p. 24 : « [...] » to prepare and place together plant parts so that they may grow together ». Selon Charles Baltet, *op. cit.*, p. 1. : Le greffage est une opération qui consiste à souder un végétal ou une portion du végétal à un autre qui deviendra son support et lui fournira une partie de l'aliment nécessaire à sa croissance. »

⁸⁹ R. J. Garner, *op. cit.*, p. 36 : « It seems reasonable to suppose that artificial grafting followed upon observation of natural grafting. »

une embarcation) pour les espaces liminaux et productifs, tels que des jardins et des romans⁹⁰.

Genette en affirme autant dans la définition qu'il donne de l'hypertextualité : « J'entends par là toute relation unissant un texte (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁹¹. » Comme un rameau greffé sur le sujet, l'hypertexte doit porter ses propres fruits dans l'espace nouveau et liminal du texte. J'aimerais maintenant lire la définition de Genette à côté d'un passage de *The Grafters' Handbook* qui donne des raisons pour greffer :

Plants may be grafted in a multitude of ways and for many different reasons. The art may be exercised merely as a pastime, but grafting is usually employed to gain one or more of the following objectives:

1. To propagate, or to assist in propagating, plant varieties not otherwise conveniently propagated.
2. To substitute one part of a plant for another.
3. To join plants each selected for special properties, e.g. disease resistance or adaptability to special conditions of soil or climate.
4. To repair damage, to overcome stock/scion incompatibility, and to invigorate weakly plants.
5. To enable one root system to support more than a single variety or one branch system to derive from more than one root system.
6. To elucidate problems of structure, growth, and disease⁹².

⁹⁰ Voir Homi Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007 sur le roman comme espace liminal. Pour Bhabha des objets de culture comme les romans sont des espaces intrinsèquement ambivalents qui permettent de promouvoir ou d'effacer des voix minorisées. Les écrits produits par Kincaid sur le jardin font écho à cette ambivalence. Pour elle, les jardins sont des espaces de plaisir, mais aussi de malaise et d'anxiété. Ils sont des espaces à l'intérieur desquels on peut, par exemple, cartographier les Caraïbes, mais ces espaces sont aussi liés à l'histoire et aux conséquences du colonialisme. Il y a une similarité entre le roman conçu ainsi et les espaces de lisière en permaculture. Là où un écosystème (cultivé ou non) rencontre un autre écosystème (cultivé ou non), les espaces sont les plus productifs, riches en flore et en faune.

⁹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 13.

⁹² Il est intéressant de comparer les raisons dont Garner dresse la liste avec celles données par Charles Baltet *op. cit.*, pp. 3-4 :

Le greffage a pour but :

- 1° De changer la nature d'un végétal en modifiant le bois, le feuillage, la floraison ou la fructification qu'il était appelé à donner ;
- 2° De provoquer l'évolution de branches, de fleurs ou de fruits sur les parties de l'arbuste qui en étaient privées ;
- 3° De restaurer un arbre défectueux ou épuisé, par la transfusion de la sève nouvelle d'un arbre sain et vigoureux ;
- 4° De rapprocher sur la même souche les deux sexes des végétaux dioïques, afin de faciliter la fécondité de l'espèce, ou de transformer complètement le sexe de la plante ;

See Now Then réalise des objectifs similaires par le biais des greffes intertextuelles et génériques. En m'inspirant de Kincaid et Genette, je propose de traduire et remanier le passage cité de Garner afin de l'adapter au contexte littéraire :

Il existe une multitude de façons et de raisons de **greffer un texte**. Cet art peut être pratiqué comme un passe-temps, mais habituellement on opère **le greffage textuel** est opéré afin d'atteindre un ou plusieurs des objectifs suivants:

1. Propager ou faciliter la propagation des **variétés de textes** qui se propagent difficilement d'une autre manière.
2. Substituer une partie **d'un texte** à une autre.
3. **Joindre des textes** sélectionnés pour leurs qualités spéciales, c'est-à-dire leur résistance à des maladies ou une capacité d'adaptation aux conditions particulières du **sol ou du climat culturels**.
4. Réparer les dommages, surmonter une incompatibilité entre **un hypotexte et un hypertexte** et revigorer des **textes chétifs**.
5. Permettre à **un système racinaire d'une culture** de porter **plus qu'une variété de textes** ou permettre à **un système de branches d'une culture** de provenir de **plus qu'un système racinaire d'une culture**.
6. Rendre manifestes des problèmes liés à la structure, à la croissance et aux maladies.

Tout comme les classifications de rapports transtextuels établis par Genette, les raisons qui poussent au greffage se recoupent et se superposent.

1.1 Multiplier les ramifications

Le parallèle entre le greffage botanique et le greffage littéraire est évident dans les premières pages du roman. Jamaica Sweet — écrivaine aussi bien qu'épouse et mère dévouée—est représentée parmi ses catalogues de semences, *l'Illiade* et *La Bibliothèque d'Apollodore*. Elle est à la fois affligée par la mort de Homer⁹³, son homme à tout faire bien-aimé, et assiégée par des conflits entre son fils Heracles et le père de celui-ci, un homme qui dédaigne d'emmener son fils faire du bowling dans la ville de Troy. Heracles, sportif et hyperactif, passe le plus clair de son temps dans le jardin, jouant avec des Myrmidons en

5° De conserver, de propager un grand nombre de variétés d'arbres d'utilité ou d'agrément qui ne peuvent être reproduites par aucun autre procédé de multiplication.

⁹³ La traduction française de *See Now Then* retient l'orthographe anglais des prénoms. Homer est aussi bien un prénom un peu désuet en anglais que le nom du poète grecque, Homère. L'évocation du poète réputé aveugle dans un roman qui joue avec le temps et la vision des choses souligne que la littérature nous permet de voir des choses qui ne sont pas forcément perceptibles par la vision ordinaire. Je remarque aussi en passant qu'en anglais, Homer, peut sonner également comme « celui qui fait la maison » (home + er), une belle éco-logique (logique de la maison). J'explique ce néologisme avec plus de détail dans le prochain chapitre de cette thèse, p. 80.

plastique dénichés dans des sacs Happy Meal de McDonalds. Sa sœur Perséphone est souvent enlevée par son père afin de suivre des leçons de musique. Son absence est une source de grande inquiétude pour Mrs. Sweet, une Déméter contemporaine qui broie du noir dans le jardin quand sa fille est absente. Mais la vie de Mrs. Sweet n'est pas faite que de conflit et de deuil. Elle contemple le paysage autour d'elle, socialise avec des ami.es, nouvelles et anciennes et prend l'apéro avec des voisin.es tels que Cadmus et Harmony Arctic. De tels renvois à la mythologie et à la littérature grecques montrent comment Kincaid se réfère au canon littéraire européen tout en le mettant en question. Elle sélectionne comme sujet (au sens botanique) les textes antiques, mais dans *See Now Then* elle greffe en couronne l'ancien arbre, c'est-à-dire qu'elle élague la majorité de ses branches et greffe la structure restante avec de multiples scions.

Les catalogues de semences mentionnés plus haut appartiennent à un groupe de scions textuels qui ont été soudés au sujet du roman. Ces livrets rappellent les catalogues qui parsèment *My Garden (Book)*: et les meilleurs sont, selon Kincaid, écrivant ici à son nom propre, « not altogether unlike wonderful books⁹⁴ » (*MGB*, 88).

Les lectures que Jamaica Sweet fait pour ses enfants deviennent des rameaux d'un autre groupe. Celui-ci est constitué des œuvres classiques de la littérature pour enfants en anglais, un corpus facilement identifiable pour le public états-unien, et chacun de ces livres entre en résonance avec les thèmes développés par Kincaid tout au long du récit. Ces greffes incluent des titres tel que *Harold and the Purple Crayon* de Crockett Johnson (1955)⁹⁵. Histoire d'un petit garçon qui dessine son chemin en temps réel, le livre joue avec le temps, avec la performativité du dessin et avec le jeu entre langage et image. Heracles écoute sa mère lire *Where the Wild Things Are* (1963)⁹⁶ de Maurice Sendak. Il est à noter que les bêtes de Sendak sont moins sauvages que cultivées dans l'espace littéraire, et ces mêmes monstres sont repris et démultipliés dans l'espace liminal du jardin-roman. Mais de toutes les bêtes des livres pour enfants, les lapins de *Goodnight Moon* (1947)⁹⁷ et *The*

⁹⁴ Je traduis : « [...] ne diffèrent pas totalement des livres merveilleux. »

⁹⁵ *Harold et le crayon violet*, traduit par Anne-Laure Fournier le Ray, Berkley, Californie, Ulysses Press, 2013.

⁹⁶ *Max et les maximonstres*, traduit par Bernard Noël, Paris, L'École des loisirs, 2015.

⁹⁷ *Bonsoir, lune*, Paris, L'École des loisirs, 1983.

Runaway Bunny (1942)⁹⁸ de Margaret Wise Brown sont particulièrement intéressants, parce que drôlement anthropomorphisés. Le lapin de *Goodnight Moon* évolue dans un monde vivant, souhaitant bonne nuit aux êtres et aux objets qui l'entoure, tandis que dans *The Runaway Bunny*, la mère lapine poursuit son lapereau à travers une série de mutations jusqu'au devenir humain. Le lapereau décide qu'il sera tout aussi facile de rester lapereau que d'essayer de gagner la bataille spirituelle qu'il a engagé avec la lapine, une mère plutôt envahissante. Greffés sur le roman de Kincaid, ces titres deviennent les rameaux les plus récents d'un œuvre qui, comme la littérature et les mythes antiques, soulèvent des questions sur le sens et la définition même de l'être humain à travers les métamorphoses et les drames familiaux. En se liant inextricablement au roman porte-greffe, ils mettent à mal la cloison supposée entre la grande littérature et la littérature enfantine et mettent en lumière leurs affinités « naturelles ».

Lectrice et écrivaine, Jamaica Sweet se passionne aussi pour la cuisine, consultant et commentant une longue liste de recettes. Les noms des autrices—Marcella Hazan, Paula Peck, Elizabeth David, Edna Lewis and Nika Hazelton (*SNT*, 63⁹⁹)—ou des références à leur personnage public—Julia Child (*SNT*, 140-141¹⁰⁰), apparaissent dans le roman, plutôt que les titres de leurs textes¹⁰¹. Mais ces livres de cuisines provoquent (par leur présence implicite) de nouveaux développements à partir du porte-greffe, et établissent un lien clair entre la lecture, l'écriture et la nourriture. En inscrivant les noms de ces écrivaines dans son roman, Kincaid revalorise les contributions culinaires des femmes comme étant dignes d'une reconnaissance culturelle et littéraire, et met en lumière les rôles peu loués des femmes qui

⁹⁸ *Je vais me sauver !*, traduit par Catherine Deloraine, Namur, Mijade, 2007.

Je remarque en passant que les titres de trois des quatre livres (*Where the Wild Things Are*, *Harold and the Purple Crayon*, *Goodnight Moon*, *The Runaway Bunny*) cités ici ont été publiés en langue originale juste avant ou peu de temps après la naissance de l'autrice. Le quatrième (*Where the Wild Things Are*) est publié quand elle a seulement 14 ans. On pourrait voir dans cette association entre sa propre personne et ces livres une métaphore de la jeunesse de sa propre plume dans l'histoire littéraire.

⁹⁹ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 159.

¹⁰¹ Le titre *The Art of Fine Baking* de Paula Peck apparaît, avec une discussion sur le *pound cake* (quatre-quarts) plus tard dans le roman, quand Mrs. Sweet prépare ce gâteau, plutôt que d'acheter un gâteau de la marque Sara Lee. Pour Mrs. Sweet, cuisiner est un signe d'amour. Cependant, bien qu'elle choisisse de préparer le gâteau, il est intéressant qu'elle inscrive le nom Sara Lee dans le texte, car la fille du fondateur de cette boulangerie industrielle est devenue une philanthrope féministe dans la deuxième partie de sa vie. Voir Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, *op. cit.*, p. 189.

nourrissent leurs familles et leurs communautés. Après tout, c'est l'amie et gestionnaire d'épicerie fine, Matt, qui conseille des textes et des recettes à Mrs. Sweet.

Mais il y a d'autres *patterns* repérables à voir ici. Toutes les femmes citées sont nées dans les vingt premières années du vingtième siècle, contemporaines aussi des grands bouleversements agricoles et, par extension, des renversements alimentaires. Elles sont majoritairement des immigrantes, parfois des migrantes privilégiées, parfois des rebelles. Child était une femme issue des classes dominantes, une icône de la cuisine américaine, qui a puisé son inspiration en France et a été formée dans une école parisienne. Peck était une aventurière culinaire pour son temps, proposant au public américain des recettes étrangères au public américain. Elle était aussi la femme d'un activiste en faveur de la paix et des droits civiques¹⁰². Hazan, née et grandie en Italie, a transmis les traditions culinaires italiennes aux lectrices anglophones, tandis que Hazelton¹⁰³, née et élevée en Italie des parents étrangers et élevée en Suisse, a influencé la façon dont les nord-américains pensent de la nourriture¹⁰⁴. Mais les noms de Lewis et David confirment que Kincaid joue avec un motif d'errance et de cuisine, tissant des liens entre fiction et non fiction. En effet, Kincaid a déjà associé ces noms à l'amour et la vie de sa propre famille dans *My Garden (Book)* ::

I cannot believe that my children will return to this house shortly after I am dead (I do believe that I will live here for the rest of a very long life) and ask the new owners (for my children are Americans and Americans are unable to live adult lives in the places they are born) to try to retrieve the copy of Edna Lewis's cookbook from which our family have enjoyed the recipe for corn pudding and fried chicken and biscuits; nor will they ask for the four volumes of Elizabeth David's cookbooks, in which are recipes for food our family have enjoyed [...]¹⁰⁵ (MGB, 35).

¹⁰² « Paula Peck, Cooking Expert Who Wrote 2 Books, Dead », *The New York Times*, 27 avril 1972, Consulté en ligne le 7 juillet 2017 au <https://www.nytimes.com/1972/04/27/archives/paula-peck-cooking-expert-who-wrote-2-books-dead.html>.

¹⁰³ Voir David Sipress, "Marcella Hazan Changed My Life," *The New Yorker*, 30 septembre 2013. Consulté en ligne le 7 juillet 2017 au <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/marcella-hazan-changed-my-life>.

¹⁰⁴ Voir Molly O'Neill. « Nika Hazelton, Whose Cookbooks Influenced U.S. Tastes, Dies at 84 », *The New York Times*, 17 avril 1992. Consulté en ligne le 7 juillet 2017 au <http://www.nytimes.com/1992/04/17/us/nika-hazelton-whose-cookbooks-influenced-us-tastes-dies-at-84.html>.

¹⁰⁵ [Traduction de Gabriel Boniecki] : « Je ne crois pas un seul instant que mes enfants reviendront dans cette maison juste après ma mort (je crois en revanche que j'y vivrais pour le restant d'une vie qui sera très longue) et qu'ils réclameront aux nouveaux propriétaires (parce que mes enfants, en bon Américains, seront incapables de vivre leur vie d'adulte à l'endroit où ils sont nés) l'exemplaire du livre de cuisine d'Edna Lewis, dans lequel notre famille a puisé les délicieuses recettes du cornbread, du poulet frit et des biscuits ; ni qu'ils demanderont à récupérer les quatre volumes du livre de recette d'Elizabeth David, qui referme les recettes qui ont fait le bonheur de nos repas familiaux [...]. »

Aristocrate et ambivalente, David a sorti l'Angleterre de l'austérité culinaire dans la période de l'après-guerre avec des recettes récoltées pendant son exil méditerranéen en France, en Italie et en Egypte. Ce personnage haut en couleurs était connu à la fois pour sa personnalité chaleureuse et ses critiques culinaires mordantes. Il est facile d'imaginer que Kincaid se reconnaissait en David et en Lewis, écrivant d'elles, « Everyone who does anything leaves home¹⁰⁶ » (*MGB*, 36). Il est tout aussi facile d'imaginer ces femmes comme des patrons (modèles de couture) pour Jamaica Sweet, qui associe l'errance, l'amour et la cuisine : « Matt gave Mrs. Sweet a number of recipes for cornbread [...]. Mrs. Sweet loved her friend¹⁰⁷ » (*SNT* 63). Et bien que la recette de *cornbread*¹⁰⁸ de Hazelton adaptée par Matt captive Mrs. Sweet, l'évocation de celle de Lewis tisse d'autres liens avec l'œuvre de Kincaid. Lewis était restauratrice, et son Café Nicholson a été fréquenté par les célébrités. Mais elle était aussi une couturière, et reproduisait des modèles (des patrons) haute couture pour l'élite new yorkaise. Elle était aussi connue pour ses propres créations, inspirées par l'Afrique¹⁰⁹. À travers l'évocation de la recette Lewis dans les pensées de Jamaica Sweet, Kincaid renvoie indirectement à « Biography of a Dress » (Biographie d'une robe, nouvelle non traduite), publié en 1992. Cette nouvelle compare une robe en popeline jaune au jaune de la farine de maïs, établissant des liens clairs entre la nourriture disponible, la confection de la robe et la situation financière de la famille : « But I was then (not so now) extremely particular about what I would eat, not knowing then (but I do now) of shortages and abundance, having no consciousness of the idea of rich and poor (but I know now that we were poor then) [...]»¹¹⁰. » Les adverbes temporels récurrents « now » et « then » sont des traces qui démontrent que Kincaid relie *See Now Then* aux écrits antérieurs à travers un questionnement du temps qui traverse son œuvre.

¹⁰⁶ « Quiconque voulant faire quelque chose quitte la maison. »

¹⁰⁷ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, *op. cit.* p. 76 : « [...] Matt avait donné à Mrs. Sweet de nombreuses recettes de préparation des petits pains de maïs [...] Mrs. Sweet aimait son aime. »

¹⁰⁸ Le « pain de maïs » est un aliment de base dans la cuisine du Sud des États-Unis et est fortement associé avec les traditions culinaires afro-américaines.

¹⁰⁹ Voir Francis Lam, « Edna Lewis and the Black Roots of American Cooking », *The New York Times*, 28 octobre 2015, Consulté en ligne le 7 juillet 2017 au <https://www.nytimes.com/2015/11/01/magazine/edna-lewis-and-the-black-roots-of-american-cooking.html> .

¹¹⁰ Jamaica Kincaid, 1992, para 1 : « Mais je n'étais pas à ce moment-là (à la différence de maintenant) terriblement regardant à l'égard de ce que je mangeais, ne connaissant pas à ce moment-là (mais je le sais maintenant) ni le manque, ni l'abondance, n'ayant pas de conscience claire à propos de l'idée de richesse et de pauvreté (mais je sais maintenant que nous étions pauvres à ce moment-là) ... »

Plusieurs références aux ouvrages venant du « then » ont été entaillées et greffées dans le « maintenant » de *See Now Then*. Par exemple, dans les descriptions du roman, Mr. Sweet déteste Mrs. Sweet au plus haut point, « especially her enthusiasms », parmi lesquels « growing species of rare flowers from seeds she had gone hunting for in temperate Asia¹¹¹ » (SNT 92), une référence aux récits de voyage *Among Flowers: Walk in the Himalaya* (2005) et *My Garden (Book)*: (1999). « The Dean and Mrs. Hess », publié en 2011 dans *Little Star* au titre de nouvelle a été intégré dans son entièreté au roman. Quand cette nouvelle, lue à Heracles à l'heure du coucher, apparaît dans le contexte plus large de *See Now Then*, elle devient plutôt un mythe géologique de la création qui resserre les liens entre les œuvres de fiction et de non fiction, tout en brouillant la ligne entre les deux. Vue sous cet angle, elle nous rappelle que « Eden is never far from the gardener's mind. It is the Garden to which we all refer, whether we know it or not¹¹² » (AF, 189).

Certains passages des écrits de Jamaica Sweet sont faussement familiers (SNT 28-32, 166-167, 176-178¹¹³) et se lisent comme des passages de *Annie John* (1983), *Lucy* (1990), *The Autobiography of My Mother* (1996) ou *Mr. Potter* (2002). Ces « imitations » apparaissent entre guillemets, intensifiant l'impression de « déjà vu ». La première de ces fausses citations, qui décrit un personnage que l'on présume être la jeune Mrs. Sweet, raconte comment la mère d'une petite fille lui donne naissance une deuxième fois en lui apprenant à lire dans la bibliothèque publique de Saint John's, Antigua (SNT 29-32¹¹⁴). Cette bibliothèque pourrait être celle immortalisée dans *A Small Place* (1981), ou ce passage pourrait être une réécriture des scènes d'autres œuvres de Kincaid. Il est également possible d'y voir une procédure de greffage que Kincaid emploie afin de relier *See Now Then* aux récits (fictionnels ou « autobiographiques ») d'autres femmes, surtout des écrivaines des Caraïbes. La description de cette scène de renaissance par l'apprentissage de la lecture résonne fortement avec le souvenir « biomythographique » qu'Audre Lorde livre dans *Zami*:

¹¹¹ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, op. cit., p. 107 : « Il détestait tout « [...] ce qui l'enthousiasmait [...] » incluant « [...] la culture de fleurs rares à partir des graines dont était allée se mettre en quête dans l'Asie tempérée. »

¹¹² « L'Éden n'est jamais loin dans l'esprit d'une jardinière. C'est le Jardin auquel nous faisons toutes références, que nous le sachions ou pas. »

¹¹³ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, op. cit., pp. 36-41, 186-187, 198-199.

¹¹⁴ Ibid., p. 37.

A New Spelling of My Name (1982)¹¹⁵ de sa propre venue à la lecture. Quand la jeune écrivaine, en situation d'important handicap visuel, a chaussé sa première paire de lunettes, elle s'est sentie renaître, surtout par le biais des lectures dans la bibliothèque publique de Harlem. C'est la bibliothécaire, Mrs. Augusta Baker, qui commence l'apprentissage de la fillette : « Même si c'est la seule bonne action que cette dame ait accomplie dans son existence, qu'elle repose en paix. Car son geste m'a sauvé la vie, si ce n'est pas à l'époque, du moins plus tard, quand parfois le fait de savoir lire était la seule certitude à laquelle je pouvais me raccrocher, avec la conviction que cela m'aiderait à m'en tirer¹¹⁶. » Mais la mère de Lorde prend immédiatement le relais, « Assise à la table de la cuisine avec ma mère, j'ai appris à écrire les lettres et à les appeler par leur nom¹¹⁷. » Ce souvenir résonne étrangement avec le récit de Mrs. Sweet, « [...] I cannot remember that I was taught the alphabet, the letters A B and C one after the other in sequence with all the others ending in the letter Z, I can only see that those letters formed into words and that the words themselves leapt up to meet my eyes and that my eyes then fed them to my lips [...]»¹¹⁸ » (SNT, 29). La lecture sera quelque chose qui se fait à table : elle est à consommer, nourrissante. Et quand la jeune Lorde rentre à l'école, elle sait déjà lire et peut écrire son nom, un fait qui se retourne contre elle car la maîtresse cherche alors à brimer la fille plutôt que la valoriser. Comme Lorde, Mrs. Sweet, la fille précoce, savait lire avant d'aller à l'école et « [...] could see things within the book that [she] was not meant to see [...]»¹¹⁹ » (SNT, 31).

Voyant des choses de « then » et de « now » à la fois, Kincaid, comme Lorde, « [...] met au défi le partage entre l'écrivaine et la théoricienne¹²⁰ » selon la formulation de Carole Boyce Davies. À travers les greffes, Kincaid crée des résonances qui relient les œuvres de son corpus d'écrivaine entre elles tout en tissant des connections avec un plus vaste corpus d'écrivaines qui lisent et écrivent pour vivre et pour survivre. Ainsi, en écho à Lorde, selon

¹¹⁵ Zami. *Une nouvelle façon d'écrire mon nom*, traduit de l'anglais par Frédérique Pressman, Laval, Québec, Éditions TROIS / Éditions Mamamélis, 1998.

¹¹⁶ Ibid., p. 65.

¹¹⁷ Ibid., p. 69.

¹¹⁸ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, op. cit., p. 37-38 : « [...] je ne me rappelle pas avoir appris l'alphabet, les lettres A B et C, l'une après l'autre à la suite avec toutes les autres et se terminant par la lettre Z, c'est seulement à présent que je peux voir que ces lettres formaient des mots et que les mots sautaient à la rencontre de mes yeux et que mes yeux en emplissaient mes lèvres [...]. »

¹¹⁹ Ibid., p. 40 : « [...] étai[t] en mesure de voir dans le livre des choses qu'elle n'était pas censée voir [...]. »

¹²⁰ Carole Boyce Davies, *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*, New York, Taylor & Francis, 1994, p. 54 : « [...] challenges that split between writer and theorist. »

Mrs. Sweet, « [...] I became familiar with the idea that knowing how to read could alter my circumstances, that then I came to know that the truth could be unstable while a lie is hard and dark [...] »¹²¹ » (SNT 31). Mais cette lecture qui soutient la vie va de pair avec l'écriture qui sauve, créant une résonnance entre l'écriture de Kincaid et celle de Mrs. Sweet, entre celles-là et celle de Barbara Christian : « Mais ce que j'écris et ma façon d'écrire n'ont qu'un but : sauver ma propre vie. Ce n'est pas une métaphore. La littérature, c'est ce qui me permet de savoir que je ne suis pas en train d'halluciner, que ce que je ressens/sais existe (bel et bien). »¹²² Les rameaux de Kincaid disséminent des variétés textuelles qui se propagent difficilement à l'intérieur des institutions littéraires ou scientifiques. Peu importe les raisons de l'autrice, ces greffons pastiches ont été entaillés pour un sujet parodique, un sujet qui dit des vérités.

1.2 Oyez, oyez : dire ses quatre vérités

Quand Genette cherche à définir la parodie, ses propos ont donc une résonnance familière : « D'abord, l'étymologie : *ôdè*, c'est le chant ; *para* : « le long de », « à côté » ; *parôdein* d'où *parodia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant—en contre point—, ou encore de changer dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie¹²³. » *See Now Then* est habilement orchestré, avec les voix des membres de la famille Sweet qui se répondent les unes aux autres, racontant l'histoire familiale de manière presque simultanée. Quand le compositeur Mr. Sweet n'est pas en train d'admonester silencieusement son épouse pour ses *faux-pas* bruyants, il déplore le fait qu'elle chante, le plus souvent faux (SNT 86¹²⁴). Mais chanter fait vibrer Mrs. Sweet, qui a grandi au rythme de Lord Executor, the Mighty Sparrow et d'autres stars du calypso, et les tubes de Motown sont souvent sur les lèvres de la romancière fictive. Elle récite des paroles des rappeurs comme Outcast et Eminem, et chante à ses

¹²¹ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, op. cit., p. 39 « [...] je me familiarisai avec l'idée que savoir lire pouvait changer ma situation, peut-être alors que j'en vins à savoir que la vérité pouvait être instable tandis qu'un mensonge est dur et sombre [...] ».

¹²² Barbara Christian, « The Race for Theory, » *Cultural Critique: The Nature and Context of Minority Discourse*, printemps, 1987, No. 6, p. 61 : « But what I write and how I write is done in order to save my own life. And I mean that literally. For me, literature is a way of knowing that I am not hallucinating, that whatever I feel/know is. »

¹²³ Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré* [Texte électronique], Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 22.

¹²⁴ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, op. cit., p. 100.

enfants les chansons populaires de son île natale. Le répertoire musical de Mrs. Sweet est fermement enraciné dans les traditions des diasporas africaines des Amériques, mettant l'accent sur les harmonies et contre-discours de la modernité qui constituent l'Atlantique noir de Paul Gilroy¹²⁵.

En plus de greffer adroitement des intertextes de la musique populaire venant des traditions noires américaines et caribéennes, Kincaid soude des références à la musique classique provenant des traditions européennes et russe à son porte-greffe littéraire. Ces rameaux s'étendent de la période baroque au vingtième siècle, surtout d'un corpus de musique atonale. Ici encore, le travail de greffage met à mal la hiérarchie qui divise la musique entre genres « sérieux » ou « noble » et « populaire ». Mr. Sweet joue les partitions de Dmitri Shostakovich¹²⁶, son étudiante-devenue-amante vient à sa recherche pour avoir son point de vue sur *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg, et sa connaissance des œuvres d'Igor Stravinsky et Alan Berg brille dans le roman. Ce corpus des compositeurs atonaux du vingtième siècle est très révélateur quant aux processus de greffage de Kincaid.

La musique atonale s'organise autour de motifs (*patterns*) et références aux compositions antérieures plutôt qu'à un centre tonal¹²⁷. Comme *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, le roman est écrit en contrepoint libre, jouant avec des genres littéraires connus. La focalisation de la narration glisse du point de vue d'un membre de la famille à un autre pendant que le mariage Sweet se désintègre. Mr. Sweet s'occupe à composer une série de nocturnes sur le thème d'un mariage mort et se laisse déconcentrer par le « sound of the washing machine washing the clothes of his infernal family¹²⁸ » (*SNT*, 21), qui devient le « dunning sound caused by the washing machine and the clothes dryer and the hub-hub

¹²⁵ Publié en langue originale en 1993, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* de Paul Gilroy a été publié en traduction française en 2003 chez Éclat. Il sera également possible d'utiliser une métaphore marine, dans le sillage de Gilroy, et dire que ce répertoire est ancré/encre dans la tradition de l'Atlantique noire. Je reviendrai à Gilroy et aux mer(s) plus tard.

¹²⁶ Je souligne en passant que « Dmitri », dérivé du prénom grec Démétrios, veut dire « qui appartient à Déméter ».

¹²⁷ « Atonal, » *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Oxford Music Online. Oxford University Press, Consulté en ligne le 7 juillet 2017 au

<http://www.oxfordmusiconline.com.library3.webster.edu/subscriber/article/opr/t237/e617>.

¹²⁸ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, op. cit., p. 28 : « le bruit de la machine à laver lavant les vêtements de son infernale famille ».

of the household beyond¹²⁹ » (*SNT*, 22) avant d'être réarrangé et prolongé afin de donner « the spinning of the washing machine and then the sharp whirl of the clothes dryer, and doors banging shut, not in anger but thoughtlessness, and the screams of the children from pain or pleasure, and that bitch singing¹³⁰ » (*SNT*, 164). D'autres incidents sont soumis au même traitement de répétition et remaniement aux détails variables, comme le jour où Mrs. Sweet arrive en retard pour chercher ses enfants à l'arrêt de bus (*SNT*, 127-135, 186¹³¹). Similairement, Heracles voit clair dans l'épithète hypocrite de son père, qui se réfère à Mrs. Sweet comme « my beautiful wife¹³² » (*SNT* 99, 162) dans au moins deux passages.

L'espièglerie de ces (ré)arrangements n'est pas, cependant, purement une question de plaisir ou de greffage intergénérique. *See Now Then* renvoie assez explicitement au sérialisme, une méthode de composition développée initialement par Schoenberg, avant d'être adoptée, puis adaptée par ses étudiants. Le roman emploie également cette méthode, « [...] dans lequel une permutation fixe d'éléments, ou série, est référentielle [...] Le plus souvent des éléments arrangés dans une série sont les 12 intervalles égaux de la gamme tempérée¹³³ ». Persephone chante le contenu du catalogue de Delia (des vêtements pour adolescentes) à sa mère et son frère :

Her voice at the same twelve pitch and then in a row that might be familiar and then unexpectedly not, or so it seemed to poor, benighted Mrs. Sweet's ears [...] how cruel to make you love one thing twelve times and then change to something else and make you love that and then change to something else and make you love that too and then make the thing you loved new and not tell you and then you love that too and then change to something you had forgotten and make you love that too and then change to something you know and loved then and love now and make you think you don't know it at all. [...]he thought that the twelve pitches arranged in a row and then repeated over

¹²⁹ Ibid., p. 30 : « le bruit obsédant causé par la machine à laver et par le sèche-linge et au-delà le brouhaha de la maisonnée ».

¹³⁰ Ibid., p. 183 : le bruit de « [...] la machine à laver puis le vrombissement aigu du sèche-linge, et des portes qu'on claquait, pas par colère mais par insouciance, et les cris de douleur ou de plaisir des enfants et cette garce chantant [...] ».

¹³¹ Ibid., pp. 145-153, 166.

¹³² Ibid., pp. 115, 181 : « ma belle épouse ».

¹³³ Paul Griffiths, "Serialism." Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, Consulté en ligne le 7 juillet 2017 au

<http://www.oxfordmusiconline.com.library3.webster.edu/subscriber/article/grove/music/25459>: « [...] in which a fixed permutation, or series, of elements is referential [...]. Most commonly the elements arranged in the series are the 12 notes of the equal-tempered scale. »

and over again and then changed unexpectedly might be as beautiful as trees arranged in rows of five diagonally placed and evenly spaced and therefore called a quincunx¹³⁴ [...] (SNT, 133-134).

Ce passage souligne une autre émotion phare du récit—l'amour, et l'associe avec les arbres et avec l'agencement des arbres par les humains (quelque chose entre la « nature » et la « culture ») et la composition musicale. Ainsi, Kincaid œuvre à défaire des schémas binaires à la faveur de la gamme. La colère et la haine ne s'opposent pas à l'affection et l'amour, mais font partie d'une gamme remaniable à l'infini, créant harmonies et dissonances. Parfois la musique est *sweet to our ears*, parfois le contraire. Ou bien, selon la formulation de Kincaid, dans *My Garden (Book)*: : « Love itself must be had in such a large amount that it eventually cause you to be sick of it¹³⁵ » (MGB, 78).

Kincaid utilise aussi le sérialisme afin d'accorder à la musique atonale des références de manière à ce qu'elles puissent faire entendre l'histoire de l'esclavage et du colonialisme. Par ce geste, elle les met au service d'une critique des Lumières qu'elle poursuit depuis le début de sa carrière. C'est peut-être le plus évident dans les souvenirs récurrents de la pique que Mr. Sweet a lancé à sa femme (SNT, 23, 77, 122, 125¹³⁶) :

[...] Mr. Sweet had said to her that she looked like the actor Charles Laughton when he portrayed the captain of a ship, sailing from the South Pacific with a cargo of saplings, in which the crew mutinied. Mrs. Sweet knew the movie very well, for the cargo of the ship at the time the crew mutinied was the breadfruit, a staple of Mrs. Sweet's diet when she had been a child, and it had been a staple of the diet of children born for generations before hers and all those children hated this food¹³⁷ (SNT, 74).

¹³⁴ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, op. cit., pp. 151-152: « Sa voix sur les mêmes douze notes et puis en une série qui était peut-être familière et puis sans qu'on s'y attendît ne l'était plus, du moins était-ce qu'il semblait aux oreilles de cette pauvre ignare de Mrs. Sweet [...] quelle cruauté de vous faire aimer une chose douze fois et puis de changer pour autre chose et de vous la faire aimer, puis changer pour autre chose et vous la faire aimer aussi, et puis la chose que vous aimiez, la rendre nouvelle sans vous le dire, et puis vous aimez cela aussi, et puis changer pour une autre chose que vous aviez oubliée, et vous la faire aimer aussi et puis changer pour une chose que vous connaissez et que vous aimiez alors et aimez à présent et vous faire croire que vous ne la connaissez pas du tout. [...] Il pensais que les douze notes disposées en une série et puis répétées et répétées encore et puis changées sans qu'on s'y attende étaient peut-être aussi belles que des arbres arrangés cinq par cinq en diagonale et régulièrement espacés et qu'on appelle donc quinconces [...]. »

¹³⁵ Je traduis : « L'amour en soi doit exister dans une quantité si grande qu'il provoque en vous de la lassitude. ».

¹³⁶ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, op. cit., pp. 23, 77, 122, 125.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 87 : « [...] Mr. Sweet lui avait dit qu'elle ressemblait à l'acteur Charles Laughton dans le rôle du capitaine d'un navire, faisant voile depuis le Pacifique sud avec une cargaison de jeunes arbres, à bord duquel l'équipage se mutinait. Mrs. Sweet connaissait fort bien ce film, car la cargaison du navire au moment de la mutinerie se composait d'arbres à pain dont de fruit avait été une des bases de l'alimentation de Mrs. Sweet quand elle était enfant, comme il avait été une base d'alimentation d'enfant nés pendant des générations avant elle et c'était un aliment que tous ces enfants avaient détesté. »

Serait-il possible de lire ce commentaire comme une « simple » plaisanterie partagée entre époux aigris, une preuve du sexisme ordinaire ? Après tout, *See Now Then* abonde en critiques acerbes, gratuites et trahisons pour Mr. Sweet. Il est comparé à un rat mésozoïque (SNT, 24¹³⁸), et le roman se moque de son éducation bourgeoise. Mais comme le chronotope du navire en mer que Gilroy a choisi pour figurer son *Atlantique noir*, le *Bounty*, qui met les voiles de nouveau dans *See Now Then*, et l'arbre à pain exigent que l'on se souvienne du passé de l'esclavagisme raciale et du colonialisme. Ils donnent l'impératif de dire la vérité sur la raison et la manière dont les arbres ont voyagé, de penser aux fruits que les arbres donnent, et de réfléchir aux sens produits quand on les consomme. Selon *My Garden (Book)*:

The breadfruit is from the East Indies. This food, the breadfruit, has been the cause of more disagreement between parents and their children than anything I can think of. No West Indian that I know has ever liked it. It was sent to the West Indies by Joseph Banks, the English naturalist and world traveler, and the founder of the Kew Gardens, which was then a clearing house for all the plants stolen from various parts of the world these people had been [...]. He sent tea to India, he sent the West Indies the breadfruit; it was meant to be a cheap food for feeding slaves. It was in the cargo that Captain Bligh was carrying to the West Indies on the *Bounty* when his crew so correctly mutinied. (Perhaps Antiguan children sense intuitively the part this food has played in the history of injustice and so they will not eat it.) It grows readily, it bears fruit abundantly, it is impervious to drought, a serious impediment to the growing of things anywhere. In a place like Antigua the breadfruit is not a food, it is a weapon¹³⁹ (MGB, 136).

Ainsi, les deux œuvres sont mises en résonnance.

¹³⁸ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, op. cit., p. 31.

¹³⁹ Je traduis : « Le fruit à pain vient des Indes orientales. Cet aliment, le fruit à pain, est source de plus de désaccord entre les parents et leurs enfants que n'importe autre aliment qui pourrait me venir à l'esprit. Aucune personne venant des Caraïbes que je connais ne l'a jamais aimé. Il a été envoyé aux Caraïbes par Joseph Banks, le naturaliste et explorateur, fondateur de Kew Gardens, qui était à cette époque-là la banque centrale pour de toutes les plantes volées dans des endroits divers et variés du monde où ces personnes avaient voyagé [...]. Il a envoyé le thé en Inde, aux Caraïbes le fruit à pain ; il était destiné à être un aliment à petit prix pour nourrir les esclaves. Il était dans la cargaison que Bligh apportait aux Caraïbes sur le *Bounty* quand son équipage s'est si bien mutiné. (Peut-être que les enfants de l'Antigua ressentent intuitivement le rôle que cette nourriture a joué dans l'histoire de l'injustice et ne le mangeront donc pas.) Il pousse facilement, il porte des fruits en abondance, il est indifférent à la sécheresse, obstacle majeur à la culture des choses partout. Dans un endroit comme Antigua, le fruit à pain n'est pas un aliment, il est une arme. » La haine de l'arbre à pain est mise en scène dans *Annie John*. La punition du personnage éponyme est de manger toute seule sous l'arbre à pain, plutôt que de dîner en famille (Voir Jamaica Kincaid, *Annie John*, New York, Farrar, Strass and Giroux, 1997, pp. 12 et 81 en langue originale ; *Annie John*, traduction de Dominique Peters, Paris, Pierre Belfond, 1986, pp. 19 et 92 traduction française). Dans le chapitre « Columbus in Chains » (pp. 113-114) (« Christophe Colomb enchaîné », pp. 83-92), la mère d'Annie force la fille à manger ce fruit par ruse mais Annie n'est pas dupe : « My mother brought me lunch. I took one smell of it, and I could tell that it was the much hated breadfruit » (p. 113) ; « Maman apporta un plat et, rien qu'à l'odeur, je reconnus ce que je détestais : le fruit de l'arbre à pain. » (p. 93).

Bien que la mère de Perséphone soit décrite comme ayant des « untutored and Third World-attuned ears¹⁴⁰ » (*SNT*, 134), le télescopage de Mrs. Sweet et Jamaica Kincaid tourne cette pique en dérision¹⁴¹. Elle se révèle, au contraire, greffeuse virtuose, déterminée à incruster de multiples rameaux porteurs de fruits dans le sujet porte-greffon de *See Now Then*. Ces opérations « dénaturent » les rameaux dans le sens que Kincaid les approprie pour leur faire dire des vérités « nouvelles », ou autres que dans leur dessin d'origine. Ce faisant, les greffons intergénériques et intertextuels mettent de la confusion temporelle en poussant dans des nouvelles directions. Car la greffeuse joue avec le temps, faisant produire de nouveaux fruits à partir des vieux arbres et faisant de jeunes porte-greffes porter les scions des arbres du passé. Regarder l'arbre greffé, c'est observer le temps défié, c'est voir le passé (then) et le présent (now) en même temps.

1.3 Réparer les dommages, vers le « craft » du greffage

En plus de propager des variétés textuelles afin de leur faire porter une diversité de fruits, *See Now Then* utilise le greffage pour réparer des dommages. Dans le roman, comme dans le jardin, le greffage est « [...] la guérison de blessures en commun¹⁴² », un moyen de regagner et faire prospérer la santé réciproque. Dans *My Brother*, Kincaid a dépeint ses écrits comme une tentative pour rétablir des livres aimés que sa mère a jetés au feu : « [...] it would not be so strange if I spent the rest of my life trying to bring those books back to my life by writing them again and again until they were perfect, unscathed by fire of any kind¹⁴³. » *See Now Then* devient encore un autre hypertexte de la copie immolée de *Jane Eyre* (1847) (une des œuvres fétiches de Kincaid), un remaniement de la femme caribéenne de Charlotte Brontë, l'épouse trahie par son mari riche, cultivé, et dans cette dernière réécriture, américain. Selon Mr. Sweet :

¹⁴⁰ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, op. cit., p. 152 : « l'oreille peu éduquée et réceptive à des mélodies du tiers-monde ». Je remarque que la traduction rend le sens métaphorique d'avoir une oreille éduquée ou une oreille musicale, des sens qui existent aussi en anglais. Cependant, le pluriel « ears » en anglais suggère que le texte fait référence aussi au corps physique de Mrs. Sweet.

¹⁴¹ J'insiste en passant sur ce télescopage, qui n'est pas une correspondance directe entre le personnage et l'auteur. Il s'agit des visions et des espace-temps emboîtés, simultanés.

¹⁴² R. J. Garner, *The Grafters Handbook*, White River Junction, Vermont, Chelsea Green Publishing 2013, p. 33 : « [...] the healing in common of wounds. »

¹⁴³ New York, Farrar, Straus and Giroux, 1997, p. 197-198 ; Jamaica Kincaid, *Mon frère*, trad. de Jean-Pierre Carasso et Jacqueline Huet, Paris, Éditions de l'Olivier / le Seuil, 2000, pp. 189-190 : « [...] il ne serait pas si bizarre que je passe le restant de ma vie à tenter de ramener ces livres dans ma vie en les réécrivant et les réécrivant encore jusqu'à ce qu'ils soient parfaits, indemnes de tout feu d'aucune sorte. »

[...] I don't love your mother anymore, I love another woman who comes from somewhere else, another woman with whom I have been talking about ballroom-dancing lessons and we talk about Mozart ... I don't love your mother, you know, we were always so incompatible, for she did emerge from a boat whose main cargo was bananas, and she is strange and should live in the attic of a house that burns down, though I don't want her to be in it when that happens, but if she was in it when the house burned down, I wouldn't be surprised, she is that kind of person¹⁴⁴ (SNT, 159).

Cependant, les destins des époux du roman ont été aussi repris afin de servir d'autres objectifs. La femme folle du grenier (*the madwoman in the attic*, selon le titre célèbre de Sandra Gilbert et Susan Gubar¹⁴⁵) se voit attribuer un nouveau rôle, celle de l'écrivaine folle ayant une voix, un jardin, des aiguilles de tricot et une chambre à soi dans laquelle elle « communie » avec le monde tel qu'il existait avant 1492 (SNT 145¹⁴⁶). Jamaica Sweet pratiquera une forme contemporaine de *trance-writing*¹⁴⁷ (écriture en transe). Elle se met à la chaise de son bureau, dans sa chambre à elle, pensant à et à travers sa mère antiguaise, au grand dam de Perséphone, Heracles et Mr. Sweet, qui se moquent volontairement d'elle. Avec un stylo en guise de sécateurs, Jamaica Sweet, à l'instar de Jamaica Kincaid, greffe ses propres histoires sur le porte-greffe des vieux récits et des récits de l'Antiquité. Et, on pourrait se demander si Woolf aurait critiqué les écrits de Kincaid, comme elle l'a fait pour ceux de Brontë. Aurait-elle, dans le sillage des premières critiques de *See Now Then*, accusé Kincaid de sonner faux ? Peut-être que Woolf aurait dit de Kincaid qu'elle « [...] écri[t] sur elle quand elle devrait écrire sur ses personnages¹⁴⁸. » Mais il est également possible de voir

¹⁴⁴ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, op. cit., p. 178 : « [...] je n'aime plus ta mère, j'aime une autre femme qui vient d'un autre lieu une autre femme que j'ai connue dans un cours de danse, où nous avons appris des danses de salon et avec qui nous parlons de Mozart [...] je n'aime pas ta mère, vois-tu, tant nous avons toujours été incompréhensibles, parce qu'elle a surgi d'un bateau chargé principalement de bananes, et qu'elle est étrange et devrait habiter le grenier d'une maison qu'un incendie détruit, bien que je ne souhaite pas qu'elle s'y trouve quand l'incendie se produira, mais si elle s'y trouvait quand la maison sera détruite par l'incendie, je n'en serais pas surpris, c'est bien son genre. »

¹⁴⁵ *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1979.

¹⁴⁶ Ibid., p. 164.

¹⁴⁷ Je fais référence encore à l'essai de Gilbert et Gubar et en particulier à leurs analyses de l'œuvre de Charlotte Brontë (Part IV). Selon Gilbert et Gubar, Brontë dépeignait un monde visionnaire qui peinait à naître pour les femmes contre toutes les conventions du dix-neuvième siècle (p. 369). « Trance-writing », cette écriture visionnaire, semble guider les mains de Jamaica Sweet et de Jamaica Kincaid, qui nous livre des visions enchâssées.

¹⁴⁸ Virginia Woolf, *Un lieu à soi*, traduit par Marie Darrieussecq, Paris, Denoël, 2016, p. 111.

dans cet art de greffer et de dénaturer la définition même de la probité d'écrivaine avancé par Woolf, c'est-à-dire : « [...] la conviction qu'[elle] nous donne que voici la vérité¹⁴⁹ ».

Pour les lectrices des œuvres de non-fiction tels que *My Garden (Book)*: et *Among Flowers*, il est possible de reconnaître l'écrivaine dans la peau de Mrs. Sweet, mangeant des oranges dans un bain chaud afin pouvoir supporter l'hiver de la Nouvelle Angleterre¹⁵⁰ ou admirant les pivoines de sa voisine. Une photo célèbre de Kincaid à ses débuts au *New Yorker* pourrait leur évoquer des souvenirs, quand Mr. Sweet, pensant à sa femme, se rappelle que

[...] her naturally black hair, thick and coarse as ropes that were usually found in the hands of stevedores, cut off so short that she might be mistaken for a stevedore himself, the color of her hair was the color of new rope in the hands of a stevedore—blonde; her eyebrows removed with a razor and in their place a line drawn in [...] colors [...] ¹⁵¹ (SNT 88).

En tant que parodie, *See Now Then* se lie avec *My Garden (Book)*: et *Among Flowers*, comme un texte « [...] conservé mais « retourné » comme un gant¹⁵² ».

Cependant, il serait erroné de confondre Kincaid et Mrs. Sweet, une tricoteuse passionnée qui reprise les chaussettes de la famille et créé des tuniques pour Heracles. En jouant avec la langue anglaise, celle choisie comme langue d'écriture par Kincaid, il est

¹⁴⁹ Ibid., p.115. Je me permets d'altérer la traduction en mettant entre crochets « elle ». La traduction, comme l'anglais du texte d'origine figure le romancier au masculin. Voir Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Ontario, Florida, Harcourt Brace Jovanovich, (1929) 1989, p. 72 : « [...] the conviction that he gives one that this is the truth. »

¹⁵⁰ Voir « More Reading » dans *My Garden (Book)* : « One day the temperature was 10 degrees below zéro, the Ronniger's Seed Potatoes catalogue arrived and that was the cheeriest thing, for I then spent the afternoon sitting in a bathtub of hot water, trying to satisfy a craving for overchilled Ginger ale and oranges [...]. », p. 86 : « Un jour la température était moins 10 degrés fahrenheit, le catalogue de Ronniger's Seed Potatoes est arrivé et c'était la chose la plus Joyeuse, car j'ai passé l'après-midi dans un baignoire d'eau chaude, essayant de satisfaire une envie de boisson gazeuse au gingembre plus que glacée et d'oranges [...]. »

¹⁵¹ Jamaica Kincaid, *Voyons voir, op. cit.*, p. 88 : [...] sa chevelure naturellement noire, épaisse et rude comme les cordes qu'on trouve d'ordinaire entre les mains des dockers, coupée si court qu'on pourrait la prendre elle-même pour un docker, sa chevelure dont la couleur était celle de la corde neuve entre les mains d'un docker— blonde ; ses sourcils ôtés avec un rasoir et remplacé par une ligne tracée en couleur [...]. »

Je pense à une photo qui montre Jamaica Kincaid allongée sur un canapé avec une cigarette à la main. Une photo similaire, prise en 1974, a été publiée avec le texte « Putting Myself Together » dans le *New Yorker* le 20 février, 1995. L'article et la photo sont disponibles en ligne à <https://www.newyorker.com/magazine/1995/02/20/putting-myself-together>. Le titre de cet article est aussi évidence de la « craft » de Kincaid, qui parle d'une fabrication de soi. Cet article de « non fiction » du début de carrière de Jamaica Kincaid présente un contraste éloquent avec le travail de « fiction » auquel Kincaid œuvre dans *See Now Then*, qui déconstruit la personnage-écrivaine.

¹⁵² Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré* [Texte électronique], Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 26.

possible d'entrevoir dans cette passion des liens entre le « grafting » (greffage) et le tricot, car le « grafting » et un ancien synonyme de « knitting¹⁵³ » (tricot) , et ce lien rappelle le co-développement de l'agriculture et de la production des textiles d'habillement¹⁵⁴. Ainsi, il n'est pas surprenant que la même Jamaica Sweet qui pleure sa fille comme Déméter, qui loue la recette de *cornbread* de la couturière Edna Lewis (*SNT*, 63), et qui porte « a lovely brown dress made by *Lilith*¹⁵⁵ » (*SNT*, 179), tricote, faisant une maille à l'envers, une autre coulée, et tisse des fils littéraires et mythologique dans le « the garment that had been her own life¹⁵⁶ » (*SNT*, 164). Cependant,

[...] the hem of this garment had become undone, [...] and from time to time it made her trip over her own self [...] the hem needs to be mended thought poor Mrs. Sweet, the hem needs to be made more secure, for the elbows and knees and forehead, these were just the parts that were visible, all the parts of her that the unraveling garment caused to be bruised could not be seen [...] ¹⁵⁷ (*SNT*, 164-165).

C'est peut-être cet « unravelling », cet effilochement, qu'inspire en Mrs. Sweet l'idée de tricoter un pull comme ceux portés par les marins irlandais des îles d'Aran, une autre de ces *small places* du monde¹⁵⁸. Cette image est particulièrement juste, pour figurer le roman, mais aussi pour figurer l'œuvre de Kincaid, car chaque famille avait son propre motif

¹⁵³ « Grafting, n. », *Oxford English Dictionary Online*, Oxford University Press, septembre 2021, Consulté en ligne le 7 novembre 2021 au www.oed.com/view/Entry/80491, 3.d.

¹⁵⁴ Voir Marcel Mazoyer et Laurence Roudard, *Histoire des agriculture du monde. Du néolithique à la crise contemporaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1997. Les développements agricoles de produits comestibles sont accompagnés de développements en textiles. Ainsi, ils situent les premières cultures du coton sur le continent américain en 3 500 avant l'ère présente dans le premier foyer agricole du continent (p. 81). Dans un des premiers foyers de l'agriculture en Asie se développe la culture de la ramie (p. 80). Les systèmes d'élevages ont aussi contribué à la production des textiles. Les Incas, par exemple, produisait des textiles fins à partir de la laine des llamas (pp. 200-202). Tout au long de l'histoire que présentent Mazoyer et Roudard, la production de textiles s'imbriquent dans les systèmes d'agriculture et de commerce. Dans leur introduction, ils relient les expansions coloniales avec ces productions : « Après les grandes découvertes, les systèmes agraires européens se sont par ailleurs enrichis des nouvelles plantes venues d'Amérique (pomme de terre, maïs, etc.), alors même qu'ils s'étendaient dans les colonies de peuplement des régions tempérées des Amériques, d'Afrique du Sud, d'Australie et de la Nouvelle-Zélande. Dans le même temps, dans les régions tropicales, des plantations agro-exportatrices se développaient au sein des systèmes préexistants, au point parfois de s'y substituer et de donner naissance à de nouveaux systèmes très spécialisés (canne à sucre, coton, café, cacao, palmier à huile, banane, etc.) » (p. 17).

¹⁵⁵ Je souligne. Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, *op. cit.*, p. 199 : « [...] une ravissante robe marron confectionnée par *Lilith* [...] »

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 184.

¹⁵⁷ *Ibid.* : « [...] l'ourlet de ce vêtement s'était défait, [...] et de temps en temps la faisait trébucher sur elle-même [...] il faut recoudre cet ourlet songeait la pauvre Mrs. Sweet, parce que les coudes et les genoux et le front, tout cela n'était que la partie visible, toutes les meurtrissures que le vêtement effiloché causait à diverses parties d'elle-même n'étaient pas visibles [...] »

¹⁵⁸ Évidemment, ici, je fais référence en passant à *A Small Place* (1988) de Kincaid.

(*pattern*) de pull d'Aran, qui permettait aux êtres chers d'identifier les corps des marins échoués sur la plage par leurs habits¹⁵⁹. Ce fil de pensée rappelle un autre sens du mot « grafting », des nœuds décoratifs des cordages¹⁶⁰, et une autre métaphore critique, l'écriture en tant que « craft » (c'est-à-dire un art, mais aussi une embarcation). Dans son analyse de *Gardening in the Tropics* (2005) de Olive Senior, Allison Donnell propose de réfléchir à l'écriture des femmes des Caraïbes à travers la métaphore d'une embarcation, plus petite et plus légère que les navires de Paul Gilroy. Ces petits bateaux maniables seraient mieux adaptés pour comprendre comment Senior en particulier et les écrivaines des Caraïbes plus généralement utilisent leurs écrits pour naviguer les mers (inter)culturelles de l'Atlantique noir.

Autant les représentations de Mrs. Sweet tricotant se multiplient, autant ses doubles se dédoublent. Parfois, elle apparaît comme Déméter ou comme une Kincaid romancée. D'autres fois, elle ressemble plus à Arachné, tissant une tapisserie qui dépeint les histoires peu flatteuses, voire sordides, de sa famille et de « l'histoire avec un grand H¹⁶¹ ». Il est aussi possible de la percevoir comme une des Parques qui tissaient le fil des vies à longueurs arbitraires et qui décidaient ainsi quand une vie prenait sa fin. Mais cette greffeuse astucieuse et artisane pourrait également être une *trickster*, une maîtresse d'artifices, de masques, et des camouflages.

Des allusions aux écrits de Beatrix Potter en suggèrent autant. Par exemple, le roman décrit les lapins comme des « rodent[s] much loved by children and hated by anyone with an unfenced vegetable garden¹⁶² » (*SNT* 134). Dans ce passage et d'autres, il est possible d'entrevoir Peter Rabbit de Beatrix Potter, se faufilant dans l'espace diégétique. L'écrivaine de littérature enfantine anglaise s'est fortement inspirée des contes populaires afro-américains de Brer Rabbit, recueillis et raconté par Joel Chandler Harris et compilés par Richard Chase dans *The Complete Tales of Uncle Remus* en 1855. Mais Potter ne cite pas les

¹⁵⁹ Luanne Mayorga. « Aran Sweater. » *Ethnic Dress in the United States: A Cultural Encyclopedia*, dans Annette Lynch et Mitchell D. Strauss (dirs), Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, Inc., 2014, pp. 15-16.

¹⁶⁰ « Grafting », n., *op. cit.*, 3.a.

¹⁶¹ J'emploie l'expression plutôt que d'écrire « l'Histoire » pour faire référence au travail de déconstruction de l'hégémonie historique qui traverse l'œuvre de Kincaid et ainsi décrédibiliser l'idée même d'une « Histoire » unique et immuable.

¹⁶² Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, *op. cit.*, pp. 152-153 : « [...] un rongeur adoré des enfants et détesté de quiconque cultive un potager sans clôture [...] »

sources de ses histoires. Originaire de l'Afrique de l'Ouest, ce corpus riche est le bien commun des peuples des diasporas africaines des Amériques, et les contes varient en détails et en dénouements selon leurs itinéraires de migration et leurs destinations¹⁶³. Si on imagine ces contes comme autant d'arbres, sous leur canopée, on pourrait entrevoir Mrs. Sweet déguisée en Aunt Nancy—mi femme, mi araignée—se cachant peut-être à la lisière du récit¹⁶⁴. Shanna Greene Benjamin a vu Aunt Nancy dans les images des toiles d'araignée et du tissage de *Praisesong for the Widow* (1983) de Paule Marshall. Selon Greene Benjamin, la présence d'Aunt Nancy est inscrite en filigrane dans le roman de Marshall à travers les références et les images au tissage qui permet à l'héroïne Avey Johnson de rétablir des liens perdus avec son histoire personnelle et culturelle. Dans plusieurs scènes du roman, des fils s'étirent de l'abdomen de Avey et s'attachent aux cœurs des autres personnages, créant un sentiment de communauté et apportant soin et secours à Avey, victime des blessures émotionnelles et psychiques¹⁶⁵. Selon Greene Benjamin:

Lors du Passage du Milieu, par contre, le Ananse ghanéen fait l'expérience d'un « changement en mer » qui a modifié non seulement son nom mais aussi sa fonction dans la société diasporique. Au Ghana, il était un « héro créatif de la culture » tandis qu'en Jamaïque (et dans d'autres parties des Caraïbes) il est devenu le *trickster*-par-excellence ». Aux États-Unis, il devient elle : Tante Nancy la guérisseuse, la médiatrice en chef, et la force de vie transitionnelle et révolutionnaire. ... Mi femme et mi araignée, l'hybridation physique de tante Nancy typifie l'idéologie du double qui caractérise sa représentation dans la littérature du dix-neuvième et du début du vingtième siècle parce que c'est elle qui guérit la déconnexion esprit/corps parmi les femmes afro-américaines¹⁶⁶.

Dans la toile de l'araignée, l'art de tisser, de tricoter et l'art du greffage se rencontrent. Après tout, les araignées « [...] voient le monde à partir d'un espace liminaire, suspendues

¹⁶³ Sheila Walker, « Everyday Africa in New Jersey: Wonderings and Wanderings in the African Diaspora » dans Sheila Walker (dir.) *African Roots/American Cultures: Africa in the Creation of the Americas*, Lanham, Rowman and Littlefield Publishers, Inc., 2001, pp. 45-80

¹⁶⁴ Voir « Brother Rabbit Doesn't Go to See Aunt Nancy », Joel Chandler Harris et Richard Chase (compls.) *The Complete Tales of Uncle Remus*, Boston: Houghton Mifflin Company, (1855) 1983, pp. 865-867.

¹⁶⁵ Voir, à titre d'exemple, Paule Marshall, *Praisesong for the Widow*, New York, Plume, 1983, pp. 160, 190-191, 249-250. Greene Benjamin ne parle pas du titre du roman, qui insiste sur le statut de veuve. Le genre d'araignées « Latrodectus » sont des « widow spiders » ou « veuves noires » en français. Le mot « widow » évoque donc aussi l'araignée.

¹⁶⁶ [Ma traduction] Shanna Greene Benjamin, « Weaving the Web of Reintegration: Locating Aunt Nancy in *Praisesong for the Widow* », *MELUS*, Vol 30, No. 1. *Indeterminate Identities*, printemps 2005, pp. 50-51 : « During the Middle Passage, however, Ghanaian Ananse experiences a "sea change" that altered not only his name, but also his function in diasporic society. In Ghana, he was a "creative culture hero" while in Jamaica (and other parts of the Caribbean) he became a "trickster-par-excellence". In the United States, he becomes she: Aunt Nancy the healer, the master mediator, and revolutionary transitional life force. [...] Half woman and half spider Aunt Nancy's physical hybridization typifies the ideological doubleness particular to her depiction in nineteenth- and early-twentieth-century literature as she who mends the mind/body disconnect among African American women. »

entre le ciel et la terre¹⁶⁷ » selon Greene Benjamin. L'espace liminal tissé par Jamaica Sweet dans *See Now Then* est aussi une intersection où Aunt Nancy peut rencontrer, voire guérir Méduse.

1.4 Résister aux maladies

Dans ses colères, Mr. Sweet imagine souvent la tête de son épouse décapitée et posée sur le plan de travail jaune de la cuisine, les morceaux de son corps dispersés aux quatre coins du monde (*SNT*, 9-10, 13-14, 85¹⁶⁸) :

But what if a surprise awaited him just inside the door, for even a poor unfortunate man as he, for so Mr. Sweet thought of himself, unfortunate to be married to that bitch of woman born of beast; the surprise being the head of his wife just lying on the counter, her body never to be found, but her head severed from it, evidence that she could no longer block his progress in the world [...] ¹⁶⁹ (*SNT* 9-10).

Cependant, Mrs. Sweet continue à chanter faux, sa tête ancrée solidement sur les épaules, et plutôt que de provoquer des pleurs chez les lectrices, ce récit parodique les fait éclater de rire. Les incarnations mythiques de Mrs. Sweet en tisseuse, qui doivent être comprises en relation avec ses multiples origines culturelles, corroborent l'affirmation de Carole Boyce Davies selon laquelle les discours identitaires s'articulent dans la multiplicité et sont tressés ensemble comme une natte ou un tissu¹⁷⁰. Le tissu de ces discours tressés peut aussi opérer comme un rideau, tissé par des figures de femmes depuis l'antiquité et qui se lève au fil de la lecture de *See Now Then* afin de révéler une Méduse qui rit¹⁷¹ à la colère. Cette Méduse est une femme écrivant pour qui le corps pourrait être le sujet d'un texte greffé : « [...] her torso like a very old tree—a silver maple—whose curiously *twin trunks* were all that remained after a violent storm that cut a broad swathe through a hillside, a dale, a meadow

¹⁶⁷ [Ma traduction] Greene Benjamin, 2004, p. 55 : « [...] view the world suspended in the liminal space between heaven and earth. »

¹⁶⁸ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, op. cit., pp. 16, 20-21, 99.

¹⁶⁹ Ibid., p. 16 : « Mais sait-on jamais une surprise l'attendait peut-être derrière la porte, tout pauvre infortuné qu'il était, car c'était ainsi que Mr. Sweet se voyait, infortuné d'être marié à cette garce de femme née d'une bête ; la surprise étant la tête de son épouse posée comme ça sur le comptoir, alors que son corps ne serait jamais retrouvé, rien que sa tête tranchée, preuve qu'elle ne pourrait plus empêcher son progrès à lui dans le monde [...]. »

¹⁷⁰ Carole Boyce Davies, *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. New York, Taylor & Francis, 1994, p. 56.

¹⁷¹ Voir l'essai incontournable de Hélène Cixous, « Le rire de la méduse », *L'Arc*, vol. 45, 1975, pp.38-55.

and such [...]»¹⁷² » (*SNT*, 86; mes italiques) Dans cette optique, le greffage littéraire et le *craft* féminin deviennent des formes de résistance à la maladie de la monoculture, celle d'une unicité mortifère.

En réparant des dommages et en résistant aux maladies, le roman de Kincaid développe autant des racines que des rameaux. Tout autant que les scions greffés poussent vers le haut et dans de nouvelles directions, les racines du roman creusent profondément en s'étendant. Garner remarque que le greffage naturel des racines peut permettre aux racines ayant souffert des dommages importants de survivre en cherchant des ressources partagées par d'autres arbres à travers des racines greffées¹⁷³. En ce sens, il est possible de penser l'enracinement et le greffage comme un remède radical. Car selon la définition, ce qui est radical est « emprunté du bas latin *radicalis*, "qui se rattache à la racine ; primordial" ». La définition continue, donnant le premier sens de l'adjectif, « Qui a trait au principe, à l'essence de quelque chose (vieilli). *Vice radical*. *Cure radicale*, qui s'attaque à l'origine du mal. *Guérison radicale*. » Dans *See Now Then*, il est donc possible de voir dans les greffages racinaires un moyen de nourrir le roman à travers *Ananse/Aunt Nancy* et *Lilith*, la *Méduse* et *Brer Rabbit*. En tressant des racines différentes ensemble, Kincaid crée une pratique de différence radicale qui guérit tout en soutenant la vie.

1.5 Viser avec précision

J'aimerais maintenant revenir vers la question de la survie et plus particulièrement sur le rapport entre l'écriture, la survie et la colère. Parlant du roman dans un entretien avec *Guernica*, l'écrivaine a commenté : « [L']important n'est pas si je suis en colère ou non. L'important est de savoir, est-ce vrai¹⁷⁴? » Ceci est une vieille question, qui date même de l'antiquité : où se situe la ligne entre la fiction et la vérité ? De quoi se constitue-t-elle ? Qu'est-ce qu'elle peut dire sur qui on est, sur qui on peut ou ne peut pas devenir, sur le bien

¹⁷² Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, op. cit., p. 100, mes italiques : « [...] son torse était semblable à un très vieil arbre—un érable argenté—dont les troncs curieusement jumeaux étaient tout ce qui subsistait après qu'une violente tempête avait ouvert une large traînée au flanc d'une colline, en travers d'un vallon, une prairie, et autres [...]. »

¹⁷³ R. J. Garner, op. cit., p. 35.

¹⁷⁴ Lauren K. Alleye, « Jamaica Kincaid: Does Truth Have a Tone? », *Guernica: A Magazine of Global Arts and Politics*, juin 2013, Consulté en ligne le 7 juillet 2017 au <https://www.guernicamag.com/does-truth-have-a-tone/>, 2014, para 36: « [T]he important thing isn't whether I'm angry. The more important thing is, is it true ? »

ou le mal dont on est capable et le sens de l'être humain ? Peut-on vivre une vie bonne, une vie vraie, une vie de vérité ?

Le roman de Kincaid soulève ces questions sur la vérité et sur la colère, et ce faisant, tente de leur répondre à travers la littérature, la fiction. Il est aussi possible de regrouper ces questions sous l'ombrelle de la question suivante, reformulée par Judith Butler en 2012 dans sa conférence pour l'Adorno Prize : « Can one lead a good life in a bad life¹⁷⁵ ? », traduit par Martin Rueff sous le titre *Qu'est-ce que la vie bonne ?*¹⁷⁶ Butler affirme de nouveau, dans le sillage d'Adorno et d'Arendt, que vivre une vie bonne n'est pas synonyme de survivre par ce que « [...] autant la vie suppose la survie, autant elle doit être être bien autre chose que la survie pour être vivable. [...] Ainsi, nous avons besoin d'une revendication plus forte en faveur d'une vie vivable : c'est-à-dire d'une vie qui puisse être vécue¹⁷⁷ ». Une vie mauvaise, par contre, est une vie rendue invivable à des degrés variables par la distribution inégale de la précarité, de l'inégalité et des formes d'effacement. Même si chaque individu mène sa vie propre, chacune des vies humaines est socialement interdépendante. Par cette interdépendance, nous contribuons collectivement aux pouvoirs de l'inégalité, subissons la vie mauvaise et sommes vulnérables à l'effacement et au devenir des sans deuils, c'est-à-dire des personnes ayant une vie qui « [...] n'est pas digne d'être pleurée¹⁷⁸ ». Ainsi, « [...] selon les modèles de valeurs dominantes, une telle vie se trouve dévaluée, et qu'on ne juge pas qu'elle soit digne d'être soutenue ou protégée en tant que vie¹⁷⁹. » Donc, pour vivre la vie bonne, selon Butler, il faut activement s'engager dans les pratiques de la critique : « [...] il faut résister à la vie mauvaise si on veut poursuivre la vie bonne¹⁸⁰. » Résister à la vie mauvaise, explique-t-elle peut causer des souffrances, de même que l'acte de donner naissance. Cependant, ces souffrances peuvent

¹⁷⁵ Voir Judith Butler, « Can one lead a good life in a bad one? », *Radical Philosophy*, no. 176, novembre/décembre, 2012, pp. 9-18.

¹⁷⁶ Judith Butler, *Qu'est-ce que la vie bonne ?*, traduit par Martin Rueff, Paris, Payot, 2020. Cette traduction a été publiée pour la première fois en 2014. Je me permets de souligner que ce titre ne communique pas tout à fait la contradiction inhérente au titre en langue originale. L'anglais s'interroge d'office sur la possibilité même de vivre une vie bonne dans une vie mauvaise et pointe l'impossibilité de s'extraire de la vie mauvaise. Ainsi, cette question nous demande aussi, à sa façon, pouvons-nous vivre dans les ruines avant de se pencher sur les modalités d'une vie bonne : « [...] comment peut-on mener une vie bonne dans une vie mauvaise ? » (p. 48).

¹⁷⁷ Ibid., p. 75

¹⁷⁸ Ibid., p. 55.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid., p. 85.

« [...] créer un nouveau mode de vie, une vie plus vivable qui s'oppose à la distribution différenciée de la précarité [...] »¹⁸¹.

J'avance donc l'hypothèse que *See Now Then* est une pratique littéraire du critique, et donc, d'une résistance à la vie mauvaise. Dans « De l'usage de la colère: la réponse des femmes au racisme », Audre Lorde écrit, « Chaque femme possède un arsenal de colères bien rempli et potentiellement utile contre ces oppressions, personnelles et institutionnelles, qui ont elles-mêmes déclenché cette colère. Dirigée avec précision, la colère peut devenir une puissante source d'énergie au service du progrès et du changement »¹⁸². Kincaid a visé avec précision sa colère en l'engageant dans des pratiques esthétiques et éthiques que constitue le greffage littéraire et qui résistent à l'effacement. Kincaid fait des coupes vigoureuses dans les branches du canon littéraire, mettant à mal les hiérarchies conventionnelles de la littérature. Ses greffages mettent en lumière les « crafts » des femmes et montrent comment ces arts nous communiquent des vérités, transformant la colère en amour à travers la parodie et le rire, et rappelant, pour citer Lorde de nouveau que « Tout peut être utilisé / excepté ce qui est du gaspillage / (*tu auras besoin de te souvenir de cela quand on t'accusera de destruction*) »¹⁸³.

La réponse littéraire de Kincaid à la question formulée par Butler met forcément en cause la frontière entre la fiction et la vérité, nous rappelant que certaines vérités sont mieux dites, sont à leur plus doux (Sweet), quand elles sont livrées à travers la fiction. Dans la mesure où le roman crée de la confusion entre Mrs. Sweet et la romancière elle-même, il nous rappelle que les fruits de la littérature nourrissent les écrivaines autant que les lectrices. Kincaid, une grande lectrice de Milton, nous encourage à sympathiser avec le diable. Car si le jardin d'Éden est révolu et le paradis perdu, il reste de la résistance. Il nous est encore possible d'aimer la vie, et si notre résistance consiste à prendre soin de ce qui nous nourrit, comme à la fin du roman, le printemps reviendra, donnant de nouveaux fruits pour assurer la survie et pour nous permettre de bien vivre.

¹⁸¹ Ibid., p. 90.

¹⁸² Audre Lorde, *Sister Outsider*, essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme, traduit par Magali Calise, Éditions Mamamélis, 2018, p. 140.

¹⁸³ Ibid.

Le maître mot en est la coopération, et non la compétition.

Bill Mollison, *Introduction à la permaculture*.

2 Marie NDiaye : Les pouvoirs des arbres

Êtres de la forêt, les sorcières connaissent et parlent avec les arbres : « [...] comme la plupart des Sorcières, écrit Starhawk, je parle depuis toujours avec les arbres. Mais maintenant, quand ils me répondent, je peux évaluer si ce que j'entends est vraiment un message de leur part ou mes propres fantasmes¹⁸⁴. » Les arbres sont, pour la plupart des gens, au mieux des êtres silencieux, voire simplement de la matière végétale ordinaire, vivante mais dénuée d'intelligence. Pourtant, un nombre croissant d'études démontre que si les arbres ne parlent pas, ils préfèrent vivre en communauté, communiquant entre eux et avec d'autres organismes¹⁸⁵. En cas d'attaque par des pestes, par exemple, ils peuvent émettre des hormones afin de prévenir leurs pairs de mettre en route des défenses chimiques qui repoussent les insectes indésirables ou appellent au secours des auxiliaires. Lors d'un incendie, ils peuvent aussi diffuser des substances qui les protègent du feu. Mais ces pouvoirs de communication et d'action ne se limitent aucunement à des situations de crise. En milieu sain, les arbres développent des réseaux de collaboration avec différentes espèces de champignons entre leurs racines et le mycélium (« le blanc de champignon » : la partie végétative des champignons). À travers les longs filaments (hyphes), le mycélium facilite la décomposition des matières organiques et rendent disponible certains micronutriments aux arbres. En retour, les arbres leur acheminent des sucres produits par la photosynthèse. Mais cet échange n'est pas une symbiose simple car le mycélium peut

¹⁸⁴ [Ma traduction] Starhawk, *The Earth Path : Grounding your Spirit in the Rhythms of Nature*, New York : Harper One, Epub Edition, 2011, p. 5 : « [...] like most Witches I've always talked to trees. But now when they talk back, I can assess whether what I am hearing is truly their message or my own fantasies. »

¹⁸⁵ Suzanne Simard vulgarise les recherches publiées par des chercheurs de son laboratoire (voir, par exemple, Suzanne Simard et Daniel M. Durall, « Mycorrhizal networks: a review of their extent, function and importance » dans *Canadian Journal of Botany*, 82: 1140–1165, 2004, et Marc-André Selosse et. al., *Mycorrhizal networks: des liaisons dangereuses?* Dans *TRENDS in Ecology and Evolution*, vol. 21, no. 11, 621-628, 2006) dans « How trees talk to each other », Suzanne Simard TEDSummit, https://www.ted.com/talks/suzanne_simard_how_trees_talk_to_each_other/transcript [Visionné le 7 mai 2017]. Simard apparaît également dans le film *L'intelligence des arbres. Comment les arbres communiquent et prennent soin les uns des autres* (Julie Dordel, Guido Tölke et Jan Roeloffs (réalisateurs), Jupiter Films, 80 min, 2017) avec Peter Wohlleben, Ernst Zürcher, Francis Hallé et Marc-André Selosse.

s'étendre sur plusieurs kilomètres mettant en réseau plusieurs arbres, voire plusieurs espèces d'arbres. Ainsi, sous le sol de la forêt, les arbres communiquent, s'alimentent et se nourrissent les uns les autres. Certains arbres nourrissent leurs jeunes à l'ombre de la canopée, tandis que d'autres envoient des poisons à leurs rivaux¹⁸⁶. D'autres plantes encore collaborent aussi dans ces réseaux d'échanges, et ainsi on peut imaginer la forêt comme un holobiont—un ensemble d'espèces qui collaborent et agissent comme un organisme complet.

Donna Haraway se fait la championne de l'holobiont dans *Vivre avec le trouble*, et son travail informe la présente analyse. Citant à plusieurs reprises Marilyn Strathern, Haraway souligne : « "Les idées que nous utilisons pour penser d'autres idées comptent"¹⁸⁷. » Dans ce chapitre, je pense la forêt avec l'idée de l'holobiont, qui veut dire « [s]elon son étymologie, [...] "êtres entiers" ou encore "êtres sains et saufs"¹⁸⁸ ». Haraway continue : « Ce à quoi nous avons affaire ici est absolument distinct de l'Un ou de l'Individu. Des nœuds polytemporels et polyspatiaux font tenir ensemble des holobiontes de manière contingente et dynamique. Et ces derniers entraînent d'autres holobiontes dans des motifs complexes. Les bestioles ne précèdent pas leurs relations, elles se construisent mutuellement à travers des involutions matérielles et sémiotiques, elles émanent d'êtres déjà issus de ce type d'entrelacs¹⁸⁹. » Dans cette vision d'enchevêtrement, les sorcières font partie de l'emmêlement des espèces de la forêt. Les écrits de Marie Ndiaye, qui sont particulièrement *witchy* (sorcieresque) dans leurs recours au merveilleux, leurs mises en scènes des sortilèges et des malédictions et leur appel aux mystères, s'engagent dans une poétique de l'arbre. Dans cette *sylvipoétique* ndiayenne, il est facile de retrouver le *sympoïèse*, dont Haraway rapporte la définition par M. Beth Dempster :

[...] qui proposa en 1998 (alors qu'elle était étudiante en master d'Études environnementales), le terme « sympoïèse » pour qualifier les « systèmes se produisant de manière collective, dépourvus de

¹⁸⁶ Ainsi, pour vulgariser ces recherches, on se réfère souvent à l'idée d'un *wood wide web*, en comparaison à la *world wide web*.

¹⁸⁷ Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, traduit par Vivien García, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020, p. 66. Je cite aussi l'anglais ici afin de tirer l'attention sur le verbe « matter » : « "It matters what ideas we use to think other ideas." » Cet intraduisible évoque aussi ce qui fait de la matière. Voir Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham et Londres, Duke University Press, p. 34. Haraway varie cette expression tout au long du son texte. Les mots, les idées, les pensées, les histoires comptent autant qu'ils matérialisent une réalité et la donne forme.

¹⁸⁸ Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 117.

frontières spatiales ou temporelles autodéfinies » au sein desquels « les fonctions d'information et de contrôle sont distribuées parmi les différents éléments qui les composent ». Ces systèmes sont « évolutifs et ont un potentiel de changement surprenant ». Ils diffèrent en cela des systèmes autopoïétiques, unités autonomes et "autoproduites", qui "présentent des limites temporelles et spatiales autodéfinies et tendent à être homéostatiques, prévisibles et contrôlées de manière centralisée". La symbiose pose problème à l'autopoïèse et la symbiogenèse s'avère une faulx de troubles de plus grande envergure encore à l'égard des unités individuelles auto-organisées. Plus elle semble omniprésente dans les processus d'organisation dynamiques des êtres vivants et plus c'est par le biais de boucles, de tresses, d'extensions, d'involutions et de sympoïèses que des mondes se forment sur Terra¹⁹⁰.

Grâce à l'accent qu'elle met sur les arbres et sur la coopération et l'enchevêtrement des espèces—animaux, végétaux—, la permaculture est une forme de *sympoïese* qui se prête facilement à la magie et à la sorcellerie.

Si le plus grand nombre des êtres humains n'entendent pas les arbres, ces derniers exercent tout de même des pouvoirs sur eux et sur leurs conditions de vie. Comme les écosystèmes cultivés traditionnels, la permaculture s'inspire des pouvoirs des arbres et vise à travailler de pair avec eux. En observant les espèces d'arbres d'un endroit, une personne peut déduire certaines informations sur le sol où ils poussent : l'aridité, l'acidité, la richesse, la stabilité, etc. Elle peut également estimer l'âge de la forêt et deviner quelles collaborations existent ou ont existé avec les communautés humaines et non humaines. Anna Tsing en donne une illustration dans *Le Champignon à la fin du monde*, quand elle retrace la vie des forêts dans sa recherche sur les champignons matsutake, leur coévolution avec les êtres humains et leur capacité à démontrer comment survivre dans les ruines écologiques produites par le capitalisme. S'alignant donc avec les arbres, les permaculturistes cherchent à exploiter l'ombre et les fruits produits par ceux-ci, mais aussi les micronutriments et l'eau qu'ils apportent. Il est possible de les planter afin de créer des microclimats, car les arbres peuvent ralentir et faire dévier le vent tout comme ils peuvent faire rejaillir des sources taries en ratissant l'eau dans l'environnement. Ces pouvoirs, qui n'ont rien d'extraordinaire examinés individuellement, produisent des effets que l'on peut qualifier de « magiques » quand ils sont pris dans leur ensemble. Mais comme leur croissance, la magie des arbres est lente.

C'est à partir de cette perspective que je propose d'examiner la représentation des arbres dans trois œuvres de Marie NDiaye : *Autoportrait en vert*, *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*. Les analyses proposées dans ce chapitre se veulent permaculturelles et

¹⁹⁰ Ibid., p. 120.

écoféministes parce qu’elles mettent en lumière ce que j’appellerai « l’éco-logique » à l’œuvre chez Marie NDiaye et parce qu’elles soulignent la façon dont la « sylvipoétique » de l’autrice rêve une culture *sympoïétique*. Parfois, cette vision est dystopique et s’exprime à travers des situations cauchemardesques et un lexique de la malédiction. Cette malédiction pourrait aussi s’entendre comme une « diction mâle », une expression par certains hommes au bénéfice de certains hommes et aux dépens des femmes. D’autrefois, NDiaye décrit des agencements entre les femmes, les animaux, et les arbres qui dépeignent une vérité éthique et écologique : toute survie est collaborative. Mais jamais l’écrivaine ne propose d’utopie. Selon Tim Morton, « L’art est la pensée provenant du futur¹⁹¹ » Et dans cet esprit, je propose de lire ces trois œuvres de NDiaye comme une pensée venue de l’avenir, une littérature magique dans le sens qu’elle nous aide à volontairement changer notre conscience¹⁹². Ce changement de conscience fait émerger, dans le cadre cette thèse, une analyse qui, d’une part, fait des parallèles entre les femmes qui sont au cœur des ouvrages et les arbres. D’autre part, elle met en lumière l’imbrication des dominations. Elle s’inscrit alors dans une tradition écoféministe qui affirme que la domination des espèces non-humaines et la destruction des écosystèmes sont liées, imbriquées à la domination, des femmes en particulier et plus généralement des êtres humains, marginalisés par le patriarcat¹⁹³. Cette analyse considère que le travail magique de la langue est un moyen de résister à la domination de la Terre et à la domination des femmes et de faire émerger d’autres voies/voix vers l’abondance. Créer cette abondance, sortir des schémas de la domination, par la langue et dans la lecture—c’est rêver une culture permanente, régénératrice. Lire et écrire, ici, sont des actions sympoïétiques.

Ma lecture de ces trois œuvres se basera sur l’idée qu’elles forment ensemble un écosystème forestier où les arbres peuvent nourrir ou nuire aux personnages. Dans un premier temps, cette entaille dans l’œuvre de NDiaye facilitera mon analyse en me permettant de tisser des liens entre la « fiction » et l’« autofiction » de l’autrice.

¹⁹¹ Timothy Morton, *Dark Ecology: For a future logic of coexistence*. New York : Columbia University Press, 2016, p. 1 : « Art is thought from the future. »

¹⁹² Ici, je reformule la définition de la magie de Starhawk, à laquelle je reviendrai. Voir Starhawk, *Rêver l’obscur*, traduction de Morbic, Paris, Éditions Cambourakis, 2015, p. 51.

¹⁹³ Pour une excellente synthèse de la pensée éco-féministe, voir Jeanne Burgart Goutal, *Être écoféministe. Théories et pratiques*, Paris, L’Échappé, 2020, et en particulier « Prolifération théorique (Années 1990), pp. 65-77.

Cependant, je souligne ici qu'il serait tout à fait possible d'inclure les autres romans et écrits de NDiaye dans une analyse portant uniquement sur le rapport entre l'écriture (ou la représentation) et les arbres. NDiaye a développé une poétique de l'arbre, dont les racines tentaculaires s'étendent sur la totalité de ses œuvres. Cela se lit tout aussi bien dans le titre *La femme changée en bûche* (1989) que dans les descriptions du magnolia de Brive-la-Gaillarde ou la forêt des meurtres de *Rosie Carpe* (2007). Cette *sylvipoétique* informe son roman plus récent dans la forêt des pins qui cerne la cuisine de *La cheffe, roman d'une cuisinière* (2016) et influe également sur le scénario de *White Material* qu'elle a écrit à quatre mains avec Claire Denis. Dans un deuxième temps, travailler ce corpus restreint me permettra, plus tard, de tisser des liens entre les œuvres de NDiaye et celles de Kincaid et Bugul. Au terme de l'analyse comparative, il sera possible d'entrevoir un écosystème « silvilittéraire ». Pour le moment, je porterai mon attention d'abord sur les arbres solitaires et les forêts d'*Autoportrait en vert* avant d'élargir ma vision pour porter un regard sur *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*. Deux grandes étendues d'arbres sont particulièrement intéressantes : le peuplement silencieux de la domination masculine que Rudy admire dans *Trois femmes puissantes* et la forêt parlante des voix/voies féminines de *Ladivine*. Les agencements des arbres et des forêts soulignent la coopération et les entremêlements entre des espèces. Ma réflexion tentera de comprendre ces agencements selon les formulations de Starhawk concernant les différentes définitions du pouvoir, c'est-à-dire le pouvoir-sur (« [...] le pouvoir d'anéantissement qui soutient toutes les institutions de domination¹⁹⁴ »), le pouvoir-du-dedans (« [...] le pouvoir du bas, de l'obscur, de la terre [...] qui vient de notre sang, de nos vies et de notre désir passionné pour le corps vivant de l'autre¹⁹⁵ » et le pouvoir-avec (« [...] le pouvoir social, l'influence que nous exerçons sur les personnes qui sont nos égales¹⁹⁶ »). Les écrits de NDiaye, pour reprendre le titre de Starhawk, rêvent l'obscur :

L'obscur : tout ce dont nous avons peur, tout ce que nous ne voulons pas voir – la peur, la colère, le sexe, la douleur, la mort, l'inconnu.
Le devenir obscur : le changement.

¹⁹⁴ Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, traduction de Morbic, Paris, Éditions Cambourakis, 2015, p. 38.

¹⁹⁵ Ibid., p. 39.

¹⁹⁶ Ma traduction : « [...] le pouvoir social, l'influence que nous exerçons sur les personnes égales ». Voir Starhawk. *Truth or Dare: Encounters with Power, Authority, and Mystery*, New York, Harper Collins Publishers, 1990, p. 9.

L'obscur velours : une peau douce dans la nuit, le mouvement de la chair sur la chair, le toucher, la joie, l'éphémère.

L'obscur enfantement d'Hécate : des graines sont plantées dans la terre, la matrice est obscure et la vie prend une forme nouvelle dans les lieux cachés¹⁹⁷.

C'est un obscur à nommer, à penser et à s'approprier.

2.1 *Autoportrait en vert* – Se mirer dans la matrice des arbres

En 2009, NDiaye publie *Autoportrait en vert* dans la collection « Traits et portraits » où « [c]acun s'essaie à l'exercice de l'autoportrait [...]»¹⁹⁸. Mais plutôt que de livrer une image d'elle-même, NDiaye continue à travailler dans les zones ambiguës, tirant son portrait à travers une fiction soigneusement conçue et construite. Dans ce court phototexte, l'écrivaine passera d'une forme à une autre—lettres, journal, nouvelle, d'un médium à un autre—texte, photographie, pour produire un livre d'un genre difficilement classable. L'usage de la photographie exacerbe la tension entre la visibilité et l'invisibilité, fil conducteur de l'ensemble de ses œuvres. Bon nombre des photos « choisies¹⁹⁹ » pour illustrer cet autoportrait sont floues. Ces images indécises, hésitantes, rappellent la photo de Tante Léda portée par Fanny dans *En Famille* (1991) et préfigurent les photos brandies par le père de Norah dans *Trois femmes puissantes*. En effet, la première page d'*Autoportrait en vert* donne à voir une femme, perçue de dos. Toute la photographie est floue, à part un rocher en bas à droite de l'image. Une main en l'air, la tête levée vers le ciel,

¹⁹⁷ Starhawk, *Rêver l'obscur*, op. cit., p. 31. Joanna Macy emploie les mêmes formulations dans « Agir avec le désespoir environnemental » dans *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Émilie Hache (ed.), Paris, Éditions Cambourakis, 2016.

¹⁹⁸ Ces mots sont tirés de la présentation de la collection telle qu'elle apparaissait sur le site de Mercure de France à la publication d'*Autoportrait en vert*. Ils sont cités dans l'introduction faite par Brigitte Ferrato-Combe à son "Entretien avec Colette Fellous au sujet de la collection "Traits et portraits" » dans *Recherches et travaux. L'Autoportrait fragmentaire*, vol. 75, 2009, p. 57.

¹⁹⁹ L'autrice s'est dite « ennuyée » par le devoir de l'illustration : « C'est une question qui ne m'intéressait pas du tout, le fait de devoir [...] mettre en regard texte et photos/dessins ou autres, et en fait j'ai fait le texte, je l'ai écrit en me disant : "Je verrai plus tard pour les photos", et je ne trouvais rien et ça m'agaçait, ça ne m'intéressait vraiment pas cette histoire-là ; c'était une contrainte à laquelle il était impossible de se dérober. Donc, par hasard, je suis tombée sur une exposition de cette photographe Julie Ganzin et il m'a semblé que ces photos de femmes floues, verdâtres, iraient assez bien, et pour le reste, j'avais trouvé jetées au rebut des plaques photographiques qui dataient du début du vingtième siècle [...] on voyait en double à chaque fois des femmes—femmes avec enfants, femmes dans un jardin et cetera— et je me suis dit : "Oui, après tout, ça pourra faire l'affaire" [...] », Andrew Asibong et Shirley Jordan, *Marie NDiaye. L'étrangeté à l'œuvre. Revue des sciences humaines*, Septentrion, Presses Universitaires Diffusions, Vol 1. 2009. pp. 195-196. Elle ajoute plus loin : « [...] je n'ai eu aucun rôle dans le choix de l'ordre des photos par rapport au texte; ça, c'était le choix de l'éditrice, que je lui ai volontiers laissé. » Ibid., p. 196.

cette image pourrait être celle d'une femme qui nage, ou qui se noie, car elle s'accompagne des premières lignes du livre décrivant l'inondation imminente du village de la Réole par la Garonne. « Il faut attendre, et surveiller » (APEV, 7) dit le texte. Il faut garder un œil sur la Garonne, qui est « d'essence féminine » (APEV, 8). Ainsi, dans *Autoportrait en vert*, « [...] la pression de l'indicible qui veut se dire [...] »²⁰⁰ est, d'une certaine façon, exprimée dans l'écriture. À l'opposé, les mots sont sous la pression de l'invisible qui veut se faire voir.

Une stratégie pour faire voir et faire dire sera de confier une partie de cette charge aux arbres. Certains de ces arbres sont en fait des arbustes, mais, étant donné leur grande taille, le bananier et le seringa se confondent dans la vie ordinaire avec l'arbre. La définition de l'arbre donnée par Francis Hallé dans *Plaidoyer pour l'arbre* n'est pas fixe. Selon lui, une plante qui est un arbuste ou même une herbe dans les climats tempérés ou froids peut facilement être un arbre dominant dans les climats tropicaux²⁰¹. Parce qu'ici, les femmes en vert ou les enfants peuvent se cacher derrière ou sous les plantes, je me permets de les appeler arbres. Souvent représentés avec les femmes en vert, qui sont à la fois les actrices et les revenantes du récit, les arbres participent d'un agencement—femme, arbre, eau—qui fait jouer le pouvoir-du-dedans et le pouvoir-avec de la narratrice dans *Autoportrait en vert*. Ainsi, les premières lignes de texte décrivant la crue de la Garonne sont bordées d'images, qui forment comme deux rives : au début par un portrait de femme en vert et à la fin par une photographie stéréoscopique d'une forêt, elle-même traversée par l'eau. Le premier texte de ce livre se termine avec cette description anthropomorphique et féminisante de la Garonne : « Ce soir elle est brune, lourde, bombée » (APEV, 8). C'est un agencement puissant de photos et de texte qui rend le récit à la fois insuffisant et excessif par rapport aux images. Il fait déborder les photos dans le sens qu'il leur donne un contexte autre que leur cadrage d'origine. Cette matrice étrange et inquiétante donnera naissance à toutes les femmes en vert du récit, femmes auxquelles NDiaye s'associe et avec qui elle se confond en signant de son nom *Autoportrait en vert*, femmes qui hanteront les deux autres romans analysés dans les pages suivantes.

²⁰⁰ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard et Seuil, 1980. p. 37

²⁰¹ Francis Hallé, *Plaidoyer pour l'arbre*, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 26-27.

2.2 L'Éco-logique des arbres

De la femme et de la forêt mises en photo, NDiaye passe à l'arbre et à la femme mis en texte. Quand la narratrice-écrivaine décrit pour la première fois une femme en vert, debout devant sa maison, elle explique qu'il lui « [...] a été longtemps impossible de distinguer entre cette présence verte et son environnement » (*APEV*, 9). Dans ces lignes, il est possible d'entrevoir le caractère littéralement éco-logique de cette écriture car elle souligne le rapport entre l'environnement dans lequel cette femme évolue et *eco*, venant d'*oikos*— la maison, le bien domestique, l'habitat, le milieu naturel, et *logos*—discours, parole, raison²⁰². Dans les paragraphes qui suivent, on voit bien que le « vert » est une synecdoque de l'arbre. À travers le regard de la narratrice, cette présence verte se fusionne avec son environnement tout en se détachant. Il faut que la narratrice-écrivaine observe attentivement afin de percevoir cet agencement.

La femme en vert est « [...] une forme incertaine qui aussitôt après se confondait dans [s]a mémoire avec l'arbre unique de l'enclos, un haut et large bananier » (*APEV*, 9). La narratrice passe régulièrement devant la 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 sorte de jardins de nombreux bananiers sur lesquels mon regard se portait avec la plus grande indifférence. (*APEV*, 9)

Et quand la narratrice rencontre enfin cette femme en vert, c'est lors de sa tentative « ratée » de suicide, qui pourrait être une reconstitution de sa mort tout aussi bien qu'une simple frime de revenante (*APEV*, 24-25) À l'intérieur de la maison rurale, « Elle se présente, très courtoise, obligeante, me dit son prénom et son nom que je savais déjà » (*APEV*, 25). Mais la narratrice, « qui a le goût des noms » (*APEV*, 9), ne se présentera jamais : « [...] quelque chose d'impalpable, un voile, une lueur d'irréalité me rendent réticente à lui livrer qui je suis » (*APEV* 26). La narratrice se protège donc de ce « quelque chose d'innommable quoi que pas absolument mauvais » (*APEV*, 9) qui l'attire. C'est encore quelque chose d'obscur à rêver, à formuler, à façonner.

²⁰² Voir l'entrée étymologique du CNRTL pour « écologie » : www.cnrtl.fr/etymologie/ecologie, consulté en ligne le 14 février 2019.

L'agencement femme-arbre-eau opératoire dans APEV ouvre la voie pour faire courir une bête noire qui préfigure celle que Nadia enfantera dans *Mon cœur à l'étroit* (2008). L'apparition de ces bêtes noires, selon Andrew Asibong, signale un changement dans l'écriture de NDiaye : la possibilité pour les protagonistes d'« [...] une nouvelle forme d'être qui n'est pas forcément en lambeaux²⁰³ ». L'agencement à l'œuvre dans *Autoportrait en vert* se transforme en *Trois femmes puissantes* roman dans lequel NDiaye associera arbre, femme et oiseau et en *Ladivine* où elle liera arbre, femme et chien²⁰⁴. Si l'eau n'est plus « un personnage » dans ces romans, elle joue tout de même un rôle capital, là où elle passe à travers et entre des arbres. Dans ces deux romans, cette « nouvelle forme d'être » créée par l'agencement arbre-femme-animal est un être vulnérable et interdépendant, mais capable de survivre. La subjectivité des protagonistes se construit dans des alliances inquiétantes et inconfortables. Par exemple, Norah accepte de s'allier à son père, auteur des violences familiales, dans l'objectif de sauver son frère, Fanta ne quitte pas l'époux qui la déçoit, et Khady aide et protège l'homme qui la trahit. Cependant, comparé aux personnages plus anciens (Fanny, Rosie Carpe, Lucie) leur capacité d'agir est accru.

Trois femmes puissantes et *Ladivine* mettent en scène une série d'héroïnes. Comme *Autoportrait en vert*, *Trois femmes puissantes* est une œuvre morcelée, un roman composé de trois récits autonomes. Pour Asibong, rafistoler ces nouvelles sous la bannière d'un roman relève d'un geste commercial qui fera de *Trois femmes puissantes* le roman le moins bien écrit de NDiaye :

Tout le marketing de *Trois femmes puissantes* a concouru à faire converger de trois nouvelles bien distinctes en une seule déclaration louable sur « les femmes africaines », leur longue souffrance et leur puissance indéniable. Le titre en lui-même est le premier élément dans le processus d'une conversion d'un texte tripartite en une unité artificiellement cohérent, lisible et inspirant, les frontières supposément positive et rassurant de laquelle sont dressées et scellées par la féminité « fière »²⁰⁵.

²⁰³ Andrew Asibong, « Autour de la mère morte » dans *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (eds.). Coll. "Francopolyphonies". Amsterdam/NY: Rodopi, 2013, pp. 260.

²⁰⁴ NDiaye est connue pour son « réseau d'héroïnes » (c.f. Shirley Jordan, « La puissance de Khady Demba » dans Daniel Bengsche et Cornelia Ruhe, eds. *Une femme puissante. L'œuvre de Marie Ndiaye*. Coll. « Francopolyphonies 13 » Amsterdam, Rodopi, pp 263-283. Jordan dresse un portrait du réseau, pp. 263-267). Je me focaliserai sur la place des femmes et les rapports *sympoïétiques* que NDiaye fait vivre avec et à travers sa sylvipoétique. Cependant, il faut souligner, même en passant, que les hommes aussi sont pris dans les filets de ces agencements.

²⁰⁵ Andrew Asibong. *Marie NDiaye. Recognition and Blankness*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013, pp. 100-101 : « Everything about the marketing of *Trois femmes puissantes* combined to make three quite separate novellas into one worthy pronouncement about 'African women', their long suffering and their

Mais selon la perspective adoptée ici, les trois récits poussent ensemble comme trois arbres, leurs racines se greffent les unes aux autres, communiquent et partagent des ressources à travers les mycéliums. Les oiseaux qui traversent le roman passent d'un récit-arbre à un autre, sachant que les arbres qui s'aiment étendent leurs branches de manière à laisser de la place entre eux²⁰⁶. Ces entrelacements et migrations créent tantôt des harmonies, tantôt des dissonances. *Ladivine* respectera cette règle de trois, mais racontera l'histoire de trois générations de femmes, qui divergent et convergent par alternance. Ainsi, comme dans *See Now Then* de Jamaica Kincaid, les agencements des arbres dans ces récits peuvent être compris aussi à travers une comparaison avec la polyphonie : « Une polyphonie est construite de mélodies autonomes qui s'entrelacent. Dans la musique occidentale le madrigal et la fugue sont des exemples de polyphonie. Ces formes semblent étranges et archaïques pour de nombreux auditeurs modernes, habituées à une musique dont un rythme unifié et une mélodie unique caractérisent la composition²⁰⁷. » Et : « [...] [p]our apprécier un agencement, il faut être attentif aux manières d'exister séparément et, en même temps, observer comment ces manières se tiennent les unes les autres grâce à des coordinations sporadiques mais cruciales²⁰⁸. »

2.3 Des arbres solitaires aux arbres en réseaux

2.3.1 Femmes-Arbres-Oiseaux

*Trois femmes puissantes*²⁰⁹ s'ouvre sur le seuil d'une maison à Dakar, sous un grand flamboyant qui domine le jardin. Norah s'approche de la maison, vêtue d'une robe couleur vert tilleul, brodée de fleurs jaunes qui ressemblent à celles du grand arbre africain. Mais si cette femme vêtue de vert rappelle celles esquissées dans *Autoportrait en vert*, le premier arbre et la première maison du roman abriteront un homme. Sous ses branches, Norah

indisputable puissance. The title itself is the first element in the process of the triple-text's conversion into a single, artificially coherent, readable and uplifting unit, its putative positive reassuring bound and sealed in by 'proud' femininity. »

²⁰⁶ Francis Halle, *op. cit.*, p. 40.

²⁰⁷ Anna L. Tsing, *Le champignon à la fin du monde*, traduit par Philippe Pignarre, Paris, les Empêcheurs de penser en rond-la Découverte, 2017, p. 61.

²⁰⁸ Ibid., p. 238.

²⁰⁹ Je mentionne ici en passant que NDiaye a dédié ce livre « À Laurène, Silvère, Romaric » (9)—trois prénoms pour trois récits. Laurène vient de « laurier », Silvère de la racine latin « sylva », et Romaric de « romarin », un arbrisseau.

retrouve son père, un homme arrogant et misogyne qui n'a jamais aimé ses filles, selon lui trop occidentales de culture et pas assez claires de peau :

Accablé, submergé d'inutiles et mortifiantes femelles pas même jolies, se disait tranquillement Norah en pensant à elle-même et à sa sœur qui avaient toujours eu, pour leur père, le défaut rédhibitoire d'être trop typées, c'est-à-dire de lui ressembler davantage qu'à leur mère, témoignant ainsi fâcheusement de l'inanité de son mariage avec une Française – car cette histoire, qu'aurait-elle pu lui apporter de bon sinon des enfants presque blancs et des fils de bonne facture²¹⁰ ? (TFP, 26).

Bien qu'elle ait peu d'estime pour lui, Norah est tout de même touchée par la déchéance de son père. Devenu gros et gras, habillé de fripes et de sandales plastiques, il n'est plus un dandy « flamboyant » et ressemble davantage à l'arbre dans lequel il se perche tel un oiseau, arbre en fin de floraison, dont l'odeur des fleurs dispersées envahit la maison et oppresse Norah. Cette scène rappelle d'autres rencontres décevantes avec le père écrites par NDiaye. Il y a bien sûr le voyage de Fanny (*En Famille*) à la maison de son père (un architecte, comme le père d'*Autoportrait en vert*) et le retour de Papa dans la pièce *Papa doit manger* (2003). Mais il est encore plus aisé ici de voir les liens avec *Autoportrait en vert*. Dakar dans ce roman, et non Ouagadougou, un père non pas squelettique, mais en surpoids. Si la narratrice d'*Autoportrait en vert* s'impose en visite chez son père quand elle voyage pour un événement littéraire, dans *Trois femmes puissantes*, la fille est invitée par son père, mais ne sait pas pour quel motif. Par le paratexte « roman », certains personnages et faits se sont métamorphosés pour se réinstaller dans ce récit. C'est comme si NDiaye avait tendu un miroir devant les portraits d'*Autoportrait en vert*, et le reflet d'une réalité déjà distordue a donné naissance à un autre récit de femme, un autre récit de père dans *Trois femmes puissantes*.

L'éco-logique de NDiaye crée une proximité entre ses personnages, leurs lieux d'appartenance, leurs états d'âme et les arbres : le bananier de Katia Depetitville (*APEV*), le magnolia de *Rosie Carpe* (2001), le marronnier de Clarisse Rivière (*Ladivine*, 2013). Ainsi, posté au seuil de la maison dakaroise, le père et le flamboyant sont liés, produisant du sens ensemble. Ici, le flamboyant qui s'épuise dans sa floraison est un double du père déchu qui ne mange que de la viande, un carnivore qui recrache la mangue par dégoût. Cette aversion pour la mangue est parlante car ce fruit vient d'un arbre qui peuple les cours de maisons

²¹⁰ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, Gallimard, 2009, p. 26. Pour les références suivantes, j'utiliserai une citation entre parenthèses, comportant le sigle TFP et le numéro de page de cette édition. Voir l'annexe sur système de référencement.

dakaroises, attirant à la fois les chauves-souris et les enfants des quartiers²¹¹. Est-ce que ce dégoût traduit sa répugnance pour ses enfants—ses propres fruits—et pour les écosystèmes et les communautés de vie? N'aimant que le paraître, il aurait préféré « flamboyer » seulement.

Ce rapport père-flamboyant figure également le temps et le changement. Plus tard, Norah se rappelle les quelques rares visites faites avec sa sœur à leur frère Sony (arraché à sa mère et amené au Sénégal de force par leur père à l'âge de 5 ans) à Dakar. Elle revoit Sony debout à côté du flamboyant, comme exhibé par le père. C'était à une époque où les deux étaient jeunes, quand les fleurs de l'arbre ne dégageaient pas d'odeur nauséabonde et quand son père était encore un bel homme, vêtu de tenues élégantes. En même temps, l'arbre survivra bien après le père. La perte des fleurs fait partie de son cycle habituel de vie, qui se rapproche ici de la fin de vie du père. Comme Francis Hallé l'explique, la longévité de l'arbre ramène l'être humain à sa finitude : « Il est indiscutable qu'aucun arbre n'a une vie brève, si on la compare à la durée moyenne de la vie humaine²¹². »

Toutefois, la place de Norah dans le récit est aussi semblable, à certains égards, à celle du flamboyant. Natif de l'Afrique orientale, cet arbre orne les rues et les jardins du Sénégal. Norah et le flamboyant sont donc étrangement implantés au Sénégal. Ils font partie du « décor » tout en y étant des étrangers. Fille du pays par son père, elle demeure étrangère aux coutumes du continent africain et porteuse d'une culture européenne, comme le suggère l'insistance dans le récit sur sa robe vert tilleul—un arbre dont les fleurs sont cultivées pour des usages médicaux et cosmétiques en France, pays de sa mère et auquel elle se sent appartenir. Mais le tilleul relie Norah à toute une symbolique genrée des arbres, provenant à la fois des traditions latines et germaniques, sur laquelle je reviendrai plus tard dans mon analyse de *Ladivine*. Cependant, je mentionne en passant que Norah entretient aussi des liens avec l'Allemagne par son compagnon Jakob. Norah arrive à Dakar portant littéralement sur elle une relation aux arbres, et les fleurs du motif—*pattern*—de la robe entrent en réseau et en résonnance avec celles du flamboyant. Étant donné le soin qu'apporte Norah à cette robe, il est aisé de la voir comme un talisman :

²¹¹ Tel était ma propre expérience de vie à Dakar (2012-2014).

²¹² Francis Hallé, *op. cit.*, p. 22. Plus tard dans cet ouvrage, Hallé explique qu'à la différence des êtres humains, beaucoup d'arbres n'ont pas de programme de sénescence et sont donc potentiellement immortels, pp. 42-45. Il revient ailleurs sur ce point, comme dans *Du bon usage des arbres. Un plaidoyer à l'attention des élus et des énarques*, Arles, Actes Sud, 2011, pp 21-30.

En même temps que lui disparut l'odeur douce-amère de fleurs pourrissantes, de fleurs épanouies écrasées sous une semelle indifférente ou amèrement piétinées, et lorsque Norah enleva sa robe ce soir-là, elle mit un soin particulier à l'étendre sur le lit de Sony afin que les fleurs jaunes semées avec un très léger relief sur le coton vert demeurent intactes et fraîches à l'œil de ne ressemblent en rien aux fleurs gâtées du flamboyant dont son père transportait l'odeur coupable et triste (TPF, 37).

La robe la protège, l'aide à s'adapter et lui ouvre la possibilité d'un rapport de 'pouvoir-avec' les arbres, la possibilité de contourner la pleine force du 'pouvoir-sur' agencé dans le rapport père-flamboyant. La fille incarne ainsi une autre virtualité de l'arbre, et cette mise en relation souligne que d'autres arborescences sont possibles.

Mais cette ouverture des possibles ne résout aucunement le conflit entre père et fille. Les agencements de NDiaye mettent en lumière une opposition entre le 'pouvoir-sur', représenté dans ce cas-ci par le rapport entre le flamboyant et le père, et le 'pouvoir-du-dedans', en émergence chez Norah dans les rapports qu'elle entretient avec l'arbre porté (la robe vert tilleul) et avec l'arbre du jardin. Mais justement, les rapports avec les arbres, sont-ils collaboratifs ? Conflictuels ? En portant mon attention sur les arbres, je suis le développement des conflits et des possibles de récit en récit, traçant les rapports entre les arbres, les personnages et les oiseaux ou les devenir-oiseau. Selon Anna Tsing :

Collaborer, c'est travailler à travers les différences, en prenant acte que nous ne sommes désormais plus dans l'innocente diversité qui balise les voies toutes tracées d'évolutions autosuffisantes. L'évolution de nos « moi » est déjà polluée par des histoires de rencontre : nous sommes emmêlés à d'autres avant même que nous entamions une nouvelle collaboration. Pire encore, nous nous retrouvons mêlés à des projets qui nous font mal. La diversité qui nous autorise ainsi à pénétrer dans de telles collaborations émerge d'histoires d'exterminations, d'impérialisme, etc. La contamination produit de la diversité.²¹³

De chaque conflit naît une opportunité pour la collaboration, c'est-à-dire une opportunité de survie précaire.

Le père de Norah, ayant abandonné femme et filles, noue des relations amicales avec le deuxième mari de la mère de Norah et avec le conjoint de Norah de manière à limiter, voire détruire, la capacité de ces femmes à agir. On apprend au cours du récit que le père a arraché Sony, le frère de Norah, à leur mère à l'âge de 5 ans pour l'emmener de force à Dakar. La disparition du fils plonge la mère dans un état de désespoir tandis que le départ du père rend précaire la vie de toutes celles qui sont restées en France. Le père coupera

²¹³ Anna Tsing, *op. cit.*, p. 68.

tout contact entre Sony et sa mère, ne permettra pas au fils de se rendre en France, et refusera toute visite de la part de la mère : « [...] Si je te vois débarquer, je lui tranche la gorge et la mienne après sous tes yeux » (*TPV*, 56). Cependant, quand il apprend le remariage de son ancienne épouse onze ans plus tard, il ouvre gracieusement les portes de sa maison à la mère de Sony, à ses filles, et au nouveau mari. Lors d'un déjeuner, le père de Norah et le nouvel époux de la mère « [...] discut[ent] non sans gêne mais posément de la situation internationale tandis que le garçon et sa mère, assis l'un près de l'autre, se lançaient des regards furtifs, embarrassés » (*TPF*, 55). Sony, pour sa part, évite aussi le regard de son père. La mère ne renouera pas avec son fils, mais une fois que son épouse abandonne tout espoir de revoir son fils et se retire à l'hôtel en attendant le départ, le mari se fait séduire par le père. Les sœurs « [...] le dernier soir, ne sachant plus où aller, elles l'emmenèrent avec elles dîner chez leur père où les deux hommes bavardèrent jusqu'à deux heures du matin, se quittèrent avec regret, promirent de se revoir » (*TPF*, 57). De retour à l'hôtel, quand Norah fait remarquer à son beau-père que le père s'est moqué de lui, celui-ci rejette cette explication. Norah comprend que :

[...] elle leur en voulait simplement à tous deux de paraître faire si peu de cas de l'immense affliction de sa mère, se disant qu'elle avait eu l'idée malséante d'amener le mari chez leur père dans l'obscur espoir sans doute d'un affrontement grandiose au terme duquel Sony et sa mère seraient vengés et leur père confondu, sa cruauté démasquée et par lui-même confondu [...] (*TPF*, 57).

Rien de tel n'arrivera et la mère s'installera en banlieue, souriant à jamais, « ce sourire lâche, comme éloigné de son visage, flottant légèrement devant elle, qu'elle avait ravi à Sony et qui protégeait sa peine » (58), provoquant le premier refrain dans une longue série de variations (*TFP*, 61, 62, 64, 67, 68, 77, 84, 93): « Un démon s'était assis sur le ventre du garçon de cinq ans et ne l'avait plus quitté » (*TPF*, 58). Cette figure de l'incube dépeint le père comme étant source des problèmes cauchemardesques vécus par Sony, Norah, leur sœur et leur mère. Mais au-delà d'identifier le père comme une source d'angoisse potentiellement mortelle, cette convocation de l'incube dans le récit de Norah évoque aussi l'histoire des sorcières, non pas les sorcières dianiques contemporaines mais plutôt les sorcières chassées de leurs communautés, imaginées comme les minons d'un diable inventé par le patriarcat européen. Il sera question de combattre les sorts jetés par le père, qui embobine Norah et les membres de sa famille dans une domination patriarcale, avec une autre magie.

C'est en sortant de sa première visite à son frère en prison, sous le choc, qu'elle retrouve Jakob, son compagnon ; Grète, sa fille à lui ; et Lucie, sa fille à elle, assis à la terrasse de l'hôtel où se sont vus Sony et sa mère plusieurs années avant. La venue imprévue de Jakob est à la fois source de réconfort et d'irritation pour Norah. L'avocate voit cet homme comme une menace pour la sécurité économique et le cocon moral qu'elle a laborieusement créé pour elle et Lucie. Elle s'en veut de lui avoir ouvert la porte après avoir surmonté la précarité résultante du départ de son père. Sans lui laisser le choix, Jakob et les filles viennent avec Norah chez le père afin d'éviter des frais d'hôtel. Avant de leur autoriser l'accès à la maison, le père demande à Norah si Jakob est son mari, insistant « — Vous êtes vraiment mariés ? » (*TFP*, 74). Norah dira oui, mais « Elle mentait avec rage, sachant à quel point ces questions de convenance travaillaient son père. » (*TFP*, 74). Par contre, quand elle lui demande, une page plus loin, « — Pourquoi t'es-tu remarié ? Qu'est-ce qu'il te fallait encore ? » (*TPF*, 75), la réponse montre que les questions de convenance valent uniquement pour les femmes : « Il leva une main lasse et lente et murmura que les leçons de morale ne l'intéressaient pas » (*TPF*, 75). Plus tard dans la soirée, le père et Jacob²¹⁴ joueront une variation de la scène vécue par la mère de Norah lors de sa visite à Sony. Les deux hommes « discutaient en bonne intelligence » (*TPF*, 75) à table.

Se liguant avec l'homme auquel il attribue le droit d'époux *sur* Norah, il tend un piège à sa fille, lançant au cours de la discussion qu'elle a vécu à Grand Yoff, quartier résidentiel de Dakar. Cette ruse lui permet d'ébranler l'autorité parentale et conjugale de Norah, mettant en doute à la fois sa mémoire et sa parole. Elle proteste, mais aura du mal à lutter contre l'idée introduite par le père : « Il lui sembla alors qu'une bourre de coton gênait sa gorge, ses oreilles qui se mirent à vrombir doucement » (*TFP*, 77). Contre ses protestations, il demande à Masseck, le serviteur, de lui apporter une boîte de photos :

Comme toutes les photos que prenait son père, l'image, intentionnellement ou non, en était un brouillée.

Il s'arrange pour que tout soit flou et pouvoir ainsi affirmer n'importe quoi.

La jeune femme aux formes rondes se tenait bien droite devant une petite maison aux murs roses, au toit de tôle peinte en bleu.

Elle portait une robe vert tilleul semée d'impressions jaunes (*TPF*, 78-79).

²¹⁴ Il est intéressant que ni le père de Norah ni son beau-père ne portent de nom. La duplicité de cette passation de pouvoir est aussi symbolisée à travers le nom de Jacob, qui a volé le droit d'aînesse à son frère Ésaü par la tromperie. Il a reçu la bénédiction de l'aîné en feignant d'être son frère devant leur père aveugle.

Le père demandera même à Lucie de confirmer la présence de Norah dans la photo, et la jeune fille hochera la tête. Ici, les photos floues, la femme en *vert tilleul*, la maison *rose* rappellent et réécrivent *Autoportrait en vert* par les agencements, les couleurs et les objets de prédilection. Mais dans ce récit, le pouvoir réside non avec la femme en vert, mais avec l'homme-oiseau qui se perche dans le flamboyant, illuminé dans les branches et surplombant son foyer. Même la robe vert tilleul semble se retourner contre Norah, qui laisse progressivement s'installer en elle un doute : « Le seul détail perturbant, elle le reconnaissait volontiers, était que sa sœur eût porté une robe si semblable à la sienne car, cette robe vert tilleul aux petites fleurs jaunes, la mère de Norah la lui avait confectionnée avec un coupon de tissu que Norah avait trouvé chez Bouchara » (*TFP*, 81).

Mais l'ambivalence de cette photo troublante, brandie par le père pour nuire à la fille, contient aussi des éléments de 'pouvoir-avec'. C'est la mère de Norah qui a confectionné la robe, et ainsi, la main de celle qui n'a pas pu canaliser son 'pouvoir-du-dedans' et qui n'a pas su bénéficier d'un 'pouvoir-avec' face au père revient agir à travers cette image. Verte comme les feuilles du tilleul, la robe est, je rappelle, imprimée de fleurs, qui exemplifient par leur forme le *pattern* radial. Ce *pattern* distribue l'énergie à partir d'un centre²¹⁵. Et si la sœur de Norah semble être perdue pour sa famille, devenue prophète d'une divination fumeuse et probablement accro à la drogue, la photo est également semée ou contaminée par le germe éventuel du 'pouvoir-avec' qui réside en partie dans la confusion entre les deux sœurs. Il reste à Norah à apprendre à (savoir) cultiver ces pouvoirs sibyllins. La puissance d'agir de Norah dépend de sa capacité à collaborer, à contaminer et à être contaminée pour parler comme Tsing ou Haraway. Et pouvoir agir, dans cette écologie ndiayenne, c'est aussi une question de pouvoir survivre.

La menace de la photo que brandit le père est une menace de mort psychologique qui a lieu à travers l'imposition d'un récit et la destruction de la capacité de Norah à agir. Cette forme d'effacement est récurrente chez les personnages de NDiaye, surtout les mères. Andrew Asibong identifie une structure psychologique « blanche » chez les personnages de NDiaye qu'il associe directement avec la mère morte, au sens donné par le psychanalyste André Green, « [...] un objet absent intégré par l'enfant qui se sent un vide

²¹⁵ L'étude de ces patterns faisait partie de mon *permaculture design course* donné par Alfred Decker and Starhawk en 2017.

subjectif ». Selon Asibong, « [...] nous nous trouvons face à de véritables mères mortes à la Green partout dans l'oeuvre ndiayienne. Ce sont des femmes essentiellement blanches : illisibles, difficilement accessibles même quand elles sont physiquement présentes, et caractérisées par des retraits soudains et inexplicables d'affect et d'empathie pour leur enfant²¹⁶ ». Remarquant la tendance à faire l'analyse de ses mères dans les romans récents, Asibong précise :

La mère de Norah, "machinale et lointaine" est sans doute la mère morte la plus explicitement analysée de cette manière: le lecteur la voit se glisser vers une étrange apathie déconnectée (encore une fois l'on trouve un "sourire lâche, comme éloigné de son visage, flottant légèrement devant elle", directement après que son fils, le petit Sony, a été enlevé par son ex-mari pour aller vivre (et dans un sens mourir) loin de sa mère et de ses deux sœurs aînées, dans la maison froide et cruelle de son père en Afrique²¹⁷.

Comment ne pas mourir « dans un sens » comme Sony ? Comme sa sœur ? Comme sa mère ? Tsing affirme : « [...] rester en vie, quelle que soit l'espèce considérée, signifiera que sont requises des collaborations vivables. Et collaborer impliquera que le travail collectif se réalise au-delà des différences : ce que constitue bien la marque de fabrique des contaminations. Sans collaborations, nous sommes tous morts²¹⁸ ». Pour ne pas mourir, il faut trouver une manière d'agir, et cette action possible se constitue à travers la collaboration non voulue, inquiétante, et toujours partielle avec le père, mais aussi avec l'arbre et avec les oiseaux.

Dans le « contrepoint » à ce récit, Norah rejoint son père dans l'arbre dans son « repaire » : « [...] il attendait sans hâte ni courroux que l'étranger²¹⁹ se relevât bien qu'il sût déjà de qui il s'agissait, parce que ce ne pouvait être nul autre. Il n'en éprouvait pas d'irritation car dans l'obscur quiétude du flamboyant son cœur battait alangui et son esprit était indolent » (*TFP*, 93). « [S]ombre dans sa robe vert tilleul » (*TPF*, 93), Norah se tient « [...] à distance prudente de la phosphorescence de son père [...] » (*TPF*, 94). Il se demande, « [...] pourquoi serait-elle venue se nicher dans le flamboyant si ce n'était pour établir une concorde définitive ? » (*TPF*, 94). L'insistance sur l'aspect sombre de Norah, qui s'oppose encore à cette luminescence froide du père, laisse imaginer que le père se trompe. Bien que

²¹⁶ Andrew Asibong, « Autour de la mère morte » dans Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (dirs.), *Une femme puissante. L'oeuvre de Marie NDiaye*, Coll. « Francopolyphonies », Amsterdam/NY, Rodopi, 2013, pp. 253-254

²¹⁷ Ibid., pp. 256-257.

²¹⁸ Anna L. Tsing, *Le champignon à la fin du monde*, traduit par Philippe Pignarre, Paris, les Empêcheurs de penser en rond-la Découverte, 2017, p. 66.

²¹⁹ Dans tous les sens du terme.

Norah « [...] consent[e], humblement, déraisonnablement, comme à un mystère[...] » (TFP, 92) à la fiction inventée et s'installe dans le quartier de Grand Yoff, où elle vit joyeusement, elle refuse d'accepter le sort de Sony, « [...] déterminée, elle à le sauver et ainsi à l'affronter loyalement » (TFP, 92).

De plus : « Pareillement elle avait cessé de se demander pourquoi elle ne doutait pas que renaîtrait en elle l'amour pour son enfant dès lors qu'elle serait allée au bout de ce qu'elle pouvait faire pour Sony, dès lors qu'elle les aurait délivrés, Sony et elle, des démons qui s'étaient assis sur leur ventre quand elle avait huit ans et Sony cinq » (TFP, 93). Cette prise de position est synonyme du 'pouvoir-du-dedans', car plutôt que de se faire embobiner dans l'impuissance face au « démon », Norah a pris une décision ferme : « Elle veillerait sur Sony, elle le ramènerait à la maison. C'était ainsi » (TFP, 93). C'est une volte-face de ses souvenirs d'enfance, qu'elle se remémore en se reprochant : « Et cependant elle n'avait plus de ressentiment et se reprochait même de n'être pas allée, d'une manière ou d'une autre au secours de Sony. Et qu'aurait-elle pu faire ? » (58) C'est aussi un refus de devenir mère morte et sœur morte.

S'accrocher à l'amour et au récit est ainsi un acte de résistance à l'effacement qui rappelle la transformation de la colère opérée par Mrs Sweet. Comme Jamaica Kincaid, Marie NDiaye se saisit du contrepoint musical afin de rendre possible une voix différente pour Norah, tout en lui ouvrant une voie alternative. Ce contrepoint nous rappelle ainsi la polyphonie que Tsing utilise comme métaphore des agencements. La fugue et le madrigal peuvent sembler étranges à l'heure des musiques unifiées, mais ces compositions permettent aux voix de s'entremêler et de s'entrecroiser²²⁰.

S'engager au présent, donner un autre sens au récit imposé sont des actions puissantes. Je propose donc de penser cette prise de décision comme le signe du 'pouvoir-du-dedans', car si NDiaye a donné le titre *Trois femmes puissantes* au roman, il est très facile de voir que Norah, Fanta et Khady sont des femmes prises dans les filets du pouvoir patriarcal, sujettes également à des dominations de race et de classe. Une fois que ce 'pouvoir-du-dedans' fait surface, il ne reste qu'un pas pour aller vers le 'pouvoir-avec', d'où la mise en résonance de ces récits, selon moi. Si Norah était vulnérable au 'pouvoir-sur' du père quand il s'est accaparé littéralement son image pour lui inventer une histoire qui ne lui

²²⁰ Anna Tsing, *op. cit.*, p. 61.

appartenait pas, il me semble que, vêtue de sa robe, perchée dans le flamboyant, elle sape l'agencement père-arbre-oiseau et pose la résistance simple et solide liée au fait d'avoir fait un choix. Celui-ci, défendre son frère, s'accompagne d'un autre : vivre avec le récit imposé et le faire sien. Ce choix aurait pu se vivre comme une soumission à la domination. La fille aurait pu perdre son visage et se parer d'un sourire désincarné. Cependant, Norah le rend ambivalent, et depuis cette ambivalence maintient ouverte la possibilité de faire resurgir l'amour qu'elle a pour sa fille, de ne pas mourir « dans un sens ».

Cette ambivalence ouvre le roman dans sa totalité aux agencements femmes-arbres-oiseaux, auxquels je reviendrai ici, en examinant le traitement que NDiaye réserve à la forêt de chênes. Dans le cinquième chapitre de cette thèse, je me concentrerai sur les enchevêtrements entre l'humain et l'animal. Mais avant d'aborder le sujet des forêts, j'examinerai la façon dont NDiaye inscrit une éco-logique et utilise des procédures similaires dans *Ladivine*. En effet, une des héroïnes de ce roman s'alliera étroitement avec un arbre solitaire pour rentrer dans un réseau silvi-littéraire susceptible d'entraîner cette analyse vers les forêts littéraires ndiayennes.

2.3.2 Femmes-Arbres-Chien(ne)s

Dans le roman *Ladivine*, NDiaye dépeint une lignée de femmes : Ladivine Sylla, Malinka Sylla/Clarisse Rivière, et Ladivine Rivière sont les plus importantes, mais l'écrivaine nous campe aussi le portrait de la jeune berlinoise Annika Berger, fille de Ladivine Rivière. Le motif de l'eau refait surface dans le récit de ces femmes, et se présente évidemment dans le nom Rivière, nom d'épouse de Clarisse. Cependant, il se répand aussi dans l'écriture, car l'histoire d'une femme déborde et s'infiltré dans celle d'une autre. En brouillant les lignes de la focalisation narrative, ces débordements nous rappellent aussi bien *Autoportrait en vert*, que *Mrs. Dalloway* (1925), dont le personnage principal porte le même prénom, anglicisé—Clarissa²²¹. Ce chef d'œuvre de Virginia Woolf est un exemple phare du style « *stream*²²² of

²²¹ Clarisse Rivière partagera aussi son prénom avec Clarissa Harlowe, l'héroïne de du roman épistolaire *Clarissa* (1748) de Samuel Richardson, qui met en scène la chute d'une jeune femme tombée amoureuse d'un homme sans scrupules. Ce dernier pourrait ressembler à Richard Rivière, qui quittera Clarisse Rivière plutôt que d'agir de manière à trouver son « vrai visage ».

²²² Mes italiques. Traduit par « flux » ou « courant » de conscience en français, un *stream* est aussi littéralement un ruisseau.

consciousness ». L'étymologie du prénom est aussi parlante, suggérant de la lumière, de la clarté. En même temps, il est en contraste avec l'opacité psychologique qui caractérise Clarisse/Malinka et sa fille et les rend plutôt inaccessibles à leurs proches. Il fait aussi référence, dans le cas de Clarisse Rivière, à une couleur de peau claire. Clarisse rappellera alors le personnage Clare Kendry du roman *Passing* (1929) de Nella Larsen. Clare, qui a un *passing* blanc, coupera les liens avec toute la communauté noire de Harlem dans laquelle a grandi pour vivre dans la société blanche américaine. Comme Clarisse Rivière, Clare Kendry payera de sa vie une double identité. Le prénom de Clarisse met aussi en lumière les machinations de Malinka Sylla pour obscurcir des indices d'une origine non majoritaire, y compris son nom de naissance. Sylla, un nom très répandu au Sénégal (pays qui porte le nom d'une rivière puissante, brune et lourde de nutriments comme la Garonne), évoque l'eau également par sa consonance en français—siller, la rivière, et Malinka et Clarissa se silleront l'une les traces de l'autre. Bien sûr, dans le cadre de cette thèse, je proposerai de rapprocher ce sillage des sillons laissés dans la terre aux époques d'ensemencement, mais il sera aussi possible d'imaginer un glissement entre Sylla et la racine grecque *silva*—bois, forêt arbre.

Le nom Ladivine Rivière, fille prénommée d'après la grand-mère qu'elle ne connaîtra jamais, n'est pas moins parlant. Née aussi dans le sillage de ses aïeules, son nom rappelle les fleuves et les rivières sacrées du monde, dont le plus célèbre exemple, le Gange, est considéré comme une mère par les peuples qui habitent sur son cours et qui s'y baignent afin de se purifier et de se régénérer. Ce lien entre l'eau et la mère, entre la maison et l'arbre dans l'éco-logique de *Ladivine* pointe vers une des observations importantes de la permaculture : les arbres canalisent l'eau. Mais avant la résurgence de Malinka/Clarissa, le flux du récit fera des méandres, et surtout plusieurs descentes souterraines, transformations et métamorphoses.

Le roman commence justement au moment d'une de ces transformations :

Elle redevenait Malinka à peine montée dans le train et ce ne lui était ni un plaisir ni un désagrément puisqu'elle avait cessé depuis longtemps de s'en rendre compte. Mais elle le savait car elle ne pouvait plus alors répondre spontanément au prénom de Clarisse lorsqu'il arrivait, c'était rare, qu'une personne de connaissance ait pris le même train, la hèle ou la salue par son prénom de Clarisse et la trouve déconcertée [...] ²²³ (L, 9).

²²³ Marie NDiaye, *Ladivine*, Paris, Gallimard, 2013, p 9. Pour les références suivantes, j'utiliserai une citation entre parenthèses, comportant le sigle L et le numéro de page de cette édition.

Non pas sur le seuil d'une maison, comme Norah, Clarisse/Malinka se trouve à la lisière entre deux identités—l'une de son enfance, l'autre de sa vie d'adulte, l'une donnée en quelque sorte, l'autre assumée. Il serait inexact de dire que Malinka désavoue sa mère, Ladvine Sylla, une immigrante qui travaille au début du récit comme femme de ménage dans la région parisienne, car Malinka continue à remplir des engagements envers sa mère. Mais sans renier celle-ci, Malinka n'intègre pas Ladvine Sylla dans la vie de Clarisse Rivière, une femme sans passé, sans attaches, capable de se conformer à l'identité normative dominante—une identité que l'on peut qualifier de monoculturelle. Clarisse Rivière érige une frontière stricte entre sa vie et celle de Malinka afin de réussir ce *passing*; la zone de contact entre les deux sera si mince et rigide qu'elle se révélera mortelle. « Passer », c'est ce que Malinka Sylla essayait désespérément de faire dans sa prime jeunesse :

Malinka, cette fille obscure et solitaire, se fait au collège ce qu'elle appelait des amies, et cependant Clarisse Rivière aurait conscience qu'il ne s'était agi que d'un groupe de deux ou trois adolescentes dans lequel Malinka était parvenue à se glisser presque à leur insu et moins par désir d'atténuer sa solitude que pour se conformer aux règles de la vie collégienne telles qu'elle les comprenait avec son très sûr instinct (L, 38).

À l'époque où Malinka fait émerger petit à petit Clarisse, elle met sa mère « en quarantaine » et donne « le congédiement [...] à la servante » (L,40). Même ce nouveau prénom, à la consonance européenne, participe à une performance identitaire qui « éclairci[t] » cette femme littéralement (à travers un rituel de maquillage) (L, 31) et figurativement (à travers un nom métaphorique) en obscurcissant les indices d'une appartenance quelconque à une famille africaine.

Si l'enfant Malinka et sa mère étaient des « fleurs obscures » (L, 25, 28, 53, 60-61) que « nul lien ne [...] rattachait à personne » (L, 27), l'adulte Clarisse se parera d'un visage « fleur de lis » (L, 60) avant d'être associée plus tard au marronnier, un arbre héliophile, visible de la fenêtre de sa maison à Langon. Mais comme dans le cas de Norah, l'arbre solitaire et mal entretenu agit d'abord en présence de et de concert avec un homme, Richard Rivière, au moment où il annonce son départ à Clarisse : « Elle avait porté son regard vers la fenêtre, aperçu le gros marronnier de la place et sa main lui avait soudain démangé car elle se voyait, presque distraite par cette évocation, la frottant au tronc nervuré, cette main que Richard Rivière semblait-il, prenait maintenant dans les siennes, levait jusqu'à ses lèvres » (L, 91). Cependant, dans *Ladvine*, l'arbre est observé pour la première fois dans le récit *de l'intérieur* d'une maison que la protagoniste considère comme

traîtresse et cruelle. Dans l'éco-logique ndiayenne, Clarisse se voit aussi comme elle voit la maison. Bien qu'elle continue jusqu'à son décès à maintenir un ordre impeccable dans la maison (c'est-à-dire à s'engager dans le rôle et les rites de la domesticité, et de prendre soin de la maison), Clarisse « [...] se prenait pour la maison d'une haine qu'elle n'avait jamais éprouvée envers personne » (L, 90). Ayant voué toute son existence à créer une vie parfaite et à faire croire à son mari et à sa fille à un amour total sans violence et sans jugement aucun, elle est anéantie par le départ de Richard, qui la prive de sa raison d'être. Finalement cette écologie familiale se maintiendra comme telle. Rien ne la soutiendra, personne ne lui vient en aide : « Elle aurait voulu que la maison se désole et souffre comme elle-même souffrait, que la maison s'écroule et les engloutisse tous les deux, elle parce qu'elle ne voulait plus vivre et lui, Richard Rivière, qui avait prononcé de ces mots singuliers [...] » (L, 90).

La maison sans cœur enferme les mots désastreux dans ses murs froids, comme elle absorbe toutes les instances où on a interpellé cette femme par le prénom Clarisse. Mais l'arbre prend la charge émotionnelle et symbolique de l'évènement : « Voilà que son regard se perdait dans l'opulente frondaison du marronnier et que sentant sur sa main les lèvres râpeuses de Richard Rivière, elle crut que le tronc lui-même baissait sa paume, que l'arbre tout entier voulait faire son propre salut après lui avoir causé pour quelque raison, une souffrance telle qu'elle n'en réchapperait pas [...] » (L, 92). Plus tard, dans le même paragraphe, elle

[...] songeait avec une lente surprise que le vieux marronnier qui poussait péniblement ses racines sous le goudron de la place, si c'était bien lui qui cherchait à se racheter en soufflant sur sa main une haleine sèche, n'avait guère les moyens de l'affliger, ce malheureux arbre au pied jonché d'ordures, et elle, femme longue et pâle dans sa robe bleu ciel, ses sandales à petits talons, oh elle aurait déjà fui cette pièce si sa main n'était pas inexplicablement retenue (L, 92).

Ici, les gestes et les mouvements du marronnier et de Richard Rivière se miment les uns les autres, créant une confusion entre les deux. Est-ce l'arbre ou Richard qui agit ? Mais l'arbre qui peine à se nourrir parce que le goudron empêche l'eau d'atteindre ses racines reflète aussi la situation de chacun des époux, qui s'épanouissent difficilement et dans leurs familles respectives et dans la famille qu'ils ont fondé ensemble.

N'ayant pas coupé entièrement les liens avec leurs familles respectives, les époux—tous les deux des enfants uniques—entretiennent des relations difficiles avec leurs parents. Par le biais de ces liens partiellement rompus ou corrompus, NDiaye explore deux thèmes :

la dette de l'enfant envers ses parents et la honte des origines (familiale, régionale ou « nationale »). Si le cadre juridique de la (mono)culture dominante est mis en scène dans *Ladivine* à travers le procès de Freddy Molinger, la question de l'éthique du *care* est posée dans l'espace domestique, régi pour sa part selon une autre logique des droits et des devoirs²²⁴. La vie commune de Clarisse et Richard commence avec une invocation des liens familiaux. Ainsi se déroule la confession de Richard, avouant qu'il n'a pas d'estime pour ses parents, des commerçants de Toulouse :

Il lui jeta un coup d'œil auquel elle répondit, quoique frissonnant intérieurement, par un sourire encourageant—ce serait son tour ensuite et elle devait mentir, déjà le mensonge à venir lui desséchait la bouche et qu'en était-il de son engagement de bonté et de sa promesse d'amour irréprochable si elle commençait à mentir au garçon dont elle était amoureuse ?

—S'ils ne le méritent pas, on n'est pas obligé d'aimer ses parents, pas vrai ? lançait-il [...]

—Bien sûr, dit-elle avec conviction.

Mais, pensait-elle la gorge nouée, si votre mère mérite amplement votre amour et que vous ne le lui donnez pas, que vous le gardez soigneusement par-devers vous, que penser d'une personne pareille ? Si votre mère vous fait honte et que vous la tenez en dehors de tout ce qui vous concerne, qui êtes-vous donc ? (L, 65)

Suivent deux affirmations de Clarisse—l'une mensongère, l'autre véridique—qui scellera la « quarantaine » de Ladivine Sylla. Elle mentira en disant que ses deux parents sont morts et glissera en même temps que « —Clarisse n'est pas exactement mon vrai prénom [...] » (L, 66). De ce moment charnière, il n'y aura pas de retour pour la durée totale de son mariage avec Richard. Clarisse s'imposera de « [...] renier la mère de Malinka et [d']adorer Richard Rivière tout en ne manquant jamais, pour l'un comme pour l'autre, au moindre de ses devoirs » (L, 68). Mais elle ne sera pas seule dans ses efforts de renier la mère de Malinka et de faire disparaître Malinka car Richard Rivière ignore systématiquement les références à celles-ci (L, 69, 70, 71) et les indices qui laissent penser que Clarisse a possiblement une autre identité. Ainsi, même après son départ et après la mort de Clarisse, Richard cherchera encore le « vrai visage » (L, 363, 364) de son épouse, regrettant « la femme qu'elle aurait dû ou pu être, Clarisse Rivière [...] » (L, 341).

²²⁴ Ici, je pense aux recherches de Carole Gilligan. Voir *Une voix différente. La morale a-t-elle un sexe ?* traduit par Vanessa Nurock, Paris, Flammarion, 2019. La loi, une éthique de justice, est impersonnelle et objective. Richard Rivière cherche à résoudre le conflit et s'innocenter du drame de la mort de Clarisse par la punition de Freddy Molinger. Ladivine Rivière ne trouve pas de confort à cette idée. Sa position reflète l'éthique du *care*. Elle voit les dilemmes de responsabilité, et elle ne trouve pas de solution à sa défaillance à ces responsabilités envers sa mère.

Lorsque Clarisse entrera dans la vieille maison louée par les futurs époux, les chats tout autour lui rappelleront la cour d'immeuble de son enfance, qui accueillait des félins semblables. Lui revient aussi ce que sa mère a dit des chiens : « [...] qu'ils abritaient sous leur peau des humains frappés d'un sort funeste » (L, 66). Bien que Clarisse feigne ne pas partager cette croyance, elle se méfie de ces animaux tout de même. À partir de ce moment, les chiens envahissent le récit. Souvent ils sont décrits de manière anthropomorphique, habitant parfois la peau même des personnages humains²²⁵. Clarisse et Richard se marient et bien qu'ils changent de maison, il semble que leur foyer demeure contaminé par un « sort funeste ». Le devoir de bonté que Clarisse s'impose, ainsi que la complicité de son époux dans celui-ci, plonge la famille dans un silence glacial qui compromet l'accomplissement du rêve de Clarisse, c'est-à-dire d'être reliée au monde et d'en faire légitimement partie (L, 70), d'être merveilleusement normale (L, 69). Ainsi :

À cette impression de réussite s'opposait néanmoins l'idée de plus en plus gênante que son oubli permanent d'elle-même avait construit autour de sa personne une mince muraille de glace et que sa fille comme son mari s'étonnait parfois sans le dire, sans le savoir peut-être de ne pouvoir l'atteindre au cours de ses sentiments. (L, 87)

Et même si « Clarisse Rivière était consciente du froid qui gagnait, qui se répandait furtivement dans la maison et semblait saisir Richard Rivière et Ladivine, [...] elle ne savait comment agir pour que cela ne fût pas » (L, 87). Ce silence glacial et la déconnexion des êtres aimés l'empêchent d'éduquer Ladivine car elle se sentait « [...] incapable d'élever sa fille Ladivine selon les préceptes clairement formulés de la morale commune » (L, 88), sentant que « l'invisible présence de la mère de Malinka » lui mettait « [...] au défi de blâmer que ce fut elle, Clarisse Rivière, qui s'était condamnée elle-même » (L, 88). Dans ce climat froid, Ladivine arrêterait de parler de l'école, comme Malinka—la mère qu'elle ne connaît pas—avant elle.

Ainsi, le mariage, qui est censé intégrer Clarisse à la société dominante, a l'effet pervers de l'isoler définitivement et de perpétuer le cycle de mise à l'écart et de servitude chez sa fille. Oana Panaïté remarque que Clarisse Rivière choisit le métier de « serveuse », qui rend public et spectaculaire le métier domestique de « servante », une décision qui

²²⁵ Pour le moment, je laisse en suspens une analyse des chiens, mais j'y reviendrai en détail dans le cinquième chapitre.

resserre les liens entre Clarisse/Malinka et sa mère, Ladvine Sylla²²⁶. Sous la chape de silence, Ladvine Rivière, fille de cette culture dominante et publique, passe son adolescence à se prostituer et sert en privé l'appétit sexuel des hommes de Langon, les pères de famille.

Le silence est rompu par le départ de Richard, qui fera rentrer Clarisse, et éventuellement Malinka, en relation étroite et complice avec les arbres, en commençant par le marronnier. Le rapprochement commence quand Richard quitte le foyer :

Quand le 4x4 de Richard Rivière eut tourné au coin de la rue et qu'eut disparu le flamboiement²²⁷ du métal argenté, quand le soleil d'août n'éclaira plus que le marronnier assoiffé, ignoré, solitaire sur la place goudronnée, Clarisse Rivière longea le trottoir d'un pas hâtif et confus, comme si elle s'était rappelé qu'elle devait suivre le véhicule et redoutait d'en perdre la trace (L, 97-98).

Cette mise en lumière des rapports entre Clarisse et les arbres illumine aussi l'agencement arbre-femme-chien, dont les termes se pluralisent au cours de l'histoire. D'abord Clarisse se comporte comme une chienne qui court après la voiture de son maître, qui reste sur sa trace. Ensuite, un chien apparaît devant sa maison. Un chien à qui elle refuse l'hospitalité avant de regretter son manque de générosité. Cette scène préfigure également le chien qui suivra le 4x4 qui transporte Ladvine vers la forêt primaire pendant ses vacances et la transformation de Ladvine elle-même en chien, qui flaira la trace de sa famille.

C'est justement sous les branches du marronnier que Clarisse s'ouvre à Freddy Molinger, confiant pour la première fois de sa vie d'adulte son prénom :

Elle caressait de ses deux mains croisées dans son dos le tronc du marronnier et songeait qu'il n'était pas temps encore de rentrer dans la maison aux murs hostiles, gros de paroles qui n'auraient pas dû être dites, des innombrables Clarisse ! qui y avait était lancés.
—Je m'appelle Malinka, chuchota-t-elle (L, 109).

²²⁶ Oana Panaïté, *The Colonial Fortune in Contemporary Fiction in French*, Liverpool, Liverpool University Press, p. 125 : « Clarisse's choice of work before meeting her husband [...] further tightens this connection, as she moves away from her mother's menial job as a "servant" (a domestic) to the position of "serveuse"(waitress) in a restaurant, trading the hidden shame she felt as a child about her mother's social status to the pride she feels for participating in the public spectacle of serving. » Je traduis: Le choix de travail de Clarisse avant de rencontrer son mari [...] resserre encore ce lien, puisqu'elle passe de l'emploi subalterne de "servante" de sa mère au poste de "serveuse" dans un restaurant, troquant la honte cachée qu'elle ressentait enfant à propos du statut social de sa mère contre la fierté qu'elle éprouve à participer au spectacle public du service. "

²²⁷ Ce choix lexical est fort intéressant. Le père de Norah et Richard, bien que très différents l'un de l'autre, surtout dans leurs rapports à leurs épouses et à leurs filles, partagent tout de même le même goût pour le paraître (leurs habilles, leurs maisons, les objets de consommation) en atteste. Je souligne ici en passant que le père de Norah se perchait dans un flamboyant et que Richard Rivière part avec une voiture flamboyante, un lexique qui suggère un rapport entre les deux personnages et entre les deux romans.

Cet aveu provoque chez elle un état de choc, et non le sentiment de libération qu'elle espérait « sottement ». Elle est « [...] terrifiée à la perspective de ce qu'il pouvait advenir d'elle si elle décidait de redevenir Malinka » (L, 109). Mais, ne pouvant retirer ses paroles, elle affirme de plus belle : « —Je m'appelle Malinka, c'est mon vrai prénom, dit-elle plus fort et, cette fois, d'une voix ferme » (L, 109). Redevenir Malinka la sépare de son ex-époux, de sa fille et de ces connaissances à Langon : « Malinka n'avait pas été mariée ni n'avait eu d'enfant ou d'ami. Seule sa mère se souvenait d'elle » (L, 110). Elle restera écartelée entre deux identités figées, fixes. En même temps, cette transformation, qui a lieu en face de la maison maritale, lui ouvre la possibilité de renouer des liens avec sa mère, que Clarisse appelait, en mettant ses distances, « la servante ».

Serait-il possible d'entrevoir dans cette association entre le marronnier et Clarisse/Malinka un marronnage ? Une voyelle seulement fait la différence entre marronnier et marronner, verbe qui est défini selon la *CNRTL* comme suit : « Vivre en esclave marron. (Ds Lar. 19e; dict. xxes.). P. ext. Exercer une profession illégalement ou dans des conditions irrégulières. (Ds Lar. 19e; dict. xxes.)²²⁸ ». Mais le verbe peut aussi signifier, selon un usage du dix-neuvième siècle, « imprimer clandestinement²²⁹ ». Serait-il possible d'imaginer la Clarisse/Malinka qui émerge suite à cette incantation, la prononciation de son nom, comme une femme marronne ? Cet adjectif qui veut dire « Qui s'est enfui dans les bois afin de vivre en liberté²³⁰ », mais qui peut aussi, en parlant « d'un animal domestique » vouloir dire « Qui, s'étant échappé, est retourné à la vie sauvage²³¹ ». Femme de Richard Rivière, mère de Ladvine, Clarisse était devenue, dans son rôle de la vie domestique, quasi silencieuse, comme une animale. Quel fruit portera cette association avec le marronnier ? Est-ce le marron comestible ? Ou bien, est-ce le marron du marronnier d'Inde, réputé pour soigner les jambes lourdes ? Des jambes pour se faufiler, se sauver. Que trouverions-nous en retraçant cette fuite ?

²²⁸ « Marronner » dans le *CNRTL*, Définition consultée en ligne le 2 janvier 2019 au <http://www.cnrtl.fr/definition/marronner>.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ « Marronnage » dans le *CNRTL*, Définition consultée en ligne le 2 janvier 2019 au <http://www.cnrtl.fr/definition/marronnage>. Définition consultée en ligne le 2 janvier 2019.

²³¹ *Ibid.*

2.4 Les chênes et les tilleuls en réseaux

2.4.1 Marronn(i)er, prendre la fuite

Vivre avec Freddy Molinger et renouer avec Ladivine Sylla sont deux activités qui en dernière instance coûteront la vie à Clarisse/Malinka. Pour la visite de sa fille Ladivine, Malinka reprend l'identité de Clarisse, et Ladivine peine à cacher son mépris et son dégoût pour le nouveau compagnon de sa mère. Afin de s'affirmer dans ses nouveaux choix et exprimer sa colère, Clarisse refuse à Ladivine la possibilité de lui acheter un cadeau d'anniversaire (L, 309). Cependant, une confusion entre Clarisse et Malinka s'opère déjà, et Malinka, qui avant « [...] n'avait eu d'enfant » (L, 110), considère les effets de la visite sur Freddy Molinger, à travers les yeux de Clarisse Rivière qui « [...] plaignait Freddy Molinger de ne pouvoir échapper au regard anxieux, déconcerté que portait sur lui *la fille de Malinka* » (L, 129; mes italiques). Une semaine plus tard, lorsqu'elle enfle le gilet beige envoyé par sa fille depuis l'Allemagne, Freddy tuera Clarisse/Malinka, répandant son sang partout dans la maison. Cet événement a des sens multiples, mais le premier est clair : la séparation entre Malinka et Clarisse doit être maintenue²³².

Cependant, au lieu de décimer, de faire disparaître Malinka/Clarisse, ce meurtre violent et gratuit produit l'effet surprenant de faire apparaître ses visages multiples à sa mère et son ancien époux et de le/la faire rentrer en relation avec sa fille Ladivine, notamment par le biais des tilleuls. Le choix des tilleuls n'est pas anodin. Le tilleul rappelle, bien évidemment, le personnage de Norah. Dans *Ladivine* aussi le tilleul sera associé aux choix, à l'émergence d'un 'pouvoir-du-dedans' et à l'agencement d'un 'pouvoir-avec'. Dans les pages qui suivent, j'explorerai l'importance du tilleul dans la culture allemande, la culture dans laquelle Ladivine vit, et je raccorderai plus largement son importance à la culture européenne. Cela me permettra d'amorcer une analyse écoféministe du dialogue entre *Ladivine*, *Trois femmes puissantes* et *Autoportrait en en vert* à travers une étude des forêts parlantes et des forêts silencieuses qui peuplent ces textes.

²³² Ce destin sombre rappelle aussi la mort de Clare Kendry (Nella Larsen, *Passing*), qui tombe de six étages à partir d'une fenêtre ouverte quand John Bellew, son mari blanc et raciste, entre dans une fête dans un appartement à Harlem après avoir découvert qu'elle est noire. Irene Redfield (son amie d'enfance) est vraisemblablement l'autrice de la mort de Clare. Crime passionnel, le roman laisse entendre qu'Irene a poussé Clare parce que Brain Redfield, son mari, est amoureux de cette dernière. Cependant, la fin assez ambiguë du roman suggère qu'il est possible que John ait poussé Clare, qu'elle se soit suicidée, ou qu'elle soit tombée accidentellement. Peu importe, traverser « la ligne de couleur » est une activité mortelle.

2.4.2 Agir en bande

À Berlin, les pieds de Ladvine s'engluent dans la sève des tilleuls, qui se confond avec le sang de Clarisse :

Le parfum sucré douceâtre des fleurs de tilleul tombées, écrasées, montait du pavé plus fort que lui des grappes encore pendantes—sucrée douceâtre aussi, songeait-elle en se hâtant, l'odeur du sang de Clarisse Rivière frais répandu, ou puissantes et âcre dans sa maison bien tenue, mais pourquoi, songeait-elle en sentant battre son propre sang sur ses tempes, pourquoi les effluves suaves à l'excès des fleurs de tilleul blanc-jaune légères et mousseuses lui rappelaient-ils toujours ce qu'elle n'avait pas vu mais mille fois imaginé, le sang de sa mère abondamment, brutalement versé dans le salon de sa maison de Langon qui jamais n'avait rien connu de violent ni de déplacé (*L*, 173).

Contrairement au marronnier isolé, les nombreux tilleuls de Berlin agissent en bande. Dans un premier temps, ils éveillent douloureusement la conscience de Ladvine sur le fait qu'elle n'a pas porté secours à sa mère, choisissant secrètement de s'allier avec son père « [...] car elle avait préféré penser que c'était [son père] qui devait être soutenu » (*L*, 172). Sortant de « l'envoutement » du père, elle souffre terriblement de « [...] respirer le parfum du mois de mai dans la Droysentrasse tout embaumée des fleurs de tilleul sans croire aussitôt sentir de nouveau le sang de Clarisse Rivière, le sang innocent, à l'odeur lourde et dure pourtant de sa mère [...] » (*L*, 173). C'est la mort de Clarisse Rivière (et le texte insiste sur son nom complet) qui « bannit » Ladvine et ses enfants « [...] du bois enchanté » du square : « [...] il lui semblait que le terrible flot de sang les en avait chassés, elle et les enfants, pour les rejeter, à jamais coupable et salis, dans la rue qui sentait les fleurs et le sang » (*L*, 175). Pourtant, ce « bois enchanté » n'était pas forcément fait que de bonheur. Ladvine y passe des « heures monotones, même fastidieuses » et « [...] n'éprouv[a] pas le désir de revivre ces moments engourdis » (*L*, 174). Elle regrette le « [...] spectre d'elle-même nonchalante et heureuse et irréprochable (car nul n'avait encore fait couler le sang de Clarisse Rivière) [...] » (174-175). C'est plutôt la fausse innocence qu'elle vivait sous « l'enchantement » que Ladvine regrette car le meurtre de Clarisse lève douloureusement le voile sur une autre réalité—celle d'une domination et d'un certain effacement des femmes au sein d'une structure familiale hétéronormative et patriarcale.

Si Clarisse Rivière communique avec Ladvine par l'entremise des tilleuls, elle entre aussi en réseau avec le personnage de Norah et, par extension, avec les femmes vertes

d'*Autoportrait en vert*. Shirley Jordan a déjà mis en lumière qu'un « réseau d'héroïnes qui exige une interprétation collective » traverse les œuvres de NDiaye²³³ :

Tout comme les femmes en vert par lesquelles s'établit un jeu d'échos et de reflets dans l'album de famille autofictionnel *Autoportrait en vert*, les héroïnes de NDiaye sont reliées en réseau, chacune reprenant et développant en solo des aspects d'une histoire commune d'errance et d'ostracisme : ainsi l'impression que reçoit souvent le lecteur de NDiaye d'être emporté dès le premier mot par le courant d'une histoire vaste, cyclique et déjà monstrueusement complexe²³⁴.

À la différence de Norah, c'est l'odeur aigre-douce des fleurs des tilleuls—et non du flamboyant—qui incommode Ladivine. Il est explicite que ces fleurs sentent le sang d'une victime de violence domestique, ce qui produit un nouvel éclairage sur *Trois femmes puissantes* et confirme le propos de Jordan. Si l'arbre et le continent changent, le sang demeure celui d'une victime morte aux mains d'un partenaire qui se sent trahi. Dans le cas de Clarisse/Malinka, Freddy Molinger se retournera contre elle lorsqu'elle démontre la peur, un sentiment qui l'habite seulement après avoir refranchit la ligne entre deux identités. S'habiller avec le pull offert par Ladivine constitue un acte de trahison envers Freddy. Similairement, dans *Trois femmes puissantes*, le père de Norah tue son épouse quand il apprend qu'elle le trahit avec Sony.

Certains arbres—le marronnier, le flamboyant—sont donc habités par ou associés initialement avec des figures d'époux et de pères. Mais, avec la progression du récit, ils s'allient avec les femmes. En se liguant avec elles, les arbres expriment les violences subies par les femmes et gardent la mémoire de leur personne. Ces êtres hantent d'autres héroïnes avec le souvenir des violences familiales et mettent en lumière une complicité avec les femmes. Cette mise en réseaux de *Ladivine* et *Trois femmes puissantes* est renforcée par le champ lexical de l'envoûtement et de l'enchantement autour de la famille et surtout du patriarcat dominant et malhonnête. Cette magie néfaste produit à la fois un aveuglement par rapport aux maltraitances et isolements d'un membre aimé de la famille (Sony dans *Trois femmes puissantes*, Clarisse dans *Ladivine*) et une défaillance à s'engager envers celui-ci. Dans les deux romans, beaucoup de (faux) espoirs de la part du père sont dirigés vers un procès (c'était-à-dire vers un cadre institutionnel et légal) qui est supposé remettre en ordre

²³³ Shirley Jordan, « La puissance de Khady Demba » dans David Bengsche et Cornelia Ruhe (dirs.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam, Rodopi, 2013 p. 263. Jordan dédie une partie de son chapitre à décrire ce réseau, voir les pages 263-267.

²³⁴ *Ibid.*, pp. 263-264.

les relations familiales. Si, poussée par son père, l’avocate Norah décide de s’engager dans ce cadre institutionnel dans l’espoir d’innocenter son frère Sony, Ladivine n’en voit pas l’utilité. Selon Richard Rivière, « Le procès nous guérira » (L, 213, 217). Mais cette solution ne convient guère à Ladivine : « Richard Rivière, lui, quoi qu’il prétendît ou se figurât, était déjà guéri. Mais, elle, la fille de Clarisse Rivière... » (L, 217). Pour elle, père et fille sont coupables de la mort de Clarisse, et elle considère que leur relation est à jamais changée, voire brisée. Si une guérison est possible, le remède ne viendra pas du cadre juridique.

Le fait que la mémoire de Clarisse Rivière (re)vient à Ladivine par la sève et les fleurs du tilleul est significatif, comme si les racines de ces arbres s’étendaient à celles du marronnier, qui a tout vu, tout entendu. Comme si le sang de Clarisse Rivière avait été bu par le marronnier et que les informations avaient été envoyées à travers la mycorhize afin de remonter dans les veines des tilleuls de Berlin. Arbre symbole de la ville, les tilleuls qui bordent la Droysenstrasse ont donné le nom de la plus célèbre rue de la capitale allemande—*Unter den Linden*, et ont été utilisés comme moteur de la réunification de la ville²³⁵. Par le biais des tilleuls, NDiaye donne à son personnage un enracinement dans le paysage de Berlin et plus généralement dans un paysage culturel allemand, lié étroitement à la forêt et aux arbres²³⁶. Deux espèces d’arbres importants pour l’écologie des œuvres de NDiaye ont été aussi investis d’un symbolisme genré à l’intérieur de ce même paysage : le chêne et le tilleul. Ainsi, ces deux arbres ont été perçus, à tour de rôle, comme candidat au choix de l’arbre national allemand. Je reviendrai au chêne, le choix officiel, identifié comme masculin, plus tard. Le tilleul, arbre perçu comme féminin, était symbole de la grâce et figurait dans la poésie et la chanson : la mise en musique par Franz Schubert du poème *Der Lindenbaum* des vers de Wilhelm Müller en est une illustration²³⁷. Historiquement, ses feuilles en forme de cœur représentent la vie intérieure du peuple allemand, et le tilleul

²³⁵ Sonja Dümpelmann. *Seeing Trees: A History of Street Trees in New York City and Berlin*, New Haven: Yale UP, 2019, et en particulier Le chapitre « Greening Trees: Replanting East and West Berlin », pp 158-185. Dans la section « Unter den Linden », Dümpelmann retrace l’histoire de cette grande avenue et élucide comment les tilleuls ont joué un rôle dans la réunification de la ville de Berlin.

²³⁶ Voir Jeffery K. Willson, *The German Forest: Nature, Identity, and the Contestation of a National Symbol, 1871-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 2012, et en particulier le chapitre « Meaningful Woods : Seylvan metaphors and Arboreal Symbols », pp. 175-214.

²³⁷ Voir M. Brown, E. Sams, et R. Winter. « Schubert, Franz », *Grove Music Online*, consulté en ligne le 16 décembre 2021 au <https://www-oxfordmusiconline-com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025109>.

occupait place centrale dans la vie à l'échelle locale. Des fêtes de villages, par exemple, s'organisaient autour des tilleuls²³⁸.

Faire réapparaître Clarisse Rivière par l'intermédiaire des tilleuls berlinois n'est donc pas un choix anodin. Le tilleul est un arbre sacré dans de nombreuses traditions européennes, connu depuis l'antiquité grecque pour ses vertus médicinales. Entre autres traitements, une infusion de fleurs de tilleuls est réputée faciliter la circulation du sang²³⁹. Mais le tilleul est également associé à la justice et à l'hospitalité dans plusieurs mythologies préchrétiennes. Rapportant des débats sur le choix de l'arbre national allemand, Jeffery K. Wilson rappelle :

Dans la mythologie teutonne, le tilleul était associé à la déesse Herka, « une femme masculine brandissant une épée et associée à la force, au courage et à la victoire ». À l'époque médiévale, le tilleul incarnait à la fois le monde masculin de la justice et le monde féminin de la religion et de l'amour romantique. Selon Hofmann, « aucun autre arbre ne représentait aussi bien que le tilleul la force masculine et la tendresse et le charme féminins »²⁴⁰.

Ladivine n'envisage pas, à la différence de son père, d'être guérie par un procès criminel (une forme de justice institutionnelle fondée sur le pouvoir-sur), mais les tilleuls de Berlin ouvrent de nouvelles possibilités de guérison—une justice alternative de mémoire et de souci de l'autre. Ainsi, la déesse Herka s'inscrit en filigrane entre les lignes de *Ladivine* et peut désigner d'autres formes de pouvoir et de justice.

Le tilleul occupe une place importante dans la mythologie grecque et latine. Entre autres, Philyra, la mère du centaure Chiron—un guérisseur renommé, a demandé à être transformé en tilleul. En plus d'être « l'arbre médicinal par excellence » selon *Mythologie des arbres* de Jacques Brosse, « [...] on utilisait la tille ou liber —appelé aussi *philyra*— pour en faire du papier, déchiré en bandes, il servait à la divination²⁴¹. » Il ajoute : « L'histoire de Philyra fait donc allusion au culte rendu à un arbre aux pouvoirs miraculeux — il guérit et il prédit l'avenir —, certainement très archaïque²⁴². » Ainsi, par le biais des tilleuls, NDiaye

²³⁸ *Ibid.*, pp. 207-208.

²³⁹ Jacques Brosse, *Larousse des Arbres. Dictionnaire des arbres et d'arbustes*, 2004, p. 284.

²⁴⁰ [Ma traduction] Jeffery K. Willson, *op. cit.*, p. 209 : « In Teutonic mythology, the linden was associated with the goddess Herka, a 'masculine woman wielding a sword and associated with strength, courage, and victory. In the medieval period, the linden embodied both the masculine world of justice and the feminine world of religion and romantic love. 'No other tree,' Hofmann claimed, 'represented both masculine strength and feminine tenderness and charm as well as the linden.' »

²⁴¹ Jacques Brosse, *Mythologie des arbres*, Paris, Payot, 2001, p. 244.

²⁴² *Ibid.*

puisent dans les ressources littéraires et mythologiques, car Ladvine (celle qui essaye de voir dans l'avenir) attend d'être guérie du meurtre de sa mère. En même temps, Clarisse/Malinka, femme marronnée, imprime clandestinement une histoire à deviner à travers ces arbres avant de refaire surface dans la forêt primaire où sa fille se transforme en chien.

2.4.3 Aux pieds des racines

Si l'histoire allemande pose le tilleul et le chêne en rivaux, *Les métamorphoses* d'Ovide les conçoivent comme complices, symboles de l'hospitalité, une question qui traverse l'œuvre de Marie NDiaye et qui est centrale à *Trois femme puissantes*²⁴³. Selon le livre VIII des *Métamorphoses*, Jupiter et Mercure, sous couvert de forme humaine, cherchent un foyer pour se reposer en Phrygie. Toutes les portes leur restent closes, sauf celle de Philémon et Baucis, un couple d'âge avancé qui vit dans un dénuement complice et heureux. Ils accueillent généreusement leurs invités et leur dressent une table avec leur meilleure nourriture. Les dieux se révèlent au couple et décident de détruire le village pour avoir failli au devoir de l'hospitalité. Ils sauvent Philémon et Baucis de l'inondation, et la maison du couple se transforme en un temple, eux en gardiens. Leur vœu de ne jamais être séparés par la mort est également exaucé. Philémon sera transformé en chêne et son épouse Baucis en tilleul, deux arbres vénérés²⁴⁴.

Dans la sylvipoétique de NDiaye, les chênes et les tilleuls continuent à poser des questions de justice et d'hospitalité, d'amour et de fidélité, de coopération et de conflit. Ils continuent à engendrer des métamorphoses. Dans les pages suivantes, j'examine comment les chênes agissent dans *Trois femme puissantes* avant de me pencher sur une analyse de la forêt primaire de *Ladvine*. Selon moi, ces romans conservent la symbolique genrée déjà présente dans les mythologies germaniques et gréco-romaines et illustrée dans les exemples ci-haut : le chêne masculin, le tilleul féminin. Les tilleuls de *Ladvine* portent collectivement le sang de Clarisse Rivière, rappellent son souvenir à sa fille, et mettent celle-ci sur la piste d'une forêt parlante, primaire. Cette forêt exprime la possibilité imparfaite

²⁴³ Shirley Jordan examine le traitement de l'hospitalité dans *Trois femmes puissantes* à travers le récit de Khady Demba. Voir « La puissance de Khady Demba » dans David Bengsche et Cornelia Ruhe (dirs.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam, Rodopi, p. 263. Jordan dédie une partie de son chapitre à décrire ce réseau, voir les pages 263-283.

²⁴⁴ Ovide. *Les métamorphoses*. Trad de Joseph Chamonard, 1992, Paris, Flammarion, pp. 221-224.

mais réparatrice d'un pouvoir-avec. Les chênes dans le deuxième récit de *Trois femme puissantes* constituent un peuplement silencieux qui encercle un château gardé par des chiens. Selon moi, ce peuplement silencieux représente dans ce roman une domination masculine inhospitalière à l'égard de étrangers, et surtout à *une* étrangère racisée—Fanta, la deuxième femme puissante du récit. Fanta s'opposera aux forces mise en œuvre par cet agencement éco-logique néfaste tandis que son époux y sera confronté, obligé de choisir une alliance. Il peut être complice du 'pouvoir-sur' (de la domination masculine, « blanche », et monoculturelle au double sens du terme) ou cultiver le 'pouvoir-avec' à travers des choix qui soutiennent le bien-être et l'épanouissement de sa femme et de son enfant. Ces 'chênes de la domination' font partie d'une 'chaîne de domination'. En effet, Rudy, affolé par une crise de masculinité, fantasme sur les maisons tenues par d'autres hommes à succès, des modèles de virilité. Ce récit commence à la suite d'une querelle entre Fanta et Rudy, qui essaye de se souvenir de ses propres paroles et a du mal à admettre qu'il a dit à Fanta : « Tu peux retourner d'où tu viens » (106). La journée de Rudy, parti au travail, sera une journée d'errance, et ses pérégrinations, physiques et mentales, mettent en lumière la maison de son patron, Manille; la maison d'un artiste-sculpteur, Gauquelan, et un château, auquel nul visage humain n'est associé. À travers ces lieux, NDiaye dépeint une éco-logique de la masculinité où Fanta est circonscrite à la sphère domestique, sa voix réduite au silence.

Je propose de comprendre ces représentations de la masculinité à l'aide de deux catégories formulées dans le cadre analytique révisé de R.W. Connell et James W. Messerschmidt. Selon eux, il existe de multiples masculinités qui se positionnent par rapport à une masculinité hégémonique :

La masculinité hégémonique se distingue d'autres masculinités, et particulièrement des masculinités subordonnées. La masculinité hégémonique n'est pas considérée comme normale dans un sens statistique, car elle n'est observable que chez une minorité d'hommes. Mais elle est sans aucun doute normative. Elle correspond à la façon actuellement la plus reconnue d'être un homme, implique que les autres hommes se positionnent par rapport à elle, et permet de légitimer d'un point de vue idéologique la subordination des femmes à l'égard des hommes²⁴⁵.

Rudy traverse une crise de masculinité et se voit comme « [...] un homme qui lutte pour la survie de son honneur d'homme et de père et de mari et de fils, un homme qui tente chaque jour d'empêcher que s'effondre ce qu'il a bâti [...] » (*TFP*, 114-115).

²⁴⁵ R.W. Connell et James W. Messerschmidt, « Faut-il repenser le concept de masculinité hégémonique », traduit par Élodie Béthoux et Caroline Vincensini dans *Terrains et travaux*, no. 27, 2015, p. 155.

Marginalisé, il se positionne le plus souvent comme la victime d'autres hommes (surtout Manille et Gauquelin) et envie leur aisance sociale et économique. Dans son état le plus poussé, la masculinité hégémonique se révèle à travers un agencement éco-logique château-chênes-homme fantasmé et redoublé par un racisme et un nationalisme qui structurent le 'pouvoir-sur' du texte. La somme de ces formes de dominations (masculine, raciale, nationale) laisse encore à Rudy la possibilité de se positionner comme *pater familias*. Ainsi, il devient « complice » du 'pouvoir-sur' : « Les hommes profitant des bénéfices du patriarcat sans mettre en pratique une version affirmée de la domination masculine peuvent être considérés comme faisant preuve d'une masculinité complice.²⁴⁶ » Rudy est obsédé par la possibilité que Fanta le quitte, et bien qu'il invoque son amour pour Fanta, son désir de maintenir son statut de *pater familias* est criant. Comme le père de Norah, Rudy est pris par la folie des grandeurs, et ce deuxième récit reprend le leitmotiv du cauchemar²⁴⁷, un mauvais rêve qui émane du père de la famille et déteint sur la mère et ses enfants. Rudy est décrit comme un « [...] homme grognon et imprévisible qu'un mauvais sort les contraignait pour l'instant de souffrir [...] » (TFP, 99).

2.4.4 Le legs de l'école et du manguier

Au moment du récit, les deux époux et leur fils, Djibril, vivent dans la région de Bordeaux où Rudy est né. Rencontrés au Lycée Mermoz de Dakar, les deux ont été professeurs de lettres. Décrite comme « intellectuelle », « bizarre » et « pas comme les autres êtres humains », cette femme dont le « visage [est] si manifestement celui d'une étrangère » (TFP, 177) est originaire du quartier pauvre de Colobane. Elle a travaillé fort pour sortir du lot, et a réussi à décrocher un poste de professeure de lettres dans un lycée où elle enseigne aux enfants des diplomates et d'autres personnes fortunées de la capitale. De nationalité sénégalaise, un fois dans l'Hexagone, Fanta ne peut plus prétendre enseigner en France et s'occupe du foyer. La famille habite une maison médiocre, une source d'angoisse et de honte pour Rudy car Fanta ne la considère pas comme un « chez elle », « [...] non à cause de l'irréremédiable disgrâce de la maison dont Fanta, il le savait, au fond

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Des variations sur le « rêve pénible et avilissant » dont les personnages sont prisonniers reviennent comme un refrain dans ce récit (TFP, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 109, 110, 112, 121, 126, 138, 156, 162, 168, 173, 199, 200).

n'avait que faire, mais parce qu'il avait choisi cette maison et qu'il l'avait nommée et qu'il l'avait en quelque sorte, inventée » (*TFP*, 115). Si Fanta « [...] refus[e] de prodiguer affection et soins à la maison de son mari [...] », Djibril « [...] habit[e] la maison en petit esprit indécis, effleurant le carrelage de ses pieds légers, semblant même parfois flotter au-dessus du sol comme s'il redoutait le contact avec la maison de son père [...] » (*TFP*, 116). L'enfant fait peur au père car « [...] son propre fils, ne l'aimait pas, [...] et il n'aimait pas sa maison, la maison de son père » (*TFP*, 126). Fanta et Djibril semblent souffrir de la cohabitation avec Rudy par dépit, incapables ou insensibles à l'idée d'habiter la maison pleinement.

Quant à Rudy, il est agrégé de lettres, spécialiste de la littérature du Moyen Âge et plus spécifiquement de Rutebeuf, dont les vers hantent le texte²⁴⁸. Mais à la veille d'une affectation à l'université, Rudy a été renvoyé, interdit de fonction suite à une altercation violente avec trois élèves. Rudy partagera avec Rutebeuf (« rude bœuf ») la « rudesse » et un déclassement social qui provient de sa mise au ban des sphères universitaires, une folie qu'il a du mal à assumer²⁴⁹ et une nostalgie pour le passé²⁵⁰. Mais si l'œuvre de Rutebeuf peut se placer sous le signe d'un certain conservatisme²⁵¹, « La complainte de Rutebeuf », citée partiellement à plusieurs reprises dans le récit de Rudy, a aussi été chantée par l'anarchiste Léo Ferré²⁵², et dans son sillage par l'activiste politique Joan Baez²⁵³, entre autres. Ainsi, les vers de Rutebeuf allient ici une culture d'érudition avec une culture populaire et renforcent l'ambivalence de Rudy.

Un des adolescents impliqués dans l'incident qui provoque la chute du professeur venait du village de Dara Salam, où Rudy a vécu avec ses parents avant que son père ne tue son associé africain. Le nom même du village peut suggérer du conflit : « dara » veut dire « aucun, rien » en wolof, tandis que « salam » vient de l'arabe pour « la paix soit avec toi », qui est utilisé communément comme salutation au Sénégal. L'élève attaqué provoque d'abord la colère incontrôlée du professeur en le traitant de « fils d'assassin ». Mais

²⁴⁸ Voir Dominique Rabaté, « Marie NDiaye et l'art des dérapages contrôlés », pp. 71–82 et Margarete Zimmerman, « Le jeu des intertextualités dans *Trois femmes puissantes* », pp. 285–304 dans David Bengsche et Cornelia Ruhe (dirs.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam, Rodopi 2013.

²⁴⁹ Jean Dufournet, « Rutebeuf » dans Jean-Pierre de Beaumarchais et al. (dirs.), *Dictionnaire des écrivains de langue française. M-Z. Larousse*. Paris, Larousse, 2001, pp. 1658-1661.

²⁵⁰ « Rutebeuf », *Dictionnaire des lettres française. Le Moyen Âge*, Cardinal George Grente (dir.), Paris, Fayard (1964) 1994, p. 1325,

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Léo Ferré, « Pauvre Rutebeuf », *Le Guinche*, Odéon, 1955.

²⁵³ Joan Baez, « Pauvre Rutebeuf », *Farewell, Angelina*, Vanguard, 1965.

l'incident sert à révéler, autant aux lectrices qu'au personnage lui-même, un racisme sous-jacent chez le professeur :

Il avait pour eux une affectation particulière car ils étaient noirs et venaient de milieux modestes et l'un d'eux, croyait-il savoir, avait un père pêcheur à Dara Salam, le village où Rudy et ses parents avait vécu autrefois.

Assis sans sa voiture, sur le parking de Manille, Rudy se rappela ce qu'il éprouvait toujours alors quand son regard se posait sur le fils du pêcheur : une amitié excessive, délibérée, anxieuse, sans rapport avec les qualités propres de ce garçon et qui aurait pu soudainement virer à la haine sans que Rudy s'en fût vraiment rendu compte, sans qu'il eût même comprendre que c'était de la haine et non plus de l'amitié qu'il avait pour son élève.

Rudy ne considère pas ses élèves comme simplement des élèves, il les distingue des autres par leur couleur de peau, leur culture, leur classe sociale. Rudy étrangle le jeune homme, mais avant que l'incident ne vire au drame meurtrier, les deux autres élèves interviennent.

Je souligne ici que cette agression a eu lieu *sous un manguier* dans l'enceinte de l'école française, une institution de la République (une sorte de maison) implantée toujours sur le sol sénégalais. Rudy ne semble voir que les aspects nobles de sa profession et ne démontre pas la conscience d'être l'agent d'une institution qui a pu être aussi, selon les temps et les lieux, un des épicrocentres de la violence coloniale. Que les trois élèves « [...] attend[aient] à l'ombre chétive d'un manguier [...] » (176), et que celui de Dara Salam « [...] était sorti du couvert du manguier » (178) est significatif. Le manguier, comme l'arbre à pain, entretient un rapport à l'histoire coloniale. Originaire de l'Inde, l'arbre a été amené par les Portugais, qui ont établi le premier comptoir colonial au Sénégal, au seizième siècle en Afrique et en Amérique²⁵⁴. Plus parlant encore est l'instant de silence et de calme inquiétant qui précède l'altercation : « L'air chaud tremblotait. Pas un souffle n'agitait les feuilles grises du manguier » (*TFP*, 177). Le calme inquiétant et le soleil écrasant rappellent le meurtre de l'Arabe dans *L'Étranger* (1942) de Camus, tandis que la présence de ce manguier renvoie au premier récit du livre et à l'extrême dégoût que la mangue provoque chez le père de Norah, assassin lui-même qui a été, comme le père assassin de Rudy, propriétaire d'un village de vacances à Dara Salam. Ainsi, en s'approchant du manguier, Rudy se révèle subtilement et malgré lui-même pris dans ce réseau d'hommes meurtriers,

²⁵⁴ Gabrielle Fréhaut. « Etude de la composition biochimique de la mangue (*Mangifera Indica* L.) en fonction de son state de maturité »

<https://agritrop.cirad.fr/577185/1/FREHAUT-2001-composition%20biochimique%20mangue.pdf>,
et <https://psfaculty.plantsciences.ucdavis.edu/gepts/pb143/CROP/MANGO/mango.htm> (Consultés en ligne le 26 mai 2017.)

dans les filets d'un contexte postcolonial, se battant avec un legs colonial²⁵⁵. Le monde laissé par ce passé colonial a régi le monde selon la « race » et le genre et le pose en héritier de ce pouvoir-sur.

2.4.5 Les chênes de la domination

Depuis leur installation en France, Rudy gagne très modestement sa vie dans une entreprise de conception et d'installation de cuisine tenue par l'entrepreneur Manille. Ce dernier s'avère être un enfant dont la mère de Rudy s'occupait quand les deux hommes étaient petits et à qui elle montrait sa préférence. La mère de Rudy l'informe que Fanta a eu une aventure avec Manille (*TFP*, 136-138), mais le texte laisse ouvert la possibilité que cette information ne soit qu'une invention de la part de la mère, qui croit voir des « anges gardiens » (toujours blonds), qui sacralise la blondeur en teignant les cheveux de son fils (pour ne pas dire la blancheur), qui tiens des propos racistes et qui n'a d'amour pour ni pour sa belle-fille, ni pour son petit-fils. Ainsi, Rudy voit en Manille un dominant qui possède l'amour de sa propre mère et le corps de sa femme :

[...] Manille était, dans son genre provincial plutôt discret, un entrepreneur florissant, et que, s'il n'avait jamais fait de ski nautique ni possédé d'autre maison que la grosse villa qu'il s'était fait construire derrière les bâtiments de l'entreprise, son assurance virile mais sobre, presque élégante, retenue, cette particulière douceur qu'il avait, comme de quelqu'un qui peut se le permettre car rien ne le menace ni ne l'effraye, pouvait encore, pouvait de nouveau attirer une femme désorientée, désœuvrée et blessée, une femme perdue telle que l'était maintenant Fanta (*TFP*, 135).

Se liguent dans la description de Rudy le succès commercial, la construction de la maison, et la possession de Fanta. Il continue : « Étrange, se dit-il, ou peut-être un effet de l'amour, que je ne puisse lui pardonner à elle, alors que lui, c'est comme si je le comprenais » (*TPF*, 135). Il en veut terriblement à Fanta de ce qu'il considère comme une trahison et va jusqu'à fantasmer sur ses rapports sexuels avec Manille à *l'intérieur de la maison*. Il imagine :

[...]la chambre de Manille, qu'il se figurait à l'image de la villa, vaste et conventionnelle, ornée des objets attendus et onéreux de la décoration contemporaine, lorsque qu'il poussait doucement la porte de cette chambre inconnue et découvrait sur le lit géant, dans une lumière éclatante, Fanta et Manille, ce dernier allongé sur Fanta, la femme de Rudy Descas, et gémissant à mi-voix tandis que ces hanches puissantes et son fessier de centaure remuaient à un rythme calme et sûr qui creusait dans sa chair velue des fossettes, et son visage reposait dans le cou de Fanta, la propre femme de Rudy Descas, l'unique amour véritable de toute la vie de Rudy Descas.

²⁵⁵ J'utilise la formulation « legs colonial » d'Oana Panaïté, *The Colonial Fortune in Contemporary Fiction in French*, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 3-5.

Ou bien, ce qu'il voyait sur ce lit, c'était un arrière train d'homme non moins vigoureux et une tête de cheval qui haletait au-dessus de Fanta—devait-il abattre ce monstre, devait-il au moins le haïr? (TFP, 136)

Le registre de la possession matérielle va de pair avec la prouesse sexuelle. Mais l'invocation du centaure inscrit en filigrane la forêt de Foloi—une forêt de chênes en Grèce réputée être le territoire des centaures. De plus, ce fantasme de masculinité enviée a lieu lorsque Rudy est assis dans son Nevada, qui a l'odeur d'une niche de chien, le banc couvert de poils (TFP, 129). Dans cette niche, Rudy semble garder, voire protéger ce modèle de la masculinité, qui fait circuler Fanta comme un bien à posséder.

Sur le chemin qui mène Rudy à son travail, il existe un « château » sur une propriété viticole, entouré de chênes. Il l'observe souvent, et comme il ne peut plus se permettre l'acquisition d'un téléphone portable (comble de son déclassé social), il s'y arrête régulièrement pour utiliser la cabine téléphonique. Ses arrêts au château ponctueront à la fois un devenir chien de sa part et un devenir oiseau de son épouse. La première description du château débute par les chênes verts et le même calme inquiétant du cours du lycée français où Rudy travaillait à Dakar :

Pas un souffle, pas une ombre avant celle des hauts chênes verts qui encadraient au loin le château viticole, austère demeure aux volets clos.

Quelle fierté avant été la sienne quand il avait présenté à Fanta cette région où il était né, où ils allaient vivre et prospérer, et tout particulièrement cette bâtisse dont maman connaissait un peu les propriétaires, producteurs d'un excellent grès que Rudy, à présent, n'avait plus les moyens de boire (TFP, 103).

Dans cette éco-logique, les chênes et le château se dressent silencieux dans les champs de vignes, une des monocultures phares de la (agri)culture française. Rudy s'attend à prospérer ici et se sent légitime dans ces désirs. Cependant, son fantasme outrancier, qui le pose déjà en chien à la « grosse patte possessive », est démenti :

Il savait que, obscurément, au-delà de tout espoir raisonnable, le plaisir orgueilleux qu'il avait éprouvé à montrer le sombre petit château à Fanta, s'avançant et la tirant presque dans l'allée jusqu'à la grille, jusqu'aux chênes verts, arguant de cette vague relation entre maman et les maîtres des lieux (elle avait dû, en tout et pour tout, remplacer quelques semaines leur femme de ménage habituelle) pour s'en approcher exagérément, venait de ce qu'il s'était persuadé qu'un jour cette propriété leur appartiendrait, à Fanta et lui, qu'en quelque sorte elle leur reviendrait, il ne savait encore comment.

Que trois énormes chiens jaillis de l'arrière de la demeure se soit rués vers eux n'avait pas altéré cette certitude, même si un sentiment de pure horreur s'était alors emparé de lui.

Oh, Rudy Descas n'était pas un homme si courageux que cela. *Ces amis m'ont bien failli.*

Les dobermans déchaînés n'avaient-ils pas voulu le punir de ses désirs présomptueux et absurdes, de cette grosse patte possessive qu'il avait abattue en pensée sur la propriété?

Un coup de sifflet lancé par leur maître invisible avait arrêté les chiens tout net, cependant que Rudy lentement reculait, son bras tendu devant Fanta comme s'il avait voulu la dissuader de sauter à la gorge des trois monstres (*TFP*, 103-104).

Le château, les chênes, et les chiens rappellent ici que l'agencement éco-logique n'est synonyme ni de l'écoféminisme, ni de la bonté de la nature. Ces trois éléments sont à la fois des acteurs de la monoculture et des bénéfices tirés de celle-ci.

Est-ce possible que le « ch » de ce trio d'éléments (château, chênes, chiens) agisse comme une injonction de se taire : « chut », une invitation à se soumettre ou à devenir complice? Autrefois, les chênes et les vignes étaient plantés en association dans des petites exploitations traditionnelles. Il suffit de visiter une région viticole aujourd'hui pour voir des vignes plantées sans plantes ni animaux de compagnie pour constater que la monoculture des vignes a accaparé la pluralité des anciens systèmes. Avec des vignes à perte de vue, le château et les chênes sont plutôt le reliquat de qui a été—les témoins silencieux des ressources usées dans la mise en place d'un système linéaire et dominant.

Pour Asibong la désignation « femme puissante » est un titre élogieux sans substance qui essentialise les femmes africaines à travers des rôles déjà vus trop de fois. Dans cette perspective, Fanta est l'archétype de la femme immigrante, réduite au silence et à la misère. Cependant, Fanta se montre femme puissante par son intrépidité face aux agencements de la domination masculine monoculturelle, et par ses refus d'agir en complicité avec celle-ci. Sa puissance dérive de sa résistance à cet agencement qui met en œuvre des forces sans visage humain. Ainsi dans la première formulation de la scène confiée par Rudy, le « maître invisible » arrête l'attaque des chiens. Mais Rudy, peureux, n'agit-il pas en complicité supposée avec celui-ci? Après tout, il tend son bras devant Fanta pour l'empêcher d'agir contre les chiens de garde, pour protéger non pas son épouse, mais le fantasme de pouvoir devenir le *propriétaire* du domaine, de pouvoir *posséder* la maison, les chiens, les chênes. Quelques paragraphes plus tard, il se remémore l'incident autrement :

Et il se tenait maintenant au bord de cette même joyeuse petite route, plusieurs années après que les chiens avaient failli les déchirer tous les deux (mais la tranquillité de Fanta n'aurait-elle pas suspendu leur bond, ne se seraient-ils pas écartés d'elle en geignant peut-être, apeurés de sentir qu'elle n'était pas un être humain semblable aux autres?) [...] (*TPF*, 105).

C'est la femme puissante, tranquille, et sans crainte qui a arrêté les chiens. Contrairement à Fanny, l'héroïne d'*En famille*, Fanta ne se fait pas déchiqueter afin de prendre une nouvelle forme. Fanta, capable se métamorphoser, restera reconnaissable aux autres et à elle-même.

NDiaye tire le portrait de Fanta, mais la narration hétérodiégétique à focalisation interne livre l'histoire de celle-ci à travers la perspective de Rudy. Cette stratégie ne convainc pas tous les lectrices de NDiaye : Burnautzki²⁵⁶ et Asibong, par exemple, voient dans *Trois femme puissantes* un coup de marketing. Selon Asibong, les trois nouvelles sont trop distinctes, rafistolées de manière peu convaincante sous la bannière d'une « puissance féminine » qui essentialise les femmes africaines :

D'apparence non-ironique, ce titre pose les femmes et leur puissance supposée en thème central du livre, alors que ces trois histoires très différentes pourraient être comprises comme portant sur des problèmes tout à fait différents. Le conte de Norah et de ses retrouvailles avec son père aborde des thématiques tellement variées – l'abandon, l'isolement, la psychose – qu'il peut sembler pour le moins arbitraire de faire de la *puissance féminine* le problème central. Plus bizarre encore, pourquoi recruter Rudy Descas, professeur de littérature résidant l'Aquitaine, qui figure dans le conte central, dans ce projet sérieux dévolu aux « femmes fortes » ? Cette partie de l'ouvrage, de loin la plus longue (150 pages sur 300 que compte le livre) se focalise et est raconté du point de vue d'un homme (blanc) paranoïaque et dépressif. Même une lecture détournée, qui resterait sensible à la présence du spectre évanescent et souffrant de Fanta, son épouse sénégalaise, ne suffirait à faire de ce conte le récit de la supposée force de caractère de Fanta, plutôt que celui de la transformation émotionnelle (et plus particulièrement paternelle) de Rudy, ne serait qu'une affabulation délibérée²⁵⁷.

Mais, selon moi, NDiaye continue d'écrire des identités en crise, en proie à un battement entre une subjectivité qui peine à se connaître et à se faire connaître aux autres tant les jeux identitaires l'obscurcissent. C'est peut-être justement cette « invention volontaire » qui est si puissante, cette manière de s'attaquer aux failles de la domination masculine, du racisme ordinaire, de la monoculture.

²⁵⁶ Sarah Burnautzki, « Jeux de visibilité et d'invisibilité : la production romanesque de Marie NDiaye à la lumière de la crise du républicanisme français » dans Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (dirs.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam, Brill et Rodopi, 2013, p. 141-157.

²⁵⁷ Je remercie Gabriel Boniecki pour cette traduction. Andrew Asibong, *Marie NDiaye : Blankness and Recognition*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013, p. 101 : Apparently non-ironic, this title establishes women and their alleged strength as the central theme of the book, despite the fact that the three very different stories could be taken to be 'about' all manner of very different issues. Norah's tale of reunion with her perverse father addresses so many different phenomena – abandonment, isolation, psychosis – that it seems arbitrary, to say the least, to insist that la puissance féminine is the overarching concern. Even more bizarre is the co-opting of the central tale, that of the Aquitaine-dwelling literature teacher Rudy Descas, into the apparently straight-faced 'strong women' project. This section of the book is by far the longest – 150 pages of a 300-page book – and the narrative focuses on and is narrated from the perspective of a depressed and paranoid (white) man. Even if we read obliquely – sensitive to the largely absent spectre of Rudy's long-suffering Senegalese wife Fanta – to repackage the tale as one that somehow focuses on Fanta's alleged strength of character rather than Rudy's own emotional (and specifically paternal) transformation smacks of nothing so much as wilful [sic] invention.

2.5 Forêt parlante, forêt primaire

La puissance de Fanta, intrépide et métamorphosable, réside dans le fait de devenir cet « improbable surgeon » (*TFP*, 245), une figure de résurgence face à la monoculture. L'« intention et volonté » (*TFP*, 245) de Fanta dans la communication qu'elle initie avec sa voisine, la Pulmaire, marque un tournant dans son récit et la relie aux autres femmes puissantes. Ainsi, prise de décision et alliance avec des arbres fait resurgir la possibilité de communiquer, de faire exprimer sa voix. Dans *Ladivine*, la voix de Clarisse/Malinka se fait entendre dans la forêt primaire. Elle y est transportée après sa mort « [...] lorsqu'elle aperçut les abords de la forêt sombre, touffue, aux cimes hautes et noires sur le ciel noir, elle songea seulement : je ne suis jamais entrée dans une forêt profonde –sans révolte cependant, certaine qu'elle serait bien là où elle devrait être » (*TFP*, 133), C'est dans cette même forêt que sa fille Ladivine, en vacances dans un pays lointain, la retrouvera : « Et pourquoi se figurer, oh oui pourquoi donc, songeait Ladivine, que Clarisse Rivière l'appelais de sa voix véritable, de sa voix sombre, solennelle et confiante [...] ? » (*TFP*, 320)

Ladivine se couchera sur le sol de cette forêt, au pied d'un arbre. Le chien qui la suit depuis qu'elle est arrivée dans ce pays inconnu, qu'on comprend être le pays de sa grand-mère, se couche à côté d'elle. Cette bête sent l'humus—cette matière organique riche, vivante et nutritive qui tapisse le sol des forêts et dont les êtres humains ont besoin pour cultiver, une matière faite d'un entrelacs d'organismes vivants et de la décomposition des êtres morts, une matière hantée en quelque sorte.

À la fin du roman, Ladivine réapparaît à Berlin en chien afin de surveiller sa famille. En France, le procès du meurtrier de Clarisse réunit enfin et pour la première fois deux êtres aimés par la défunte—Ladivine Sylla, la mère qui n'a jamais connu Clarisse, et Richard Rivière, le mari qui a cherché désespérément le « vrai visage » de son épouse. Un chien aperçu par Ladivine Sylla au tribunal vient chez elle les rejoindre chez elle : « Il leur rapportait le cœur palpitant de Malinka et peut-être aussi, pensa-t-elle dans l'ardeur de sa joie, la promesse d'une clarté nouvelle posée sur chaque jour » (*L*, 403) C'est peut-être en ouvrant cette porte que Richard et Ladivine offrent enfin de l'hospitalité à Clarisse/Malinka. Le chien a la possibilité imparfaite de revenir à la maison maternelle, et je souligne qu'il rapporte le cœur de Malinka car les feuilles de tilleuls sont justement en forme de cœur.

Pour Starhawk, la permaculture est une application pratique de la magie²⁵⁸, qu'elle définit comme « l'art de changer la conscience à volonté ». « D'après cette conception, écrit-elle, la magie inclut la politique, qui a pour but le changement de la conscience et par conséquent la conduite du changement²⁵⁹. ». Il me semble possible, en partant de cette définition, de proposer que la pratique littéraire, que j'entends ici à la fois comme pratique de lecture et pratique d'écriture, est une autre forme, dimension ou pratique de la magie. Et suivant cette logique, la permaculture et la littérature font partie, pour parler comme l'anthropologue Anna Tsing, « des arts de vivre sur une planète abimée²⁶⁰ ». Relier ces arts à travers la magie—une sorte de culte si l'on veut—touche ainsi au nœud entre la culture, ici dans le champ littéraire, et l'agriculture, le champ cultivé, et nous ramène aux racines latines – colo, colere, cultus. Et j'insiste sur le fait que « cultus » signifie « l'action de cultiver, de soigner » aussi bien que « l'action d'honorer²⁶¹ ».

Dans ces histoires d'enchevêtrement des vies humaines et non humaines, et dans cette fin qui n'en est pas une, NDiaye nous livre une vérité éthique et écologique : toute survie est collaborative. Dit autrement, nos vies dépendent du 'pouvoir-avec' et de notre capacité à l'alimenter. Ainsi, dans sa sylvipoétique, le pouvoir-du-dedans, exprimé dans ce grondement de la forêt primaire, cette valeur intrinsèque logée dans chaque être vivant, survit grâce au pouvoir-avec. N'est-ce pas une illustration de ce que Haraway défend comme sympoïèse, une production collective qui n'a pas de frontières spatio-temporelles bien définies ? Ces histoires de vie et de survie sont imparfaites, mais elles gardent ouvertes la possibilité de la résurgence. De nos jours, ce sont des histoires vitales, des récits qui peuvent nous nourrir sur une planète abimée si nous savons les accueillir : « il importe quelles histoires nous choisissons de raconter pour raconter d'autres histoires » nous dit Haraway. Pour ma part, j'ai appris à les cueillir et à les accueillir en partie avec la permaculture, l'écoféminisme et la magie. Prenons le soin d'en cultiver d'autres.

²⁵⁸Starhawk « Earth Healing with a Touch of Magic », 16 mai 2018, [Vidéo en attachement]. <https://www.facebook.com/StarhawkAuthor/videos/earth-healing-with-a-touch-of-magic/10155251802427032/>.

²⁵⁹ Starhawk *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, traduit par Morbic, Paris, Éditions Cambourakis, 2015, p. 51.

²⁶⁰ Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, traduit par Vivien García, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020, p. 132.

²⁶¹ « Culte » dans le *CNRTL*, définition consultée en ligne le 2 janvier 2019 au <http://www.cnrtl.fr/etymologie/culte>.

Là où mon imagination était allée, la réalité l'avait dépassée.
Ken Bugul, *Cacophonie*

Quand le conteur demande à son public *Ba mu amee yeena fekke* (quand cela a eu lieu, étiez-vous témoins ?) la réponse est comme une allégeance faite au conteur : *Yaa wax nu dégg* (tu as parlé, nous avons entendu) pour lui dire qu'on n'a jamais remis en cause son récit.

Jean-Léopold Diouf, *Le cultivateur et le djinn. Beykat bi ak jinne ji. Contes bilingues wolof-français*

[...] je le dis parce que je l'ai bel et bien vu : oui, il y aura des guerres, la planète va certainement s'échauffer, des espèces disparaîtront, —mais combien de guerres, de combine de degrés et quelles espèces survivront, tout cela dépend encore de ce que nous ferons ou pas. L'avenir est obscur, sans doute, —mais cette obscurité est celle de la matrice aussi bien que celle de la tombe.
Rebecca Solnit, *Garder l'espoir*.

Il n'y a d'universalité que de cette sorte : quand, de l'enclos particulier, la voix profonde crie.
Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*.

3 Ken Bugul : De placentaire à *placenterre*

L'image que Nané Jordan projette sur l'écran géant captive autant qu'elle étonne : les racines d'un arbre immense récemment tombé dans la forêt pluviale de la côte ouest canadienne s'étendent dans toutes les directions. Une partie d'entre elles se tortille dans les airs tandis qu'une autre s'agrippe encore à la terre que l'arbre a emporté dans sa chute. En bas de l'image se trouvent de jeunes enfants, minuscules à côté de cette masse de racines serpentine. Aussi fascinante qu'une tête de Méduse, l'image surprend parce que cette artiste, universitaire et sage-femme, annonce qu'elle nous parlera de son travail autour des placentas. Jordan nous montre des placentas tricotés à partir de la laine rouge, accrochés dans les arbres, des méduses reliés à la terre par un long fil tentaculaire. Un art féminin pour penser et pour visualiser un rapport à la terre et des rapports entre les créatures de la terre, y compris les être-humains. Toute la salle est suspendue à ses paroles, comme si les fils rouges passaient entre elle et nous, entre nous et les arbres, entre nous et la Terre²⁶².

Jordan confie qu'elle n'a pas beaucoup réfléchi au placenta avant d'être sage-femme, mais les activités de recherche, de création artistique, d'obstétrique et de mère qu'elle

²⁶² Nané Jordan a présenté une partie de son œuvre et de ses recherches fascinantes aux ateliers du Laboratoire d'études de genre et de sexualité à Nice en 2015. J'ai participé à ces ateliers en tant que doctorante.

mène en parallèle l'ont amenée à développer une pensée sur la poétique du placenta. Selon Jordan : « La métaphore pour le placenta que je préfère, qui m'a été enseignée par cette sage-femme [celle qui l'a formée], est celle de l'arbre : le placenta forme les racines, le cordon le tronc, et les bébés sont les fruits et les fleurs²⁶³. » Mais au-delà d'une métaphore, le placenta devient dans la pensée de Jordan l'incarnation de l'économie du don et de l'économie sacrée :

Les racines des arbres cherchent dans la Terre à se nourrir, comme nous avons cherché dans les corps de nos mères à nous nourrir à travers les veines du placenta—un synchronisme des formes. La présence des arbres sur Terre est antérieure à celle des êtres humains, ils rendent notre vie possible en produisant de l'oxygène. Lors de la gestation, nos corps incarnent cette morphologie arboricole (dans leur structure et leur développement) dans la structure du placenta. C'est un rituel symbolique d'incarnation, une histoire inscrite dans la gestation humaine à travers nos mères, et cachée dans les racines des arbres. Je comprends cette morphologie du don comme une expression de notre interrelation et inter-être profonds avec les arbres et tous les autres systèmes vivants. À travers nos corps, nous ritualisons notre gratitude envers les arbres, la Terre, et le don de la vie²⁶⁴.

Plusieurs artistes, écrivaines, universitaires et sages-femmes ont rejoint Jordan autour d'une réflexion critique sur le placenta dans une collection d'essais et d'histoires qu'elle a dirigée en 2017 sous le titre *Placenta Wit, Mother Stories, Rituals and Research*. Jordan met en lumière l'essai de Marie-Dominique Garnier dans son introduction : « "Placenta" dans ses origines grecques et latines, veut dire « galette », en symbiose avec sa forme et éventuellement avec l'histoire culinaire. Mais on y voit et y entend le mot "place"²⁶⁵ ». Ainsi, « placenterre » fusionne « placenta » avec « place », tout en y incluant le mot français

²⁶³ [Ma traduction] « My favorite placenta metaphor, first taught to me by this midwife, is that of a tree - the placenta forms the roots, the cord is the trunk, and babies are the fruits and flowers. » Transcription de l'enregistrement une communication. Nané Jordan, « A Poetics of the Placenta. Placental Cosmology as Gift and Sacred Economy », Communication, A (M)otherworld is Possible: Two Feminist Visions, The Association for Research on Mothering Annual Conference, York University, Toronto, Ontario, 2009, consulté en ligne le 23 octobre 2019 au <https://www.youtube.com/watch?v=m71R4I5uErE>.

²⁶⁴ [Ma traduction] Ibid.: Tree roots reach into the Earth, just as we reached for nourishment into the bodies of our mothers through root-like veins of the placenta—a synchronicity of forms. Trees pre-date human beings on the Earth, they make our lives possible through their output of oxygen. In growing babies, we embody this tree morphology (structure and growth) through the structure of the placenta. This is a symbolic ritual of incarnation, a story written into human gestation through our mothers, and hidden in the roots of trees. I understand this gift morphology as an articulation of our deep inter-relationship and inter-being, to trees and all other living systems. We ritualize, through our bodies, gratitude to trees, the Earth, and the gift of life.

²⁶⁵ [Ma traduction] Nané Jordan « Introduction » dans Nané Jordan (dir.), *Placenta Wit: Mother Stories, Rituals and Research*, Kindle edition, Bradford, Ontario, 2017, np., loc. 267 de 3741 : « "Placenta," in its Greek and Latin origins, means a "flat cake," symbiotic to its shape and perhaps culinary history. One also sees and hears the world "place." Thus "placenterre" combines "placenta" with "place," and includes the French world for earth, "terre." This word roots us to our "place en terre," our place on earth. »

« terre ». Ce mot nous enracine à notre "place en terre," *our place on earth*²⁶⁶. » Jordan a structuré son ouvrage en trois parties numérotées, chacune portant le titre « Placenterre ». Ainsi, à travers le terme utilisé par Garnier, elle trouve une attache linguistique qui relie les diverses réflexions sur le placenta les unes aux autres et à la terre. Je place les analyses de ce chapitre dans le double sillage de Jordan et Garnier afin de souligner les nœuds entre les arbres, les mères, et les protagonistes qui existent dans les écrits de Ken Bugul.

Garnier propose une « étude des usages poétique et philosophique du placentaire dans une sélection des œuvres d'Hélène Cixous »²⁶⁷, glissant de placentaire à « placenterre ». Selon elle, la « placenterre » des écrits de Cixous est nourissante, végétale, et « [...] œuvre à unir le placentaire avec le terrestre, en d'autres termes, à reconstruire un chemin entre la « terre » et la « naissance »²⁶⁸. » L'écriture *placenterre* peut donc nous relier à la terre à travers des histoires d'origines — ces récits qui nous ramènent à notre lieu de notre naissance. Dans une naissance sans complications, le placenta se détache et est expulsé après la naissance de l'enfant. Il continue à nourrir l'enfant naissant pendant l'accouchement et l'enfant nouvellement né pendant les instants suivant la délivrance à travers le cordon ombilical. Une fois délivré, le placenta est la trace de ce qui a relié l'enfant au corps de la mère et du chemin parcouru par l'enfant pour rejoindre une place en terre. De même, l'enfant porte la marque —le nombril— de cette ancienne connexion avec le corps de la mère. Mais ce qui est *placenterre* nous rappelle aussi qu'à la fin de nos vies, nous trouvons également et littéralement une place en terre. Ainsi, l'idée d'une écriture *placenterre* rejoint la pensée écoféministe de Val Plumwood qui nous encourage à nous replacer dans les cycles écologiques dans lesquels nos corps nourrissent d'autres organismes²⁶⁹.

Pourrait-on rebaptiser ces cycles écologiques en cycles *placenterres* et en tisser les liens avec une pensée permaculturelle? Développée à partir des observations de la forêt, la permaculture reconnaît la place primordiale de l'arbre dans les systèmes écologiques—

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Marie-Dominique Garnier, « Matrix Writix : Hélène Cixous's Afterbirths » dans Nané Jordan (dir), *Placenta Wit : Mother Stories, Rituals and Research*, Kindle edition, Bradford, Ontario: Demeter Press, np., loc 2122 de 3741 : « study of the poetic and philosophical uses of the placental in a selection of Hélène Cixous's work ».

²⁶⁸ Ibid. « [...] in an effort to unite the placental and the terrestrial, in other words to reconstruct a path between "earth" and "birth." »

²⁶⁹ Voir Val Plumwood, « Tasteless: Towards a food-based approach to death » dans *The Eye of the Crocodile*, Canberra, Australian National University Epress, pp. 91-98.

humains et non humains. Les troncs des arbres, leurs feuilles, leurs racines captent, conduisent et stockent l'eau, et on peut y voir, dans le sillage de Jordan, un rapport entre l'humain et l'arbre, l'humain et la terre. Le placenta capte et conduit les nutriments et l'eau pour le fœtus, qui se développe dans le liquide amniotique. Selon les essences, les arbres nourrissent et soignent les êtres humains avec leurs fruits, leurs feuilles et leur écorce. Et quand ils retrouvent leur place en terre, leurs corps couchés nourrissent la terre, comme les corps humains, créant les conditions nécessaires au maintien de la vie pour d'autres vies, dans l'immédiat—la matière pour les micro-organismes qui les décomposent, et l'habitat d'une petite faune terrestre, et à l'avenir, en devenant de l'humus. C'est en pleine conscience des entrelacements entre les arbres, la terre, les placentas, et les corps humains que je souhaite amorcer une analyse comparative qui se focalise de deux œuvres de Ken Bugul : *Le Baobab fou* et *Cacophonie*.

Les arbres ont une place centrale dans la fiction de Bugul—le baobab du *Baobab fou*, n'est qu'un exemple. Il y a le flamboyant qui se démarque dans *De l'autre côté du regard*, un roman en poésie qui rétablit un dialogue entre une mère décédée et sa fille :

Là où j'habitais, il y avait une grande, très grande cour.
Une grande cour entourée de grands arbres.
Un flamboyant généreux ornait l'entrée de mon petit appartement.
L'appartement était situé au premier étage de cette grande cour.
Ce superbe flamboyant m'avait inspirée plus d'une fois.
Flamboyant en fleurs flamboyantes
Dans un couchant en flammes
Enflammant un ciel flamboyant
De fleurs en flammes flamboyantes...
Je ne me rappelais plus de mes compositions.
Mais c'était dans ces sonorités-là.
Et ces couleurs-là.

Il y a également les neems—un arbre médicinal et magique—qui entourent la cour des femmes du marabout dans *Riwan ou le chemin de sable*. Ces deux exemples montrent que la représentation des arbres chez Bugul est aussi éco-logique : ils agencent et entretiennent des liens avec la maison. J'ai choisi de me limiter au *Baobab fou*, le premier roman publié par Ken Bugul, et *Cacophonie*, un des deux derniers romans, publiés en succession rapides, car ces deux œuvres résonnent l'une avec l'autre, se reflètent l'une dans l'autre. Dans *Baobab fou*, une harmonie supposée intemporelle est brisée, donnant naissance à une jeune femme qui devient, tel le baobab, une mort-vivante. Dans *Cacophonie*, le bruit assourdissant qui donne son titre au roman s'atténue quand une femme d'âge mûr renaît à

travers la mort, retrouvant, comme son prénom le voudra, une forme de paix : « Sali allait poursuivre sa transformation en union avec elle-même. Elle se choisit alors un nom parmi les quatre-vingt-deux-neuf mystiques, celui de la Paix : Salam. Salimata, Salimatou, Salamatou, Sala, Salamata, Sali. Son père lui avait dit une fois entre deux prières "Là où tu as la paix, c'est là ton pays." » (C, 199). Cependant, je ne voudrais pas suggérer que ces deux romans sont des récits linéaires et réversibles. Starhawk écrit : « Le temps est une spirale qui revient sur elle-même tout en surgissant vers l'avant²⁷⁰ », et cette image du temps figure aussi les rapports entre la vie et la mort qui s'élaborent dans ces œuvres.

Comme la place des arbres, le thème de la survie est central dans les œuvres de Ken Bugul, se transformant sous sa plume en sur-vie. Dans *Le baobab fou*, Ken Bugul écrit sur la survie de sa narratrice, et le récit de sa traversée d'épreuves personnelles s'entrelace avec les bouleversements sociaux et les résistances anticoloniales : « Le peuple survivait, avec une richesse humaine inestimable. Vive le peuple ! » (BF, 207). Mais le discours sur la survie change dans *Cacophonie* : « [l]a survie anéantissait la vie » (C, 195), permettant une autre lecture du *Baobab fou*. Les récits de survie—je m'attarderai sur ceux du déporté, de l'ami d'Adamou et de la survivante de la guerre du Congo—deviennent des récits de la sur-vie et se tissent avec le récit de Sali. À travers un discours de l'homme aux lèvres minces, l'autrice en élabore une définition dans *Cacophonie* : « La vie, c'est un acquis dès qu'on vient au monde en poussant des cris. Ce sont ces cris qui donnent le ton » (C, 179). Si ces cris vitaux sont étouffés par plusieurs aléas de la vie, ils restent, malgré tout, des cris de la sur-vie :

Face à cet acquis qu'est la vie, il y a la sur-vie pour atténuer les pulsations antinomiques, les sens désorganisés, les désordres métaphysiques, les envies secrètes, la lutte contre la mort. La mort et la vie sont jumelles. La sur-vie se faufile entre les deux, passe entre les amas de certitudes, se fraie un passage entre les convictions pour aller de l'autre côté de la grande muraille, de la grande barrière, du mur du son à franchir, avec le cri. Le cri qui sort de là, de l'intérieur, d'où exactement? Ce cri qui effraie la mort est celui de la sur-vie. (C, 180)

Ces lignes résonnent fortement avec la pensée de Jacques Derrida, qui a confié dans un entretien peu de temps avant sa mort : « La survivance, c'est la vie au-delà de la vie, la vie plus que la vie, et le discours que je tiens n'est pas mortifère, au contraire, c'est l'affirmation d'un vivant qui préfère le vivre et donc le survivre à la mort, car la survie, ce

²⁷⁰ Starhawk, *The Earth Path: Grounding Your Spirit in the Rhythms of Nature*, Random House, Epub Edition, 2011, p. 192 : « Time is a spiral, cycling back on itself but at the same time moving ahead. »

n'est pas simplement ce qui reste, c'est la vie la plus intense possible²⁷¹. » Cette analyse de la sylvipoétique dans *Le baobab fou* et *Cacophonie* mettra en lumière la dynamique de survie à l'œuvre dans ces romans et tirera l'attention sur le fol espoir *placenterre* que Ken Bugul propose.

3.1 (Se) situer dans la fiction

Depuis presque 40 ans, *Le baobab fou* retient l'attention critique. Publié pour la première fois en 1982 par les Nouvelles Éditions Africaines (NEA) dans la collection « Vies d'Afrique », *Le baobab fou* a d'abord fait sensation et scandale avant de devenir un incontournable de la littérature sénégalaise, enseigné même dans les lycées du pays de l'autrice. Ce court texte raconte l'histoire de Ken Bugul, une jeune femme née au Sénégal à la veille de l'Indépendance du pays. Il se divise en deux parties : « Pré-histoire de Ken » et « Histoire de Ken ». La première partie est constituée d'une trentaine de pages, divisée en deux sous-parties par un triangle d'astérisques et a mis en scène les temps originaires, la chute et la nouvelle genèse du village (fictif) natal de la narratrice—Gouye. La famille Ndao habite une concession tout près du grand baobab. Les jeunes enfants—Fodé et Codou—réussissent à cueillir un fruit de ce grand arbre à la toute fin de la saison sèche. Alors que la mère sort pour chercher de l'eau, elle est surprise par un étranger à cheval, qui cherche un endroit pour s'établir avec sa famille. La jarre que la mère portait lui échappe des mains et se casse. L'eau précieuse versée par terre fait germer une graine de baobab que Fodé a craché par terre après avoir fabriqué un *ndiambâne* (une boisson) à partir du fruit du baobab : « Il mélangea l'eau, le sucre, les noyaux dans la coque même du fruit [...] » (BF, 16). Les pluies arrivent dans la foulée et la graine germée devient plantule. Les enfants grandissent, et un jour Codou, adolescente, met le feu au village par inadvertance alors qu'elle prépare à manger. Personne ne meurt, mais le village est totalement désert quand revient le cavalier, accompagné de ses enfants et de sa femme Astou—la seule mère nommée des trois du récit. Ils construisent une maison à l'emplacement du baobab, « symbole d'une vie antérieure » (BF, 25). Sous le baobab, un des enfants casse le collier en

²⁷¹ Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*. Paris, Gallilée / Le Monde, 2005, pp. 54-55.

ambre de la femme du cavalier, qui ramasse toutes les perles « sans un mot », sauf une qui « [...] avait trouvé dans ce sable, sous ce baobab, dans ce village désert, un abri qui l'accueille en silence » (BF, 24). Des années plus tard, l'enfant de la deuxième épouse du cavalier—Ken Bugul—joue sous le baobab et met cette perle d'ambre dans son oreille, provoquant un terrible cri.

Cet évènement charnière se répète au début de la deuxième partie du livre, dans un texte intermède. Suivent 10 chapitres numérotés, comprenant presque 200 pages, où la narratrice livre son histoire à travers une série d'analepses. Ces souvenirs sont enchâssés eux-mêmes dans un processus de remémoration signalé par la phrase simple et efficace : « Ken Bugul se souvient » (BF, 39), qui fait écho à l'épigraphe du livre « *Les êtres écrasés se remémorent...* » (BF, np.). C'est donc aux lectrices de reconstituer le fil linéaire du récit. Ken Bugul est née dans un village du Ndoucoumane, une ancienne province du Royaume du Saloum²⁷². Venue au monde le même jour que sa nièce, elle est la dernière-née d'une famille polygame et de « parents vieux » (BF, 36) dont le père est un homme aveugle d'âge avancé qui dédie sa vie à la prière et pratique la retraite spirituelle. Sa mère quitte la concession familiale, laissant derrière elle la petite Ken Bugul sans explication et pour un temps incertain. Traumatisée par cette expérience d'abandon, la fillette se sent terriblement seule dans la concession familiale. La « [...] seule fille de [s]a famille, à compter toutes les générations à avoir franchi le seuil d'une école » (BF, 140). Cette élève douée affronte seule son parcours scolaire, ayant ni la reconnaissance, ni le soutien de sa famille. Confiée au cours des années à différents membres de sa famille, elle se sent à la marge de toute la famille élargie car elle est sans mère, et donc sans éducation traditionnelle et sans moyen d'intégration. Elle découvre la sexualité de manière douloureuse : elle est mise à la porte d'une famille d'accueil quand la femme de la maison découvre que son mari (le surveillant générale de l'école) souhaite prendre la jeune fille comme épouse (BF, 159-161,

²⁷²Ce choix est fort intéressant car le Ndoucoumane est une appellation historique et « désuète » dans le sens qu'elle ne figure pas dans les noms des régions ou des divisions territoriales actuelles, ni du temps de l'indépendance. À l'ère coloniale, le Ndoucoumane était une sous-division territoriale du Saloum orientale de 1 200 km². Kaffrine, autre ville phare des écrits de Ken Bugul, devient le centre de la division Ndoucoumane. Une grande partie des leaders locaux des villages du Ndoucoumane et de la ville de Kaffrine de cette époque portait le nom de famille Ndao. (Voir les Annexes de Valy Faye, *Économie arachidière et dynamiques du peuplement au Sénégal*, Paris, Karthala, pp. 269-271. Cependant, l'histoire du Ndoucoumane est le nom d'une ancienne province du Royaume du Saloum, qui précède ces divisions. Ainsi, l'autrice associe ce village avec un placenterre qui précède, tout en traversant l'histoire, à la fois l'état-nation du Sénégal et la colonisation française.

165), sans que cette dernière soit au courant; elle subira également des attouchements non voulus d'une autre fille chez une tante (BF, 164-165); et elle décide froidement de se débarrasser de sa virginité avec un professeur du lycée (200-201). Manquant de vie familiale stable, la jeune élève s'identifie de plus en plus à la culture française, et de moins en moins à la sienne. Suite à son intégration à l'Université de Dakar, elle devient boursière et part en Belgique après être allée visiter son père en lui promettant de revenir avec un enfant à elle. À Bruxelles, elle découvre rapidement qu'aux yeux de la société occidentale, elle est noire²⁷³ et vit une série de désillusions par rapport au racisme et au sexisme subis en Europe. Sa relation avec un jeune étudiant belge, fasciné par son africanité et sa couleur de peau, terminera par un avortement.

Ken abandonne ses études et découvre le monde des artistes et de la nuit de Bruxelles des années 1970. Elle décrit sa vie amoureuse avec Jean Wermer, un artiste divorcé qui s'affirme progressivement homosexuel; ses amitiés avec de nombreux européens et en particulier avec Léonora, une italienne; une relation amoureuse avec une autre femme; et sa descente dans une vie de plus en plus débridée²⁷⁴. Ayant sombré dans l'alcool et la drogue, elle finit par essayer la prostitution. À la fin du livre, elle retrouve Jean Wermer et Léonora avant de regagner le Sénégal et son village. À son retour, le baobab est mort.

Une grande partie de la critique littéraire du *Babobab fou* des premières décennies a été axée sur une lecture autobiographique du texte, comme en illustre le travail de Madeleine Borgomano, publié en 1989:

²⁷³ Dans les premières semaines suivant son arrivée dans la ville, elle part faire du shopping et tombe sur une boutique de perruques. La vendeuse ne trouve pas de perruque qui convienne à Ken Bugul : « C'est perruques ici, c'est pour les Blanches qui en portent et vous, vous êtes noire; enfin vous n'avez pas une tête à ça » (BF, 59). Cette interaction change totalement la vision de Ken, qui remarque que la vendeuse avait « des milliers de perruques ». Regardant sa réflexion dans une vitrine : « Je n'en crus pas mes yeux. Je me dis rapidement que ce visage ne m'appartenait pas : j'avais les yeux hors de moi, la peau brillante et noire, le visage terrifiant. J'étouffais à nouveau parce que ce regard-là, c'était mon regard » (BF, 59). Sur la prochaine page : « Comment ce visage pouvait-il m'appartenir? Je comprenais pourquoi la vendeuse m'avait dit qu'elle ne pouvait rien faire pour moi. Oui, j'étais Noire, une étrangère. Je me touchais le menton, la joue pour mieux me rendre compte que cette couleur était à moi. Oui, j'étais une étrangère et c'était la première fois que je m'en rendais compte » (BF, 60).

²⁷⁴ Une partie de la critique littéraire associe les mœurs sexuelles « non-traditionnelles » (surtout, mais pas seulement, les rapports homosexuels) et l'avortement avec une déviance sociale de la part de Ken. Selon moi, Ken Bugul n'est pas choquée par l'homosexualité, qui existe selon elle au Sénégal (BF, 87), ni par l'avortement, qui appartient aux pratiques gérées par et entre les femmes (BF, 77). Son jugement moral se porte davantage sur l'absence de tissu social, de solidarité et d'hospitalité dans une société qui désacralise *tout* (BF, 92).

Le livre de Ken Bugul, *Le Baobab fou* se donne comme une autobiographie, puisqu'il est publié dans une collection intitulée « Vies d'Afrique », qui est déclarée par l'éditeur « ouverte au vécu des êtres » et ne peut comporter d'imaginaire que celui qu'aura élaboré l'auteur comme substance de son bagage culturel ». Cette phrase, un peu nébuleuse, interdit de prendre *Le Baobab fou* pour un roman. L'auteur, Ken Bugul, se confond bien avec la narratrice et tout autant avec le personnage principal²⁷⁵.

Pourtant, la confusion n'égale pas la conformité, et le travail de Borgomano souligne, comme le fait une deuxième vague de critiques, une présentation du récit qui met en question les discours de vérité qui constituent habituellement une autobiographie au sens strict du terme : « *Le Baobab fou (sic)* n'adopte pas la construction linéaire des autres autobiographies [...] »²⁷⁶, remarque-t-elle. Malgré sa propre interdiction donc, Borgomano admet, « Le souci de la construction et du rythme, les refrains récurrents, l'écriture, en font certainement autant une œuvre d'art qu'un témoignage. Elle se situe donc à la jonction entre trois genres : le récit de vie, le roman et le poème²⁷⁷. » Bien que traduit en anglais sous le titre *The Abandoned Baobab : The Autobiography of a Senegalese Woman* en 1991, les analyses en anglais qui ont suivi cette publication semblent le plus souvent appartenir à un deuxième pan d'analyses qui catégorisent le livre comme un roman, un roman autobiographique, voire de l'autofiction²⁷⁸. Dans *A History of Twentieth-Century African Literature*, bien que Carole Boyce Davies et Elaine Savory évoquent *Le Baobab fou* sous l'entête « Autobiography », elles le catégorisent comme un roman, « [...] une sorte de "biographie fictive" que certains critiques appellent une autobiographie²⁷⁹. » Sevanne Woodward n'évoque même pas la dimension potentiellement autobiographique du *Baobab fou*, classant l'œuvre parmi les romans anticolonialistes écrit en français dans un autre chapitre du même volume²⁸⁰.

Je me placerai du côté des critiques qui lisent *Le Baobab fou* comme un roman (autobiographique). Le premier texte d'une trilogie « autobiographique », *Le Baobab fou* a

²⁷⁵ Madeleine Borgomano, *Voix et visages de femmes dans les livres écrits par les femmes en Afrique francophone*, Abidjan, CEDA, 1989, p. 55.

²⁷⁶ Ibid., pp. 55-56.

²⁷⁷ Ibid., p. 55.

²⁷⁸ Il est intéressant que cette traduction soit publiée juste cinq ans avant la parution de *The Autobiography of My Mother*, le célèbre roman de Jamaica Kincaid.

²⁷⁹ Carole Boyce Davies et Elaine Savory Fido, « African Women Writers : Towards a Literary History » dans Oyekan Owomoyela (dir.), *A History of Twentieth-Century African Literature*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1993, p. 322. Selon Boyce Davies et Savory Fido, *Le baobab fou* est un récit de vie, « [...] Bugul's novel—a kind of "fictional biography" that some critics say is autobiographical [...] ».

²⁸⁰ Sevanne Woodward, « French-Language Fiction » dans Oyekan Owomoyela (dir.), *A History of Twentieth-Century African Literature*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1993, p. 183.

été suivi de deux œuvres, chacune publiée par une maison d'édition différente : *Cendres et braises* (1994) est apparu chez L'Harmattan et *Riwan ou le chemin de sable* (1999) chez Présence africaine. Derrières leurs couvertures, les pages titres de ces deux livres ultérieurs indiquent clairement qu'ils sont des romans, et leurs quatrièmes de couvertures respectifs emploient le même terme pour qualifier *Le baobab fou*. Le paratexte des éditions plus récentes du *Baobab fou*, publiées aussi par Présence africaine, ainsi que certains propos de l'autrice renforcent l'idée d'une confusion de genres. En effet, la quatrième de couverture écrite par Nathalie Carré le décrit *Le Baobab fou* comme un « récit de vie », mais celui-ci appartient alors à « la narratrice Ken Bugul » et non pas directement à l'autrice écrivant sous le même nom de plume. Quant au genre, la page titre de l'édition de 2009 ne porte aucune indication. Mon choix ne cherche à diminuer ni l'importance, ni la valeur de l'autobiographie, mais, comme le remarque Justin Bisanswa, « Jouant sur le poids de l'autobiographie, les critiques ont mis les romans [de Ken Bugul] à la remorque de celle-ci²⁸¹. » La présente étude mettra l'autobiographie à la remorque du roman, qui se présente comme une longue série de souvenirs et de rêves, tout en réitérant la question purement rhétorique de Bisanswa, « [...] est-il possible d'imaginer un rêve qui ne porte pas l'empreinte du rêveur²⁸²? » Ainsi, cette analyse voit dans des personnages, des événements et des thèmes qui ont fait une première apparition dans *Le Baobab fou* et reviennent dans les romans suivants, des éléments d'une fiction romanesque fortement empreinte de l'expérience vécue de l'autrice.

3.2 Quelle quête de l'identité

En positionnant mon analyse du côté du romanesque, je ne voudrais pas non plus infirmer le consensus autour de la quête identitaire menée par Ken Bugul qui est exprimée dans ce roman à de nombreuses reprises. La narratrice explique : « À nouveau l'indéfinissable me hantait, me heurtait dans ce qu'il y avait de plus profond et de plus sensible, c'est-à-dire dans mon identité, une identité à assumer. Mais quelle identité ? » (*BF* 129). « Mais qui étais-je ? » (*BF* 81) se demande-t-elle. Nombreux sont les travaux sur ses

²⁸¹ Justin Bisanswa, « Les méandres de la géométries intime dans *Le baobab fou* de Ken Bugul. Du fantasmagique à l'autobiographique », *Études littéraires. Pratiques romanesques francophones d'Afrique et des Antilles*, vol. 43., no. 1., hiver 2012, p. 23.

²⁸² Ibid.

œuvres, et en particulier sur *Le Baobab fou*, dédiés à cette quête. Pour certains elle est culturelle, pour d'autres féministe, et encore pour d'autres, intersectionnelle, comme l'illustre le propos d'Odile Cazenave :

Ken Bugul est la première à poser directement des questions sur la vie, sur la vie d'une femme, d'une Noire, ainsi qu'elle se désigne de façon récurrente. Avec elle, commence une prise de conscience d'identité pour la femme africaine en fonction de sa race mais aussi de son sexe. De fait, Ken Bugul inaugure un nouveau type d'écriture, tant par la dimension de la vie que par le langage qu'elle utilise²⁸³.

Mais les interprétations de cette quête diffèrent. Selon Biswana, la critique autobiographique « [...] montrerait qu'au départ, pendant et à la fin de la création littéraire, la pierre angulaire de l'interminable quête est toujours Ken Bugul elle-même, tournant dans tous les sens au gré du surgissement des souvenirs les différentes facettes du langage, "posé comme lieu de la recherche intime"²⁸⁴ ». Pour Catherine Mazauric, il s'agit d'une quête d'identité dans et par l'écriture :

Il est bon de rappeler en effet qu'il n'existe pas d'identité en préalable à l'écriture, que celle-ci se chargerait d'exprimer, ou dont elle pourrait représenter les avatars. Pas non plus de terme ultime au processus d'écriture comme quête d'identité, nourrie de l'espoir de se trouver soi-même. On s'appuiera ici sur l'étymologie pour rappeler que se trouver n'est rien d'autre que s'inventer, c'est-à-dire se découvrir toujours autre, en un parcours sans fin. À cet égard, l'écriture d'une Ken Bugul offre un modèle éclairant : tressant de livre en livre des motifs repris comme autant de variations musicales,²⁸⁵ frayant les pistes de figures du « Je » chaque fois différentes, sous l'auspice d'un nom d'auteur singulier qui perdure quant à lui depuis le premier récit, et développant dans le même temps, de manière fort explicite une thématique de la quête identitaire sous de multiples aspects, comme autant de lignes de fuites²⁸⁶.

Comparant les œuvres de Ken Bugul, Fatou Diome et Aminata Sow Fall, elle conclut :

La « quête identitaire » n'est donc pas celle d'un sujet à la recherche de la stabilité que lui offriraient des « racines » perdues et retrouvées. Il ne s'agit pas non plus d'un « métissage » culture; qui trouverait à s'exprimer grâce à l'emprunt d'une langue et d'une forme littéraire, l'une et l'autre infléchies et enrichies d'apports africains. Le nombrilisme n'est enfin pas le propos non plus de ces écritures du « Je ». Celle-ci, qu'on pourrait qualifier, plutôt que d'autobiographique ou d'autofictionnelles, de pseudo biographiques, s'attachaient en effet d'abord la déconstruction des

²⁸³ Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris : Harmattan, 1996, p. 305.

²⁸⁴ Justin Biswama, *art. cit.*, p. 23.

²⁸⁵ Je remarque en passant cette référence à la musicalité. Le rapport entre la musique, surtout à des formes de contrepoint, et les arbres a été commenté dans les deux premiers chapitres sur les œuvres de Jamaica Kincaid et Marie NDiaye. Musique, arbres, et écriture se retrouve encore ici dans le commentaire de Mazauric sur *Le baobab fou*. Le tressage, bien sûr, rappelle aussi les analyses sur le roman *See Now Then* de Kincaid. Il y a ici aussi un rapprochement entre les arts (traditionnellement) féminins, la musique et l'écriture.

²⁸⁶ Catherine Mazauric, « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) », *Dalhousie French Studies, Identité et altérité dans les littératures francophones*, vol. 74/75, Spring-Summer, 2006, p. 238.

codes qui, de part et d'autre des sociétés et des cultures, empêchent les sujets d'advenir. « A l'interface du cosmopolitisme et des valeurs d'autochtonie », ce sont donc deux sujets de l'écriture qui se constituent dans des parcours buissonniers, entre les lieux, entre les langues et entre les identités multiples, partielles et labiles : vivantes, en somme²⁸⁷.

Si ce que cherche Ken Bugul est Ken Bugul²⁸⁸, Ken Bugul est aussi une autre ; il est possible, comme Mazauric le suggère, de voir dans l'invention de « celle dont personne ne veut » un sujet archétypal auquel toutes et tous les non-désiré(e)s peuvent s'identifier. Ce faisant, ces sujets non-désiré(e)s peuvent trouver la force d'en faire advenir d'autres. Il s'agit ici clairement d'un « Je » qui a comme point de départ l'individu/personnel mais qui aboutit à un « je » collectif pour intégrer le groupe des indésirables, des dominés, des opprimés et leur donner voix. À travers l'écriture et la lecture de ces romans, les identités multiples deviennent une démultiplication des identités relationnelles. Pour Frédérique Donovan, la relation chez Ken Bugul s'apparente à une lettre :

L'auteur, née au Sénégal dans la période postcoloniale a intégré dans sa personnalité toutes les contradictions de son temps. Installée en Afrique, mais élevée à l'école française dans un pays qui vient d'acquérir son indépendance par rapport à la France, elle est condamnée à se sentir divisée par son éducation entre la France et le Sénégal. Elle ressemble à la lettre qui passe d'un pays à l'autre, n'appartenant ni tout à fait à l'émetteur, ni tout à fait au récepteur mais qui ne peut trouver sa raison d'être qu'en reliant deux espaces à un troisième espace²⁸⁹.

Je propose de réfléchir à cette relationalité à partir de l'arbre. En cela, mes propos se placent dans le sillage d'Édouard Glissant, lui-même ayant suivi les traces de Félix Guattari et Gilles Deleuze. Mais au lieu de voir en l'arbre un être à « racine unique », le symbole d'une culture atavique²⁹⁰, il sera cet organisme vivant et multiple qui crée ou cherche à créer des relations avec d'autres êtres. Dans cette relationalité bugulienne, la place des naissances et des morts est essentielle. Selon moi, la quête de Ken Bugul consiste à créer les conditions possibles pour faire advenir des sujets, et ce travail—un acte de naissance—passe par une relation aux arbres et leurs multiples rejetons. Ainsi dans *Cacophonie*, un des

²⁸⁷ Ibid., pp. 251-252.

²⁸⁸ La narratrice du *Baobab fou* exprime presque mot pour mot l'idée de Biswana. Parlant du temps qu'elle avait quand Jean Wermer la quitte pour François, elle avoue : « J'y trouvais même du bonheur car tout n'était plus canalisé autour de moi, et j'y trouvais du répit et je pouvais m'adonner à la recherche de mon moi véritable qui était ma seule préoccupation » (BF, 92).

²⁸⁹ Frédérique Donovan, *La lettre, le théâtral et les femmes dans la fiction d'aujourd'hui. Ken Bugul, Marie Ndiaye et Pascale Roze*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 55.

²⁹⁰ Glissant définit les cultures ataviques comme étant les cultures de la racine unique, des cultures de territoire et non de la Terre Voir Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 60-67 et pp. 11-15.

derniers romans de Ken Bugul, la question « qui suis-je » (centrale et répétée en maintes variations dans *Le Baobab fou*) est relégué à l'arrière-plan, laissant le premier plan à une autre série de questions. La première est « "Que vais-je faire?" » (C, 7), suivi d'un « Qu'allait-elle faire ? » (C, 7) et après un « Que faire? » (C, 17), ce qui rappelle les songeries malicieuses de Jamaica Kincaid dans *My Garden(Book):*, ou qui réécrit le récit du personnage de Ken Bugul dans *Le Baobab fou* : « Pourquoi ne ferait-elle comme la grand-mère? » (C, 17).

3.3 Arbres des jardins originaires

En 2000, Rangira Béatrice Gallimore a salué la perspicacité de Borgomano pour avoir examiné « le caractère symbolique du titre » et « le choix de l'arbre comme figure centrale » du *Baobab fou*. Selon Borgomano :

Le thème dominant, désigné par le titre du livre, se manifeste par le mot « baobab ». Ce terme, apparemment monosémique, acquiert, par connotation et association, une étonnante polysémie. Il désigne un arbre d'Afrique tropicale; cet arbre, très spécifique des pays secs et déjà presque sahéliens, est très fortement enraciné; son tronc et ses branches peuvent atteindre des dimensions énormes, mais ses feuilles restent rares et très petites; il porte aussi de gros fruits à écorce veloutée qui sont comestibles et pourvus de qualités thérapeutiques.

Dans le texte de Ken Bugul, chacun des caractères [*sic*] du baobab devient symbolique; ainsi, son enracinement dans une terre sèche et sableuse signifie-t-il aussi l'enracinement douloureux et difficile de Ken. De même sa capacité de tirer le maximum d'un environnement hostile figure-t-elle aussi l'acharnement de Ken, sa résistance. Mais, il donne aussi une forme imagée au conflit, aux contradictions et aux difficultés de sa vie ou même de sa survie²⁹¹.

Se plaçant dans ce sillage, Gallimore affirme que « Le baobab est le pilier du texte de Ken Bugul; il lui donne sa structure mais aussi sa signification²⁹². » Sa « lecture mythique » du *Baobab fou* porte une attention particulière sur la première partie du roman, qui sert d'après elle comme un « avertissement au lecteur ».

Mon analyse du roman se nourrit des observations de Borgomano et Gallimore, mais aussi de celles de Julia Watson, qui s'est également interrogée sur les baobabs de Bugul :

De par ses formes idiosyncratiques, le baobab est un repère mémorable dans le Sahel brûlé par le soleil. C'est une ressource vitale pour les villageois en Afrique de l'Ouest et il s'intègre dans le tissu

²⁹¹ Madeleine Borgomano, *op. cit.*, pp. 57-58.

²⁹² Rangira Béatrice Gallimore, « Pour une lecture mythique du Baobab fou de Ken Bugul », *Présence Africaine*, 2000, Nouvelle série, No. 161/162 (2000), p. 243.

de la vie traditionnelle. Les anciens du village s'assoient afin de parler à l'ombre de son troc énorme et noueux. Ses fruits longs et pendants fournissent de la nourriture, des remèdes, et une boisson délicieuse mélangée au lait, tout aussi bien que de l'écorce qui sert à tisser des paniers. Comme la mère, le baobab lie des générations d'une communauté entre elles et peut servir de repère bien d'années après sa mort. Dans la « Préhistoire », le baobab est le point d'origine d'une communauté et existe dans un rapport spécial de métonymie avec Ken, comme le marqueur solitaire de sa propre solitude. Le baobab sert aussi de site de retour potentiel à tout ce que l'Afrique évoque métaphoriquement, situant l'attachement profond de Ken dans le Ndoucoumane. C'est à travers lui que prennent forme les tout premiers souvenirs du lien maternel qu'elle transgresse involontairement dans une quête œdipienne de l'affirmation de soi. Laissé sur pied dans le village, le baobab se substitue à la prise de conscience de Ken de son double exile, inéluctable, à la fois hors et à l'intérieur de son Afrique natale²⁹³.

Elle en diffère par deux aspects : d'une part, par ses conclusions; d'autre part par ses ambitions. Je souhaite établir un lien entre les baobabs de ce premier roman et les arbres qui peuplent les écrits de Ken Bugul pour mettre en évidence la sylvipoétique dans l'œuvre de l'autrice. Si cette poétique diffère de celles de Marie NDiaye ou de Jamaica Kincaid, elle est tout autant gouvernée par une écolo-logique qui cherche à louer et à (re)produire ce que l'autrice appelle la « dynamique dans la sur-vie » (C, 111), déjà fort présente dans *Le Baobab fou*.

Le roman s'ouvre à Gouye avec l'histoire de deux enfants qui parviennent à cueillir le fruit du baobab qui se trouve juste à l'extérieur de la concession familiale :

Fodé Ndao avait réussi à décrocher le fruit tant convoité. En le voyant basculer du haut de l'arbre dans son velours moutarde, couleur de ventre de lionceau, couleur de la savane, le jeune Fodé hurla de joie. Le fruit, hésitant dans l'air, tomba en spirale sur le sol jonché de racines. Fodé le ramassa avec précaution, le palpa pour vérifier s'il n'avait pas éclaté dans la chute. Il était intact.

Viens vite, dit-il à sa sœur, regarde-le, comme il est long et ce velours qui l'enveloppe donne à penser qu'il est mûr et bon. Il ne faut pas cueillir le fruit du baobab avant qu'il n'ait cette couleur foncée. Les vents de la savane, le soleil l'ont épanoui et mûri. Viens, nous allons nous régaler. Je vais le casser (BF 11).

Je souligne ici un agencement éco-logique similaire à ceux mis en place par Marie NDiaye; dès l'incipit, il y a relation entre l'être humain, l'arbre et la maison, rappelant les propos de Watson : « [le baobab] est vital pour les villageois en Afrique de l'Ouest et fait partie du

²⁹³ [Ma traduction] Julia Watson, « Exile in the Promise Land » dans Gisela Brinker-Gable et Sidonie Smith (dirs.), *Writing New Identities : Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, 1997, p. 153 : « Because of its idiosyncratic shapes, the baobab is a memorable landmark in the sun-seared Sahel. It is a lifeline for villagers in West Africa and is entwined with traditional life. Village elders sit in the shade of its enormous gnarled trunk to converse. Its long, pendulous fruit provides nourishment, medicine and a delicious drink when mixed with milk, as well as bark for weaving baskets. Like the mother, the baobab connects the generations of a community and can stand as a marker long after it has died. In the "Prehistory" the baobab tree is a point of origin for the community and exists in a special metonymic relationship to Ken as a solitary marker of her own solitude. The baobab also provides the site of a potential return to all that Africa evokes metaphorically, locating Ken's embeddedness in Ndoucoumane. It frames her earliest memory of a maternal bond that she unwittingly transgressed in an Oedipal quest for self-assertion. Left standing in the village, the baobab stands in for Ken's realization of her inescapable double exile, both from and in her African home. »

tissu de la vie traditionnelle²⁹⁴. » Il se trouve que ce rapport de vitalité est réciproque : en Afrique de l'Ouest, le baobab est cultivé, classifié dans *Arbres, arbustes, et lianes des zones sèches d'Afrique de l'Ouest* comme une « espèce anthropique » des « Zones sahélo-soudaniennes. Espèce protégée, souvent plantée, dont la présence est liée à l'occupation humaine. Dans la brousse, elle signale notamment les villages disparus. Sols aux qualités variables. »²⁹⁵ Parfois les baobabs hantent les paysages, tels des fantômes, mais ils témoignent toujours de cycles placenters et d'une histoire commune entre espèces et des espaces. Justement, le texte de l'autrice Ken Bugul tisse un maillage entre les enfants et l'arbre par le biais d'un langage poétique qui évoque subtilement les éléments : le vent de la savane (air), le soleil (feu) et la terre dans laquelle s'enfuient les racines de l'arbre. Même l'eau y est inscrite en filigrane par la présence du baobab, car non seulement cet arbre emmagasine l'eau, mais il peut aussi servir de lieu de stockage²⁹⁶. À la veille de la saison des pluies, l'eau absente, attendue et désirée, se lit aussi en creux de la description du paysage jaune et sec, et les enfants partent à sa recherche afin de pouvoir en verser à l'intérieur du fruit cueilli et faire un *niambâme*. Mais quand Codou demande à leur mère du sucre pour compléter la recette, celle-ci ordonne à sa fille d'envoyer Fodé Ndao couper du bois et la contraint à participer aux tâches domestiques. Fodé Ndao, qui fait une réaction allergique à la coque du pain de singe²⁹⁷, se résigne à boire le *ndiambâme* plus tard et vole du sucre dans la nuit. Quand leur mère découvre la cuisine envahie de fourmis, elle se lamente de la perte du sucre, une denrée qui vaut un prix d'or dans les campagnes. Fodé se tait, malgré son sentiment de culpabilité vis-à-vis de son geste. Au moment du petit déjeuner, il s'échappe pour prendre de l'eau dans le canari (jarre) et le mélange avec le sucre afin de confectionner la boisson. S'étant échappé au moment du petit-déjeuner, il boit tout seul le *ndiambâme*, et refuse de le partager avec Codou quand elle vient le retrouver dans sa

²⁹⁴ Ibid. p. 153.

²⁹⁵ Michel Arbonnier, *Arbres, arbustes et lianes d'Afrique de l'Ouest*, Versailles, Éditions Quae, 2019, p. 461-462.

²⁹⁶ Ibid., p. 462 ; Francis Hallé raconte qu'en Afrique de l'Est, le baobab sert parfois de citerne. Creusé de l'intérieur, l'arbre ne meurt pas, mais devient un lieu de stockage d'eau. Voir *Plaidoyer pour l'arbre*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 120-121. Voir aussi G. E. Wickens, "The Baobab: Africa's Upside-Down Tree", *Kew Bulletin*, Vol. 37, No. 2 (1982). Wickens explique que le diamètre du baobab peut gonfler en taille suite à des pluies importantes, ajoutant un mètre à son diamètre habituel (p.184). Selon lui, l'usage de la cavité naturelle pour stocker l'eau a été rapporté en Afrique de l'Ouest par Ibn Batuta (p. 190).

²⁹⁷ Le nom du fruit du baobab.

cache. Avant d'être appelé de nouveau du travail, Fodé crache une graine de baobab qui donnera un nouveau baobab.

Selon Gallimore, « Ken Bugul a, en effet, reproduit de façon subtile le schéma structurel du Jardin d'Éden [...] »²⁹⁸. » Elle remarque que les enfants s'emparent du fruit « convoité » et que « [...] les personnages se trouvent en face de l'élément défendu : le sucre »²⁹⁹. » Cependant, la réécriture de Bugul est adaptée aux « besoins de la féminité »³⁰⁰. C'est Fodé qui cueille le fruit interdit et vole du sucre pour faire le *ndiambâme*. Ainsi, « La femme n'est plus celle qui inaugure le péché »³⁰¹. » À partir de ce constat, Gallimore élabore une analyse psychanalytique dans laquelle le péché a toujours sa part, car pour elle, le lien entre les deux baobabs est celui d'un inceste entre le fils qui recrache le fruit du premier baobab, et sa mère, qui verse de l'eau sur la graine pour permettre sa germination. Lié au péché, le baobab est « intrinsèquement maléfique » et laisse prévoir des éléments qui vont désorganiser la société traditionnelle³⁰².

Je voudrais à présent infléchir la lecture de cette « Préhistoire » en soulignant l'ambivalence du baobab afin de partir sur d'autres pistes critiques. Tout d'abord, il est intéressant que deux baobabs soient mis en lumière dans cette première partie du roman, parce que, suivant la logique de Gallimore, on retrouve deux arbres de la Genèse : « Le Seigneur Dieu avait aussi produit de la terre toutes sortes d'arbres beaux à la vue, et dont le fruit était agréable au goût, et l'arbre de vie au milieu du paradis, avec l'arbre de la science du bien et du mal »³⁰³. » Gallimore perçoit à juste titre une association entre les deux baobabs, et surtout le deuxième, et le mal, un lien qui se noue par les similitudes avec le récit de la Genèse et se resserre à travers le lexique du péché employé par la mère pour décrire les enfants. Cependant, il me semble que cette insistance sur le mal et le péché favorise une lecture dans la tradition biblique et la doctrine chrétienne du péché originel³⁰⁴.

²⁹⁸ Rangira Béatrice Gallimore, *art. cit.* p. 243.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 243

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 244.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 244.

³⁰² Rangira Béatrice Gallimore, *art. cit.* p. 246.

³⁰³ Genèse 2:09, La Bible, trad. de Louis-Isaac Le maître de Sacy, Paris, Robert Lafont, 2003, p. 8.

³⁰⁴ Mon propos n'invalide aucunement cette analyse car Ken Bugul l'autrice connaît bien la tradition chrétienne et occidentale. Elle a une affinité particulière avec Marie. Voir, par exemple, Ken Bugul, Carine Bourget and Irène Assiba d'Almeida, « Entretien avec Ken Bugul » dans *The French Review*, Vol 77, No. 2, Dec 2003, pp.359-360 : « Je suis musulmane mouride, croyante, et ça me convient. [...] Comme je n'ai pas eu l'occasion de connaître une autre religion, je m'attache à cet islam-là, que je connais bien, qui est un islam

au risque d'obscurcir d'autres significations. Le personnage, tout comme l'autrice, est fortement attachée aux traditions mourides³⁰⁵ de l'Islam. Selon le Coran, Adam et Ève vivent au paradis jusqu'à ce qu'ils mangent le fruit de l'arbre de la vie éternelle, le deuxième arbre est totalement absent. De même, c'est Adam qui est « induit en erreur » par Satan³⁰⁶. Les deux époux, et pas seulement la femme, sont responsables pour le premier péché : « Ils mangèrent donc de cet arbre.³⁰⁷ » Vu de cet angle, la réécriture de Ken Bugul est plus fidèle et adapte différemment le mythe, ce qui peut aussi se lire comme un réajustement féministe de la lecture de ce mythe.

En faisant ce pas de côté, je souhaite détacher la présente analyse d'une doctrine du péché originel et attirer l'attention sur le baobab comme représentant d'une forme d'immortalité potentielle commune aux arbres. Selon Francis Hallé :

[...] les arbres, organismes coloniaux, n'ont pas de sénescence, étant potentiellement immortels. Bien entendu, cela ne signifie pas qu'ils vivent éternellement—tout le monde sait que les arbres meurent, hélas, comme vous et moi—mais que les causes qui les font mourir sont toujours des causes externes : le vent, le feu, le froid, des pathogènes, un glissement de terrain, ou la tronçonneuse de l'exploitant forestier; rien dans tout cela n'évoque la sénescence³⁰⁸.

Expliquant que chaque arbre se développe selon une des vingt-deux formes identifiées jusqu'à présent, Hallé affirme que l'arbre a une « architecture ». Avec l'âge, la grande majorité des arbres reproduit des unités réitérées sur leur propres « corps », pour employer un anthropomorphisme. C'est-à-dire que des rejetons se développent dans les branches qui agissent collectivement à la manière d'une forêt. Ce que l'être humain perçoit comme un individu est en réalité un organisme « colonial » qui défie les conceptions philosophiques de l'individu, se rapprochant davantage de la notion d'holobionte explorée dans le chapitre

noir, un islam africain, compatible avec mes origines et ma culture africaines. Et avec ma fille qui vit avec moi, à Porto-Novo, nous allons à la cathédrale. Les gens savent que je suis musulmane mais je suis très sensible à la Vierge Marie. Je rentre dans l'Église et on me dit d'aller saluer le Saint-Esprit. Je dis: "Non, je vais d'abord saluer la Vierge Marie". J'ai besoin de toutes ces croyances en même temps, même en me disant musulmane, comme une forme d'œcuménisme. »

³⁰⁵ Au Sénégal, la majorité de la population est musulmane et appartient à une des quatre confréries : Qadr, Tijân, Layène, et Mouride. Confrérie soufie, la Mouridiya est puissante et d'envergure internationale, grâce à la diaspora sénégalaise. Son chef spirituel fondateur, Cheikh Ahmadou Bamba Mbacké, était un grand résistant aux forces de la colonisation européenne. Il a fondé la ville de Touba, centre spirituel des mourides.

³⁰⁶ Le Coran, trad. De Malek Chabel, Paris, Fayard, 2009, Sourate XX, verset 120, 334.

³⁰⁷ Ibid., Sourate XX, Verset 121, p. 334.

³⁰⁸ Francis Hallé, *Plaidoyer pour l'arbre*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 43 ; Hallé explique la notion de la « colonialité » dans une émission diffusée sur la radio suisse RTS, « Les arbres immortels », Consulté en ligne le 30 novembre 2019 au <https://www.rts.ch/play/radio/impatience/audio/les-arbres-immortels?id=3541278>.

précédent. Dans un entretien radiophonique, Hallé parlera de « méta-individu³⁰⁹ ». Les arbres peuvent aussi survivre à des menaces, accidents, et autres dommages par une « réitération traumatique ». Par exemple, un rejeton peut pousser de la souche d'un arbre coupé à blanc ou déraciné par le vent. Dans une étude produite pour le Royal Botanical Gardens sur le baobab, G. E. Wickens observe :

Souvent les arbres tombés survivent et peuvent produire une croissance droite, « de type baobab », à partir du parent tombé à terre. Encore plus étrange est la capacité d'un arbre couché à terre de recouvrir la souche mise à nu d'une nouvelle écorce. Il est possible qu'un bourgeon régénératif se développe à partir du centre de la souche en même temps que les rameaux périphériques—une possibilité inhabituelle³¹⁰.

Grâce à ces stratégies de vie et de survie, l'arbre se dote d'une immortalité potentielle. Ainsi, l'idée d'un « arbre de la vie éternelle » au centre des récits originaux se matérialise autrement dans la réalité extralittéraire.

Comme l'affirme Gallimore, le baobab donne au texte « sa structure mais aussi sa signification ». Ken Bugul a créé un roman qui produit et reproduit du sens par des procédures et des structures similaires aux rejetons—les unités réitérées—de l'arbre. Comme les baobabs de sa « Préhistoire », le roman s'enracine dans l'« Histoire » du Sénégal et dans les cycles écologiques de la terre tout en tissant des liens entre l'histoire de la narratrice et l'histoire du pays. Le baobab est un des symboles officiels du Sénégal, tout comme le lion, qui donne au fruit du baobab de Bugul sa couleur : « couleur du ventre du lionceau » (*BF*, 11). Similairement, ces premières lignes portent en elle une vision spirituelle et une appropriation mythique de l'histoire du Ndoucoumane, une province du Royaume du Saloum. Fodé correspond au prénom Fouad en arabe, qui signifie « cœur » et Ndao est le nom de famille des chefs de la province. Ces enfants sont des personnages archétypiques, campés dans un lieu mythique, et l'histoire de Ken Bugul s'entrelace avec l'histoire du Sénégal. À partir de cette « place en terre », l'autrice écrit une série de souvenirs, des histoires de vie et de mort, de renaissances et de survie. Le texte, comme l'arbre, devient une série d'unités réitérées qui forment collectivement un méta-individu.

³⁰⁹ RTS, « Les arbres immortels », accédé en ligne le 30 novembre 2019 <https://www.rts.ch/play/radio/impatience/audio/les-arbres-immortels?id=3541278>.

³¹⁰ [Ma traduction] G. E. Wickens, *art. cit.*, p. 184: « Fallen trees often survive and may even produce erect, 'baobab tree-like' growth from the prostrate parent. Even more bizarre is the ability of felled trees to grow a bark that covers the exposed stump and produce a new shoot from the centre of the stump in addition to peripheral shoots. »

Avant de mettre de côté la lecture de Gallimore, je m’attarderai sur le caractère supposément maléfique du baobab. S’appuyant sur la pensée de Jacques Gélis et Mircea Eliade, Gallimore souligne l’importance de l’arbre dans les récits mythiques : l’arbre est symbole de la genèse aussi bien que du cycle de la mort et de la renaissance. Elle s’appuie aussi sur les travaux de Geneviève Calame-Griaule pour souligner l’importance du baobab dans les contes et mythes dogons, pour qui le baobab « [...] représente le dieu créateur Amma³¹¹ ». En effet, comme dans le pays Dogon (Mali, Burkina Faso), et selon les différentes traditions sénégalaises, le baobab est sacré bien que son statut soit culturellement menacé³¹² aujourd’hui, un fait qui rend le travail de Ken Bugul plus important et plus éloquent encore. Ce caractère sacré n’est en rien synonyme de bienveillance, et le baobab révérend est craint autant qu’il est aimé. Habitat pour de nombreuses espèces—en particulier des singes et des chauves-souris pollinisateurs, il peut aussi être la demeure des djinns, ou *jinne-ji* en wolof : des êtres invisibles et ambivalents qui vivent en parallèle du monde perçu par les êtres humains. Ils sont décrits dans *Cacophonie* quand Sali se remémore Dakar : « Ces êtres invisibles avait des familles, vaquaient à leurs occupations ; c’étaient des bonnes ou de mauvaises créatures rancunières, violentes, vindicatives, comme les êtres humains, et ils peuvent vivre plus de mille ans » (C, 55). Certains djinns peuvent être les bienfaiteurs des êtres humains, comme dans les comptes compilés et traduits dans *Le cultivateur et le djinn*³¹³. D’autres djinns font disparaître des êtres humains, comme l’illustre le conte « La famille des djinns », publié dans *Contes, fables, et récits du Sénégal*, un volume édité par Lylian Fongang-Kesteloot. Le jeune voyageur Amari quitte son village pour faire fortune. Quand un djinn de son village le suit, Amari accepte de se marier secrètement avec la sœur de ce dernier afin de pouvoir rentrer facilement au village. La maman d’Amari remarque que son fils change : il est miné, détaché, et ses

³¹¹ Geneviève Calame-Griaule cité dans Rangira Béatrice Gallimore, *art. cit.* p. 242.

³¹² A la menace culturelle s’ajoute la menace climatique. Voir Rachel Newer, « Last March of the ‘Wooden Elephants’: Africa’s Ancient Baobabs Are Dying », *The New York Times*, 12 juin 2018, Science; et Dionne Searcey, « Across Senegal, the Beloved Baobab Tree is the ‘Pride of the Neighborhood’ », *The New York Times*, 30 septembre 2018.

³¹³ Voir Jean-Léopold Diouf (coord.), *Le cultivateur et le djinn. Beykat bi ak jinn ji. Contes bilingues wolof-français*, Paris, Harmattan, 2009. Dans cet ouvrage, les djinns évoqués dans les contes « Le cultivateur et le génie » (p. 22-35) et « La fidélité » (pp. 36-39) sont plutôt bienveillants. Le premier djinn est un farceur qui aide l’homme le plus paresseux du village tandis que le djinn du deuxième devient l’ami d’un homme. Le frère de ce djinn, qui a pris la forme d’un chat, tue trois enfants de l’homme, mais le djinn finit par aider son ami à tuer son frère malveillant. Je souligne en passant les liens qui se tissent ici entre les djinns, l’agriculture, les arbres, et la littérature orale.

comportements sont devenus imprévisibles. Elle le soupçonne d'être possédé, et peu de temps après, Amari disparaît³¹⁴. Cette possession illustre une connexion entre les djinns et la folie.

Pour Gallimore, « [...] la voix de Ken Bugul est la voix de la conteuse. Au cours de la lecture du *Baobab fou*, nous avons parfois l'impression d'être à l'écoute d'un conte ou plutôt d'un récit mythique où les êtres et les choses communiquent et communient dans une atmosphère scandée par des récit oraculaires³¹⁵. » Si Gallimore place le conte et le mythe dans un continuum, Fongang-Kesteloot les distingue :

Nulle frontière « naturelle » en pays de savane, l'homme et l'animal y circulent librement. Le soir, au campement du nomade, comme à la veillée du village, on conte. Et les contes traversent les frontières, circulant d'une langue à l'autre, avec les hommes.

Pour les mythes, c'est un peu différent. Les vrais mythes sont nettement localisés. Ils expliquent la migration de telle famille, la fondation de tel village, l'origine de telle dynastie, l'instauration de tel culte. Les mythes sont toujours des « histoires vraies », même s'ils sont truffés de merveilleux³¹⁶.

C'est parce que la voix de la conteuse fait circuler le roman de Ken Bugul autant que le mythe l'enracine dans la terre du Ndoucoumane que je mentionne brièvement trois mythes dans le recueil de Fongang-Kesteloot : « La fondation de Rufisque », « Mame Nguessou, djinn de Mboul » et « La fondation du Koulagna à Kounghoul ». Les djinns de ces mythes agissent en fondateurs et en protecteurs des villes. Ces êtres surgissent des arbres quand les êtres humains coupent les forêts pour construire leurs maisons—ainsi ces mythes fondateurs sont aussi éco-logiques. La fondatrice Mame Nguessou dérive même son nom du *guy*, baobab en wolof. Mais même dans ces cas-ci, les êtres humains doivent se tenir sur leurs gardes. Certains djinns peuvent les rendre fous, et l'équilibre fragile du monde humain est conditionné par le respect des djinns et de leurs arbres³¹⁷. Ainsi, dans *Cacophonie*, le bien-être des habitants de Dakar est mis en péril par « l'urbanisation sauvage, la prédilection des nantis à habiter » (C, 56) les territoires des djinns, qui sont « réputés pour

³¹⁴ Voir « La famille de djinns », conte wolof recueilli et traduit par Ibrahima Mbaye, conté par Bassirou Fall, dans Lilyan Fongang-Kesteloot, *Contes, fables et récits du Sénégal*, Paris, Karthala, 2007, p. 108-112.

³¹⁵ Rangira Béatrice Gallimore, *loc. cit.* p. 252.

³¹⁶ Lilyan Fongang-Kesteloot, *Contes, fables et récits du Sénégal*, Paris, Karthala, 2007, p. 7-8.

³¹⁷ Pour Fongang-Kesteloot, un conte peut voyager entre peuples et à travers les langues, mais un mythe est lié à un endroit particulier et à un peuple : « Bien que ces trois mythes soient des peuples différents (lébou, wolof et socé), ils partagent plusieurs traits et viennent du même pays. » Voir « La fondation de Rufisque », Mythe lébou recueilli et traduit par Mariama Ndou Mbengue, p. 154-156 ; « Mame Nguessou, djinn de Mboul », Mythe wolof recueilli par Amady Sy Fall auprès de Moustapha Mboup, griot royal demeurant à Mboul, pp. 155-160 ; et « la fondation de Koulagna à Kounghoul », pp. 175-176 dans Lilyan Fongang-Kesteloot, *Contes, fables et récits du Sénégal*, Paris, Karthala, 2007.

les rituels de Ndëpp, sorte de rituels de « dé-possession » pour ceux habités par les esprits ou qui souffrent d'affections psychopathologiques » (C, 56).

En gardant à l'esprit ce rapport entre le monde des djinns et le monde des êtres humains, j'aimerais revenir à la place du « fou » que les fondateurs du deuxième village retrouvent au pied baobab. Ayant décidé où construire la nouvelle maison avec les enfants, le père annonce :

Voilà, devant ce baobab, symbole d'une vie antérieure, nous allons bâtir une maison qui sera « la » demeure, nous donnerons nos os à cette terre du Ndoucoumane, nous sacrifierons au soleil ce que nous possédons de plus cher : notre vie. Allez, mettons-nous-y maintenant. Plantons les quatre pieux qui délimiteront la concession et nous ferons de l'infini de la savane et de la brousse notre territoire. Nous sommes arrivés. Nous allons renaître tous ici (BF, 25).

C'est lors de ce discours que le « fou » apparaît : « Il ne restait dans le village sinistré qu'une créature sans âge. Nul ne savait d'où il venait. Il n'avait au monde que le soleil, les baobabs et l'infini de chaleur. Il ne connaissait rien d'autre, à ce qu'il semblait » (BF, 25). Le texte précise que la famille *décide* que cet être est un fou (BF, 25), mais il garde ouvert la possibilité que cette « créature » soit un djinn. Ce dernier interpelle la famille : « Salut les miens » (BF 25) tout en leur expliquant qu'il a vu leur arrivée en rêve. Il affirme être « [...] le plus ancien. [...] Je détiens tous les secrets de ce village; j'avais une famille ici, il y plus de cinq siècles [...] » (BF 25). Cet « immortel » se dit préoccupé par le « [...] jeune baobab : il est sorti un matin de terre comme planté par des dieux d'autres mondes. Je fais des recherches et un jour j'en percerai le secret, ce baobab est lié à un événement qui va bouleverser une génération entière » (BF, 26). Selon moi, ce fou, potentiellement djinn, signale la nature profondément ambivalente du nouveau baobab.

3.4 Le (m)otherside du baobab

Dans le passage cité plus haut, Watson affirme, « Comme la mère, le baobab lie les générations d'une communauté entre elles [...] »³¹⁸. » De même Watson pointe le rapport métonymique entre Ken la narratrice et le baobab. Une croyance répandue voudrait que le baobab soit un arbre qui pousse à l'envers³¹⁹. Ainsi, je souhaite maintenant revoir le travail

³¹⁸ [Ma traduction] Julia Watson, « Exile in the Promise Land » dans Gisela Brinker-Gable et Sidonie Smith (dirs.), *Writing New Identities: Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, 1997, p. 153 : « Like the mother, the baobab connects the generations of a community [...] ». »

³¹⁹ G. E. Wickens, « The Baobab: Africa's Upside-Down Tree » dans *Kew Bulletin*, Vol. 37, No. 2 (1982), p. 194.

de Ken Bugul l'autrice à cette lumière et proposer un (*m*)*otherside* (un autre côté / un côté de la mère) du baobab, qui comme Ken est « nourrissante tout en étant "folle"³²⁰ ». Watson a souligné, comme beaucoup d'autres, le caractère œdipien de la narratrice, qui cherche inlassablement à se reconnecter avec une mère perdue. Certes, la transgression de la fille qui cherche à s'affirmer³²¹ est là, Mais évidemment, comme toute quête des origines, celle-ci est vouée à l'échec, ces dernières étant au moins partiellement forcloses. Cependant, en reprenant la pensée de Jordan, il est possible de voir dans l'écriture de ce baobab le projet fou de la part de l'enfant de nourrir la mère, voire de faire exister une mère ou des textes-mères capables de nourrir les enfants d'une « génération condamnée³²² » dont « personne [ne] veut ». Mazauric remarque avec justesse que les « ken bugul » sont en fait, à l'opposé de ce que leur nom suggère, des enfants désirés par leurs parents, qui souhaitent ardemment les protéger du mal par le biais d'un nom magique, « un nom pour conjurer le sort³²³ » : « [...] on rappellera que de tels noms [...] sont aussi traditionnellement donnés aux enfants afin d'éloigner d'eux la rapacité des génies, afin de les protéger en somme. En ce sens ils sont dépositaires d'un destin singulier, et sont finalement particulièrement aimés³²⁴. » Le destin singulier de Ken Bugul, autrice ou narratrice, sera de faire de la magie *placenterre*, de nourrir la mère en même temps que de nourrir la fille en créant un texte qui fait resurgir de la vie là où le lien était brisé, qui redonne une forme dynamique à la sur-vie.

Les djinns ne sont pas les seuls êtres liés aux baobabs dans la culture sénégalaise. Les griottes et les griots aussi partagent une histoire avec ces arbres, surtout dans la région du Saloum :

En Afrique de l'Ouest, le tronc vide peut servir de tombe. Au Sénégal, les Sérères utilisent les baobabs creux comme un endroit où un corps auquel on a dénié une inhumation peut être suspendu entre la terre et le ciel dans un processus de momification qui évite à ce que certains corps ne souillent la

³²⁰ Julia Watson, art. cit., p. 160.

³²¹ Ibid., p. 153.

³²² La narratrice se décrit ainsi : « Moi, qui n'avait jamais connu de milieu, de famille, issue d'une génération condamnée, moi qui n'avais aucun repère, comme pourrais-je m'aliéner? » (BF, 150).

³²³ Nicolas Trebier, « Ken Bugul. Les chemins d'une identité narrative », *Hommes & Migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires. Migrations en création*. 1297, 2012, p. 45.

³²⁴ Catherine Mazauric, « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Amiata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) » dans *Dalhousie French Studies: Identité et altérité dans les littératures francophones*, vol. 74/75, Spring-Summer 2006, p 242.

terre. Les personnes privées d'enterrement sont des griots, une caste incluant des poètes, des musiciens, des sorciers, des batteurs de tambours, et des bouffons³²⁵.

Comme l'arbre massif, les griots et les griottes inspirent à la fois révérence et crainte. Appartenant à une caste, ils et elles ont traditionnellement un statut à part dans la société, pourtant leur rôle—conserver la mémoire et les traditions orales—est central. Selon moi, la narratrice transgresse les lignes sociales pour rejoindre ces « maîtres de la parole » qui traditionnellement chantent les nobles³²⁶, mais qui, pour citer le cinéaste Djibril Diop Mambéty « [...] sont porteur[s] d'un message à un moment précis » des « [...] visionnaire[s] et [des] créateur[s] de l'avenir³²⁷. » Il est remarquable que Ken Bugul ait publié une nouvelle intitulée « Les Maîtres de la Parole³²⁸ » dont le point de départ est une description du terrain vague acheté par la mère de la narratrice. Sur ce terrain clôturé pousse évidemment un baobab. Juste avant de raconter comment elle a mis la perle d'ambre à son oreille, Ken Bugul explique comment sa mère est devenue la deuxième épouse du cavalier, alors « [u]n homme ancien », respecté pour sa « foi en Dieu » et ayant réussi dans le commerce et l'élevage :

La jeune fille de la concession voisine lui avait plu et il jeta son dévolu sur elle. Elle était de la seconde famille venue s'installer dans le village après le feu. La peu claire comme la lumière de la lune, les attaches fines comme les gazelles du pays, le port altier comme une princesse mandingue, elle avait les dents aussi éclatantes que le marigot quand le soleil était au zénith.

Elle allait chercher l'eau au puits matin et soir; plus d'une fois par jour, elle passait sous le baobab sans s'y arrêter. L'homme l'avait remarquée et c'était cela le plus important : ils n'étaient ni l'un ni l'autre castés (BF, 29).

Remarquables sont les descriptions de la jeune femme qui devient la mère de Ken, « une princesse mandingue » dont le physique est décrit à la faveur de comparaisons avec la beauté de la nature. Il est aussi fort intéressant que Ken Bugul l'autrice ait écrit l'histoire de

³²⁵ G. E. Wikens, *op. cit.*, pp. 190-191 : « In West Africa the hollow trunks may be used as tombs. In Senegal the Sérères make use of hollow baobabs as a place where a body denied burial may be suspended between earth and sky for mummification so that their bodies do not pollute the earth. The people denied normal burial are the griots, a caste which includes poets, musicians, sorcerers, drummers and buffoons. »

³²⁶ Cornelia Panzacchi, « The Livelihoods of Traditional Griots in Modern Senegal » dans *Africa: Journal of the International African Institute*, Vol. 64, No. 2 (1994), pp. 190-191. Il est aussi intéressant que le nom Mbaye (le nom de famille (statut civil) de l'écrivaine Ken Bugul figure parmi les noms de famille typiques de la caste de griots, p. 191.

³²⁷ Cité dans John James, « Les griots d'Afrique de l'Ouest—Bien plus que de simple conteurs », 2012, para. 8, article publié sur le site du Goethe Institut, consulté en ligne le 02 novembre 2019 sur <https://www.goethe.de/ins/ci/fr/kul/mag/20749391.html>.

³²⁸ Dans *Nouvelles du Sénégal*, Paris, Magellan & Cie, 2010, pp. 109-126.

cette manière, associant les origines d'une enfant qui devient une marginale sociale avec l'arbre tombeau des griots et griottes et habitat des djinns. Ainsi, l'enfant pousse un cri de (re)naissance : « Soudain un cri! Un cri perçant. Un cri venait briser l'harmonie, sous ce baobab dénudé, dans ce village désert. L'enfant s'enfonçait, de plus en plus profondément, la perle d'ambre dans l'oreille » (BF 31). Le passage est repris quelques pages plus loin dans le texte interstice. La narratrice dépeint d'abord un tableau du village somnolent avant de reprendre la parole sur la naissance du cri avec un « je » qui s'approprie le récit : « L'harmonie était brisée. Ce cri perçant. Sous ce baobab dénudé dans ce village! L'âne avait dressé les oreilles, le coq s'était arqué, la crête plus rouge, plus vaniteuse. Je m'enfonçais de plus en plus profondément la perle d'ambre dans l'oreille. » Ken explique ce geste malencontreux : « Dans mon village, les femmes portaient des perles enfilées, des épingles de nourrice aux oreilles. J'avais associé la perle d'ambre trouvée dans le sable à cette image de la femme de mon village pour m'enfoncer la perle dans l'oreille » (BF 36). Mais si le mimétisme explique le geste, il faut se pencher également sur l'objet : la perle d'ambre. Résine fossilisée des arbres du passé, l'ambre est « [...] [u]tilisée depuis le III^e millénaire dans un but à la fois décoratif et curatif³²⁹. » Et s'il se trouve qu'une partie importante des perles ouest-africaines sont faites de « fausse » ambre jaune, les substances utilisées—gommes, copals, résines—pour confectionner ces perles proviennent tout de même des arbres³³⁰. La perle que Ken met dans son oreille vient du collier porté par Astou le jour de son arrivée au village. Ainsi, la fille insère littéralement et physiquement un objet de la préhistoire du village dans son corps. Tout se passe comme si la petite fille était condamnée à entendre les histoires d'avant, à les porter en elle, tout en étant propulsée dans un avenir qui la confine aux marges de la société, au Sénégal comme en Belgique. Ainsi devenue, comme le souligne Gallimore, conteuse, ou selon moi, griotte, marginalisée mais chérie, elle est en quelque sorte otage de la poésie. En se remémorant son dernier entretien avec son père, elle explique : « Je le voulais père, je le voulais mon père mais c'était plutôt l'aïeul. Je ne parlais avec lui que de poésie et de rêve. J'aurais voulu que d'autres sentiments nous

³²⁹ Voir Christine Flon, « Ambre » dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 octobre 2019 au <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ambre/>.

³³⁰ Voir Josette Rivallain et al., "En ambre, avez-vous dit ?" *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, 37^e année, bulletin n°1, 1995. pp. 59-73.

ébranlent et je me promettais que désormais j'allais faire tout mon possible pour faire éclater la perle d'ambre [...] » (BF 116).

3.5 Baobab serpentine, vers d'autres mythes

Le baobab n'est pas seulement l'endroit où Ken a trouvé la perle, il est aussi le point de départ pour aller à l'école, un marqueur de la jonction entre deux mondes :

Le petit chemin qui y menait commençait au pied du baobab. Il *enjambait les grosses racines* et, chaque fois que je prenais, *je croyais marcher sur un gros serpent allongé*; le chemin rejoignait un autre chemin plus large, continuait sa route, passait au-dessus des rails et descendait vers l'école. C'était un chemin sinueux, étroit et calme. Les cents arbres alentour *embaumaient* l'école. Nous n'étions pas nombreux en cette année de soleil, de froid, de pluies. Les baobabs étaient les témoins de l'entrée de l'école française. Témoins silencieux qui eurent à raconter plus tard (BF, 139; mes italiques).

Comme Marie NDiaye, Ken Bugul (l'écrivaine) écrit que les arbres « embaumaient » l'école, un choix lexical qui les lie aux rites funéraires et fait de l'école française une espèce de tombeau. La jeune fille prend l'école d'abord comme « un jeu pouvant faire partie des milles jeux que m'offrait la brousse qui couvrait mon village. Mais tout expira avec le son de la première lettre française que l'instituteur prononça et écrivit sur le tableau noir : "i" » (BF, 140). Comme le cri perçant de la jeune fille, « Le son du « i » avait effrayé les oiseaux qui chantaient toute la journée dans les feuillages. Les termites choisirent de faire leurs termitières ailleurs » (BF, 140). Ce faisant, le voyelle « i » éloigne les espèces qui coopèrent pour une survie collective tissée autour de et avec le grand arbre—les termites, par exemple, aident à la propagation des baobabs en libérant les graines de la pulpe qui les enveloppe. La destruction de ces liens permet l'enracinement de l'école d'une part, et présage la mort du baobab fou de l'autre : « L'école française qui allait bouleverser mille mondes et milles croyances qui se cachaient derrière les baobabs *médusés* en prenant des formes humaines » (BF, 140 ; mes italiques). Pour Borgomano, ce passage marque une défaillance du baobab « gardien des traditions » qui est ainsi « [...] planté en plein cœur des contradictions africaines³³¹. » Il est certain que la narratrice en suggère autant, et les baobabs aux formes humaines ici sont vraisemblablement les anciens du village qui ont inscrit les enfants à l'école. Selon la narratrice, contrairement aux fils de chefs et aux

³³¹ Madelaine Borgomano, *Voix et visages de femmes dans les livres écrits par les femmes en Afrique francophone*, Abidjan, CEDA, 1989, p.58.

habitants originaires des quatre Communes qui allaient à l'école : « Dans le Ndoucoumane lointain [...] l'aventure colonialiste se passait ailleurs. Mais quand l'école fit son entrée, la tentation ne fut pas moindre qu'ailleurs. Seules des familles traditionnelles musulmanes, fortement enracinées, affichèrent un refus catégorique et boycottèrent le fait colonial » (*BF* 179)³³². La petite écolière enjambe les racines du baobab et prend un chemin qui ressemble à un « gros serpent allongé ». En se replaçant dans l'univers de Gallimore, il est certain que ce passage rappelle le serpent diabolique du jardin d'Éden, et Déborah Lee-Ferrand propose l'analyse suivante à propos du même passage : « Dans cet exemple d'intertextualité, le baobab se substitue à l'arbre de la connaissance, faisant du serpent la figure de l'Occident qui s'insinue dans les esprits³³³. » Mais le langage interpelle—serpents, médusés. Est-il aussi possible, en quittant de nouveau l'imagerie d'un Éden du péché originel, d'y voir la tête de la Méduse, « une des figures mythiques les plus archaïques³³⁴ », représentation du sacré

³³² Cornelia Panzacchi, *op. cit.*, pp. 191-192, raconte une version légèrement différente dans son article sur les griots (publié dans la décennie qui suit la parution du *Baobab fou*. Selon elle, les chefs n'envoient pas leurs fils, mais les fils des griots. Il est intéressant de noter que la grand-mère de Ken Bugul semble ne pas aimer la petite fille parce qu'elle est inscrite et suit le cours à l'école. C'est une constante des personnages de Ken Bugul (l'écrivaine) que l'on retrouve dans *Cacophonie* et dans *L'Autre côté du regard*, pour ne citer que ces deux romans.

« As young boys, griots could gain entry to such French schools as famous Ecole des fils des chefs, since traditional chiefs were apt to send not their own but their slaves' and other dependents' children to the white man's school so as to preserve their own offspring from colonial influence. The graduates of such schools might then enter the colonial service and rise to positions of such authority that their hereditary social status became irrelevant to their exercise of power over nobles and others. Regarded as social upstarts and traitors to their own people, men-of-caste in colonial employment were nonetheless poorly regarded; the term 'griot' became almost synonymous with 'collaborator', as someone who was the lackey of the enemy coloniser or indeed of anyone who oppressed the people, whether a white *commandant de cercle* or the local chief or politician. This depiction of the griot has been adopted by several West African writers, such as Bernard Dadié (1980), Ide Oumarou (1984) and Yambo Ouologuem (1968). »

Je traduis : « Jeunes garçons, les griots pouvaient entrer dans les écoles françaises, telle que la célèbre École des fils des chefs parce que les chefs traditionnels envoyaient plutôt les enfants de leurs esclaves et de leurs dépendants plutôt que leurs propres fils, afin de préserver leur progéniture de l'influence coloniale. Les diplômés de telles écoles pouvaient alors rentrer dans l'administration coloniale et accéder à des positions d'autorité tels que leur statut social hérité ne soit plus un obstacle à l'exercice de leur pouvoir sur les nobles et autres personnes. Considérés comme des arrivistes et des traîtres, les personnes issues de castes employées par l'administration coloniale avaient mauvaise réputation ; le terme « griot » devint un quasi-synonyme de « collaborateur », quelqu'un qui était le laquais de l'ennemi colonisateur ou bien de n'importe quel oppresseur du peuple, qu'il s'agisse d'un commandant de cercle blanc ou bien d'un chef ou un politicien local. C'est cette représentation du griot qui fut adoptée par plusieurs écrivains ouest-africains, comme Bernard Dadié (1980), Ide Oumarou (1984), et Yambo Ouologuem (1968). »

³³³ Déborah Lee-Ferrand, « Enracinement et déracinement gustatifs dans "Le Baobab fou" de Ken Bugul » *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 32, No. 2 (2017), p. 176.

³³⁴ Camille Dumoulié, « Méduse » dans *Dictionnaire des mythes littéraire* (Dir. Pierre Brunel), Paris, Editions du Rocher, 1994, p. 1018.

dans toute son ambiguïté³³⁵ ? Le baobab a, après tout, la tête à l'envers. Peut-on aussi y déceler les serpents des mythes très anciens, associés à la fois aux femmes et aux cycles de la (sur-)vie? « Le serpent, écrit Starhawk, est un symbole ancien de la Déesse et du renouveau de la vie car le serpent mue et se renait sans cesse³³⁶. » Cette formulation simple résume les recherches des féministes telles que Françoise d'Eaubonne autour de cette question. Selon d'Eaubonne, le sexe et la valeur symbolique du serpent ont changé « [...] au passage de l'agriculture féminine à *la houe* à l'agriculture masculine à *la charrue* [...]»³³⁷. » Est-il possible de confondre ces racines serpentine avec les tentacules des méduses de la mer, les méduses-placentas tricotées et accrochées aux arbres par Nané Jordan? Y a-t-il dans ce « chemin sinueux, étroit et calme » quelque chose de l'ordre d'un canal de naissance, réversible—une logique placenterre?

La Méduse mortifère est le « [...] parangon de toutes les femmes, que chaque homme craint et recherche à la fois, et dont Méduse offre le masque, c'est la mère : la grande Déesse Mère dont les rites étaient cachés par le visage de Gorgô³³⁸. » Vestige possible d'une ancienne société matriarcale, la Méduse, postée à la frontière entre le monde des vivants et le royaume des morts³³⁹, occupe un tiers espace, comme Ken Bugul, marginalisée par l'école et ayant adopté une position de griotte castée. *Le Baobab fou* se présente à la fois comme une recherche de la mère et une recherche identitaire qui se passe par l'arbre et par l'enracinement. Même quand elle est au fin fond de sa propre déchéance et de sa solitude, ayant accepté de se prostituer, elle dit : « Je cherchais la souche » (BF 210). Et, plus explicitement, elle se demande : « Ou bien était-ce le "*liggey u ndey*"? » (BF 153) La note en bas de page explique cette expression wolof : « [...] litt. travail de la mère : au sens figuré ou symbolique, l'aura de chance ou de malchance accompagnant l'enfant selon que sa mère a été, ou non, une bonne épouse » (BF 153). Même dans la détresse

³³⁵ Ibid.

³³⁶ [Ma traduction] Starhawk, *Truth or Dare*, New York : HarperOne, 1990, p. 280 : « The snake is the ancient symbol of the Goddess of life's renewal, for the snake sheds its skin and is continually reborn. »

³³⁷ Françoise d'Eaubonne, *Les femmes avant le patriarcat*, Paris, Payot, 1976, p. 12. Dans le même monographie, D'Eaubonne dédie un chapitre entier au rapport entre les femmes, le sacré et les serpents intitulé « Serpent, lune et sexe », pp.45-53.

³³⁸ Camille Dumoulié, *art. cit.* p. 1022.

³³⁹ Il est intéressant d'observer que la Méduse joue le rôle de gardienne de l'enfer dans *La Divine comédie*, une lecture que Ken Bugul entame, visiblement sans le finir chez son frère : « C'est là que j'essayai de lire *La Divine comédie* » (BF, 171).

aliénante que représente la prostitution pour la narratrice, elle cherche un lien maternel pour expliquer sa place dans le monde. Que se passe-t-il alors quand une femme recherche la mère?

Dans ce cas, chercher la souche implique un passage par le cordon ombilical : « La mort du père confirmait les répercussions du départ de la mère, l'enfance non vécue, le rêve bafoué, l'école française dans laquelle je fouillais en vain, la nécessité de racines pareilles à toutes ces veines qui reliaient l'enfant à la mère, ce cordon ombilical sûrement important » (BF 116). D'ailleurs, la narratrice admet que « Par moments, la mère avait voulu *m'accrocher* et je refusais. Je ne pouvais pas accepter et me satisfaire d'un secours émotionnel de compromise. Plongée dans mes fantasmes, je rejetais la mère par mes références occidentales » (BF 175, mes italiques). À travers l'écriture, Ken Bugul régénère des liens qui permettent, tel l'arbre qui se guérit par la réitération traumatique, à la narratrice Ken Bugul de recréer les liens qui manquent, de se nourrir et de donner à nourrir. Ces images du cordon ombilical ne sont pas à négliger. Le sang du cordon contient ce que l'on appelle aujourd'hui les cellules souches, capable de guérir certaines maladies.

Pendant la gestation humaine, le cordon ombilical agit comme le tronc de l'arbre, conduisant des nutriments et de l'oxygène que le placenta absorbe du corps maternel au fœtus à travers les veines qui suivent des chemins hélicoïdaux. Ainsi, pour reprendre l'image de Nané Jordan, le placenta racinaire nourrit le fœtus à la couronne de cette forme arborescente. Le tronc de l'arbre, pour sa part, conduit des ressources absorbées de la terre par les racines³⁴⁰. Cependant, le flux des substances nutritives du tronc de l'arbre va dans les deux sens :

[...] ce sont des *patterns* de flux à double sens. Chaque radicelle d'un arbre puise de l'eau, qui est transportée vers une grande racine et qui remonte le tronc jusqu'aux branches, aux brindilles et aux feuilles; chaque feuille absorbe de l'énergie qui vient de la lumière du soleil afin de fabriquer des sucres, ceux-ci sont envoyés par le chemin inverse aux racines. Chaque racine ou feuille a une connexion directe avec le tronc—mais deux feuilles sur les côtés opposés de l'arbre n'ont pas de lien direct entre elles³⁴¹.

³⁴⁰ Avec de l'aide des mycélium et d'autres organismes.

³⁴¹ [Ma traduction] Starhawk, *The Earth Path: Grounding Your Spirit in the Rhythms of Nature*, Random House, Epub Edition, 2011, p. 188 : « [...] they are two-way flow patterns. Each rootlet of a tree draws up water, which is carried to a large root, up to the trunk, and out through branches and twigs to the leaves; each leaf collects energy from sunlight that is used to make sugars, which travel the reverse route down to the roots. Every root or leaf has a direct route to the central trunk—but two leaves on opposite sides of the tree have to direct link with each other. »

De manière générale, les systèmes vasculaires des arbres, comme les cordons ombilicaux ne forment pas des chemins droits, mais spiralent autour de l'axe central vertical du tronc, et selon Starhawk, il est possible de visualiser ce mouvement de spirale à double sens en enseigne de barbier³⁴². « La spirale, affirme-t-elle, est la forme dynamique d'un cercle. Elle revient sur elle-même, mais toujours avec une différence. Elle bouge quelque part³⁴³. » Comme le serpent, « La spirale est un *pattern* de croissance et un symbole ancien de la régénération et du renouveau³⁴⁴. » Placenterre, la fiction de Ken Bugul envoie de l'énergie dans les deux sens—des arbres pour nourrir les mères et les filles, et leur faire traverser les cycles de la vie et de la mort.

Ainsi, les baobabs médusés laissent la petite Ken descendre aux Enfers que l'école française et (néo)coloniale ouvre devant elle. Marginalisée dans sa propre culture, aliénée par l'éducation française qui l'a escroquée en lui proposant des « Nos ancêtres les Gaulois ». Elle ne se reconnaît pas non plus dans l'indépendance sénégalaise qu'elle voulait salvatrice : « Je ne constatais aucune acquisition d'identité propre, aucun souffle. L'indépendance était comme la reconnaissance et l'officialisation de la dépendance » (*BF*, 176). La déception est la même quant à la Négritude³⁴⁵ et au mouvement noir, décrit comme un reflet de l'aliénation coloniale, qui s'offrent à elle jeune adulte, et qui ne proposent pas de solutions adéquates³⁴⁶. Voyant des manifestations tel que le Festival mondial des Arts nègres comme de l'ensorcellement³⁴⁷, elle dit, « Ce qui restait du Noir fut étalé dans un spectacle de divertissement entre vaincus et vainqueurs, dans cette participation au processus de la marche de l'histoire de l'humanité. La naïveté dans la survie sans rancune. On se cherchait mais on avait délaissé le sacré » (*BF* 183). Après ce « symposium de l'homme noir néocolonial entretenu », « La mère Afrique subit l'assaut de de la coopération qui ne faisait

³⁴² Ibid, p. 192.

³⁴³ [Ma traduction] Starhawk, *The Earth Path*, p. 191 : « A spiral is a dynamic form of a circle. It comes back on itself, but always with a difference. It moves somewhere. »

³⁴⁴ [Ma traduction] Ibid.: « The spiral is a pattern of growth and an ancient symbol of regeneration and renewal. »

³⁴⁵ Je remarque en passant que cette indépendance a vu le jour sous la présidence d'un des plus grands poètes de la Négritude, Léopold Sédar Senghor.

³⁴⁶ Madelaine Borgomano, *op. cit.*, ajoute à cette analyse, p. 63 : « Ainsi, Ken ne sait plus où se situer. »

³⁴⁷ « Le Noir avait besoin de s'exorciser, non de s'ensorceler », écrit Ken Bugul (*BF*, 183). Ainsi, le thème de la folie aussi bien que des causes et des remèdes traditionnelles sont évoqués dans son traitement des faits coloniaux.

qu'enliser le Noir de plus en plus dans les bouleversements psychiques insondables. Les sources profondes se tordaient dans l'abîme où on voulut l'ensevelir » (BF, 183).

Le roman est souvent qualifié de *Bildungsroman*. Cependant, restant dans le registre des mythes, il est aussi possible d'y voir les dédales d'un voyage initiatique, tel que celui entrepris par Inanna³⁴⁸, la déesse sumérienne de la fertilité, associée à l'agriculture³⁴⁹. Les lectrices suivent Ken dans ses descentes infernales, et comme une serpente qui mue, elle revient à la surface pour renaître. Le moment où Ken touche le fond en donne l'exemple. Ayant accepté d'amener un deuxième client chez elle dans la foulée de son premier, la scène glauque vire au cauchemar quand l'homme perd conscience chez elle. Elle réussit à traîner l'homme inerte à l'extérieur de la maison pendant que son chien de compagnie réveille tous les voisins. « Je me croyais morte depuis longtemps, depuis un temps inconnu » (BF, 220), relate-t-elle. Croyant l'homme mort également, elle se barricade chez elle pendant quarante-huit heures. « Mais, que je le veuille ou non, la vie m'attendait juste derrière la porte et je pleurais très fort, en des sanglots profonds précipités dans l'éclatement des entrailles. À ce moment-là, le cri jaillit. Un cri perçant qui venait briser l'harmonie, *sous le baobab dénudé, dans le village désert* » (BF, 220). Et donc, « La conscience de tout ce qui m'était arrivé si loin du village où je suis née, me faisait prier Dieu de me faire renaître, comme si presque un quart de siècle de tourment n'avait jamais été » (BF, 220-221). Ayant trouvé refuge de nouveau chez Jean Wermer, et du soutien auprès de son amie fidèle Léonora, « aussi vraie qu'une mangue mûre, tombant de l'arbre³⁵⁰ » elle décide de retourner au Sénégal.

Au retour, elle retrouve le baobab, mort-vivant comme elle : « Les retrouvailles furent applaudies par le baobab mort depuis longtemps » (BF, 222). L'absence de Ken Bugul a provoqué une crise chez l'arbre, qui sombre dans une folie lucide, comme elle : « J'avais pris rendez-vous avec le baobab, je n'étais pas venue et je ne pouvais pas l'avertir, je n'osais pas. Le rendez-vous manqué lui avait causé une profonde tristesse. Il devint fou et mourut quelque temps après » (BF, 222). Elle continue :

³⁴⁸ Voir, par exemple, "From the Great Above to the Great Below" dans Diane Wokstein et Samuel Noah Kramer, *Inanna: Queen of Heaven and Earth*. New York, Harper & Row, 1983, pp. 52-73.

³⁴⁹ Comme la Méduse, Inanna est une déesse d'un passé possiblement avant l'émergence du patriarcat. Voir Starhawk, « The Dismembering of the World » dans *Truth or Dare*, New York, HarperOne, 1990, pp. 32-70.

³⁵⁰ Comme dans *Trois femmes puissantes*, la mangue joue un rôle important. Le rapport au fruit du manguier dans l'imaginaire de Ken Bugul et le rapport au père de Norah sont totalement différents.

Le matin où je suis arrivée au village, tous les autres baobabs s'étaient cachés derrière leurs troncs, repliant leurs branches en un feuillage touffu. Le soleil veillait le défunt qui était tout en lumière. Les oiseaux portaient le deuil. Les petits papillons blancs et jaunes sillonnaient l'air de leurs ailes lumineuses et tremblantes.

Sans parole, je prononçai l'oraison funèbre de ce baobab témoin et complice du départ de la mère, le premier matin d'une aube sans crépuscule. Longtemps je restais devant ce tronc mort sans pensée (BF, 222).

Les oiseaux et autres créatures qui ont fui le baobab quand le « i » a sonné sont, comme Ken, de retour. Comme la mère Astou ramassant les perles d'ambre, Ken se passe de la parole pour « prononcer » l'oraison funèbre du baobab. Ces dernières reviennent au baobab, qui comme la mère, selon la lecture de Watson, relie les générations. En même temps, Watson affirme que le baobab mort « [...] représente l'inéluctable exile double—de et à chez elle en Afrique³⁵¹. » Mon analyse voit aussi dans cette image de Ken face au baobab une représentation éco-logique de la sur-vie qui permet la concomitance de l'enracinement et de l'errance, de la vie et la mort. La vie et la mort ne s'organisent plus, ou pas exclusivement selon une chronologie linéaire. Bien qu'il soit possible de les reconstituer selon une chronologie naissance-vie-mort, l'écriture de Ken Bugul s'efforce de représenter la vie et la mort comme étant fois simultanées, cycliques, et spiralées.

Les œuvres de Ken Bugul proposent donc la mort-vie comme modèle placenterre et ambivalent de sur-vie, ce qui explique les alliances et les agencements avec les arbres—les êtres morts-vivants capables de se régénérer à la suite de traumatismes désastreux. Mais les arbres sont aussi en mesure de maintenir des souches « mortes » en vie. Le xylème conduit de l'eau et des substances qui vient des racines vers le haut de l'arbre. Quand le xylème meurt, il constitue progressivement la matière de l'intérieur de l'arbre—le bois, formant les anneaux de croissance concentriques. Le phloème, l'autre tissu vasculaire, conduit les sucres générés de la photosynthèse vers le bas de l'arbre. Ce tissu vital porte aussi le nom « liber³⁵². »

L'arbre met en question l'opposition binaire entre la vie et la mort, et en alliant ses écrits avec les arbres, Ken Bugul propose des récits de sur-vie, qui portent le deuil des personnes et des mondes disparus et en voie de disparition, tout en ouvrant la possibilité d'une régénération, de renaissances. Ainsi, pour reprendre la périphrase de Jean Birnbaum

³⁵¹ Julia Watson, « Exile in the Promise Land » dans Gisela Brinker-Gable et Sidonie Smith (dirs.), *Writing New Identities: Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, 1997, p. 153.

³⁵² Voir p. 105 dans le chapitre précédent.

à propos de la sur-vie telle que Derrida l'a définie, les arbres « *port[ent] le deuil comme on porte un enfant*³⁵³. » L'image de Birnbaum rappelle la sylvo-poétique de Ken Bugul et résonne également avec l'intervention télévisée de Léonora Miano lors d'un débat sur le racisme en France :

[Les Subsahariens] ont vu un monde qu'ils ne connaissaient pas déferler sur eux, et ils se débattent toujours avec. C'est ça la colonisation. C'est la disparition du monde connu. Les Amérindiens peuvent en parler, les sub-sahariens peuvent en parler. [...] L'être humain cherche l'endroit où il peut survivre. [...] Les autres qui l'ont vécu avant ont une bonne nouvelle pour vous : on ne meurt pas de la disparition du monde connu, on invente autre chose. [...] Nous allons tous survivre à ça³⁵⁴.

Bien que Miano réponde ici par rapport à des tensions interculturelles et des problèmes de racismes dans l'Hexagone, il me semble que son propos peut être élargi à l'écriture *placenterre* de Ken Bugul, qui tente d'inventer autre chose afin d'assurer la sur-vie.

3.5.1 Liens et arrachements

L'abandon par la mère est un traumatisme fondateur dans les fictions de Ken Bugul, et les personnages y reviennent de manière obsédante pour exprimer leur douleur et leur incompréhension. Perdre la mère n'est pas synonyme de devenir orpheline. C'est plutôt une perte de la place familiale et du lien social qui hante les femmes buguliennes à vie : une perte *placenterre* qui condamne ces femmes à une errance, à l'absence d'un chez soi. Justement, Ken raconte en détail le départ de sa mère à mi-parcours de l'ensemble du récit quand elle se souvient de son expulsion de chez Jean Wermer, son amant : « On avait un chez-soi pour y être chez soi. Avec toutes les lois de l'extérieur, toutes les contraintes, tous les interdits, son chez-soi offrait le refuge à tout l'épanouissement de ses instincts. "Chez moi", cela m'avait manqué toute la vie » (BF 96). Le souvenir de quitter cette maison, située dans un parc et donc entourée d'oiseaux et d'arbres, réveille le souvenir du départ de sa mère, et c'est seulement pendant la description de cet événement que Ken l'appelle « *ma mère* », utilisant le déterminant général « la » le reste du temps. Pour la petite fille de cinq ans : « Dans cette maison, il n'y avait qu'elle que je distinguais. Il y avait le père, mais il était le père de tout le monde; il avait autant d'affection pour ses propres enfants que pour les

³⁵³ Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*. Paris, Gallilée / Le Monde, 2005, p. 16.

³⁵⁴ « Christiane Taubira insultée le racisme se banalise t il ? », Ce soir (ou jamais !), 8 novembre 2013, France TV, 2013, consulté en ligne le 2 janvier 2019 au <https://www.youtube.com/watch?v=02i7x4tiVns>, 18:02 – 20:36.

autres » (BF, 96). Comme Ken, sa mère est associée à un arbre : « Ma mère était présente dans la demeure familiale comme l'immense *dobali* qui abritait leurs monologues intérieurs » (BF, 97). Le *dobali* est un figuier étrangleur (*ficus thonningii*), décrit plutôt dans le roman comme « [...] l'arbre immense et imposant, sous lequel on faisait la cuisine parfois, où on mangeait aussi parfois, où on jouait, où on pleurait, où les deux femmes du père s'engueulaient en silence, se réconciliaient, où chacune en voulait secrètement à l'autre d'être là, où on les trouvait parfois endormies, enveloppées par cette atmosphère de silence que seule la paix créait » (BF, 37). La mère, l'arbre, et le lieu d'appartenance sont intimement liés. Si le baobab est le repère pour trouver le village, la mère *dobali* est le repère de la maison, d'un chez soi, et sans la mère, l'enfant perd son sens de soi. Le choix du *dobali* n'est pas anodin car cet arbre est parmi « les arbres à palabres le plus fréquent³⁵⁵ », « planté au centre d'un nouveau village pour dire que le lieu est occupé³⁵⁶ ». Ayant des vertus médicinales, il a aussi des pouvoirs « magico-religieux », c'est-à-dire il sert à la « protection de la concession³⁵⁷. » La narratrice confie : « Je maudirai toute ma vie ce jour qui avait emporté ma mère, qui m'avait écrasé l'enfance, qui m'avait réduite à cette petite enfant de cinq ans, seule sur le quai d'une gare alors que le train était parti depuis longtemps » (BF, 98). Les autres membres de la famille souhaitent « gaiement » au revoir à la mère, mais « [...] l'enfant hurlait à la mort ! » (BF, 99).

Ce hurlement marque la mort-naissance de la narratrice. Expression équivoque, hurler à la mort peut vouloir dire crier comme si on allait mourir. Cependant, cette expression peut aussi faire référence au cri qui réclame la mort ou bien au cri qui proteste contre la mort³⁵⁸. Ainsi, nous retrouvons dans les cris et les hurlements de la petite fille le discours de l'homme aux lèvres minces : « Ce cri qui effraie la mort est celui de la sur-vie » (C, 180). Les années qui suivent ce premier arrachement, elle est en quête perpétuelle d'un lien placentaire. Elle invite des amis chez elle à manger des plats sénégalais, pour une soirée africaine conforme à la « mode nouvelle d'organiser des soirées africaines, asiatiques, péruviennes » (BF, 132). Ken se met en scène, voulant « prendre à témoin les Occidentaux »

³⁵⁵ Michel Arbonnier, *Arbres, arbustes et lianes d'Afrique de l'Ouest*, Versailles, Éditions Quae, 2019, p. 511.

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ Ibid.

³⁵⁸ « Hurler » dans le CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/hurler>, définition consultée en ligne le 19 novembre 2019.

(BF, 132-133), changeant de tenue pendant que ses hôtes mangent et se déshabillant jusqu'au « petit pagne » (BF, 133). Mais elle ne suscite pas l'effet qu'elle aurait voulu :

Je me ridiculais dans une tentative de renaissance.

La soirée s'était terminée tard. J'avais joué pour fuir la solitude, car elle me ramenait toujours au départ de la mère, celle dont on m'avait arrachée sans me laisser loisir de sécher le sang qui coulait à flots de mes entrailles (BF, 133).

Au lieu de renaître, elle revient à la blessure de l'arrachement. Le langage rappelle le cordon ombilical, qui ne doit pas être arraché du corps de l'enfant, mais qui tombe du nombril après cicatrisation naturelle. À la fin de la soirée, Ken se retrouve seule, parmi « [...] les assiettes vides, les verres vides, les bouteilles vides et ce décor de silence que prennent les lieux qu'on vient de quitter » (BF, 133). Elle finit par arracher les photos d'elle, des nus, des murs. Cette scène de solitude rappelle le retour à la maison après le départ de la mère : « Que pouvais-je faire d'autre que de retourner à la maison qui désormais n'était plus familiale » (BF, 99). Sans lien, il n'y a pas de *placenterre*.

Comme Ken, Sali fait face au vide laissé par le départ de la mère et fait part de sa difficulté à vivre dans une maison qui n'est plus familiale : « Cette demeure, Sali ne l'avait jamais connue familiale. Elle y avait vécu les toutes premières années de son enfance, sans sa mère qui l'avait laissée là un jour et s'en était allée avec son fils fragile » (C, 50). La similitude entre ces descriptions ne se limite pas à la maison, qui est dans les deux cas entourée des baobabs. Les deux personnages se souviennent également d'un arbre différent de tous les autres :

Au village là-bas, devant la concession familiale enfouie dans les baobabs, il y avait un arbre fruitier, très grand. Son tronc s'était penché pour mieux soutenir avec grâce son feuillage généreux. Combien de fois je l'ai regardé, quand tôt le matin, j'allais ramasser les fruits tombés. Il était là. Il affrontait, seul, les baobabs, la savane, les vents, le soleil, le festival des nuits du Ndoucoumane. Cette solitude-là n'était pas comparable (BF, 195).

Sali s'en évadait de temps à autre pour aller fouiller l'espace tout autour, un espace de baobabs et de sols durs. Quand il pleuvait, ces sols devenaient boueux et des marigots se formaient tout autour. Il y avait cette mare pendant la saison des pluies au milieu du chemin qui séparait la demeure de la voie ferrée et un peu plu lin, le grand arbre solitaire qui n'était ni un caïlcédra, ni un fromager, ni un dimb, et qui se dressait au milieu d'un terrain vague. C'était un arbre dont elle n'avait jamais entendu prononcer le nom et les gens n'en parlaient pas. Il ne perdait jamais ses feuilles, ne faisait pas de fleur et ne portait pas de fruits. Quand, toute petite Sali le regardait, il faisait partie du décor et elle ne s'était jamais aventurée à y grimper, elle qui pourtant aimait monter sur les arbres alentour. Plus tard elle était passée devant, sans y prêter attention, pour aller soigner sa blessure profonde et clamer sa douleur sur le canari en terre cuite (C, 51).

Un arbre fruitier dans *Le baobab fou*, un arbre persistant sans fruits dans *Cacophonie*. Bien que différents, ces arbres partagent la solitude et la proximité avec la maison familiale. Ils sont uniques dans leur genre—sans famille, comme Ken : « J'étais seule comme seul un arbre savait l'être » (BF, 195), ou Sali : « Déjà toute jeune, Sali s'était sentie différente, parce qu'elle n'avait pas l'impression d'avoir un père et une mère dans la demeure où elle était née » (C, 34).

3.5.2 Eco-logique de l'avortement

Si Ken part vers la « Terre promise » (BF, 53) en quête d'un lien, d'un contact avec les ancêtres gaulois, elle refuse rapidement de devenir mère (en terre) européenne et ainsi de créer de nouveaux liens. Dans les premiers mois à l'Université, Ken tombe enceinte de Louis, un étudiant belge qui a passé une partie de son enfance en Afrique et qui est fasciné par Ken. Dégoûtée par cet exotisme, Ken refuse d'abord le rêve de Louis de repartir en Afrique avec elle, et ensuite son désir de devenir père, de fonder une famille (BF, 73 et 74). Elle consulte un médecin avorteur « [...] dans une rue triste. Une rue sans identité. [...] j'avais l'impression que toutes les maisons dans cette rue portaient le même numéro » (BF, 65). Observant les femmes dans la salle d'attente, Ken remarque :

[...] on aurait dit plutôt une pièce d'un bureau de recrutement où s'alignaient des femmes de toutes les couleurs : des Arabes, des Africaines, des Antillaises. Chacun avait l'air de vivre une tragédie propre à elle. [...] Elles avaient la même couleur. *Nous étions ensemble sans l'être*. Nous nous regardions certainement sans nous voir. Nous étions des femmes et nous avions certainement les mêmes cauchemars que ne connaissaient que les femmes (BF, 65-66; mes italiques).

Les femmes qui sont ensemble sans l'être, rappellent par contraste une scène antérieure et mythique du livre : Ken décrit les habitants de son village natal ainsi : « Tout le monde y était heureux, car tout le monde partageait tout. La naissance, la vie et la mort. *Dans ce village, les gens étaient ensemble* » (BF, 22; mes italiques). Dans cette formulation s'entend une inscription du wolof *nioko bokk*. Le verbe *bokk* veut dire « faire partie de; appartenir à un ensemble; être de; participer » ou bien « avoir en commun; partager » tandis que le nom signifie « parenté ³⁵⁹. » Cette phrase simple est le plus souvent traduite dans le français courant du Sénégal comme « on est ensemble » et s'emploie pour dire « merci ».

³⁵⁹ Jean-Léopold Diouf, *Dictionnaire wolof-français et français-wolof*, Paris, Karthala, p. 72.

Similairement, « *Naka sa mbokk?* » (Comment va la famille?) est une salutation répandue qui démontre le lien entre la parenté, la famille, et l'hospitalité. Ainsi, l'observation simple de Ken se réfère aussi à une conception non occidentale de l'être ensemble, une sorte de parenté qui *peut* aller au-delà ou qui *peut* contourner les liens de sang comme critère déterminant dans la conception naturaliste et patriarcale de la famille qui prédomine en occident. De par leur situation et leurs expériences vécues de femmes et plus particulièrement de femmes racisées, elles sont « ensemble ». Cependant, elles forment un ensemble sans vraiment être de la même « famille », séparées les unes des autres par des conditions sociales différentes.

La violence sexiste de cette consultation se couple et s'amplifie avec la violence raciste du gynécologue que la narratrice décrit comme un « bourreau » qui « [...] exploitait la femme jusque dans ses entrailles » (BF, 67). Ken le compare aussi à une hyène « [...] par ces nuits sans lune où les victimes angoissées se terraient sans la voir surgir de nulle part, ricanant » qu'elle « [...] distinguais dans les ténèbres » (BF, 67-68). Quand elle ose enfin le regarder, de dos, elle dit, « Il ressemblait à un tronc d'arbre » (BF, 69). Il me semble que cette éco-logique—un homme prédateur qui ressemble à un arbre (sans nom) dans une maison sans identité, comparée elle-même à « une maison close », dans une « rue anonyme » (BF, 70)—est plus néfaste que le baobab de Gouye, et sans ambivalence. D'ailleurs, l'agencement rappelle les travaux de Carolyn Merchant qui explique dans *The Death of Nature* (1980) que l'exploitation des richesses de la Terre était taboue jusqu'à la Renaissance. C'est la logique rationnelle qui a dévitalisé la terre dans l'imaginaire des occidentaux, permettant une exploitation marchande des entrailles terrestres. La dévitalisation est concomitante des processus de « de-godding » (le retrait des dieux ou la sécularisation) documentés par Sylvia Wynter, processus qui ont facilité la mise en place des systèmes esclavagistes et coloniaux. L'exploitation du corps de Ken et les corps d'autres femmes vulnérables par le médecin raciste et sexiste a été rendu possible par cette dévitalisation historique, que le langage de l'autrice rappelle.

C'est quand Ken Bugul est allongée sur la table d'auscultation, après avoir subi des commentaires sur son « corps magnifique », « le regard perçant le plafond nu » (BF, 69) que le souvenir de l'annonce de la mort de son frère et de la peine infligée à sa mère, lui revient. Le tissage subtil des fils du récit, s'entrelaçant comme les racines des arbres, fait se croiser la violence raciste exercée contre les femmes et en particulier Ken en Europe avec les

violences coloniales qui engendrent la disparition du frère-soldat qui perd la vie dans les combats coloniaux en Haute-Volta (le Burkina Faso actuel). Se souvenant de cette première nuit de deuil, la narratrice raconte, « C'était la pleine lune, mais endeuillée comme ma mère, la lune s'était réfugiée dans les nuages qui arboraient une terne couleur jaunâtre » (BF, 70), un simulacre des tons jaunes de la fin de l'hivernage décrite dans la préhistoire. Elle continue : « J'avais la tête sur les cuisses de la mère. Ces cuisses chaudes qui me rappelaient celles de la grand-mère qui m'en voulait parce que j'avais été inscrite à l'école française. Elle me haïssait et me regardait comme une souillure, je la dégoûtais. C'était ainsi que je ne fus présente le jour de sa mort, mais je l'avais vue morte, la veille, dans un songe » (BF, 70).

Ainsi, par glissements, Ken revient encore à la violence de l'école coloniale, qui a interrompu aussi la transmission entre femmes. Se préparant à interrompre une grossesse, elle se souvient d'elle-même, fillette, dans un corps-à-corps avec la mère qui rappelle la naissance, dans un moment où la nouvelle de la mort coloniale est fraîchement arrivée.

Ce souvenir est de nouveau coupé et donc entrecroisé avec celui des questions posées par le médecin, qui parle à Ken « [...] comme s'il disait que j'avais un rhume ou que j'avais reçu un courant d'air entre les omoplates » (BF, 70). Plutôt que de s'occuper de l'état psychologique ou moral de sa patiente, il lui demande « C'est un Blanc ou un Noir ? » (BF, 71). « Pour la première fois, explique-t-elle, je me rendais compte qu'une femme pouvait tomber enceinte d'un Noir ou d'un Blanc. J'eus brusquement une fausse mauvaise conscience. Je m'en voulais sans pour autant être capable de justifier cet état » (BF, 71). Dans le discours du médecin, l'identité « raciale » efface l'identité particulière de l'être humain et annule le lien humain. À quoi la narratrice riposte intérieurement : « Un noir ? Qu'est-ce que c'était comme couleur ? Était-ce le reflet de la façade en miroir de ce magasin ? Blanc ? C'était cela, Louis ? Cet homme enfant émerveillé par tout ce que touchait l'Afrique » (BF, 71). Quand, en larmes, elle lui répond que son compagnon est blanc, le médecin devient agressif, affirmant : « "Je suis absolument contre le mélange. Chaque race doit rester telle. Les mélanges de races font des dégénérés ; ce n'est pas du racisme. Je parle scientifiquement. Vous êtes Noire, restez avec les Noirs. Les Blancs entre Blancs" » (BF, 72)³⁶⁰. Face à la brutalité de ce propos cru, la narratrice raconte :

³⁶⁰ Je remarque, en passant, l'asymétrie de genre dans le propos du médecin qui demande à une femme noire de rester avec « les Noirs », mais prend « les Blancs » comme une catégorie qui ne nécessite pas de genre.

Je ne l'écoutais plus.

Tout revint. Le baobab. Le soleil. La natte de Soudan. Le cri perçant. La perle d'ambre. Le bêlement désespéré du mouton égaré. Les réacteurs. La petite place. Descartes. i, u, o, a, e, é, t-o, to. Le coq gaulois. L'athlétisme. Le capitalisme. La guerre de Troie aura lieu. Charlemagne. Les pas vers les bâtiments, le seul, l'unique dans la brousse aux senteurs de l'infini et aux buissons de Nguer. L'école française. La chute des nuages. Les étoiles qui s'arrachaient du ciel saignant.

Je m'étais ressaisie (BF, 72).

Cette matrice de souvenirs persiste, malgré le discours anéantissant et monoculturel du médecin. La persistance de la mémoire devient la résistance par la mémoire et rappelle la stratégie de sur-vie que Ken Bugul l'écrivaine développe dans ses œuvres.

Comme l'IVG est toujours illégale à cette époque, Ken et le gynécologue fixent un rendez-vous à domicile. La narratrice réfléchit de manière éco-logique : « J'imaginai comment toutes les femmes qui venaient le voir s'arrangeaient pour subir une intervention à domicile. Toutes les femmes avaient-elles un domicile? » (BF, 73). Elle compare ce processus isolant et individuel à son expérience culturelle : « Il y avait des moyens ancestraux de se débarrasser de grossesses qui nuisaient à une image ou à un processus social. La famille impliquée s'en occupait et seules les femmes s'en chargeaient » (BF, 77). Ce discours n'est certes pas libérateur, mais il vient donner une image qui va à l'encontre de l'expérience de l'avortement en Belgique, une expérience imprégnée de sexisme et de racisme qui oblige de nouveau la femme à s'isoler dans un espace domestique, caché et privé.

Fort heureusement, pendant cette même période, la narratrice fait la connaissance de Léonora, une femme italienne qui a aussi eu recours à une IVG : « À se demander si les femmes ne vivaient pas les mêmes choses partout » (BF, 78). L'amitié, la solidarité et le soin des femmes par les femmes viennent s'opposer à l'isolation vécue au cabinet gynécologique, exemple du poids du patriarcat que la narratrice soupçonne être « partout » : « Cette rencontre m'apporta une idée plus nette des rapports entre femmes. Ma conscience féministe était née » (BF, 76). Avec l'appui de Léonora, Ken se remet, mais la récupération n'est pas simple : « Je n'avais point mal. Je n'avais pas d'infection. J'étais tuée. Ce n'était pas l'intervention, c'était l'avortement en lui-même qui m'avait abattue » (BF, 76). Pourtant, Ken reprend vite des forces, comme malgré elle-même. Quelle distinction veut faire la narratrice entre l'avortement et l'intervention? Parle-t-elle d'une grossesse non désirée? Ou bien, est-il possible qu'elle fasse référence, du moins en partie, à l'avortement de son désir de l'Occident? De ses attentes et de son projet de vie en Europe? De ses rêves

d'attachement et de lien social, de trouver une *placenterre* européenne? Elle n'est pas seulement « tuée », elle est abattue, tel un arbre. Et comme pour l'arbre abattu, une résurgence est possible.

Léonora lui apporte à manger, fait du ménage chez elle, mais c'est l'amitié entre femmes qui facilite la guérison de Ken : « Mon rétablissement physique et moral était rapide grâce à Léonora qui m'apporta en si peu de temps ce que je demandais aux miens depuis vingt ans » (BF, 79). Il est évidemment éloquent que le récit de ce rétablissement soit couronné en relatant leur balade dans la forêt de Soignes, un nom qui sonne comme « soins » et se rapproche de « soigner » par son orthographe : « C'était la fin de la journée et le soleil couchant répandait sur Léonora et moi, sur les arbres et les petits sentiers, un halo de lumière pareille à une pluie de poudre d'or. J'étais heureuse de me trouver là en compagnie de Léonora. Pourquoi les femmes ne restaient-elles pas plus souvent ensemble ? » (BF, 79). Dans ce moment de grâce et de sororité, la forêt est revêtue de tons dorés et lumineux, comme les paysages du village natal de la narratrice. Il est tout aussi révélateur que la femme « abattue » par l'avortement se sente redevenir enfant dans cette forêt :

C'était calme, c'était bon, c'était merveilleux. Et les odeurs de la forêt par ce froid qui vous donnait envie de rire, de jouer, de sauter comme un enfant. C'était dans la nature toujours qu'on redevenait enfant. Mes bras se déliaient de leurs articulations, mes jambes retrouvaient leur agilité comme là-bas, dans le village, quand je passais des heures à gambader dans cette brousse qui m'était si familière (BF, 79).

Ce récit d'avortement est évidemment un récit de morts-vivants, de la sur-vie, et pour survivre, Ken devient pareille à un arbre *placenterre*.

Dans « L'intelligence végétale », Stephano Mancuso explique que, contrairement à des préjugés qui remontent à l'antiquité, les plantes sont « [...] des créatures beaucoup complexes qu'on ne le croit, et leur comportement dénote une subtilité égale, voire supérieure, à celle de nombreux animaux ». Parce que les plantes « [...] ne peuvent pas quitter leur lieu de naissance³⁶¹ », il faut qu'elles développent des sensibilités et des facultés de perception incroyablement évoluées afin d'éluder de nombreux prédateurs mobiles et de compenser des changements climatiques sur lesquelles elles n'exercent aucun contrôle.

³⁶¹ Stefano Mancuso, « L'intelligence végétale », traduit par Renaud Temperini dans *Nous les arbres*, (Catalogue d'exposition), Paris : Fondation Cartier pour l'art contemporain, Bruce Albert, Hervé Chandès, et Isabelle Gaudefroy (commissaires), p. 50.

Quant au corps des arbres, il correspond à ce que l'on appelle aujourd'hui « une construction redondante » : il est formé à partir de la réitération de modules de base qui interagissent, et qui peuvent même survivre de manière autonome sous certaines conditions. En outre, répétons-le, ce corps se définit d'abord et avant tout par une absence d'organes vitaux qui s'est révélée offrir un formidable atout à des entités sans cesse exposées à des risques de prédation, et justement conçue pour y faire face³⁶².

Il me semble qu'à travers cette mise en récit de l'abattement et la régénération, Ken imite l'arbre qui se régénère à partir de et malgré le traumatisme, parfois même après la coupe à blanc ou le déracinement. Bien évidemment, loin d'être immobiles, Ken et Léonora se baladent en forêt, mais c'est le fait d'être ensemble—coloniale—qu'offre les arbres, qui devient source d'un pouvoir de résurgence. Ainsi, la scène de cette balade fait écho à d'autres passages du livre, comme le récit de son voyage en avion vers la Belgique : « J'avais fermé les yeux pour mieux *imager* mon labyrinthe intérieur à travers les dédales d'un monde connu par désespoir, par vide affectif et par manque de forêt sacrée » (BF, 45-46). La forêt de Soignes devient un *abri* : « Nous étions restées dans cet abri sûr jusqu'à ce que je ne distingue plus que ses yeux pétillants à travers ses lunettes et le lait de son sourire » (BF, 79). Cette forêt-abri est un *oikos* où la colonialité s'efface au profit de la colonialité, où le pouvoir-du-dedans et le pouvoir-avec peuvent remédier aux ou atténuer les dégâts du pouvoir-sur. Cette alliance entre femmes vient combler le manque de forêt sacrée, mais l'effet en est imparfait et impermanent. Quelques pages plus loin, Ken décrit les rapports sociaux qui se développent entre elle et les personnes dont elle s'entoure. Elle explique :

Pendant vingt ans je n'avais appris que leur langage. Pendant vingt ans je n'avais appris que leurs pensées et leurs émotions. Je pensais m'amuser avec eux, mais en fait j'étais plus frustrée encore : je m'identifiais en eux, ils ne s'identifiaient pas en moi.
De plus en plus je me rendais compte que je jouais un jeu avec le Blanc. Léonora m'en fit la remarque une fois :
« Arrête de jouer, sois toi-même. »
Mais qu'étais-je ?
Ainsi je savais que Léonora n'avait pas saisi mon mal et j'enfermais là-dedans de plus en plus. Quand j'étais avec elle, je me défoulais mais je ne me découvrais pas (BF, 80-81).

L'alliance entre ces femmes est imparfaite et ce moment de grâce semble précaire.

³⁶² Ibid., p. 56.

3.6 Éco-logique de la mort-vie

Aussi douloureux et imparfaits soient-ils, les liens avec Léonora, tout comme ceux avec Jean Wermer³⁶³, sont réels et durables. C'est en effet vers ces deux amis que Ken se tourne quand sa vie en Belgique tire à sa fin pour préparer son retour au Sénégal : « J'avais pris l'avion, folle de rage et de désespoir. Le non-retour des choses avait amputé de la conscience. Le rétablissement était devenu impossible. Rétablissement de l'enfance perdue, envolée un après-midi, la première fois que j'avais vu un Blanc » (*BF*, 221). En 1997, Julia Watson écrit de ce retour : « Exilée à la conscience critique, elle n'a pas de subjectivité vivable en dehors de son texte. Le passé est irrécupérable, peu importe le lieu où elle se trouve, n'ayant pas de protection maternelle ni au sein de la famille ni au pays. Le soi auquel elle a donné naissance est une mort-née, comme le baobab qui se tient là, marquant une origine qui ne nourrit plus, ne protège plus et ne fournit plus de moyens de subvenir à ses besoins³⁶⁴. » Écrivant plus de 20 ans après Watson, j'aimerais maintenant faire un autre pas de côté critique pour re-figurer la mort-née en mort-vivante, un être qui s'apparente peut-être aux zombis. Sans pouvoir développer pleinement le sujet du vaudou qui est pourtant au cœur de *Cacophonie*, je me fie surtout à certains passages du roman, mais aussi à quelques sources scientifiques. Un article de 2009 de Dominique Juhé-Beaulaton portant sur Porto-Novo, le cadre de *Cacophonie*, démontre le lien entre le vaudou et les arbres :

Les populations ont pour caractéristique commune de pratiquer le culte des vodoun et le règne végétal occupe une place fondamentale dans les pratiques religieuses car les plantes, considérées comme les enfants du ciel, interviennent dans les rituels à plusieurs niveaux : plantes liturgiques, plantes indicatrices de lieux de culte ou plantes abritant des divinités, elles contribuent à codifier l'espace social³⁶⁵.

Je me tourne également et de nouveau vers le *CNRTL* afin de m'appuyer sur une définition concise, mais appropriée du terme « zombi ». Les premiers sens donnés, et ceux qui

³⁶³ Le personnage de Jean Wermer sera repris dans le roman *Mes Hommes à moi*, Paris, Présence Africaine, 2008.

³⁶⁴ « Exile in the Promise Land » dans Gisela Brinker-Gable et Sidonie Smith (dirs.), *Writing New Identities: Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p.162 « Exiled to critical consciousness, she has no habitable subjectivity outside her text. The past is irretrievable, no matter where she is, without maternal protection in either family or country. The self she has given birth to is stillborn, like the baobab that stands, marking an origin that no longer nourishes, protects or provides a livelihood. »

³⁶⁵ « Un patrimoine urbain méconnu. Arbres mémoires, forêts sacrées et jardins des plantes de Porto Novo (Bénin) » dans *Autrepart*, 2009/3, no. 51, p. 75.

m'intéressent ici sont donc relatifs aux « cultes vaudou » et se réfèrent au « Dieu-serpent », le « [p]ouvoir surnaturel qui peut réanimer un mort », ou un « [f]antôme d'un mort, un revenant qui est au service d'un sorcier. Synon *mort-vivant*³⁶⁶. » Le premier sens donné dans ce groupe de définitions relie *Le Baobab fou* et *Cacophonie*, enrichissant le baobab serpent / Méduse d'une lecture mythologique ouest-africaine. Les deux autres relient la présente analyse à celles des chapitres précédents, ramenant l'écriture placenterre, écriture de la sur-vie, sous la bannière générale d'une pratique magique—le pouvoir de changer la conscience à volonté³⁶⁷.

Le voyage de retour (quasi) forcé par lequel *Le Baobab fou* se termine devient le point de départ pour l'analyse de *Cacophonie*. Le récit s'ouvre sur la question « "Que vais-je faire?" » (C, 7) que Sali se pose à son réveil, de retour de Paris où elle a voyagé elle-même en « liberté conditionnelle ». Se souvenant de l'expulsion forcée dont elle a été témoin la veille, à l'aéroport Charles de Gaulle, elle affirme : « Le retour forcé chez soi est la pire des humiliations que connaissent tous ceux qui l'ont subi. Pour certains, il n'y pas d'autre choix que la folie ou la mort » (C, 10). La veille, elle avait difficilement franchi le contrôle de passeport à l'arrivée dans son pays de résidence, étant toujours ramenée à son statut d'étrangère. Sali tient de longs discours sur des « clubs d'appartenance » qui mettent à nu plusieurs formes de corruption opérant dans ce pays, que nous comprenons être le Bénin, et plus généralement sur le continent³⁶⁸. Une fois la douane passée, elle est vite aspirée par un système de surveillance et de contrôle—un porteur de bagage qui guette chacun de ses retours, un chauffeur de taxi qui la ramène systématiquement, même si elle aurait bien voulu en chercher un autre. Il est difficile de séparer la part de l'angoisse, voire de la folie de celle d'une atteinte réelle à sa liberté. Dans tous les cas, comme l'homme qui a été expulsé, Sali est aussi prise dans les filets du « goulag » qui est le « continent clair-obscur ». Justement, Sali cherche où elle peut partir, comment et quand. Imaginant un endroit, puis un autre, elle revient souvent en pensée à son village natal, qui ressemble de près au village de Ken Bugul dans *Le baobab fou* : « Ce mardi matin : Sali était confrontée à l'éternel

³⁶⁶ « Zombi » dans le CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/zombi>, Définition consultée en ligne le 10 décembre 2019.

³⁶⁷ C'est la définition que donne Starhawk de la magie dans plusieurs essais. Voir, par exemple, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, traduction de Morbic, Paris, Éditions Camourakis, 2015, p. 51.

³⁶⁸ En 2000, Ken Bugul publie un roman intitulé *La folie et la mort* qui traite les mêmes thèmes et les associe aussi au destin d'une protagoniste prise entre la mort et la renaissance.

dilemme : retourner aux origines ou aller ailleurs. [...] Pour le retour à ses *racines*, elle avait fait une tentative qui avait échoué » (C, 12; mes italiques). Et comme la narratrice de Ken Bugul, le retour aux racines de Sali est autant figuratif que littéral, car le village auquel elle songe se trouve au milieu d'une forêt de baobabs. Mais Sali rêve également de partir en Haïti, une nation massivement déforestée : « Haïti! Haïti! Oui, là, elle serait bien et elle était prête à y aller même à la nage » (C, 11)³⁶⁹. Comme dans *Le baobab fou*, les événements et les états émotifs de la protagoniste ont été soigneusement filés dans le tissu d'un récit historique et géopolitique plus grand. Par ces références à Haïti se tissent aussi des liens entre ces voyages forcés (ou quasi-forcés) des migrants et l'histoire du commerce esclavagiste, que Léonara Miano appelle la déportation transatlantique des Subsahariens afin de souligner le drame humain des personnes esclavagisées³⁷⁰.

À travers la narration autodiégétique à focalisation interne, Ken Bugul a livré l'histoire d'une femme dans *Le baobab fou*, mais ce récit « individuel » (autobiographique, selon certaines perspectives critiques) sert aussi à raconter l'histoire du Sénégal et de la décolonisation. La narratrice se saisit d'une « [...] conscience autobiographique qui l'a colonisée et qui l'a décolonisée, produisant un récit de récupération et de perte³⁷¹. » Dans *Cacophonie*, le procédé est inversé. C'est à travers une narration hétérodiégétique de multiples récits de survie du « continent clair-obscur » confiés à et colportés par Sali que le récit de sur-vie propre à cette protagoniste se constitue. Le premier de ces récits est celui du déporté qui ressemble à celui de Sali, une étrangère qui n'est pas forcément la bienvenue dans son pays de résidence, comme le passage de la douane en atteste : « Sali, désemparée, s'était écartée dans une zone où elle n'était ni dedans, ni dehors, une zone d'isolement, une zone inconfortable, une zone de rétention, comme là-bas à l'extrême

³⁶⁹ Ce vœu est exprimé à plusieurs reprises. Voici deux autres exemples : « Pour elle, le meilleur comme le pire, tout lui convenait, l'essentiel, le but, était de sortir de cette bâtisse, de quitter cette petite ville ocre, ce pays, et d'atteindre Haïti » (C, 156) ; « Elle ne voulait pas mourir emmurée dans cette maison jaune. Elle partait se refaire à Haïti, ou ailleurs, n'importe où » (C, 193).

³⁷⁰ Voir Léonara Miano dans « Parole due », *L'impératif transgressif*, Paris, L'Arche, 2016, pp. 141-183. Miano affirme que cette désignation restitue la dimension humaine évacuée par les appellations les plus acceptées – commerce des esclaves, traite négrière, traite triangulaire, etc., qui se focalise sur les aspects commerciaux du drame. La DTS réintègre aussi la place de l'Afrique dans les rapports entre les continents. Miano a écrit un roman qui explore l'impact de l'oubli et la mémoire de cette déportation dans *Les aubes écarlates : Sankofa cry* (Paris, Plon, 2009). Dans ce roman, Miano trace les causes d'une guerre sanglante, menée en partie par des enfants soldats, à un deuil des déportés qui n'a jamais eu lieu.

³⁷¹ Julia Watson, *op. cit.* p. 160 : « [...] kind of autobiographical consciousness that both colonized and decolonized her, generating a narrative of both recovery and loss. »

pointe de Tarifa où des immigrés clandestins n'étaient ni relâchés ni expulsés » (C, 36). Ces récits viennent des zones d'inconfort, d'oubli, et de douleur, et ici, Bugul crée un nœud entre le récit du déporté, celui de Sali, et ceux des immigrés clandestins détenus en Espagne. Ces récits s'entrelacent, indépendants mais inextricablement liés, comme les réseaux souterrains d'une forêt. Je souhaite m'attarder brièvement sur deux autres exemples de ces récits avant d'examiner le lieu à partir duquel ils nous parviennent—la maison hantée.

3.6.1 Le récit de la femme congolaise

Le récit d'une femme originaire du Congo Démocratique (C, 117-120) hante aussi celui de Sali. Avant « l'enfermement dans la maison jaune » de la protagoniste, les deux femmes se rencontrent dans le jardin botanique de la ville, assez facilement reconnaissable comme étant le Jardin des Plantes et de la Nature (JPN) de Porto-Novo³⁷² : « Non loin, s'étendait le jardin botanique datant de la période coloniale, avec toutes sortes d'arbres venus d'autres continents. Les habitants de la ville ocre ignoraient l'existence de ces arbres, pour la plupart centenaires, à proximité, en particulier l'iroko sacré à qui on attribuait tant de mystères » (C, 117). L'histoire précoloniale des lieux est suggérée plus subtilement par « l'iroko sacré ». Ce choix n'est pas anodin. Des trois espèces d'arbres sacrés de Porto-Novo³⁷³, l'iroko est associé à la fertilité et à la mortalité infantine. Un informant portonovien cité par Juhé-Beaulaton expliquait le rôle d'un iroko local :

« Depuis le temps de leurs aïeux, quand une femme accouche et que l'enfant ne vit pas, on vient auprès de cet arbre : djikudjito. Leur ancêtre a consulté Fa (vodoun de la divination), pour savoir pourquoi les enfants ne vivent pas. Fa lui a demandé de prendre le placenta (koukan ou agban) et de le mettre en terre comme si c'est une plante. Au fil des jours un arbre a poussé là et les enfants qui sont nés après sont restés. L'arbre protège aussi la famille. »³⁷⁴

³⁷² Je profite de ce détail pour souligner une contradiction critique. Ne connaissant pas le Bénin, j'ai compris que le roman se déroule à Porto-Novo parce que Ken Bugul vie entre cette ville et Dakar. Il est intéressant que la protagoniste ressemble fortement à Ken Bugul (ou devrais-je dire à Mariama Mbaye Biléoma), comme beaucoup de ses personnages. Pourquoi lit-on *Le baobab fou* comme une autobiographie fictive, mais pas *Cacophonie* ?

³⁷³ Selon Dominique Juhé-Beaulaton, « Un patrimoine urbain méconnu. Arbres mémoires, forêts sacrées et jardins des plantes de Porto Novo (Bénin) » dans *Autrepart*, 2009/3, no. 51, p. 79 : « [L]e fromager (adjrohuntin : *Ceiba pentandra*), l'iroko (lokotin : *Milicia excelsa*) et le colatier (*Cola gigantea*) » sont sacrés. En principe, ni coupe, ni élagages ne sont permis. Le colatier figure dans le récit de Adamou car les noix de cola utilisées pendant la cérémonie du départ proviennent de cet arbre.

³⁷⁴ Ibid., p. 81.

Arbre donc *placenterre*, la présence mémorielle de l'iroko est aussi en lien avec le nom de l'écrivaine de *Cacophonie*, que l'on donne aux enfants nés après plusieurs mort-nés.

La colonialité du jardin qui est « localisé sur l'ancienne forêt sacrée de Mito Migan, dignitaire chargé des affaires judiciaires au sein du royaume goun de Xogbonou³⁷⁵ » est évoquée directement. Comme tout jardin botanique, celui-ci était un dispositif de propagation de l'agriculture des plantations véhiculée par les empires coloniaux :

La liste des plantes existant au jardin d'essai de Porto Novo à la date du 20 juillet 1895 conservée aux Archives nationales du Bénin montre l'introduction dès cette première année d'un grand nombre d'espèces exotiques classées en deux catégories, plantes ornementales et utiles. Beaucoup d'espèces fruitières viennent des Antilles, comme les Anones, et parmi les espèces utiles, notons le caoutchouc, le café, le cacaoyer, le vanillier. Ce jardin avait vocation avant tout d'acclimater des plantes d'intérêt économique dans la nouvelle colonie. Si quelques grands arbres ont été conservés, c'est aussi parce que certaines de ces plantes avaient besoin d'un couvert forestier pour un meilleur développement [...]³⁷⁶.

Le JPN fait partie d'un groupe composé d'au moins trois forêts sacrées qui ont été saisies par les autorités administratives et religieuses de l'époque coloniale dans leurs efforts pour éradiquer la religion vaudou et ainsi maîtriser la population locale.

Le texte ne nomme pas la femme congolaise, qui « occupait un important poste de gestionnaire » dans une société (C, 117). Mère de cinq enfants, elle revient un jour du travail après avoir pris « [...] des chemins détournés car, à cause de la guerre, elle devrait faire attention de peur d'être violée » (C, 118). Elle trouve les cadavres de son mari et ses enfants gisant sur le sol du salon. Sous le choc, « [e]lle voulut hurler mais fut incapable d'émettre un son » (C, 118). Puis, « [e]lle glissa sur une mare de sang, tomba sur les corps et se sentit trainer *comme du bois mort* » (C, 118; mes italiques). Elle est sortie de cette situation de silence absolue et finale par la voix d'un enfant rescapé :

Elle resta longtemps ainsi : une heure, deux jours, une année, dix ans, l'éternité. Soudain, elle entendit une voix qu'elle reconnut malgré son étrange sonorité : « Maman ! » C'était une voix qui semblait venir de loin [...]. Une voix, celle des vies passées dans l'autre monde, surprise dans la quiétude des jours. [...] C'était celle de son fils cadet qui, caché sous le canapé de l'autre côté du salon, avait échappé au massacre (C, 119).

Si la mort enlève la capacité même de faire du bruit, c'est le cri de l'enfant-survivant de trois ans qui ramène sa mère à la vie : « Elle se leva, tira l'enfant de sa cachette, et le prit sur son épaule, sortit dans la nuit et s'enfuit vers la grande forêt sans se retourner pour regarder les

³⁷⁵ Ibid.

³⁷⁶ Ibid.

cours sanguinolents des siens gisant sur le dallage [...] » (C, 119). Le jour, la femme porte son enfant sur le dos à travers la forêt, et l'enfant dort « au creux de son ventre » (C, 119) la nuit. Se nourrissant des racines déterrées et d'autres plantes sauvages, « [i]s avait bu l'eau des sources, et celle des branches d'arbres du voyageur » (C, 119). Cet arbre entretient un rapport métonymique avec Sali auquel je reviendrai. Cependant, je souligne en passant que le rôle de cet arbre dans la survie du couple mère-enfant crée aussi un rapport entre cette survivante et Sali.

Tout en inscrivant la survie de cette femme et de son enfant dans *Cacophonie*, Ken Bugul historicise la forêt qui leur sauve la vie. Autrefois domaine de léopards (C, 119), la forêt est toujours « [...] immense, mais elle semblait se réduire depuis que des étrangers voulaient construire un barrage et que d'autres s'enrichissaient avec les bois précieux ou infectaient les cours d'eaux avec l'extraction du manganèse, détruisant ainsi des vies, des cultures, la faune et la flore » (C, 120). Comme des migrants humains, « Les billes de bois portaient vers des destinations inconnues, sans papiers » (C, 120). L'histoire de la terre, de la forêt, et des arbres est intimement liée à celle des êtres humains. La femme dédie tous ses efforts à sauver la vie de son enfant et parvient enfin au Haut-Commissariat aux Réfugiés après avoir été « [...] retrouvée et orientée par des pygmées, ceux qui étaient encore là après la destruction progressive des forêts » (C, 120). « En l'écoutant, écrit Ken Bugul, Sali avait senti les larmes se suspendre à ses cils, mais elle les avait retenus, accrochés comme de fines gouttes de pluie » (C, 120). Dans le roman dont elle est la protagoniste, Sali agit comme l'arbre du voyageur, captant l'eau qui permet la survie, et il me semble que le but de ce colportage de ces récits de survie est de permettre à la sur-vie—cette vie intense qui vit avec et malgré la mort, qui *porte le deuil comme on porte un enfant*, pour reprendre les mots que Jean Birnbaum a employés pour élucider l'idée de la survivance selon Derrida³⁷⁷. Ils semblent avoir toute leur place dans le roman de Bugul, et prennent une ampleur nouvelle dans le récit de la femme congolaise.

³⁷⁷ Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*. Paris, Gallilée / Le Monde, 2005, p.16.

3.6.2 Le récit d'Adamou

Le récit d'Adamou (C, 134-138) relie directement les migrations massives actuelles des jeunes ouest-africains à l'histoire de l'esclavage et critique un « renversement d'échelles de valeurs ». Ainsi : « Il n'y avait plus de famille, plus d'amitié, plus de sentiments. L'argent, le profit étaient devenus les nouveaux maîtres et tout le monde criait pour en avoir » (C, 134). Crier pour l'argent se transforme en un appel à la mort pour ceux qui disparaissent silencieusement dans les mers ou sur les routes terrestres de la migration. Adamou—son prénom adamique résonne avec les réécritures des premiers jardins—sert de cas de figure au narrateur. Ce jeune diplômé fait partie d'une génération de personnes qui « [...] sans travail, sans perspective d'avenir, confrontés au mépris et aux railleries devant leurs cadets, voulaient disparaître » (C, 135). Mais plutôt que de disparaître volontairement, le texte met en cause les parents qui poussent ces jeunes à mettre leur vie en péril. Sous la pression de sa mère, Adamou part sur une pirogue—une embarcation faite « [...] *d'un seul tronc d'arbre creusé [...]*³⁷⁸ » —chargée de migrants. Pendant son court périple, il se lie d'amitié avec un jeune inconnu qui finira par porter son histoire. Le passage suivant raconte l'embarquement :

Le passeur avait fait des libations sur la pirogue, en jetant colas rouges, huile rouge, piment rouge, une corne attachée de fil rouge dans la mer. Il avait enduit le corps de candidats au voyage d'huile de palme et les avait fait tourner sur eux-mêmes. Adamou se rappela d'un cours sur l'esclavage, au collège. Il pensa aux esclaves déportés aux Amériques depuis son pays. C'est ainsi qu'ils portaient enduits d'huile de palme. On les faisait tourner autour d'un arbre jusqu'à l'étourdissement avant de les embarquer sur des pirogues qui rejoignaient le gros navire qui attendait au large de Ouidah, pour un voyage sans retour (C, 136).

De nouveau, Ken Bugul écrit avec les couleurs vives du feu, mais cette fois-ci, le rouge servira à évoquer Ouidah, qui était le deuxième plus grand port de l'esclavage en Afrique³⁷⁹. On voit clairement le cheminement de l'histoire individuelle vers l'histoire collective. L'histoire d'Amadou qui embarque vers l'immigration rappelle celle de l'embarquement des esclaves. Situé à moins de 80 km de Porto Novo sur la côte du Bénin, ce chef-lieu du vaudou est aussi fortement associé avec les serpents—il s'y trouve un temple de pythons—et les

³⁷⁸ « Pirogue » dans le CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/pirogue>, définition consultée en ligne le 07 janvier 2020.

³⁷⁹ Gaetano Ciarcia, « L'oubli et le retour. Figures d'une épopée mémorielle sur la Route de l'Esclave au Bénin », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, No. 206, 2013, p. 90.

forêts sacrées³⁸⁰. *Cacophonie* y fait allusion, juste avant l'amorce du récit de la femme congolaise, par le biais d'un iroko. Dans les forêts autour de cette ville portuaire se trouve un iroko réputé être l'esprit du roi Béhanzin, qui s'est transformé en arbre plutôt que d'être capturé par les forces coloniales portugaise³⁸¹. Ainsi, de façon subtile, racinaire, les liens se tissent entre le récit de la femme congolaise et celui d'Amadou. Ces procédés en spirales de Bugul rappellent ainsi la pensée de Edouard Glissant, qui remplissait ses carnets de tourbillons et ses écrits d'arbres. Le résumé suivant de François Noudelman résonne avec le travail fait par Ken Bugul dans *Cacaophonie* : « Le tourbillon déjoue non seulement l'organisation des espaces mais aussi la direction des temps. Par la suspension du cours vertical des filiations, Glissant multiplie d'autres durées qui ne se résument pas à des chronologies unilinéaires³⁸². Par le biais des arbres, Bugul relie les espaces et les espèces au-delà des contraintes chronologiques et oublis volontaires de l'Histoire dans une fiction qui fait revivre la mémoire.

Mais d'autres arbres hantent ce passage du récit. Les noix de cola sont les fruits d'un autre arbre sacré du vaudou—le colatier³⁸³, tandis que les palmiers produisent l'huile rouge qui est actuellement au cœur de plusieurs conflits de destruction écologique et d'accaparement des terres en Afrique de l'Ouest. L'huile de palme est un produit traditionnel de la région, utilisé de façon cérémoniale dans le roman et le plus souvent à des fins culinaires. Cependant, ce produit est actuellement cultivé en monoculture sur des plantations qui détruisent les polycultures paysannes et des aires autrefois laissées à l'état

³⁸⁰ Selon le site *Les Mémoires des esclavages et de leurs abolitions* tenu par l'Institut du Tout-Monde: « Quelques vues de cet ensemble mémoriel élaboré sur la route des esclaves à Ouidah : la Place aux enchères, où étaient sélectionnés et marqués au fer les esclaves en partance pour les bateaux négriers ; l'Arbre de l'oubli ainsi nommé du fait d'un rituel au cours duquel les esclaves tournaient autour d'un arbre pour oublier leurs origines ; l'Arbre du retour, planté par le roi du Dahomey et garantissant le retour des âmes des captifs après leur mort ; le Mémorial du souvenir érigée sur la fosse commune des captifs morts avant la déportation ; la Porte du non retour inaugurée en 1995 par l'UNESCO, pour célébrer la déportation des millions de captifs mis en esclavage en direction des colonies d'outre-Atlantique. Ouidah est également un haut lieu du vaudou, religion synchrétique dont seront imprégnés les esclaves de Saint-Domingue. » Consulté en ligne le 29 novembre 2019 à l'adresse <https://www.lesmemoiresdesesclavages.com/lieux5.html>.

³⁸¹ John Matshikiza, « Voyage aux racines de la culture vaudoue. De Cotonou à Ouidah, l'âme de l'Afrique déboussolée » dans *Courier International*, 08/01/2004, para. 9. Consulté en ligne le 29 novembre 2019 à l'adresse <https://www.courrierinternational.com/article/2003/10/30/de-cotonou-a-ouidah-l-ame-de-l-afrique-deboussolee>.

³⁸² François Noudelman, « La trame et le tourbillon », dans Samia Kassab-Charifi et Sonia Zlitni-Fitouri (dirs.), *Autour d'Édouard glissant. Lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, et Hannibal, Académie Tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts Beït al-Hikma, 2008, p. 121.

³⁸³ Dominique Juhé-Beaulaton, *art. cit.*, p. 79.

« naturel ». Utilisée de façon industrielle par beaucoup de compagnies occidentales dans des gâteaux et des confiseries, la monoculture de l'huile de palme date de la colonisation de l'Afrique de l'Ouest. Quand le commerce des esclaves a été interdit en France et en Angleterre, les pouvoirs coloniaux ont prôné un transfert économique vers le marché d'export d'huile de palme, encourageant l'exportation monoculturelle sur le modèle des plantations³⁸⁴.

Tout de suite après avoir évoqué l'arbre de l'oubli qui était supposé effacer « [...] tous les indices de leur [les déportés esclavagisés] appartenance³⁸⁵ », « Adamou perdit de vue la côte noyée dans l'obscurité avec ses lumières éparpillées, qui se mêlaient aux étoiles, des immeubles hauts çà et là, des feuilles de palmiers géants dont les troncs s'étaient pétrifiés dans l'eau » (C, 137). Quand la houle devient tumultueuse, Adamou donne son sac à dos à son ami avant de se jeter par-dessus bord—noyé comme des milliers de personnes déportées au cours de quatre siècles de traite transatlantique. Plus tard, l'ami « secouru par un bateau de pêche pirate » (C, 138) devient le seul survivant de la pirogue balayée par la mer et rentre dans les milices d'un trafiquant de diamants dans un pays étranger. Il finit par s'enfuir, « ne pouvant plus supporter les indescriptibles horreurs » (C, 138). Cependant, s'étant aussi tourné sur lui-même à défaut de tourner autour d'un arbre, l'ami ne retourne pas chez lui « [...] car il ne voulait plus se rappeler d'où il était venu » (C, 138).

Selon certaines sources, le roi de Dahomey aurait planté un arbre de retour : « Ce rituel [de l'arbre de l'oubli] aurait eu comme contrepoint, contradictoire à vrai dire, leurs circonvolutions (trois fois) autour de l'Arbre du Retour qui auraient permis à leurs âmes, après la mort, de revenir sur la terre des origines³⁸⁶. » L'existence historique de ces arbres et les pratiques qui ont eu lieu autour d'eux restent à confirmer, mais leur importance

³⁸⁴ Voir Robin Law, « The Era of Transition: From Slaves to Palm Oil 1840-57 » dans *Ouidah : The Social History of a West African Salving 'Port' 1727-1892*, Athens, Ohio University Press et Oxford, James Curry pp. 189-230.

³⁸⁵ Gaetano Ciarcia décrit les deux arbres, selon leur emplacement sur le site UNESCO de la mémoire : « Selon la vulgate patrimoniale diffusée lors du lancement de l'itinéraire, les six « stations » ont été conçues pour représenter les séquences du « calvaire » des esclaves : après la vente sur la place aux Enchères, leur transit autour de l'Arbre de l'Oubli – neuf fois pour les hommes, sept fois pour les femmes – aurait constitué une sorte de passage rituel permettant l'effacement de tous les indices de leur appartenance : « L'oubli et le retour. Figures d'une épopée mémorielle sur la Route de l'Esclave au Bénin » dans *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, No. 206, 2013, p. 90.

³⁸⁶ Gaetano Ciarcia, « L'oubli et le retour. Figures d'une épopée mémorielle sur la Route de l'Esclave au Bénin » dans *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, No. 206, 2013, p. 91.

mémorielle est déjà avérée³⁸⁷. Il est possible de voir dans le récit d'Adamou, un retour de son âme, mais aussi de l'âme de son ami. À la question « À qui avait-t-il raconté cette histoire? » (C, 138), le texte répond « À une personne rencontrée quelque part, dans ces lieux sans adresse, sans numéros, sans nom, impossibles à retrouver, ces lieux qui n'existaient pas » (C, 138). Ces lieux d'effacement rappellent les descriptions du quartier du médecin avorteur dans *Le baobab fou*, cette « rue sans identité » (BF, 65). Et les troncs *pétrifiés* rappellent la perle d'ambre dans *Le baobab fou*, ces histoires du passé qui hantent le présent, qui reviennent que l'on le veuille ou non et avec lesquelles il faut vivre, survivre et sur-vivre.

3.6.3 Éco-logique de la maison hantée

Passant d'un récit à un autre, d'une mémoire à une autre, la narration semble au premier abord prendre des tangentes. Cependant, chaque entrelacement de récit produit du sens. Cette évocation de la traite transatlantique des personnes esclavagisés, d'Ouidah, des arbres de l'oubli et (implicitement) du retour, est déjà un retour de la narration sur elle-même, car tous les récits parviennent aux lectrices à partir de la maison hantée de Sali, qui se situe dans le quartier de Plota : « La rue menait au grand marché; un marché qui devait peut-être son qualificatif de « grand » au fait qu'il avait été un centre important de traite d'êtres humains. » (C, 115).

Comme dans les textes de Marie NDiaye et Jamaica Kincaid, l'identité relationnelle qu'invente Ken Bugul est aussi marquée par son lien à la « maison ». Mais le titre de Catherine Mazauric—« Fictions de soi dans la maison de l'autre » rappelle que ce rapport est problématique, lié à des possibles expropriations, errances, instabilités et exiles. Les personnages de Ken Bugul vivent souvent dans la maison de quelqu'un d'autre, et même quand la narratrice du *Baobab fou* agit en cheffe de foyer, gérant la maison et les enfants de son frère, elle se sent toujours en dehors des relations familiales : « Pourquoi étais-je tenue à l'écart? » (BF, 180). Cette question se pose de différentes manières dans les œuvres de Ken Bugul, hantant les maisons, demeures, appartements, foyers et concessions—le lexique est riche et varié— campés par l'autrice.

³⁸⁷ Gaetano Ciarcia, « L'oubli et le retour. Figures d'une épopée mémorielle sur la Route de l'Esclave au Bénin » dans *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, No. 206, 2013, pp. 90-91.

Si la narratrice du *Baobab fou* est reléguée aux marges de la famille et des deux sociétés auxquelles elle appartient³⁸⁸, résignée ou condamnée à errer à la recherche d'un refuge, Sali se sent assignée à résidence. « Prisonnière » de la maison de son défunt époux où « [...] la grande chambre [...] était devenue sa cellule » (C, 7). Cette femme d'âge mûr aux « cheveux grisonnants », doit « [...] partir ou mourir. Si elle partait, où pourrait-elle aller? Et si elle mourait, elle ne voulait pas subir le supplice du condamné de Kaffrine » (C, 7). Cette histoire de supplicié, emmuré vivant, qu'elle a entendue de sa mère quand elle était encore petite fille, revient de manière obsessionnelle dans le récit et place le village d'origine de Sali dans la même région que celui de Ken Bugul l'autrice. Le récit de ce condamné hante Sali parce qu'il n'a littéralement pas pu trouver une place en terre. Ainsi, la femme est en proie à ce qui semble être des hallucinations. Elle imagine que les murs des bâtiments voisins montent de tous les côtés.

Par le biais de ces lieux hantés, *Cacophonie* résonne profondément avec *Le baobab fou*. Cependant, comme le titre le suggère, il n'existe nulle harmonie à briser par le cri d'un enfant. Règne ici le tintamarre de la rue « d'une petite ville ocre », « couleur fétiche du colonisateur et de la Toscane » (C, 93), et ce bruit anime de façon continue « la maison jaune » de la protagoniste du roman. Ces cris sont toujours symptomatiques des naissances, mais pour les lectrices averties de Bugul, il y a une impression de *birth in reverse*, pour emprunter un titre de chanson d'Annie Clark, elle-même une citation d'une nouvelle de Lorrie Moore pour décrire une tombe à couloir, dont la structure évoque l'utérus et la filière pelvienne³⁸⁹. Les tombes anciennes du Bénin (et plus particulièrement du Dahomey) où se déroule l'intrigue de *Cacophonie* entretiennent également un rapport avec le corps des femmes. Les archéologues Merkyte et Randsborg décrivent les tombes des sites situés dans

³⁸⁸ Je me permets d'utiliser ce verbe inadéquat, mais parlant. Il est certain que ce sentiment de manquer d'appartenance représente tout le trouble de Ken Bugul. Mais le paradoxe troublant et douloureux, c'est que Ken Bugul appartient *malgré tout* à la société sénégalaise dont elle se sent exclue, et *malgré tout* à une société belge ou « européenne » qui ne s'identifie pas à elle, mais dont elle est porteuse.

³⁸⁹ La chanson tire son titre et son refrain de la nouvelle « Which is More Than I Can Say About Some People » de Laurie Moore, parue pour la première fois dans une édition du *New Yorker* et publiée dans le recueil *Birds of America*, New York, Alfred A Knopf, 1998, pp. 26-46. Les liens que je tisse ici avec la nouvelle de Lorrie Moore et la chanson d'Annie Clarke sont bien sûr, ténus, mais intéressants. Dans la chanson de Clark, autant personnelle que politique, la chanteuse donne « son rapport depuis le rebord » (my report from the edge), du brouhaha qu'elle a observé par la fenêtre, qui met en doute sa santé mentale : « Like a birth in reverse / What I saw through the blinds / You could say that I'm sane / in phenomenal lies ». Sali observe la rue en cachette souvent, soit de la terrasse, soit de la fenêtre de sa chambre. Dans la nouvelle de Moore, il s'agit d'un voyage entrepris entre mère et fille vers l'Irlande, terre des ancêtres—donc une nouvelle *placenterre*.

et autour des forêts sacrées et excavés dans les années 2000 comme étant des chambres ovales ou des structures avec des tunnels. Au-delà de la structure de ces tombes, les objets rituels trouvés dedans, en particulier les jarres aux formes féminines³⁹⁰, rappellent le lien entre la femme, la naissance, et la mort.

Comme la narratrice du *Baobab fou*, Sali est également hantée par le départ de sa mère « [...] parte sans l'avoir assez aimée, sans l'avoir rassurée, sans lui avoir laissée les clés pour ouvrir les portes de la vie » (C, 34-35). Cette mère l'a abandonnée sur le quai de la gare de Hodar, une autre ville du Ndoucouromane, celle dont l'écrivaine Ken Bugul est originaire. Étrangère donc à la « petite ville ocre de sa re-naissance » (C, 19), Sali se lamente de son exclusion au sein de sa belle-famille car elle pensait avoir enfin trouvé son « canari en terre cuite » :

Elle devait maintenant quitter, de gré ou de force, la maison jaune où elle avait trouvé un répit. Sali n'avait pas connu d'enfance et ne voulait pas avouer la douleur qu'elle en avait ressentie; elle s'était réfugiée dans une nébuleuse où elle s'était forgée un personnage de fiction. Tout son mal existentiel venait de là. Elle n'avait pas connu le canari en terre cuite sur lequel il était essentiel de s'asseoir et d'où il ne fallait jamais se lever (C, 67).

Selon une note en bas de page, le « canari » est un « [r]écipient en terre cuite pour l'eau potable. Image pour signifier *les racines, les origines* » (C, 11; mes italiques). Le canari, l'arbre, la maison et le personnage sont donc intimement liés :

Elle voulait retourner à ses origines primordiales, dans le ventre de sa mère à qui elle ne donnerait plus de coups de pied. Elle ne s'enroulerait plus autour du cordon ombilical, ne se chercherait plus des insuffisances existentielles. Elle allait s'accepter enfin et apprendre que sur l'arbre solitaire, là-bas, habitait un djinn qui était venu rendre visite à son père et qui, ne l'ayant pas trouvé, l'attendait (C, 195),

Le canari figure évidemment dans *Le baobab fou* : c'est là que Fodé cherche l'eau pour son *ndiambâme*, « [...] dans le canari placé devant la concession pour permettre à tout passant de se désaltérer s'il avait soif, de faire ses ablutions s'il se sentait souillé » (BF, 16). Placé à l'extérieur de la maison, le canari est aussi une manifestation de la teranga, une valeur culturelle du Sénégal qui allie l'hospitalité, l'accueil et la solidarité. Porté au puits par la mère de Fodé et Codou, contenant d'eau, le canari est aussi associé aux femmes et aux mères dans *Cacophonie*. Bien qu'il ne semble pas y avoir de rapport direct entre la

³⁹⁰ Voir Inga Merkyte et Klavs Randsborg, « Graves from Dahomey : Beliefs, Ritual and Society in Ancient Bénin » dans *Journal of African Archaeology*, Vol. 7, No. 1 (2009), pp. 55-77.

littérature de Ken Bugul et la Grèce antique, cette association à la fois avec la mère et l'eau ainsi que la forme même du canari rappellent les jarres mortuaires grecques associées aux corps féminins. Les jarres aux formes rondes, comme les corps des femmes enceintes, ont été utilisé pour stocker de la nourriture et de l'eau. Elles établissaient un rapport entre la subsistance et le corps féminin. En même temps, les mêmes jarres, décorées autrement, ont été fabriquées pour enterrer des morts³⁹¹. Page duBois a mis en lumière un réseau de sens mettant en relation des inscriptions faites sur ces jarres, les femmes et les tablettes. Ainsi, dans la littérature grecque ancienne, selon elle, le corps de la femme devient progressivement un espace *passif* d'inscription. Les jarres grecques rappellent les jarres funéraires aux formes utérines des sociétés antiques de l'Afrique de l'Ouest, qui avaient aussi bien un rapport à la nourriture, à l'eau et à l'(agri)culture³⁹².

Ainsi, pour revenir à *Cacophonie*, ces cris peuvent être aussi ceux qui accompagnent le dernier souffle. Les (actes de) naissances à domicile deviennent réversibles—des (actes de) morts à domicile liés à la dynamique de la sur(-)vie par une éco-logique et une sylvipoétique buguliennes. Ceci convient particulièrement bien au roman ouest-africain écrit à partir du Bénin car : « L'idée globale veut que à Dahomey, comme dans plusieurs régions de l'Afrique de l'Ouest, les morts ont été le plus souvent enterrée sous la maison qu'ils ont occupé pendant leur vivant. [...] Les perceptions ouest-africaines se caractérisent par un manque de séparation entre les vivants et les morts, les membres de la famille morts demeurent dans les endroits domestiques même de leur lignée³⁹³. »

Les baobabs occupent toujours une place privilégiée dans *Cacophonie*, étant les habitats des djinns à Dakar, évoqués plus tôt, mais aussi ceux qui peuplent les souvenirs de la placenterre d'origine de Sali : « [...] cette région située au milieu d'un no man's land où les familles venues de partout avait élu domicile et enterré les placentas de leurs nouveau-nés »

³⁹¹ Page duBois, *Sowing the Body: Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*, Chicago, University of Chicago Press, 1988 et Françoise d'Eaubonne, *Les femmes avant le patriarcat*, Paris, Payot, 1978.

³⁹² Inga Merkyte et Klavs Randsborg, *art. cit.* L'article contient de nombreuses photos des jarres aux formes utérines. Certaines sont décorées avec des formes de maïs. Merkyte et Randsborg expliquent que les tombeaux souterrains ont des formes ovales qui se rétrécissent vers l'ouverture. Des jarres ayant des formes similaires ont été utilisé, le bas ovale retourné vers le haut, afin de fermer l'ouverture. Les défunts et défuntes ont été enterré avec des provisions alimentaires.

³⁹³ Inga Merkyte et Klavs Randsborg, *art. cit.*, p. 57 : « The general idea is that in Dahomey, as in many regions of West Africa, the dead were prevailing buried beneath the house they used to occupy while alive. [...] What is characteristic of West African perceptions is the lack of separation between the living and the dead, dead family members remaining in the very domestic areas of their lineage. »

(C, 35; mes italiques). Ici le lien entre placentaire et placenterre est explicite. Fatiguée, Sali rêve de se ressourcer : « Cette réserve [d'énergie] se trouvait peut-être dans ce lieu blotti au milieu des forêts de baobabs où elle avait vu le jour il y avait si longtemps qu'elle ne s'en souvenait plus [...]. Elle devait à tout prix retourner là-bas à la recherche, dissimulée quelque part, peut-être sous l'immense arbre solitaire » (C, 79). Agencés autrement que dans son premier roman, les arbres de la maison jaune se trouvent dans *l'enceinte* de la maison : « Elle ouvrit ensuite la porte de la terrasse qui donnait sur une cour intérieure au milieu de laquelle se dressait un arbre du voyageur enserré dans les branches d'un manguier [...] » (C, 17). Et malgré le contexte urbain, comme le village de Ken Bugul, la ville d'adoption de Sali est entourée des « forêts sombres » que la narratrice observe de sa terrasse le matin au lever du soleil (C, 18). La ville où se trouve la maison est donc, en quelque sorte, à l'intérieur de la forêt—comme les cercles concentriques des souches d'arbres.

D'ailleurs, cette même terrasse permet à Sali d'observer la cathédrale de Notre Dame de Lourdes, qui se trouve à l'emplacement d'une des trois forêts sacrées de Porto Novo. (Sept cailcedrats—*Khaya senegalensis*—ont été conservés à l'emplacement actuel de la cathédrale³⁹⁴.) C'est ainsi qu'elle parle de ses sentiments pour la vierge Marie, à qui la protagoniste a rendu visite dans plusieurs pays. C'est est une femme « [...] qui changeait de couleur d'yeux et de cheveux, tantôt blonde, tantôt brune, cette vierge universelle [...] » « [...] considérée comme une proche, comme une copine, dès la première rencontre » (C, 98-99). Juhé-Beaulaton relie la coupe forestière et la substitution subséquente des lieux et des modes de cultes coloniaux à ceux utilisés pour dominer les populations païennes en Europe³⁹⁵. Il sera possible de relier l'affinité que Sali ressent pour la vierge Marie à une histoire de la persistance d'un monde ancien, antéislamique, précolonial et possiblement pré-patriarcal où il était possible d'adorer les déesses. Dans cette optique, l'adoration de Marie représente un vestige du monde préchrétien. En même temps, cette affinité avec Marie provient aussi d'un syncrétisme religieux actif et (potentiellement) féministe dans

³⁹⁴ Dominique Juhé-Beaulaton, *op. cit.*, 88. Selon Michel Arbonnier, *Arbres, arbustes et lianes d'Afrique de l'Ouest*, Versailles, Editions Quae, p. 355, le *Khaya senegalensis* est un arbre sacré qui peut être utilisé dans la médecine traditionnelle contre la folie.

³⁹⁵ *Art. cit.*, p. 87, note en bas de page : « Ces pratiques des missionnaires ont déjà été éprouvées lors de la christianisation des campagnes européennes, substituant lieux et fêtes chrétiennes aux anciens lieux de culte "païens". »

lequel les femmes se retrouvent entre elles : « Dans quatre jours ce serait Tokpa, jour de marché où les femmes de toutes croyances religieuses, musulmanes, chrétiennes, animistes, fétichistes, passent voir Maria Tokpa, la Vierge debout sur le bord de la lagune qui ceinture la ville et abrite, plus loin, les cités lacustres, la Vierge du marché » (C, 102)³⁹⁶. Finalement, il est tout aussi possible de voir dans cet attachement la reconnaissance d'un statut partagé de marginal social. Marie sera la figure d'une migrante qui fuit, comme la femme congolaise rencontrée dans une autre de ses forêts « disparues », pour sauver la vie de son enfant.

Une femme intellectuelle et engagée, Sali a une activité qui l'amène à sortir régulièrement avec d'autres personnes dans la ville, voire à voyager souvent à l'étranger. Il est donc possible de voir une relation métonymique entre cette protagoniste et l'arbre du voyageur dans la cour de la maison. Une émigrante exilée, elle est la voyageuse qui a trouvé une *placenterre* où elle peut s'enraciner. Il est intéressant de noter que les palmiers (comme l'arbre du voyageur) ne sont pas coloniaux, comme le manguier. Cependant, il est aussi important que la présence de l'arbre du voyageur précède, et donc préfigure celle de Sali. Une fois devenue la « gardienne » de la maison, elle fait des réparations et plante plusieurs arbres fruitiers (C, 25), dont le manguier :

Sali arriva au coin de la terrasse, là où elle avait planté le manguier à côté de l'arbre du voyageur dont les grandes feuilles se craquelaient et se desséchaient tout aussi vite. Le manguier était planté au pied même du tronc de l'arbre du voyageur qui avait repris de la couleur et s'élançait de plus belle vers le ciel. Les deux arbres s'étaient entrelacés inextricablement et ils vivaient au même rythme et avaient la même taille. Était-ce pour cela que le manguier était perturbé et portait des fruits en toutes saisons? Ou bien, dans ce pays mystique où tout était prétexte à interprétation, était-ce un manguier qui servait de siège social ou de lieu de répit aux esprits maléfiques (C, 94)?

Comme le baobab de Gouye dans *Le baobab fou*, ces arbres sont alors ambivalents. Il est difficile, voire impossible, de dire s'ils sont enlacés dans une étreinte amoureuse, comme des doubles de Sali et son mari « décédé, mais pas mort » (C, 146) qui se sont « [...] mariés religieusement et légalement, rapidement, un jour devant deux témoins et un officier d'état civil sur la terrasse arrière, celle qui donnait sur l'arbre du voyageur » (C, 152). Le mari étant atteint d'un cancer terminal, « [i]ls s'étaient mariés devant la mort, témoin invisible mais

³⁹⁶ Je suis reconnaissante aux participantes de la session « Féminismes pétries de convictions : croyances et pratiques religieuses peuvent-elles fonder l'action féministe? » du Congrès International des Recherches Féministes dans la Francophonie. Espaces et enjeux des savoirs féministes : Réalités, luttes, utopies, 27-31 août 2018, Université Paris Nanterre, Nanterre. Une intervenante à la discussion après les communications témoignait d'une possible pratique féministe de la religion qui consistait en un syncrétisme volontaire.

présent » (C, 152). Il est tout aussi possible que ces arbres figurent les rapports de force qui se sont développés entre la protagoniste et son mari, qu'elle accuse de la tenir prisonnière, ou entre la protagoniste et sa belle-famille, qui n'apprécie pas la liberté de Sali, devenue veuve et ayant de surcroît héritée la maison familiale. Après le décès de son mari, elle est rapidement rejetée, puis isolée par sa belle-famille, qu'elle considérait sienne tant le rapport à sa famille biologique était difficile. Il est possible que Sali, comme le personnage Ken du *Baobab fou*, ait dépassé certaines bornes : « Il faut savoir que dans cette aire culturelle, le fait de planter un arbre exprime une revendication foncière : seuls les maîtres de la terre ont le droit de planter des arbres ou des palmiers³⁹⁷. » Il est même possible de voir dans ce manguier une référence spirituelle et culturelle. Le manguier est, « après tout, un arbre miraculeux dans l'histoire mouride. Exilé au Gabon, Cheikh Ahmadou Bamba (fondateur de la confrérie Mouride et figure anticoloniale) a été attaché à un manguier pour son exécution par les autorités coloniales française. Cependant, selon la tradition, les soldats chargés de fusiller le chef spirituel sont tous morts, et plus tard, quand le manguier a été déraciné, « un puits d'eau pure » a été trouvé à la base de l'arbre³⁹⁸. De même, les manguiers ont poussé aussi à l'endroit où le séringe³⁹⁹ priait pendant son incarcération⁴⁰⁰. Dans tous les cas, Sali doit vivre avec l'intrication des arbres, et comme les liens entre Ken, Léonora et Jean Wermer, la question n'est plus tellement de savoir s'il faut vivre avec les liens compliqués ou douloureux, mais comment. Ken Bugul l'écrivaine s'attache à ces rapports ambivalents, et ceux-ci figurent une pensée éco-logique de l'être (mort-vivant) : faut-il s'enraciner ou s'émanciper? Comment peut-on prendre soin des êtres humains, de la terre, du futur? Entrer en relation avec les arbres constitue une des réponses de Bugul⁴⁰¹.

³⁹⁷ Dominique Juhé-Beaulaton « Un patrimoine urbain méconnu. Arbres mémoires, forêts sacrées et jardins des plantes de Porto Novo (Bénin) », *Autrepart*, 2009/3, no. 51, p. 75.

³⁹⁸ Laurent Correau et Yves-Laurent Goma, « Sur les traces de Cheikh Ahmadou Bamba 2/2 », *RFI Afrique*, Publié le 26-01-2011, para 6, accédé en ligne le 29 novembre 2019. <http://www.rfi.fr/afrique/20110126-traces-exil-cheikh-ahmadou-bamba-22>

³⁹⁹ Ce mot wolof est employé pour parler d'un chef spirituel.

⁴⁰⁰ Ibid, para 16.

⁴⁰¹ Dans *Cacophonie*, d'autres relations s'agencent, notamment avec les orchidées, les chats, et les cafards. Je reviendrai à ces entrelacements dans les prochains chapitres portant sur les œuvres de Ken Bugul.

3.7 Être (comme un) arbre : l'espoir *placenterre*

Dans *Le baobab fou*, il est question de suivre les mouvements physiques de Ken Bugul, qui l'éloignent du continent africain. Ces déplacements sont en décalage par rapport au voyage intérieur, cette quête des origines qui ramène la narratrice à son village et au baobab fou. Les mouvements du personnage de *Cacophonie* sont cantonnés en grande partie à la sphère domestique, mais le désir du personnage est le même :

Elle voulait retourner à ses origines primordiales, dans le ventre de sa mère à qui elle ne donnerait plus de coups de pied. Elle ne s'enroulerait plus autour du cordon ombilical, ne se chercherait plus des insuffisances existentielles. Elle allait s'accepter enfin et apprendre que sur l'arbre solitaire, là-bas, habitait un djinn qui était venu rendre visite à son père et qui, ne l'ayant pas trouvé, l'attendait (C, 195).

De plus, le voyage intérieur permettra un déplacement métaphysique. Retourner à l'arbre, physiquement ou métaphysiquement, c'est aussi être (comme) l'arbre : être à la fois en mouvement et occuper une même position.

Le tournant du récit vient, comme dans les romans de Marie NDiaye, avec une décision consciente de la narratrice : « Elle avait pris une décision pour la première fois depuis des années » (C, 154). En effet, Sali choisit d'aller à la mairie pour se déclarer décédée : un état mort-vivant qui n'équivaut pas à la mort. Et comme dans les chapitres précédents, cette décision est signe du réveil du *pouvoir-du-dedans*. Dans un monologue signalé dans le texte par les italiques (C, 128-131), Sali explique qu'elle « [...] *ne veu[t] pas mourir avant de faire connaissance avec cet autre qui est en moi [...]* » (C, 129). Son décès lui permettra de se détacher de son corps physique, et elle termine son explication ainsi : « *Si ma mère n'a pas voulu de moi, si la belle-famille ne veut plus de moi, si les miens, les clubs ne veulent plus de moi, si personne ne veut de moi, je vais commencer à aimer cette créature délestée de toute pesanteur* » (C, 130). Pour sortir, elle s'habille d'orange, « comme ce soleil qui, déjà à cette heure, embrasait tout de ce feu téméraire » (C, 130). « Les arbres en face, chez les Fantodji était en floraison. Les feuilles nouvelles étalaient leur verdure fraîche en de multiples branches et branchettes qui se laissaient aller dans tous les sens comme un femme comblée » (C, 130). Comme dans *Le baobab fou*, Ken Bugul écrit de nouveau avec les tons de feu, tout en dépeignant une scène où la vie d'une femme est intimement liée à des arbres et des maisons—une vie éco-logique.

Quand Sali arrive enfin à quitter l'enceinte de sa maison, elle rencontre, sur le pas du portail, l'homme aux lèvres minces à qui elle remet quatre mètres de tissu blanc pour sa mère « décédée qui en avait besoin dans l'au-delà » (C, 194). Elle se fait renverser par un moto-taxi qui « [...]doubla tout d'un coup sur la gauche, à toute vitesse, monta sur le trottoir et heurta le poteau téléphonique en fer datant de la période coloniale » (C, 196). L'homme aux lèvres minces, qui lui avait offert une orchidée (une plante qui pousse sur les arbres) en tenant de longs discours sur la sur-vie reste « sans voix » (C, 196), regardant Sali « [...] allongée sur le dos, comme si elle était couchée sur un lit, les yeux fermés, le visage serein » (C, 196). Les voisins, le gardien de la maison, les passants, et le chauffeur de taxi qui était censé amener Sali faire sa course observent—comme Ken devant le baobab—*silencieusement* le corps, exprimant leur peine en tenant la tête entre les mains :

Sali tenait sur sa poitrine l'orchidée enveloppée dans son pagne en coton. La nuit qui s'était obscurcie empêchait de voir distinctement. C'était comme si Sali se vidait de sa substance et, à travers son corps devenu transparent, quelqu'un aurait pu la voir courir à toute vitesse vers ses racines, laissant tomber l'un après l'autre les deux masques qu'elle portait un devant, un derrière.

Sali était décédée, mais elle n'était pas morte. Elle avait quitté son enveloppe terrestre. Son soi manipulé, influencé, endoctriné, soumis, consensuel, allait être enterré au milieu des hautes herbes, dans les terres rouges de cette petite ville ocre qu'elle avait malgré tout tant aimée. Elle laissait là son fantôme qui devenait un revenant et retournait chez elle, là dans le village, la maison, la chambre où elle était tombée un dimanche du ventre de la mère, dans la chambre dont la fenêtre, mi-close, laissait passer la lumière et les échos de la prière, avant de continuer sa route vers Haïti. (C, 197)

Ayant retrouvé à son enterrement sa *placenterre* « finale », elle est libérée des contraintes de la maison et s'affranchit de l'espace-temps avec aisance.

À la fin du roman, cet être *placenterre* se trouve à la pointe du continent, sur la plage des Almadies pour faire une ablution : « Elle avait avec elle les quatre mètres de tissu qu'elle remettait à l'homme aux lèvres minces pour sa mère décédée et qui en avait besoin dans l'au-delà. Elle enleva son pagne en coton qu'elle jeta dans l'eau et qu'une vague emporta au loin, et elle s'enroula dans les quatre mètres de tissu comme dans un linceul » (C, 198). Cette description rappelle évidemment les rites funéraires musulmans, mais par la suite :

Sali avança dans l'océan dont la houle, au loin était agité et quand son corps enveloppé des quatre mètres de tissu blanc, commença à flotter et qu'elle perdit pied, elle plongea dans l'océan fougueux, à l'endroit où les eaux bouillonnaient en permanence dans les gouffres profonds pour entamer le long voyage.
Il en est toujours ainsi.
Il en sera toujours ainsi.

Il en était toujours ainsi (C, 198).

Ce voyage poétique et spirituel « vers les Caraïbes, les Antilles et les Amériques » a lieu en même temps que « sa transformation en union avec elle-même » à Dakar. Est-il aussi possible de voir dans cette image de de Sali un reflet des arbres sacrés de Porto Novo? « Ces arbres se reconnaissent souvent par la présence d'un pagne blanc [...] accrochés sur leur tronc, de poteries où sont déposées des offrandes et l'existence dans leur voisinage de certaines plantes caractérisant les lieux de cultes appelés maison de vodoun (vodoun xwé en goun⁴⁰²). » N'est-ce pas ce que la narratrice du *Baobab fou* a cherché—une forêt sacrée, la souche ? Peut-on voir dans ce voyage spirituel et littéraire entre l'Afrique et l'Amérique, entre les côtes ouest-africaines et les îles des Caraïbes et des Antilles, une possibilité de renaissance, de reforestation, de résurgence? Ayant trouvé la paix avec elle-même, sa mère, et sa grand-mère, entre-autres, « Sali n'avait pas besoin d'un canari en terre cuite pour s'y poser » (C, 199). Ce canari devient, comme dans la description de Juhé-Beaulaton, une offrande.

Arrivée en Belgique, la narratrice du *Baobab fou* se réjouit : « Je suis en Terre promise. Ça y est. À moi la vie! Adieu la solitude » (BF, 53). Borgomano souligne l'opposition entre cette « terre promise » qui devient enfer, et la terre du baobab, un paradis à jamais perdu⁴⁰³. J'aimerais faire un troisième pas de côté critique qui mettra en parallèle la réflexion philosophique que Ken Bugul mène à travers la littérature et la pensée philosophique développée par Val Plumwood dans son essai « Tasteless: Towards a food based approach to death » (Sans goût, vers une approche alimentaire de la mort). Pour Plumwood, la croyance dans une après-vie — une vie désincarnée au ciel qu'elle appelle une « continuité aliénée »—, et la discontinuité matérialiste — la croyance moderne qui oppose strictement la mort et la vie—, érigent également une hyper-séparation entre l'humain et la terre. Selon elle, les récits de la mort et les pratiques funéraires occidentales œuvrent à empêcher le corps humain de devenir une nourriture pour d'autres formes de vie. En s'inspirant des savoirs indigènes australiens, Plumwood choisit un autre récit, celui de « la mort animiste » :

⁴⁰²Dominique Juhé-Beaulaton, *art. cit.*, p. 77.

⁴⁰³ Madeleine Borgomano, *Voix et visages de femmes dans les livres écrits par les femmes en Afrique francophone*, Abidjan, CEDA, 1989, p. 56.

Reconnaître la vie comme circulation et notre mort comme une opportunité pour d'autres vies peut décourager l'avarice et l'ingratitude humaines qui essaient d'atteindre la jeunesse éternelle à travers la transcendance, le privilège, et la maîtrise technique. Au niveau individuel, la mort confirme la fugacité, mais au niveau de la communauté écologique, elle peut affirmer un cycle ou un processus pérenne et résilient. Par conséquent, le cimetière de ma première visite m'a ouvert un chemin vers une peine guérissant à travers la vision joyeuse qu'il a proposé de la mort comme se répandant dans, voire comme un voyage à travers un beau paysage tranquille. Cette quiétude s'est avérée illusoire, mais pas l'arrière-plan de cette vision, dans lequel l'enterrement et la décomposition du corps servent de terrain d'accès à une communauté écologique sacrée⁴⁰⁴.

En s'occupant de la mémoire des morts, en dotant la mort de Sali d'une mémoire, Ken Bugul s'occupe du passé et d'un passé « à venir/avenir ». Je vois dans ce souci pour la mémoire une forme de *future care* qui cherche à créer des conditions pour l'existence des générations futures. Selon Plumwood : « [...] nous sommes des corps, de simples des membres pur et simple de l'ordre écologique, et [...] notre vie est un don de la part d'une communauté incarnée par d'autres qui nous ont précédés et que nous sommes tenus de nourrir⁴⁰⁵. » Le corps de Sali revient à la terre rouge de Porto-Novo, mais son récit continue à nourrir l'espoir et la capacité de sur(-)vivre. Cette pratique littéraire a autant à voir avec la *sylvipoétique* que le compost. C'est une manière de vivre avec le trouble, pour emprunter le titre de Donna Haraway. Son dernier recueil d'essais inclut les récits des Enfants du Compost, des histoires qui nourrissent notre capacité à envisager la survie sur terre.

Se nourrir, c'est donc se donner de l'espoir. Il me semble qu'en portant le deuil des personnes et des mondes disparus à travers les représentations des arbres et en inscrivant des rapports ambivalents entre ces êtres et les êtres humains, Ken Bugul fait un geste spéculatif et nous indique un chemin possible à suivre. Elle nous propose d'être (comme) les arbres—ces morts-vivants qui ont su vivre, survivre, et enfin sur-vivre au temps, aux changements climatiques, aux alliances et aux menaces humaines. Ces êtres donnent corps à l'espoir, comme dans le titre d'une partie de son introduction de la troisième édition de *Hope in the Dark* de Rebecca Solnit : « Les branches sont de l'espoir, les racines sont de la

⁴⁰⁴ Val Plumwood, p. 95 : « The recognition of life as in circulation and of our death as an opportunity for other life can discourage the human greediness and ingratitude that tries to grasp for eternal youth through transcendence, privilege and technological mastery. At the individual level, death confirms transience, but on the level of the ecological community, it can affirm an enduring, resilient cycle or process. Thus the cemetery of my first visit revealed a route to healing grief through the joyful vision it offered of death flowing on into, even a journey into, a tranquil and beautiful landscape. The tranquillity proved illusory, but not the background vision of burial and bodily decay as the ground of entry to a sacred ecological community ».

⁴⁰⁵ Val Plumwood, p. 95: we are bodies, plain members of the ecological order, and that our life is a gift from an embodied community of prior others we must nurture.

mémoire⁴⁰⁶ ». Solnit insiste sur l'idée que le récit a le pouvoir de changer le monde dans lequel nous vivons, qu'il faut avoir le courage et la détermination de raconter autre chose que la fin du monde car il est plus facile d'imaginer la fin du monde qu'un monde sans fin. Cette pensée résonne avec celle de Donna Haraway et avec la réflexion suivante de Émilie Hache :

S'il y a bien quelque chose dont on a besoin, en revanche, c'est précisément de fabriquer de l'espoir. L'espoir qu'il n'y ait pas que du pain dur et irradié à manger pour nos enfants et les enfants de nos enfants et que subsiste un peu de joie au milieu du désastre annoncé d'un monde dépassant les 4°C. Penser qu'il serait trop tard pour espérer revient à considérer, de manière tout à fait étrange, que l'espoir n'existe que dans des situations où tout va bien⁴⁰⁷.

Dans cette perspective, bien que les romans de Ken Bugul ne soient pas des sciences fictions, ils sont des fictions spéculatives :

Spéculer à partir de notre monde, c'est ce que font les récits de SF (éco)féministe, en nous reconnectant à nos expériences, nos désirs, nos valeurs, nos besoins, nos imaginaires, répondant de cette manière à « la situation questionnante par excellence » aujourd'hui qu'est « la possibilité même d'un avenir ». [...] À ce titre, [ces fictions féministe] forment un geste spéculatif, au sens que lui a donné le travail collectif dont ce livre se veut le relais, à savoir une tentative de maintenir ouverte une porte vers d'autres avènements possibles que celui qui nous est aujourd'hui présenté comme inévitable et derrière lequel nous devrions tous nous ranger. Ces fictions féministes sont un *cri poussé*, parfois désespéré, parfois enragé, parfois plein d'humour, souvent les trois à la fois, contre tous les mots d'ordre virils et triomphants (« on n'a pas le choix » ; « on ne va quand même pas tourner le dos au progrès », etc.), cherchant à nous entraîner dans leur course folle – à l'énergie nucléaire, à la conquête spatiale (plutôt terrienne aujourd'hui, version géo-ingénierie), à la productivité sans fin, et nous imposer la reconduction d'un état du monde qui nous est insupportable⁴⁰⁸.

L'écriture placenterre de Ken Bugul nourrit cet espoir, nous apprend à porter le deuil comme on porte un enfant et nous donne des modèles pour sur-vivre à travers les récits qui réinventent le monde.

⁴⁰⁶ [Ma traduction] Rebecca Solnit, *Hope in the Dark: Untold Histories, Wild Possibilities*, Chicago, Haymarket Books, p. xix. La première édition de *Hope in the Dark* (2004) a été traduite par Daniel de Bruycker sous le titre *Garder l'espoir. Autres Histoires, Autres Possibles*, Arles, Actes Sud, 2006.

⁴⁰⁷ Émilie Hache, « The Futures Men Don't See », dans Didier Debaise et Isabelle Stengers (eds.), *Gestes spéculatifs: actes du colloque de Cerisy*, Les Presses du Réel, 2015, p. 124-125.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 123, mes italiques.

DEUXIEME PARTIE

Si l'écrivain est un sorcier, c'est parce qu'écrire est un devenir, écrire est traversé d'étranges devenirs qui ne sont pas des devenirs-écrivain, mais des devenirs-rat, des devenirs-insecte, des devenirs-loup, etc. Il faudra dire pourquoi. Beaucoup de suicides d'écrivains s'expliquent par ces participations contre nature, ces noces contre nature. L'écrivain est un sorcier parce qu'il vit l'animal comme la seule population devant laquelle il est responsable en droit.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Milles Plateaux*

La pratique des arts de la mémoire embrasse toutes les bestioles de Terra. Sans elle, il n'y a pas de résurgence possible.

Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*

4 En quelle compagnie écrire

Dans la première partie de cette thèse, j'ai mis en évidence l'importance de l'arbre dans les œuvres des trois écrivaines de ce corpus. L'analyse a souligné comment la sylvipoétique de Ken Bugul est une écriture *placenterre* et a mis en évidence l'éco-logique à l'œuvre dans les romans de Marie NDiaye. Dans les œuvres de cette dernière, les agencements femmes-arbres-animaux ont fait émerger des formes alternatives au pouvoir-sur (le pouvoir dominant) : le pouvoir-du-dedans et le pouvoir avec. Pour les personnages prises dans les filets des dominations masculines, elles-mêmes aggravées par des dominations de « race » et de classe, l'alliance avec les êtres non humains et la collaboration malaisée avec certains hommes ouvrent des voies/voix de survie. Une éco-logique opère également dans les romans de Ken Bugul, et dans *Cacophonie*, Sali décide de décéder⁴⁰⁹ afin de sur-vivre, c'est-à-dire « vivre au-dessus de la vie ». Si Sali est le seul être humain à vivre dans la maison jaune au moment du récit, elle est loin d'en être la seule occupante. Sa maison est aussi habitée par des cafards et un chat, visitée par des oiseaux de nuit et entourée par des plantes aux propriétés puissantes. Dans le chapitre présent, je souhaite donc tourner mon attention vers ces êtres non humains, et surtout, mais pas uniquement, les animaux. Comme les arbres, leur présence témoigne du fait que toute forme de survie est collaborative. Elle met à mal la notion de l'Homme indépendant et dominant sur toutes les espèces et laisse entrevoir l'être humain interdépendant.e. En regardant de près les entrelacs de ces êtres, on s'aperçoit, dans le sillage d'Édouard

⁴⁰⁹ Je remarque en passant la proximité orthographique de ces deux verbes employés par l'autrice dans le roman.

Glissant, que le seul universel est la relation. En même temps, selon la formulation de Joselyne Porchet et Vinciane Despret, il ne faut jamais perdre de vue que « [...] une condition de la relation [...] » est « [...] la possibilité de *surprendre* [...] »⁴¹⁰. » Selon Donna Haraway, les êtres ne précèdent jamais leurs relations, qui sont historiquement et socialement situées. Les analyses suivantes examineront de plus près ce que veut dire la présence des chiens qui rodent dans *Ladivine* et les oiseaux qui circulent dans *Trois femme puissantes* avant de se pencher sur un agencement collaboratif similaire dans *Cacophonie* de Ken Bugul. Pour ce faire, je souhaite d'abord situer mon propos et tisser des liens entre les notions que je mobiliserai dans les pages suivantes.

La perspective adoptée dans cette thèse—écoféministe et permaculturelle—souhaite défaire l'hyper-séparation (selon le terme de Val Plumwood) entre l'être humain et l'être non humain ; cependant, elle ne se situe pas dans le champ des féminismes dits antispécistes à proprement parler. « La permaculture est un système de design écologique qui nous permet de subvenir à nos besoins humains tout en régénérant le monde autour de nous⁴¹¹ » selon la formulation de Starhawk. La formation que j'ai suivie sous son aile prévoyait l'intégration des animaux dans les écosystèmes cultivés sous réserve que les êtres humains offrent des conditions d'une vie bonne aux animaux, c'est-à-dire des « conditions qui permettent aux animaux d'agir comme des animaux et de subvenir à leurs besoins⁴¹² ». Dans cet état d'esprit, les animaux peuvent être perçus comme une « source » d'engrais (fumier) ou de nourriture (viande, œufs, lait). Ils peuvent « rendre des services » (par exemple : contrôler des insectes indésirables, défricher des terres ou activer des plantes dans une prairie), travailler avec les humains (chevaux de traction ou chiens bergers) et être des compagnons. Autrement dit, selon le langage employé par des permaculturistes, dans un écosystème cultivé, les animaux sont des éléments et chaque élément remplit plusieurs fonctions. En retour, chaque fonction doit être assurée par plusieurs éléments. Un animal ne doit pas avoir la responsabilité exclusive d'une fonction et d'une seule, tout est dans la

⁴¹⁰ Vinciane Despret, *Que dirait les animaux si... on leur posait les bonnes questions?* Paris, La Découverte, 2012, p. 90. Joselyne Porcher et Vinciane Despret, *Être bête*, Arles, Actes Sud, p. 26.

⁴¹¹ Cette définition est notée dans mes carnets de formation PDC à Permaterra au jour du 25/08/2017.

⁴¹² Ibid.

relation entre éléments. Ces rapports de réciprocité et de multiplicité sont résumés sous la formule *stacking functions*⁴¹³.

Selon la logique que je viens d'esquisser, parce que l'être-humain se place au centre de la permaculture, celle-ci est « humaniste ». Malgré les travers de la pensée humaniste telle qu'elle a été formulée dans la tradition occidentale des Lumières, il faut, selon moi, avoir l'humilité de se situer parmi ses pair.e.s et d'admettre que notre regard « collectif » et l'ensemble de nos actions sont forcément subjectifs, teintés de nos intérêts et de nos interprétations d'animaux humains. En même temps, en tant qu'animaux, les êtres humains sont *aussi* des éléments qui assurent plusieurs fonctions, et ces fonctions sont assurées collectivement avec d'autres éléments. En cela, l'écosystème cultivé et l'œuvre littéraire se ressemblent : ils sont l'œuvre de la main et de l'esprit humain qui dépassent largement l'intention et la volonté de la personne individuelle.

Bien que je respecte les positions prises par des écoféministes véganes telles que Carol Adams ou Greta Gaard, et que je partage un grand nombre de leurs convictions, je situe ma propre approche dans les parages de celle de Donna Haraway :

Même en prenant tout le recul possible, il est impossible de concevoir un mode d'existence qui ne soit également, sous une forme ou une autre, mise à mort de quelqu'un, et pas seulement de quelque chose. [...] Je suis assez d'accord avec l'idée que le végétarisme, le véganisme et l'opposition à toute expérience sur les animaux conscients peuvent être de puissants leviers du féminisme ; mais je ne suis pas d'accord pour en faire des piliers de la Doxa féministe. De surcroît, je pense que le féminisme doit sortir d'une logique sacrificielle, pour chercher des solutions qui permettent de démêler de façon honorable les relations de travail inextricables entre hommes et animaux dans le champ de la science et dans de nombreux autres domaines, notamment dans celui de l'élevage, jusqu'à nos assiettes. Ce n'est pas le fait de tuer qui nous conduit à l'exterminisme, mais le fait de transformer des êtres vivants en entités tuables⁴¹⁴.

L'attention que je souhaite apporter aux animaux non humains est également influencée par le regard de Vinciane Despret et Jocelyne Porcher et cherche à reconnaître la puissance

⁴¹³ C'est une notion essentielle qui a été expliquée et discutée à maintes reprises pendant ma formation PDC. Voir aussi Bill Mollison, *Introduction à la permaculture* (1991), trad. De Jean-Luc Girard et Muriel Gasnier, La Chappelle-sous-Uchon, Passerelle Éco, 2018 pp. 18-21. Mollison prend la poule, qui jouera un rôle central dans la présente analyse, comme exemple pour illustrer une analyse fonctionnelle d'élément.

⁴¹⁴ Je remercie Gabriel Boniecki pour cette traduction. Donna Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, p. 80 : « Try as we might to distance ourselves, there is no way of living that is not also some way of someone, not just something, else dying differently. [...] I do not disagree that vegetarianism, veganism and opposition to sentient animal experimentation can be powerful feminist positions; I do disagree that they are Feminist Doxa. Further, I think feminism outside the logic of sacrifice has to figure out how to honor the entangled labor of humans and animals together in science and in many other domains, including animal husbandry right up to the table. It is not killing that gets us into exterminism but making beings killable. »

à agir chez les êtres non humains. Se positionner ainsi, c'est voir les vies des êtres humains et non humains comme étant intimement entrelacées dans des pratiques, des histoires et des récits de vivre et de mourir plus ou moins bien ensemble. Et ce point de départ est volontairement inconfortable.

Selon Haraway « "devenir-avec" signifie "faire monde"⁴¹⁵ », et je voudrais rapprocher ce « devenir-avec » du « pouvoir-avec » de Starhawk. Faire monde, sur(-)vivre : ce sont des activités collaboratives, mais aussi compliquées et contradictoires, voire douloureuses. Dans *Manifeste des espèces compagnes*, Donna Haraway explique : « La catégorie "espèces compagnes" est plus vaste et plus hétéroclite que celle d'"animaux de compagnie, et pas seulement parce qu'il faut y inclure le riz, les abeilles, les tulipes, la flore intestinale et tout autre être organique auquel l'existence humaine doit d'être ce qu'elle est, et réciproquement⁴¹⁶. » En effet, Anna Tsing publie neuf ans plus tard un article sur les champignons, « Unruly Edges : Mushrooms as Companion Species : For Donna Haraway⁴¹⁷ », qui explore la façon dont les champignons sont des acteurs de la vie terrienne, ambigus mais aussi capable de survivre à, voire de contrer les monocultures—directement en détruisant des produits agricoles dont les êtres humains se nourrissent ou indirectement comme vecteurs des activités et des économies de cueillette⁴¹⁸. Similairement, dans les œuvres de Marie NDiaye, de Jamaica Kincaid et de Ken Bugul, les arbres sont des espèces compagnes. Ainsi, une contiguïté métonymique lie les arbres et les femmes dans la trame du récit, et ce qui arrive à l'un.e a un impact sur l'autre. Cette contiguïté littéraire reflète évidemment une réalité extra-littéraire que nous peinons parfois à formuler sans apparaître simplistes ou réductrices. Cependant, ce qui arrive aux animaux, aux arbres et aux autres êtres de la Terre a un grand impact sur nous, les êtres-humains.

Mais les arbres et les femmes ne sont pas les seul.es êtres à co-crée cette trame. À présent, je porterai mon attention sur les relations entretenues avec d'autres êtres non humains qui peuplent (le verbe est intéressant, rappelant de nouveau la pensée d'Édouard

⁴¹⁵ Donna Haraway, *When Species Meet*, op. cit., p. 287 : « "becoming with" is "becoming worldly" ».

⁴¹⁶ Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes. Chiens, humains et autres partenaires*, traduit par Jérôme Hansen. Paris, Flammarion, 2018, pp. 39-41.

⁴¹⁷ *Environmental Humanities*, 2012, vol. 1, no. 1, pp. 141–154.

⁴¹⁸ Anna Tsing approfondie cette pensée et étudie en détail l'écologie et l'économie des matsutake dans Anna Tsing approfondie cette pensée et étudie en détail l'écologie et l'économie des matsutake dans *Le champignon à la fin du monde*, traduit par Philippe Pignarre, Paris, les Empêcheurs de penser en rond/la Découverte, 2017.

Glissant⁴¹⁹ et l'ambiguïté voulue) les milieux mis en récit et en scène par Marie NDiaye. Je mettrai en évidence des agencements similaires dans *Cacophonie* de Ken Bugul. Ainsi, j'espère « penser par le milieu » selon l'expression de Deleuze et Guattari, telle qu'Isabelle Stengers l'explique :

On parlera de milieu, de tous ces milieux imbriqués à différentes échelles, et qui communiquent selon des modes variés. C'est là qu'on « trouvera plus ». Certains disent aussi « terrains de vie », auxquels participent toutes sortes d'êtres, pour le meilleur et pour le pire. Ces terrains demandent, comme l'écrivent Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, de « penser par le milieu ». Cela ne veut pas dire que les êtres sont définis par leur milieu, sont fonction des milieux, mais ils demandent d'être pensés avec leur milieu⁴²⁰.

Dans ce chapitre, je reprendrai mes analyses de *Trois femmes puissantes* et *Ladivine* pour regarder de plus près les chiens et les oiseaux. Quant à *Cacophonie*, il s'agira principalement de voir comment les orchidées, les cafards et les chats participent à l'éco-logique des récits, comment ils forment et fourmillent dans la trame de la sur-vie. Mais il y aura aussi une place faite aux oiseaux de nuit qui circulent dans le roman.

Le lexique de mes analyses—alliance, agencement, trame—est particulier, rappelant encore Deleuze et Guattari, Tsing et Haraway, et surtout Glissant. Dans « La trame et le tourbillon », François Noudelmann identifie deux « figures » ou « schèmes d'intelligibilité » constitutifs de la pensée d'Édouard Glissant, et ces figures peuvent aussi éclairer cette lecture des alliances et agencements dans les œuvres de Ken Bugul et Marie NDiaye, et faciliter la comparaison des œuvres de ces autrices entre elles.

La trame, écrit Noudelmann, est une figure chargée, lestée d'un passé de significations qui soulignent la structure. Or les trames de Glissant ne sont pas à proprement parler des canevas [...]. Elles présentent plutôt un mouvement, une rythmique de composition et de décomposition suivant les commencements qui s'ébauchent çà et là, au gré des articulations inédites. La trame est aussi ce qui "se trame", ce qui se prépare et se construit, en récits, en textes, selon des croisées de langues et de mémoires⁴²¹.

⁴¹⁹ Dans « Créolisations dans la Caraïbe et les Amériques », par exemple, Glissant développe une pensée du paysage et de la créolité qui fait un rapprochement entre culture et agriculture (p. 11). Il identifie différentes catégories de « peu-plants » : des migrants armés, des migrants fondateurs, des migrants familiaux-domestiques et des migrants nu (p. 14). Ainsi, dans sa pensée, la relation entre les êtres humains et aussi une relation à la Terre et aux terrains cultivés. Les êtres humains qui peuplent les terres sont comme des plantes qui s'y enracinent de différentes manières. Ici, les êtres humains et non humains peuplent les écrits étudiés.

⁴²⁰ Isabelle Stengers, *Résister au désastre*, Marseille, Éditions Wildproject, 2019, p. 42.

⁴²¹ François Noudelmann, « La trame et le tourbillon » dans *Autour d'Édouard glissant. Lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation*, dirigé par dans Samia Kassab-Charifi et Sonia Zlitni-Fitouri, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, et Hannibal, Académie Tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts Beït al-Hikma, 2008, p. 163.

En même temps, chez Glissant, « Le tourbillon déjoue non seulement l'organisation des espaces mais aussi la direction des temps⁴²². » Ainsi, on retrouve les *patterns* magiques de Starhawk, qui explique que la spirale est « la forme dynamique d'un cercle⁴²³ » qui revient sur lui-même avec une différence⁴²⁴ et un « symbole ancien de régénération et du renouveau⁴²⁵ ». Mais le tourbillon est aussi ce qui « taraude », écrit Noudelmann, ce qui produit des trous dans la trame, rappelant ainsi l'Atlantique noir de Gilroy, un espace-temps qui déchire, qui troue le récit de la modernité occidentale.

Les romans analysés ici appartiennent à cet espace-temps, et je tente de mettre en lumière les connections multiples entre les animaux des récits et l'histoire de la colonisation et de l'esclavage. Dans *Afro-Dog: Blackness and the Animal Question*, Bénédicte Boisseron éclaire les connexions historiques entre l'animalité et la *blackness* (la condition noire⁴²⁶) : la racialisation des personnes « noires » passe par leur animalisation dans l'espace transatlantique de l'Atlantique noir⁴²⁷ : « Le sous-texte qui assimile noir et animal est profondément ancré dans la génétique culturelle du Nord global, une condition héritée de et informé par une histoire partagée d'esclavage et de colonisation⁴²⁸ ». Boisseron souligne aussi que les animaux sont racialisés. L'imbrication entre animalisation et racialisation n'est pas propre au *blackness*, mais au racisme. Cependant, Boisseron identifie et éclaire plusieurs spécificités du racisme anti-noir, notamment à partir de la pensée afro-pessimiste, qui considère irréversible la condition noire telle qu'elle a été forgée par l'esclavage et la

⁴²² Ibid., p. 165

⁴²³ Starhawk, *The Earth Path*, p. 191 : « A spiral is a dynamic form of a circle. It comes back on itself, but always with a difference. It moves somewhere. »

⁴²⁴ Cette idée magique résonne évidemment avec la pensée de Gilles Deleuze dans *Différence et répétition* (1968).

⁴²⁵ Ibid. : « The spiral is a pattern of growth and an ancient symbol of regeneration and renewal. »

⁴²⁶ Je me permets d'employer la formule de Pap NDiaye (voir *La condition noire : Essai sur une minorité française*, 2008) comme traduction imparfaite de *blackness*, qui se traduit parfois comme « identité noire ». Cet usage est imparfait notamment parce que l'essai de Pap NDiaye porte sur la France et les français noirs alors que la dimension de mon analyse est transnationale. « La condition noire » communique toutefois l'idée du processus de l'assignation raciale qui cible les personnes noires et se rapproche de l'idée que certaines personnes sont « blackened ».

⁴²⁷ Dans le cadre de son analyse, Boisseron délimite l'Atlantique noir de la façon suivante « mainly colonial France, the Caribbean, and North America » (« principalement la France coloniale, les Caraïbes et l'Amérique du nord »), p. xx. Écrit et publié aux États-Unis, les Caraïbes ici incluent les Antilles, appelés dans ce contexte « the Francophone Caribbean », p. 87.

⁴²⁸ [Ma traduction] Bénédicte Boisseron, *op. cit.*, p. ix : « The black-animal subtext is deeply ingrained in the cultural genetics of the global north, an inherited condition informed by a shared history of slavery and colonization. »

colonisation⁴²⁹. Cette pensée s'attache aussi à identifier et exposer comment les structures de l'esclavage et la colonisation agissent dans et régissent le monde d'aujourd'hui⁴³⁰. Les arguments que Boisseron avancement contre la comparaison entre les oppressions sont particulièrement importants. L'universitaire nous met en garde contre le langage et les analogies employés par certain.es militant.es anti-spécisites dit.es « abolitionnist.es ». Elle écrit : « L'argument principal ici est que, bien qu'il ne faille pas ignorer les formes d'oppression entremêlées, l'analogie peut être nuisible lorsqu'elle est destinée à servir une cause plutôt qu'une autre ; lorsque sa seule fonction est, par exemple, de servir la cause animale en instrumentalisant la cause noire⁴³¹. » Selon elle, il est plus juste et plus productif de parler de connections entre les oppressions. Et, dans le sillage de Derrida ou Haraway, Boisseron insiste sur le réel—les humains, les animaux, les vies et les expériences vécues comptent.

La littérature médiatise le réel, souvent par le biais de la métaphore, et donc de la comparaison. Dans le travail d'analyse littéraire que je fais ici, j'espère éviter les analogies effroyables, en partie grâce à l'idée de *stacking functions*. Ainsi, je reviens vers un passage de Haraway dans *Manifeste des espèces compagnes*, cité par Boisseron : « Dogs are not surrogates for theory; they are not here just to think with. They are here to live with⁴³². » Selon moi, les animaux des textes analysés ici sont des co-créatrices et co-créateurs de la trame des récits. Ils ne sont ni purement historiques, ni purement littéraires, allégoriques ou métaphoriques, mais se nourrissent et nourrissent des textes. Dans les pages suivantes,

⁴²⁹ Cette phrase est une presque traduction de Boisseron, *op. cit.*, p. xvi : « The pessimistic nature of this movement is due to the essential idea that the black condition created by the slave trade is permanent and irreversible. »

⁴³⁰ Boisseron est française, travaillant à partir de l'institution américaine. Elle cite plusieurs penseuses et penseurs afro-pessimistes américains : Saidiya Hartman, Christina Sharpe, Frank Wilderson et Ta-Nehisi Coates, parmi d'autres. Cependant, sa pensée est également construite à partir des écrits de Franz Fanon et Achille Mbembe, qui suivent des logiques similaires. Réparer la persistance de ces structures et les conséquences qu'elles ont sur la vie vécue des français.es noir.es fait aussi partie du travail de Maboula Soumaharo, qui a publié *Le Triangle et l'Héxagone* chez la Découverte en 2020, deux ans après la parution d'*Afro-Dog*.

⁴³¹ [Ma traduction] Boisseron, *op. cit.* p. xiii : « The main argument here is that, though one should not ignore entangled forms of oppression, analogizing can be harmful when it is meant to serve one cause over the other; when its sole function is, for example, to serve the animal cause by instrumentalizing the black cause. »

⁴³² Je me permets de laisser cette phrase en langue d'origine, telle qu'elle est citée dans le texte. Boisseron (p. 68) a supprimé le mot « juste » dans sa citation, une erreur qui change beaucoup le sens de ce passage. Haraway nous encourage à penser et à vivre avec les chiens et avec les terriens de tout espèce et genre. Je traduis : « Les chien.nes ne sont pas des substituts de la théorie ; ils et elles ne sont pas là uniquement pour réfléchir. Ils sont là pour vivre avec ».

je tente d'écrire, de réfléchir, de penser et de vivre à cette intersection entre la réalité littéraire et extra-littéraire, avec les animaux.

4.1 Les récits de Marie NDiaye : Se faire contaminer en sautant la barrière des espèces

Pour Deleuze et Guattari, le devenir n'est pas synonyme d'une métamorphose et relève plutôt du processus de contamination. Mais les devenir-avec de *Trois femmes puissantes* et de *Ladivine*, comme les devenir-avec d'*Autoportrait en vert* et tant d'autres romans de NDiaye, prennent de multiples formes, allant de la contamination à la métamorphose partielle ou temporaire, en passant par l'alliance. Je voudrais revenir ici aux agencements identifiés dans le deuxième chapitre de cette thèse : femme-arbre-animal, en me focalisant sur les chiens et les oiseaux. Comme la présence des arbres, la présence de ces animaux peut être nuisible ou bénéfique.

Si l'animal peut être totémique, écrit Michael Sheringham à propos des animaux de NDiaye, c'est parce qu'il peut aussi être tabou, l'alliance entre l'animal et l'humain étant souvent contre nature. Si les animaux fétiches chez NDiaye sont le chien, l'oiseau et le serpent, la gamme de la référence animale peut s'étendre aux bœufs, aux éléphants, voir à l'escargot et s'allier aussi, dans le champ de la métamorphose, aux arbres ou aux objets (la femme éponyme ne sera pas seulement « changée en buche » mais aussi en cailloux au bord de la route)⁴³³.

Ma propre analyse invite à penser les animaux, les arbres et les personnages humains comme étant inextricablement liés, interdépendants. Sheringham rappelle que NDiaye a décrit ses « héros et héroïnes » comme étant des « "êtres perdus, en quête d'une survie⁴³⁴" », une caractéristique qui les rapproche des femmes campées par Ken Bugul et Jamaica Kincaid. En même temps, Sheringham souligne les ambivalences liées aux animaux qui circulent dans les récits ndiayens : « Chez NDiaye, à côté de la thématique de la métamorphose et de la transformation des êtres, l'ambiguïté persistante du rapport humains/animal semble souvent porteuse d'une ambivalence dans l'ordre des affects et des valeurs ainsi que dans l'ordre symbolique⁴³⁵. » En effet, les animaux de Marie NDiaye, comme les survivants des zones de guerre donnés en exemple par Anna Tsing, nous

⁴³³ Michael Sheringham, « Ambivalences de l'animalité chez Marie NDiaye » dans « Le jeu des intertextualités dans *Trois femmes puissantes* » dans Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (dirs.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 54.

⁴³⁴ Ibid., p. 52.

⁴³⁵ Ibid., p. 64.

rappellent ceux qui n'ont pas survécu, les êtres perdus à jamais⁴³⁶. Dans *Trois femmes puissantes*, les chiens semblent se ranger du côté du pouvoir-sur de la domination masculine : ce sont des chiens de garde, comme ceux qui ont dépecé Fanny dans *En famille*. Mais dans *Ladivine*, les chiens sont ambivalents. Sont-ils des chiens de berger, comme le nom d'épouse de Ladivine Berger le suggère ? Si oui, qui guident-ils ? Qui protègent-ils ? Pourquoi ? Les chiens de bergers protègent les troupeaux des attaques de loup et d'autres dangers, mais à terme, les brebis trouvent la mort. Qui plus est, le berger allemand est un chien d'utilité polyvalent plus connu aujourd'hui comme chien policier ; chien militaire, sanitaire ou sentinelle, ou encore chien de sécurité. À ce titre, le berger allemand peut rappeler le courage et le sacrifice. Les chiens de guerre ont péri en grand nombre pendant les Grandes Guerres européennes et, en tant qu'agents sanitaires, ont sauvé des vies humaines. En même temps, ces mêmes chiens—agents de « forces de l'ordre » ont été déployés contre les détenus des camps de concentration pendant la Shoah, contre les peuples résistant à la colonisation, contre les Africains américains militant pour leurs droits civiques aux États-Unis et encore contre les manifestants de Black Lives Matter à Ferguson, Missouri⁴³⁷. Et si ou quand les chiens de *Ladivine* ne sont pas de chiens bergers ou des chiens de garde, sont-ils des chiens errants, dangereux et vengeurs ? Ou bien, reconnaissent-ils l'humanité des êtres qu'ils croisent, tel Bobby, le chien qui hante les souvenirs de Levinas ? Les oiseaux de *Trois femmes puissantes* peuvent conduire les personnages en servitude ou en liberté. Sont-ils des rapaces en quête de proie, comme la buse vengeresse qui poursuit Rudy Descas, ou des êtres familiers, domestiques et

⁴³⁶ Anna Tsing, *Le champignon à la fin du monde*, p. 85.

⁴³⁷ Le berger allemand est considéré « un chien d'utilité » ou « de travail ». Dans *Le Chien de Guerre, utilisations à travers les conflits (thèse en médecine vétérinaire de 2003)*, Sébastien Polin écrit : « Lors des guerres coloniales, que ce soit au sein des troupes françaises, allemandes ou anglaises, des troupes canines furent régulièrement employées contre les adversaires autochtones [...] » p. 24, disponible en ligne (<http://theses.vet-alfort.fr/telecharger.php?id=467>), consulté le 05 janvier 2021. L'armée française recrute des « chiens soldats », dont 30% des bergers allemands. Il suffit de consulter la page dédiée à ce sujet pour voir des images des chiens entraînés à attaquer les êtres humains : <https://www.defense.gouv.fr/actualites/articles/le-recrutement-des-chiens-soldats>, consulté le 05 janvier 2021. La société Brigade Canine, à titre d'exemple, inclut une vidéo d'une attaque de chien sur sa page d'accueil : <https://www.brigade-canine.fr/maitre-chien-intervention/>, consulté le 5 janvier 2021. Dans *Afro-Dog: Blackness and the Animal Question* (New York, Columbia University Press, 2018), Bénédicte Boisseron revient sur l'utilisation des chiens contre les premiers peuples et les peuples noirs réduits en esclavage en Amérique, aux États-Unis et dans la « French Atlantic », notamment en Haïti. Elle met en lumière le fil conducteur de l'usage militaire des chiens contre les personnes racisées, en particulier les personnes noires, de la colonisation jusqu'aux manifestations contre la violence policière raciste qui a coûté la vie à Michael Brown à Ferguson, Missouri.

nourriciers comme la petite poule rousse, évoquée à deux reprises dans le roman ? Quelles histoires racontent ces animaux ? Si c'est la main humaine qui les écrit et les inscrit dans le récit, il me semble que leurs histoires ont influé sur cette main, de manière consciente ou inconsciente. Leur présence nous invite à poser la question, avec Vinciane Despret : « Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions⁴³⁸ ? »

4.1.1 Semer et récolter

Le face à face entre oiseaux et chiens qui ponctue *Trois femmes puissantes* raconte beaucoup de choses qui ne se disent pas. Ayant déjà examiné le rapport entre les chiens de garde et les chênes/chaînes de la domination masculine dans *Trois femmes puissantes*, je me focaliserai ici sur les oiseaux qui volent d'un récit à un autre. Travaillant avec l'exemple de la pièce *Les Grandes personnes*, Sheringham souligne que Marie NDiaye « [...] fait dire à ces personnages ce que précisément ils ne veulent pas dire⁴³⁹. » Une grande partie des non-dits est ainsi incarnée par un grand oiseau noir dans *Les Grandes personnes*, qui est une « "chose opaque et noire" » :

Si elle renvoie à l'abjection d'une vérité étouffée et d'une parole refoulée, elle a aussi quelque chose de triomphale, de souveraine. [...] Toute convenue qu'elle puisse paraître au premier abord, la symbolique de l'oiseau dans *Les Grandes personnes* témoigne encore une fois de la densité et de la centralité du rapport humain/animal chez NDiaye, et de sa capacité d'endosser toute une gamme de significations, de sentiments et d'ambiguïtés⁴⁴⁰.

Sheringham situe l'oiseau de cette pièce parmi les oiseaux qui figurent dans beaucoup d'autres fictions ndiayennes, comme par exemple les filles métamorphosées en oiseaux de *La Sorcière* ou la buse « maléfique » de *Trois femmes puissantes*. Si Sheringham pointe aussi « la persistance du thème aviaire tout au long de la vie de Khady Demba », il ne relève pas la présence des rapaces ou des métamorphoses partielles de Norah et son père. Gaensbauer

⁴³⁸ Cette question est le titre du livre publié en 2012 : Vinciane Despret, *Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions*, Paris, Empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 2012.

⁴³⁹ Michael Sheringham, *art. cit.*, p. 68. Dans *Les Grandes personnes*, le sujet que les personnages refusent de parler est la pédophilie du maître de l'école et l'accord tacite des parents de ne pas en parler. Cette pièce se base sur des drames véritables vécus dans un village où NDiaye et sa famille ont vécu. C'est Jean-Yves Cendray, sur le conseil de Marie NDiaye, qui conduit un maître d'école pédophile à la gendarmerie. Celui-ci sera condamné à quinze ans de prison. Voir Ondine Millot, « Un cas d'école », *Libération*, 20 novembre 2004, accédé en ligne le 20 septembre 2020, « https://www.liberation.fr/portrait/2004/11/20/un-cas-d-ecole_500033. »

⁴⁴⁰ Michael Sheringham, *art. cit.*, p. 68.

ira plus loin : « Les oiseaux accompagnent chaque phase de la migration fatale de Khady, mélangeant le réel avec le fantastique et le connu avec l'inconnaissable. Ils fonctionnent comme des métaphores pour la misère des migrants et la cruauté des trafiquants, comme des marqueurs de la mémoire et comme des catalyseurs des interprétations et identifications spectrales⁴⁴¹. » Dans une thèse de doctorat, Andrea-Madalina Neamtu-Voicu explique :

Si Khady se métamorphose explicitement à la fin de son trajet, Sylviane Coyault va encore plus loin et affirme que « les *Femmes puissantes* sont au bout du compte toutes trois devenues des femmes oiseaux ». Toutefois, pour Norah et Fanta la transformation est suggérée, jamais vérifiable. Dans le contrepoint du premier volet de *Trois femmes puissantes* le père de Norah voit – ou rêve – l'élévation de sa fille à ses côtés : symbolique chrétienne associée ou non aux oiseaux. En réalité, l'héroïne est toujours plutôt végétalisée qu'animalisée. Quant à Fanta, Rudy pense que la buse qui vient le tourmenter est envoyée par son épouse ; mais dire qu'elle est vraiment l'héroïne métamorphosée signifierait peut-être pousser un peu trop loin la comparaison. Cet oiseau vindicatif est à associer plutôt aux Furies latines qu'à la deuxième femme puissante⁴⁴².

Selon Neamtu-Voicu les héroïnes sont « toujours plutôt végétalisées », mais les alliances se nouent *autant* avec les animaux et souvent, par leur intermédiaire, avec les arbres. Il me semble que NDiaye écrit de manière à insister sur le fait que le devenir *pleinement* humain des « êtres en quête de survie » est toujours un devenir avec (relativement) conscient. En même temps, le devenir-avec de toute l'espèce humaine—que les individus soient dans des positions dominantes ou dominées—est décrit par Tim Morton dans *Dark Ecology* : « Un être humain est aussi composé d'éléments non humains et est directement liée à des êtres non humains. Les poumons résultent des évolutions des vessies natatoires. Pourtant un être humain n'est pas un poisson. Une vessie natatoire, dont les poumons sont une dérivation, n'est pas un poumon en devenir [...] La science contemporaine nous permet de penser aux espèces comme n'étant pas totalement inexistant, mais comme des entités spectrales,

441 [Ma traduction]. Deborah B. Gaensbauer

« Migration and Metamorphosis in Marie Ndiaye's *Trois Femmes Puissantes* », *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 38: Iss. 1, Article 5, 2014, p. 12 : Birds accompany every stage of Khady's fatal migration, blending the real and the fantastic and the known and the unknowable. They function as metaphors for the misery of the migrants and the cruelty of the traffickers, as memory markers, and as catalysts to phantasmic interpretations and identifications.

⁴⁴² *Impuissance de la puissance. Entre l'obstacle et l'opportunité (Trois femmes puissantes et Ladivine de Marie NDiaye)*, thèse de doctorat, sous la direction de Lelia Trocan, Université de Craiova et Université de Clermont-Ferrand II - Blaise Pascale, 2016 p. 225

flottantes, qui ne sont pas directement, ni constamment présentes⁴⁴³. » Selon ce point de vue, les êtres humains et non humains sont foncièrement hantés.

Norah, Khady Demba et Fanta sont alliées avec les oiseaux et participent aux agencements avec eux. S'il est possible de lire ces relations comme des métamorphoses (partielles, temporaires ou *peut-être* pleines) en oiseaux, je vois dans les liens de contigüité entre les femmes et les oiseaux des degrés et des formes variables de contamination. Leur devenir avec les animaux et les arbres est constant, inscrit dans le tissu du récit. De même, les récits qui constituent *Trois femmes puissantes* rendent visibles les dépendances cachées des hommes. Cela est également vrai pour le père de Norah, qui cherche activement à exercer son pouvoir sur les femmes ; pour Rudy, qui prend conscience au cours du deuxième récit de ses abus du pouvoir sur ; et pour Lamine, qui trahit Khady Demba afin de réaliser son propre objectif de vie. Les liens entre les êtres-humains et les animaux non humains existent que la personne soit un homme ou une femme. Mais les relations sont plus visibles entre les femmes et les animaux.

Quant au père-oiseau de Norah, j'ai déjà analysé en détail l'agencement éco-logique de ce premier récit en partant du flamboyant dans lequel est perché le père. Norah est « brisée d'émotion » quand elle découvre dans « [...] les entrelacs des branches noires la tache claire, la froide luminescence du corps recroquevillé de son père dont elle croyait entendre la respiration douloureuse et forte, le souffle désolé et même les pleurs étouffés, les petits gémissements de détresses » (*TFP*, 41). Comme Rudy Descas ou le passeur de Khady Demba, le père est aussi pris dans les rets de la domination masculine, pris à son propre piège. Mais si sa situation n'est pas enviable, le père cherche toujours activement à dominer ses enfants et les femmes de sa vie, ayant privé sa première femme de leur fils et ayant ôté la vie à sa deuxième épouse. Il est loin de souffrir autant que son fils Sony, qui a grandi comme « un petit captif choyé » (*TFP*, 53), tel un oiseau en cage. Au moment du récit, Sony vit littéralement en cage, emprisonné injustement à Reubeuss pour le meurtre qu'a commis son père. Quand Norah—qui est, je le rappelle, une avocate des victimes de violences domestiques—apprend que leur père est le vrai coupable du meurtre, elle estime

⁴⁴³ [Ma traduction] Tim Morton, *Dark Ecology: For a future logic of coexistence*. New York : Columbia University Press, 2016, p. 18 : A human is made up of nonhuman components and is directly related to nonhumans. Lungs are evolved swim bladders. Yet a human is not a fish. A swim bladder, from which lungs derive, is not a lung in waiting. [...] Contemporary science allows us to think species not as absolutely nonexistent, but as floating, spectral entities, that are not directly, constantly present.

« [...] regarder enfin dans les yeux le démon qui s'était assis sur le ventre de son frère, elle pensait : Je vais lui faire rendre gorge, mais de quoi s'agissait-il et qui pourrait jamais restituer ce qui avait été pris pendant des années ? » (*TFP*, 84). Cette expression, « faire rendre gorge », qui veut dire vomir, traduit aussi la restitution par la force de ce qui a été indûment acquis⁴⁴⁴. Mais une majorité d'oiseaux rendent gorge aussi pour nourrir leurs oisillons, et un des projets de Norah est de faire assumer au père ses responsabilités. Quand, quelques paragraphes plus loin, le père essaye de faire admettre à Norah qu'elle a reconnu la maison rose où il affirme qu'elle a vécu, ce qui la décrédibilisera devant son conjoint Jakob et leurs filles respectives, elle commence à chavirer. « Puis elle se ressaisit et, pensant à Sony, refoula peur et doutes, malaise et désenchantement. Qu'importait ce qu'il pouvait dire, puisqu'elle lui ferait rendre gorge » (*TPF* 85).

Même avant de découvrir en détail les faits du crime et l'innocence de son frère, Norah tient son père entièrement responsable du destin de Sony : « Rien ni personne ne pourrait jamais excuser leur père de n'avoir pas tenu Sony sur la voie de la bienséance et du sérieux » (*TFP* 46). Mais plus elle s'engage dans des efforts pour innocenter, ou du moins pour protéger Sony, plus elle se met en question, et plus elle se demande si elle n'aurait pas pu faire plus pour être aux côtés de son frère, voire le récupérer pendant leur jeunesse. Le récit de cette visite inattendue s'intrique lentement dans le récit de sa vie en France. L'homme avec qui Norah partage sa vie est décrit comme un homme irresponsable, incapable ou manquant de volonté de travailler, qui ne contribue en rien au foyer financièrement. De plus, Norah met en doute sa fibre morale et lui en veut de décrédibiliser « l'existence honorable » (*TFP*, 31) qu'elle essaye de créer pour sa propre fille, Lucie. En même temps, au fil du récit, Norah commence à douter de ses propres jugements, se demandant si elle n'est pas « excessivement vertueuse » (*TFP*, 44). Après sa première visite à Sony en prison, Norah demande au chauffeur de son père de la déposer à l'hôtel où elle a logé pendant la seule visite au Sénégal qu'elle a faite avec sa mère, sa sœur et son beau-père, et où elle a cru voir Jakob, Grete et Lucie quand elle était en route pour Reubeuss (*TFP*, 61). Bien qu'elle ne trouve personne sur la terrasse de l'hôtel, « [...] un reflet des fillettes et de Jakob persistait [...] » (66). Cette image devient plus forte « [...] au point qu'un souffle l'ayant frôlée elle leva les yeux mais ne vit au-dessus d'elle que la silhouette à

⁴⁴⁴ « Gorge » dans le CNRTL <https://www.cnrtl.fr/definition/gorge>, définition consultée le 10 octobre 2020.

contre-jour d'un gros oiseau au plumage clair, au vol lourd et malaisé, qui abattit soudain sur la terrasse le froid d'une ombre excessive, anormale » (*TFP*, 66). Pour quiconque connaît Dakar, même superficiellement, il est aisé de faire surgir à l'esprit des images d'un rapace de cet ordre circulant en pleine ville. Mais de quoi est-il l'augure?

Une lecture à rebours du roman associe ce grand oiseau à la buse qui tourmente Rudy dans le deuxième récit. Est-ce qu'il annonce donc que Norah obtiendra gain de cause ? Ou bien, est-ce qu'il est à associer avec le père, entièrement métamorphosé en oiseau, parti du flamboyant pour épier les mouvements de Norah ? Après tout, le rapace atterrit sur la terrasse du café où Norah a séjourné avec sa famille autrefois, mais cette fois-ci, la composition familiale a changé. Norah aura la place de sa mère, ayant un nouveau compagnon de vie et voyageant avec deux filles. Cependant, la mission du voyage reste intacte : « sauver » Sony. Est-ce que l'oiseau est venu prendre cette nouvelle mère, telle une proie ? Ou bien, pourrait-il figurer la mère de Norah et de Sony avec « le sourire lâche, comme éloigné de son visage, flottant légèrement devant elle » (*TFP*, 58) revenu sur la scène du crime—ce déjeuner qui a séparé mère et fils de façon irrémédiable, afin d'accompagner sa fille dans sa quête de justice ?

Dans ce texte ambigu, toutes les réponses sont recevables. La relation de Norah avec sa fille s'entrelace avec celles de Sony et leur mère, quand Norah s'exprime ainsi : « —Lucie, ma chérie, ma petite poule rousse, murmura-t-elle, et sa voix désincarnée lui fit penser au sourire de Sony ou de leur mère tant elle lui semblait non pas sortir de son corps mais flotter devant ses lèvres, pur produit de l'atmosphère, et plus rien de sensible n'habitait ces mots qu'elle avait dit si souvent » (*TFP*, 81). Cet intertexte—*La Petite poule rousse*—est révélateur. À plusieurs reprises, la narration fait part du choc que Norah ressent en voyant la table dressée dans la maison de son père. La première de ces instances marquera également l'entrée en récit de Khady Demba—la femme puissante du deuxième récit qui sera consommée, petit à petit, par les personnes malveillantes autour d'elle avant de trouver la mort, le moment où elle se reconnaît en un oiseau. C'est elle qui « [...] lav[e] marmites dans le petit évier de la cuisine » (*TPF*, 220) quand Norah, « abasourdie » par une « surabondance qui lui coupera les jambes » (*TPF*, 220), prend son premier repas avec son père. Le premier mets qu'elle aperçoit est le poulet rôti. Et quand Lucie, Jakob et Grete dînent avec le père de Norah, « [i]l détacha un gros morceau de la cuisse de poulet rôti qu'il tenait entre ses doigts, pris le temps de mâcher, d'avaler [...] » avant d'affirmer que Norah a

vécu autrefois à Grand Yoff. Cette histoire, fabriquée dans la maison du père et tendue comme un piège à la fille, est celle qui vient mettre de la distance entre Norah et Lucie, risquant de vider le rapport mère-fille de sa substance et de faire de Norah une « mère morte » selon la logique qu'Asibong a repérée dans l'œuvre de NDiaye⁴⁴⁵.

La Petite poule rousse, parfois dite *La Petite poule rouge*, peut renvoyer à deux récits pour enfants. Dans une version, un renard rusé s'introduit dans la maison d'une petite poule industrielle, l'attrape dans un sac et prend la route pour sa propre maison où il envisage de cuire la poule pour son dîner. Sur le chemin, il fait une sieste. La poule en profite pour couper un trou dans le sac, puis elle met un gros caillou à sa place avant de réparer le trou. Le renard revient le soir dans sa famille (parfois ses propres enfants, parfois sa mère) et s'ébouillante en jetant non pas la poule, mais le caillou dans la marmite à soupe. Dans cette version de l'histoire, la poule travailleuse démontre qu'elle est plus rusée que le renard⁴⁴⁶. Dans une autre version du récit, traduite de l'anglais américain, la petite poule est parfois rouge, parfois rousse. Elle découvre une graine de blé et demande à ses camarades (souvent un chat, une souris et un chien, parfois un canard, parfois une grenouille) de l'aider à planter la graine, à cultiver le blé, moudre la farine et puis cuire le pain. À chaque demande, ses camarades lui répondent non, préférant prendre le soleil ou faire une sieste. Mais quand la petite poule leur propose du pain ou un bout du gâteau, tous les animaux répondent oui. Cette fois-ci, c'est la poule qui émet le refus, expliquant qu'elle a travaillé toute seule et que donc elle mangera toute seule le fruit de ses efforts, avec ses poussins⁴⁴⁷. Au moins une publication américaine relie les deux récits. Dans cette version, après avoir refusé de partager son pain, la poule est capturée par le renard. Une grenouille et un chat repentants se mettent aux tâches domestiques jusqu'alors ignorées en attendant son retour⁴⁴⁸. Il est aisé de voir des ressemblances entre cet oiseau domestique et la mère de Norah, qui a élevé

⁴⁴⁵ Voir la page 89-90 de cette thèse.

⁴⁴⁶ Voir, par exemple, *La Petite Poule rousse*, illus. Camille Semelet, Paris, Éditions Nathan, (1997) 2006.

⁴⁴⁷ Mary Mapes Dodge a publié une version de cette fable, « The Story of the Little Red Hen, » dans une revue américaine—*Saint Nicholas*—de littérature pour enfants en Septembre 1874, consulté en ligne le 10 octobre 2020 (<https://ufdc.ufl.edu/UF00065513/00012/56?search=little+red+hen>). Devenu un classique de la littérature pour enfant, les éditions de *The Little Red Hen* se multiplient. Voir par exemple, *The Little Red Hen*, Chicago, Akon, New York, The Sallfield Publishing Company, 1918, consulté en ligne le 10 octobre 2020 (gutenberg.org/files/18735/18735-h/18735-h.htm); et Alan Garner, *The Little Red Hen*, illus. Norman Messenger DK Publishing Inc., 1997.

⁴⁴⁸ *The Little Red Hen*, illus. Berta et Elmer Hader, New York, Gallery Books 1990. (Consulté en ligne le 10 octobre 2020, https://archive.org/details/littleredhen0000unse_s8i8/mode/2up).

seule ses petites filles ou Norah qui s'est hissée toute seule au rang d'avocate ayant son propre appartement et les moyens de subvenir aux besoins de sa fille, de son compagnon et de la fille de son compagnon. Il n'est donc pas anodin que Norah appelle sa fille Lucie « petite poule rousse ». Ainsi, Lucie pourra être assez rusée pour échapper au « démon assis sur le ventre » de sa mère, son frère et sa tante. Ou bien, elle pourra être celle qui se fraye un chemin et qui, contrairement à sa mère, se débarrasse de ceux qui essaient de profiter de son travail. Dans une lecture d'album mise en scène sur lumni.fr pour les enfants en France, le personnage Yetili résume, « [...] on récolte ce que l'on sème, et comme ils [les autres animaux] n'ont rien semé, eh bien, ils n'ont rien récolté⁴⁴⁹. » Ainsi, cette allusion à *La Petite poule rousse* pointe aussi vers un nœud entre la culture et l'agriculture. Ce récit moralisateur, censé enseigner la valeur du travail et de l'initiative, revient, comme Yetili le dit, sur ce passage des Galates 6 : 7-9 : « Ne vous trompez pas: on ne se moque point de Dieu. L'homme ne recueillera que ce qu'il aura semé ; car celui qui sème dans sa chair recueillera de la chair la corruption et la mort, et celui qui sème dans l'esprit recueillera de l'esprit la vie éternelle. Ce qu'un homme aura semé, il le récoltera aussi. Ne nous laissons donc point de faire le bien, puisque, si nous ne perdons point courage, nous en recueillerons le fruit en son temps⁴⁵⁰. »

Mais il est aussi possible de voir cette Norah « excessivement vertueuse » comme « une mère poule ». Si cette expression peut s'employer au positif, désignant une « [f]emme qui fait preuve d'une vigilance inquiète à l'égard de ses enfant⁴⁵¹ », la tendance actuelle assimile celle-ci à une mère qui « surprotège » ses enfants, précisément ce dont s'accuse Norah. Il est également possible de voir dans l'utilisation de cette métaphore une réminiscence des textes bibliques : dans Mathieu 23:37, elle est utilisée par Jésus, qui se compare à une poule qui veut rassembler ses poussins égarés. Ce lien est tenu, certes, mais fait partie du terreau dans lequel NDiaye cultive ses récits.

⁴⁴⁹ « La petite poule rouge », *Yétili – Les fabiliers*, France TV via le site Lumni, 2m06s-2m10s, consulté le 10 octobre, 2020, <https://www.lumni.fr/video/la-petite-poule-rouge>). Cette version filmée est une traduction dont l'original est attribué à Sara Cone Bryant. Je souligne que cette série de lectures disponible sur le site de Lumini fait partie d'une « nouvelle offre de l'audiovisuel public au service de l'éducation pour les élèves, les enseignants et les éducateurs et qui regroupe tous les acteurs de l'audiovisuel public » (Consulté le 10 octobre 2020, <https://www.lumni.fr/>). Elle est donc institutionnalisée.

⁴⁵⁰ La Bible, trad. de Louis-Isaac Le maître de Sacy, Paris, Robert Lafont, 2003, p. 1515.

⁴⁵¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A8re>

4.1.2 Cult(iv)e(r) des récits

La réécriture des textes bibliques et le jeu intertextuel avec ceux-ci est le sujet de nombreuses analyses⁴⁵². Neamtu-Voicu résume cette pratique ndiayenne ainsi : « Si elle n'est pas mystique, la romancière reste néanmoins fascinée par les mythes et les histoires de la foi chrétienne ; mais l'interprétation qu'elle offre du livre sacro-saint de la religion n'est pas du tout classique. C'est la Bible à l'envers qu'elle exploite dans ses ouvrages. Cela fait clairement partie de sa culture, même si la manière dont elle choisit d'en parler est irrévérencieuse et burlesque⁴⁵³. » « Irrévérencieuse et burlesque » assurément, mais il est moins certain que ces réécritures sont « la Bible à l'envers ». Les références bibliques agissent comme une caisse de résonance qui amplifie les thèmes récurrents des écrits de Marie NDiaye tels que la honte, la responsabilité, les origines. Dans *Dark Ecology*, Tim Morton compare la religion chrétienne à l'agriculture, disant qu'elles sont toutes les deux des boucles de péché et de salvation⁴⁵⁴. Le philosophe part de deux textes antiques, *Le Râmâyana de Vâlmîki* et le livre de la *Genèse* 3 :17-19, pour illustrer le rapport malaisé que les religions théistes entretiennent avec l'agriculture. Le deuxième nous intéresse ici, car il ancre un des textes fondateurs des civilisations occidentales dans l'agriculture, pointant le nœud entre culture et agriculture : « [...] le sol est maudit à cause de toi. C'est avec peine que tu en tireras ta nourriture tout au long de ta vie. Il te produira des épines et des chardons ; et tu mangeras des produits du sol. Tu en tireras ton pain à la sueur de ton front jusqu'à ce que tu retournes à la terre, puisque tu as été tiré de celle-ci. Car toi, tu es poussière et tu retourneras à la poussière. » Morton remarque : « Deux textes antiques, écrits à l'âge de l'agriculture, condamnent l'agriculture, et avec une acuité assez

⁴⁵² Voir, par exemple, Christophe Meuree, « Prophétie et sacrifice. À partir de *Rosie Carpe* de Marie NDiaye » dans *Le sacré dans la littérature contemporaine : expériences et références*, Myriam Watthée-Delmotte et Aude Bonord (dirs.), Berne, Peter Lang, 49-68; et Christine Jerusalem, « Des larmes de sang au sang épuisé dans l'oeuvre de Marie NDiaye (hoc est enim corpus meum) » dans *Revue des Sciences Humaines. Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, Andrew Asibong et Shirley Jordan (dirs.), Lille, Presses Universitaires du Septentrion, n°293/janvier - mars 2009.

⁴⁵³ Andrea-Madalina Neamtu-Voicu. *L'impuissance de la puissance. Entre l'obstacle et l'opportunité (Trois femmes puissantes et Ladivine de Marie NDiaye)*, thèse de doctorat, sous la direction de Lelia Trocan, Université de Craiova et Université de Clermont-Ferrand II - Blaise Pascale, 2016, p. 71

⁴⁵⁴ Tim Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, New York, Columbia University Press, 2016, p. 39.

surprenante : la science confirme leur propos⁴⁵⁵. » En commentant brièvement les recherches sur la « paleopathology » (paléo-pathologie) qui identifie l'agriculture comme une pathologie de l'Âge paléolithique, il continue, « Les récits de l'époque axiale (agricole) fondatrice lient l'origine de la religion aux débuts de l'agriculture : *une origine marquée par le péché*. Ces textes sont tellement explicites qu'il semble étonnant que personne n'ait songé à les lire sous cet angle⁴⁵⁶. »

Pour Morton, ces textes pointent la mise en route d'un programme agricole, qu'il appelle *agrilogistique*. « L'agrilogistique promet d'éliminer la peur, l'anxiété et la contradiction—sociale, physique et ontologique—en établissant des frontières minces mais solides entre les mondes humains et le non humain et en réduisant l'existence à une quantité pure⁴⁵⁷. » Le monde humain sera celui de l'agriculture, qui invente en mettant à distance la « Nature⁴⁵⁸ ». Selon cette logique : plus, c'est mieux. Ainsi, l'accélération de l'agriculture donne lieu à l'industrialisation qui conduit au réchauffement climatique. Mais cet enchaînement n'est pas aussi simple car ces développements sont aussi liés à l'avènement du capitalisme⁴⁵⁹. Cette course effrénée à la production provoque la destruction des écosystèmes de soutien, qu'on appelle communément « nature ». Bien avant Morton, Plumwood a appelé ces frontières « l'hyperséparation », affirmant que le monde humain vit dans le déni de la dépendance. Une façon de contrer cette logique d'hyperséparation sera donc de mettre à mal ces « frontières minces et rigides ». Dans son dernier livre, *Being Ecological* (2018), Morton suggère encore que ces frontières deviennent de plus en plus poreuses avec la « conscience écologique ». Face à la résistance de la part d'un journaliste, Morton demande si ce dernier a un chat, et quand le journaliste dit oui, Morton demande s'il aime caresser son chat. À la deuxième réponse positive, Morton affirme que le journaliste a déjà fait un pas vers la conscience écologique parce qu'il est entré en relation avec un animal. Si je résume l'idée de Morton, c'est seulement pour

⁴⁵⁵ Je remercie Gabriel Boniecki pour cette traduction. Ibid, p. 38 : « Two ancient texts written within agricultural temporality condemn agriculture, and rather startlingly accurately: the science is on their side. »

⁴⁵⁶ Je remercie Gabriel Boniecki pour cette traduction. Ibid., « Foundational Axial (agricultural) Age stories narrate the origin of religion as the beginning of agricultural time : *an origin in sin*. The texts are almost shockingly explicit, so it's strange we don't think to read them that way. »

⁴⁵⁷ [Ma traduction] Ibid., p. 43 : « Agrilogistics promises to eliminate fear, anxiety, and contradiction—social, physical, and ontological—by establishing thin rigid boundaries between human and nonhuman worlds and by reducing existence to sheer quantity. »

⁴⁵⁸ Morton met une majuscule à Nature pour souligner que la catégorie est fictive.

⁴⁵⁹ Tim Morton, *op. cit.*, pp. 36-37.

souligner la possibilité que conscientiser une relation avec un animal désagrége déjà la solidité de la frontière entre l'animal et l'humain, ouvrant la voie à la reconnaissance de l'interdépendance des existences dans une perspective qui trouble, voire change, les dynamiques de pouvoir.

Les instances de zoomorphisme dans *Trois femmes puissantes* rendent conscientes plusieurs relations éco(-)logiques de dépendance. Le processus de domestication de *Gallus gallus* a eu lieu il y a entre 7,000 et 10,000 ans, en lien avec les évolutions agricoles et culturelles, dans plusieurs foyers de domestication, avec de multiple ancêtres « sauvages ». « Une fois la poule domestiquée, les contacts culturels, le commerce, la migration et la conquête territoriale l'ont introduites et réintroduites dans différentes régions du monde, sur plusieurs milliers d'années⁴⁶⁰. » Associée au culte de fertilité en Égypte ou à la divination dans la Rome antique, la poule joue encore un rôle divinatoire dans de nombreuses cultures, comme on peut l'observer au Mali et dans la religion Santería⁴⁶¹. Dans la littérature d'expression française (pour illustrer tout en limitant ce propos), les exemples sont nombreux. Il y a le sacrifice des poules noires dans *La Reine Margot* d'Alexandre Dumas, ou l'utilisation du sang d'un poulet par Yao, pour bénir Tituba nouvellement née dans *Moi, Tituba, sorcière de Salem* de Maryse Condé⁴⁶². Des études récentes ont lié la propagation des poules en Europe à l'expansion de la chrétienté car les oiseaux et les œufs n'étaient pas interdits à la consommation dans les périodes de jeûne imposées aux chrétiens pendant le Moyen Age, une époque charnière marquée par le début des *enclosures* et une importante urbanisation. Les poules supportent l'élevage urbain et ont participé en ce sens à la croissance démographique en milieu urbain⁴⁶³. Intriquée ainsi dans le développement des

⁴⁶⁰ [Ma traduction] James Adler et Andrew Lawler, « How the Chicken Conquered the World » dans *Smithsonian Magazine*, Juin 2012, para. 9, consulté le 10 octobre 2020 à l'adresse <https://www.smithsonianmag.com/history/how-the-chicken-conquered-the-world-87583657/> : « Once chickens were domesticated, cultural contacts, trade, migration and territorial conquest resulted in their introduction and reintroduction, to different regions around the world over several thousand years. »

⁴⁶¹ Voir James Adler et Andrew Lawler, *art. cit.*; et Chris Kniesly, « History through the eyes of a chicken » https://www.ted.com/talks/chris_a_kniesly_history_through_the_eyes_of_a_chicken?language=en#t-2.

⁴⁶² En anglais, le film récent *I Am Not A Witch* (2017) de la réalisatrice et scénariste Rungano Nyoni, contient aussi une scène de divination impliquant le sacrifice d'un poulet.

⁴⁶³ Voir Jean-Paul Fritz, « Comment le christianisme a influencé l'évolution... des poules » dans *L'Obs*, 03 mai 2017, consulté le 10 octobre 2020 à l'adresse [https://www.nouvelobs.com/sciences/20170503.OBS8893/comment-le-christianisme-a-influence-l-evolution-des-poules.html#:~:text=Gr%C3%A2ce%20%C3%A0%20Darwin%2C%20on%20sait,premi%C3%A8re%20poule...\); et Hervé Husson, « La vraie nature de la poule, origines et histoire de son élevage », 19 juillet 2018, consulté le 10](https://www.nouvelobs.com/sciences/20170503.OBS8893/comment-le-christianisme-a-influence-l-evolution-des-poules.html#:~:text=Gr%C3%A2ce%20%C3%A0%20Darwin%2C%20on%20sait,premi%C3%A8re%20poule...)

sociétés humaines, la poule devient « la mascotte de la mondialisation⁴⁶⁴ » avec l'industrialisation de l'agriculture. Constituant aujourd'hui l'espèce la plus consommée mondialement, la poule a aussi subi des modifications génétiques majeures, et certaines variétés dites « industrielles » sont souvent incapables de supporter leur propre poids. Réduites à l'état brut d'un « produit » dans des « systèmes de production animale », les poules industrielles sont nées, grandissent et sont abattues dans des conditions inhumaines⁴⁶⁵—le qualificatif est éloquent, soulignant la perte d'une intégrité morale de la part des humains qui sont auteurs et complices dans le maintien de ces systèmes, tout en soulignant la séparation entre humains et non humains. Traiter quelqu'un de manière inhumaine, c'est le traiter comme un animal. Confinées dans des usines pour la vie et trouvant la mort dans des abattoirs éloignés des populations humaines qui les consomment, les poules illustrent exemplairement le fait que certains êtres sont maintenant par définition « tuables ».

Je retrace rapidement le fil du processus de la domestication des poules jusqu'à l'industrialisation de la filière des volailles parce qu'une dynamique similaire se déploie dans *Trois femme puissantes*. Dans le deuxième récit du roman, Fanta, autrefois perçue comme un « être humain indépendant et crâne » par son mari, lequel est en voie de devenir chien de garde du pouvoir-sur, apparaît aux yeux de ce dernier « comme une poulette aux ailes rognées pour que la moindre clôture lui soit infranchissable » (*TFP*, 129). La narration revient sur les souvenirs de Rudy de leur vie à Dakar, où il se voit « [...] tâchant déjà bien qu'il ne le sût pas, de la prendre dans les rets de ses paroles tendres, flatteuses, ensorceleuses, cette jeune femme à la petite tête rase, au regard droit et discrètement ironique [...] » (*TFP*, 130). Le texte compare clairement le confinement domestique de Fanta à la situation de l'oiseau domestique et comestible. Dans le troisième récit, avant que Khady

octobre 2020 à l'adresse, <https://www.permaculturedesign.fr/evolution-poule-coq-origine-histoire-elevage-nature-oeuf/#:~:text=On%20estime%20la%20p%C3%A9riode%20de,de%20l'%C3%A9levage%20des%20gallinac%C3%A9s.>

⁴⁶⁴ [Ma traduction] James Adler et Andrew Lawler, *art. cit.* para. 23 : « the mascot of globalization ».

⁴⁶⁵ Les sources—littérature scientifique, films documentaires, pamphlets et documentaires des associations (féministes ou non) pour les droits des animaux, sont nombreuses. Je reste marquée par la lecture de Jonathan Safran Foer, *Eating Animals*, New York, Little, Brown and Company, 2009, traduit en français sous le titre question *Faut-il manger les animaux* (trads. Gilles Berton et Raymond Clarinard) Paris, Éditions de l'Olivier, 2010. Annie Potts expose succinctement le traitement brutal des poules dans « What is Meat Culture? », p. 12-16 dans *Meat Culture*, Annie Potts (ed.), Lieden, Brill, p. 1-30.

Demba ne se transforme en oiseau à la fin du roman, elle sera consommée par les personnes autour d'elle. Le « thème aviaire » identifié par Sheringham se double en fait d'un thème alimentaire dans le récit de Khady, qui apparaît pour la première fois dans le premier récit, dans la cuisine du père de Norah, alors que ce dernier mange justement du poulet. Selon le récit final de *Trois femmes puissantes*, Khady Demba tient une buvette avec son mari avant sa mort soudaine. Le propriétaire de la buvette met la veuve sans enfants dehors, et n'ayant plus trace de ses parents, Khady « [...] se retrouvera dans une belle famille qui ne pouvait lui pardonner de n'avoir aucun appui, aucune dot et qui la méprisait ouvertement et avec une rage de n'avoir jamais conçu, elle accepta de devenir une pauvre chose, de s'effacer, de ne plus nourrir que de vagues pensées impersonnelles, des rêves inconsistants et blanchâtres [...] » (TFP, 252). Khady accompagne ses belles-sœurs pour vendre des « bassines en plastique de tailles diverses » (253) pendant un certain temps, mais la famille décide de payer un passeur pour la mettre sur la route de la France, où elle est supposée retrouver une cousine, Fanta. Cette exclusion dépasse un simple renvoi de la maison :

Parce que leur fils unique l'avait épousée en dépit de leurs objections, parce qu'elle n'avait pas enfanté et quelle ne jouissait d'aucune protection, ils l'avaient tacitement, naturellement, sans haine ni arrière-pensée, écartée de la communauté humaine, et leurs yeux durs, étrécis, leurs yeux de vieilles gens qui se posaient sur elle ne distinguaient pas entre cette forme nommée Khady et celles innombrables, des bêtes et des choses qui se trouvent aussi habiter le monde (TFP, 256).

Le texte est explicite ; cette déshumanisation rend Khady tuable : la famille ne salue pas la veuve qui part, préférant se désassocier de « Khady marchant vers sa mort » (TFP, 260). Au début du chemin de cette longue marche, Khady croisera une femme qui donne à manger à son bébé sous un manguier. Elle tient une buvette, suscitant de la tristesse chez la jeune veuve, qui reconnaît son double, celle qu'elle aurait pu être. Ensuite, elle sera amenée en car à une ville qui ressemble à Saint-Louis, avec « [...] les lointaines odeurs de purification maritime, les façades croulantes et telles qu'elle n'en avait jamais vues d'énormes maisons aux balcons effrontés, ornées de colonnettes décrépies » (TFP, 274). L'homme-corbeau la fait entrer dans la cour d'« un de ses monstres à demi tombés [...] où elle ne vit rien d'abord qu'un amas de sacs et de ballots » (TFP, 275). Comptoir colonial devenu capitale de l'Afrique occidentale française, Saint Louis vit de la mer : c'est encore une ville de pêcheurs. Ses

anciennes maisons coloniales, construites pour les commerçants et souvent pour les commerçantes appelées signares⁴⁶⁶, comprennent un rez-de-chaussée sombre qui servait d'entrepôt pour les marchandises de l'intérieur du pays, y compris pour des personnes réduites en esclavage. Cependant, les bancs de poissons ne sont plus aussi robustes qu'avant, et l'agriculture des terres souffre de la sécheresse. Ainsi, l'histoire récente des migrations a fait de nouveau de Saint-Louis un lieu de trafic humain de celles et de ceux qui fuient la précarité. Certaines personnes, parfois des pêcheurs, convertissent des pirogues pour transporter des migrants sur l'Atlantique vers l'Europe, comme le raconte le film *La pirogue* (2012)⁴⁶⁷.

Le récit de Khady Demba agit comme un miroir, donnant à voir des images tirées des récits historiques et fictifs de la traite Transatlantique dans cette fiction des migrations récentes. Gaenbauer l'exprime ainsi : « En mobilisant des représentations du commerce des esclaves, l'image est un rappel brutal que les conceptions économiques qui dictent les politiques d'immigration en Europe sont toujours impliquée dans le trafic humain qui a lieu dans les décombres, à la fois littéraux et figuratifs, de l'Afrique coloniale⁴⁶⁸. » Je ne peux m'empêcher d'associer ces télescopages entre le passé lointain et récent, l'histoire et la littérature avec le nom même du personnage. Demba est une orthographe française du mot *démb*, qui veut dire à la fois hier et l'histoire en wolof⁴⁶⁹. Khady, prénom répandu en Afrique de l'Ouest, peut aussi sonner en français comme « qu'a dit », comme si le nom de cette femme, un nom qu'elle chérit et aime se répéter, figurait une rencontre spatio-temporelle : Qu'a dit l'histoire ? Dans la perspective permaculturelle et écoféministe adoptée dans cette thèse, cette histoire dit aussi que la migration forcée de la traite des personnes réduites en esclavage a rendu possible l'émergence des plantations coloniales, ces machines de la monoculture et de la mondialisation d'une agriculture industrielle. Ainsi, la propagation de la monoculture est allée de pair avec l'invention de la « race » et les discours racistes visant

⁴⁶⁶ Des femmes africaines ou de descendance mixte qui étaient des commerçantes puissantes dans les dix-huitième et dix-neuvième siècles dans les villes portuaires de l'actuel Sénégal. Elles jouaient un rôle dans la traite des esclaves.

⁴⁶⁷ Moussa Toure, *La pirogue*, Les Chauves Souris et Astou Films, 2012.

⁴⁶⁸ [Ma traduction] Deborah B. Gaenbauer, "Migration and Metamorphosis in Marie Ndiaye's *Trois Femmes Puissantes*" dans *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 38, issue 1, 2014, p. 11 : « Recalling depictions of the slave trade, the image is a blunt reminder that the economics driving European immigration policies are still implicated in the harboring of human traffic in the ruins, both literal and figurative, of colonial Africa. »

⁴⁶⁹ Jean-Léopold Diouf, *Dictionnaire wolof-français et français-wolof*, Karthala, p. 100.

à justifier la violence coloniale qui a rendu possible l'accumulation des richesses dans les puissances occidentales. Ces violences ont été vraisemblablement tributaires d'un premier cycle d'accumulation qui a détruit les systèmes de partage des ressources et la vision de la Terre comme un organisme vivant dans les sociétés européennes, en prenant pour cible les femmes pendant la chasse aux sorcières. S'est alors amorcée une circulation de violences entre l'Europe et les terres colonisées⁴⁷⁰.

Les migrants qui patientent sur la plage dans *Trois femmes puissantes* vont traverser la ville dans la l'obscurité pour monter sur une embarcation de fortune. La tension est palpable, comme si le groupe silencieux était déjà traqué : « Au loin des chiens hurlait » (*TFP* 279). Le télescopage entre la traite Transatlantique et le trafic des migrants continue. Si les migrants seront attaqués par les chiens plus tard dans le récit, les colons et les esclavagistes utilisaient les chiens pour traquer, contrôler et infliger la torture physique et la mort aux populations colonisées et aux esclaves⁴⁷¹. « Le fracas des vagues » fait pleurer les enfants, tandis que les passeurs illuminent avec des torches des « visages singuliers » dont Khady « n'avait pas pu jusqu'alors considérer que l'ensemble » (*TFP*, 281). L'héroïne cherche à « [...] lier ce qu'elle voyait et percevait, lueurs vacillantes, grondement du ressac, hommes et femmes rassemblés sur le sable, à quelque chose qu'elle entendait dans la famille de son mari, au marché dans la cour de la maison où elle avait vécu [...] » (*TFP*, 281). En effet, « [...] il lui semblait qu'elle avait su sans y prêter attention, sans y attacher d'importance, à une certaine période de son existence, la signification d'une telle réunion d'éléments (nuit, lampes tremblantes, sable froid, visages anxieux) [...] » (*TFP*, 281). Ayant traversé l'eau glaçante pour se hisser dans la barque en bois à l'« odeur incertaine, putride » (*TFP*, 282), Khady, comme Norah, prend une décision. Elle saute du bateau pour revenir à terre, s'infligeant une terrible blessure à la jambe. Si elle a été emportée jusqu'à là par les choix des autres, Khady a

⁴⁷⁰ Je reviens ici sur les rapprochements faits dans l'introduction de cette thèse, qui croisent les idées des recherches de Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995 ; Sylvia Federici, *Caliban et la sorcière*, Trad du collectif Senonevero. Genève, Paris, Marseille, Rupture, 2018 ; Carolyn Merchant, *The Death of Nature*, San Francisco, Harper and Row, (1980) 1990.

⁴⁷¹ Voir Bénédicte Boisseron, *Afro-Dog: Blackness and the Animal Question*, New York, Columbia University Press, 2018. Dans le chapitre « Blacks and Dogs in America » (pp. 37-80), Boisseron revient en détail sur l'utilisation par les forces françaises des chiens importés de Cuba afin de combattre, torturer et manger les révolutionnaires haïtiens. Elle analyse aussi les récits des esclaves portant sur l'utilisation des chiens dans la traque des fugitives.

[...] la conscience claire, indubitable, qu'elle venait d'accomplir un geste qui n'avait procédé que de sa résolution, que l'idée qu'elle s'était formée à toute vitesse de l'intérêt vital qu'il y avait pour elle à fuir l'embarcation, la comblait d'une joie ardente, féroce, éperdue, lui révélant dans le même temps qu'il ne lui était encore jamais arrivé de décider aussi pleinement de quoi que ce fût d'important pour qu'elle [...] (TFP, 282-283).

La femme s'endort, épuisée, et à son réveil, rencontre Lamine, plus jeune et plus démuni qu'elle, qui a veillé sur elle pendant la nuit. C'est au cours de leur conversation qu'elle décide d'accompagner Lamine (TFP, 286-287) afin de « [...] tirer profit de cette association » (TFP, 287).

Au début de leur voyage ensemble, ils restent dans la ville portuaire, et Lamine se montre débrouillard et soucieux d'elle, rapportant de l'argent et de quoi manger pour les deux. Elle a du mal à retenir l'histoire personnelle de cet homme, qui lui fait peine à entendre. Victime des violences contre l'enfant, il « [...] lui montr[e] dans son dos des traces rosâtres, légèrement boursouflées » (TFP, 290), et cette image n'est pas sans rappeler la célèbre photo de Gordon⁴⁷², un homme qui a fui l'esclavage états-unien dans les années 1860s. L'image a souvent été reprise dans la littérature et les œuvres d'art afro-américaines, telle la description du dos de Sethe dans *Beloved* (1987) de Toni Morrison⁴⁷³. Khady se trouve à admirer le jeune homme « [...] comme ces oiseaux légers aux longues pattes grêles qu'elle se rappelait avoir vus, enfant, sur la plage » (TFP, 292). Mais petit à petit, le doute s'installe chez elle et Khady se garde de lui montrer son ignorance et ses maigres ressources, même quand elle décide de devenir son amante. Lamine l'amène prendre une photo et lui procure un faux-passeport, l'informant « [...] qu'elle s'appelait maintenant Bintou Thiam » (TFP, 291). Si l'intention est *peut-être* différente, prendre la photo et changer le récit de l'autre, sans son consentement, rappelle l'accaparement de l'image de Norah par son père. Khady « se sentit fugacement redevenir faible, tributaire de la détermination et des connaissances d'autrui comme des intentions indécélables qu'on nourrissait à son propos » (TFP, 291). Elle résiste à la tentation de « laisser voguer de nouveau sa conscience dans le flux laiteux des songes », mais se dit que, tôt ou tard, il faudra qu'elle paie (TFP, 291-292)⁴⁷⁴.

⁴⁷² « Escaped slave Gordon, also known as "Whipped Peter," showing his scarred back at a medical examination, Baton Rouge, Louisiana » est disponible sur le site du Library of Congress à l'adresse <https://www.loc.gov/item/2018648117/>, consulté en ligne le 10 octobre 2020.

⁴⁷³ Toni Morrison, *Beloved*, New York, Vintage, 2004 (1987), p. 93.

⁴⁷⁴ J'attire l'attention sur le lexique de l'alimentation (nourrir les intentions, les songes laiteux).

C'est quand les deux voyageurs traversent le désert en camion qu'elle commence à payer. Sur le camion, elle observe Lamine :

[...] sa figure maigre et creuse rosie par la lumière de l'aube, ses lèvres pâles, gercées qu'il humectait d'innombrables coups de langue, ses yeux un peu fous, un peu hagard pareils [...] à ceux qu'elle avait vus un jour, sombres et affolés, d'un grand chien jaunâtre que des femmes du marché avaient acculé contre un mur et auquel, armées de bâtons, elles s'apprêtaient à faire payer le vol d'un poulet [...] (*TFP*, 295)

Comme Rudy Descas, Lamine s'associera de plus en plus étroitement au chien au cours du récit, et la description ci-dessus présage l'humiliation de Lamine et la trahison éventuelle de Khady. Quand le camion est arrêté à une frontière, Lamine est battu par des soldats insatisfaits de la somme qu'il a glissée dans les passeports. Khady rajoute de l'argent, et ils passent la frontière, mais Lamine ne sera jamais le même après « cette mortification » (*TFP*, 300-301). Le « chien jaunâtre » rappelle les chiens qui apparaissent à Clarisse/Malinka, et les descriptions de l'homme victime des violences qui mettra fin à la vie de cette femme dans *Ladivine*. Ainsi, quand le regard de Khady croise celui du chien, qui laisse transpercer une « terreur innocente », cela fait « vibrer de sympathie et de honte » son cœur, comme les sentiments de Clarisse/Malinka à l'égard de Freddy Molinger. Mais si on approfondit l'analyse de ce passage, à la lumière de l'ensemble du roman, Khady est liée au poulet volé, et ce périple ressemble à celui d'une poule, qui ne ponde plus, ou qui n'a jamais pondu, transportée en camion « [...]ramponnée aux ficelles » (*TFP*, 296), vers l'abattoir. Gardée par un chien, elle est mise à mort et consommée lentement.

Arrivés dans une ville sableuse de ce nouveau pays, Lamine et Khady s'arrêtent dans « [...] une gargote aux murs de terre, sans fenêtre, où, dans la demi-obscurité, ils avaient mangé des morceaux de chèvre grillés durs et filandreux et bu du coca, sachant tous les deux qu'ils n'avaient plus même pour payer cette austère nourriture le moindre argent [...] » (*TFP*, 302). Khady payera leur repas en se prostituant, sous le contrôle de la propriétaire de la gargote, à la respiration bruyante (comme le père de Norah) et au regard hostile. Mais ayant mangé un repas dans l'enfer, telle l'héroïne mythologique Perséphone, Khady devient prisonnière de cette situation, et la propriétaire lui verse seulement une part maigre de l'argent que la jeune femme rapporte. La propriétaire lui « [...] impos[e] des rapports coup sur coup » (*TFP*, 305) avec des clients « à l'allure misérable » (*TFP*, 303) dans « [...] une pièce minuscule qui donnait sur une cour à l'arrière de la gargote » sur un matelas à même « le sol

au dur carrelage ». La jambe de Khady ne guérit jamais et elle doit le tenir à l'écart pour éviter d'aggraver la souffrance physique permanente de son corps. En plus de cette blessure, elle souffre d'une « démangeaison qui enflammait et desséchait [son] vagin » et qui se transmet à ses clients. Khady survit à cette violence en observant la chambre dans laquelle elle est enfermée, en se répétant « Il y a un moment où ça s'arrête » (*TFP* ; 303, 304, 305). Mais si sa marge de manœuvre—qui est synonyme de puissance d'agir⁴⁷⁵—est infiniment petite, Khady Demba reste puissante, comme le titre du roman l'indique, en s'accrochant à ses choix et en s'emparant pleinement de son propre pouvoir-du-dedans : « [...] elle n'éprouverait jamais de vaine honte, elle n'oublierait jamais la valeur de l'être humain qu'elle était, Khady Demba, honnête et vaillante [...] » (*TFP*, 297).

C'est justement parce que « [...] Lamine avait honte d'elle et pour elle tout autant qu'il avait honte de lui » (*TFP*, 306), et non à cause de la douleur qu'elle prétexte, que Khady arrête de faire l'amour avec son compagnon de voyage : « De quel droit l'incluait-il dans ce sentiment d'abjection qu'il éprouvait, lui, parce qu'il n'avait pas sa force d'âme ? » (*TFP*, 306-307). Le soir, la propriétaire de la gargote lave le « bas ventre » de Khady, soigne sa blessure et lui donne à manger, et Khady « gard[e] une portion pour Lamine » (*TFP*, 305). Ce dernier « [...] se coul[e] dans la cour pareil [...] à un chien qui redoute la bastonnade mais craint plus encore de trouver sa gamelle vide » (*TFP*, 305). Plus Lamine devient chien, plus les sens et les pensées de Khady s'affûtent. Au lieu des songes laiteux, elle observe en détails précis son environnement et les personnes qui l'habitent. Sa vision, qui ressemble à celle d'un oiseau, s'aiguise au point de devenir prémonitoire ; Khady ressent et prévoit ce qui lui arrivera. Ainsi, elle est accablée, mais non surprise par la trahison de Lamine, qui vole toutes ses économies : « Curieusement elle comprit ce qu'il s'était passé avant même de constater l'absence de Lamine, elle le comprit dès son réveil et bondit vers le ballot défait [...] » (*TFP*, 307).

Cette trahison rappelle les films de Djibril Diop Mambéty, particulièrement la trilogie inachevée sur la folie et le pouvoir de *Touki Bouki* (1973), *Hyènes* (1992) et *Malaika* (film

⁴⁷⁵ Dans les ateliers de réflexion collectives, « Atelier TRaDUIRe LE GeNRe », de l'IRN World Gender qui ont eu lieu à l'Université de Barcelone le 6 au 9 novembre 2019, les chercheuses et chercheurs (incluant moi-même) ayant participé au groupe de travail « Agency » ont proposé « marge de manœuvre » comme synonyme ou traduction de « agency » (agentivité, capacité d'agir). Le travail fait pendant ces ateliers sera bientôt disponible sous la forme de « dictionnaire ».

jamais réalisé en raison du décès du cinéaste)⁴⁷⁶. *Touki Bouki* est le récit de Mory et Anta, un couple qui décide d'entreprendre un voyage en France. Dans ce « western » sénégalais, le couple volera de l'argent pour payer le passage en bateau du couple vers une France fantasmée, où ils peuvent vivre de la débrouille, mais Mory abandonne Anta sur le pont du navire à la dernière minute. Ayant fait le choix de rester à Dakar, Mory retrouve sa moto détruite, comme son rêve de renouer avec le Sénégal. Emmanuelle Chérel remarque que les « [...] surimpressions sonores (la combinaison étrange de cris humains et de corbeaux et goélands) [...] donnent parfois une teinte psychédélique⁴⁷⁷ » au premier long métrage du réalisateur. Accompagné par les cris, mais aussi par les visions de corbeaux, Khady, comme Anta, sera laissée en cours de route, mais c'est Lamine qui gagnera l'Europe. Dans *Hyènes*, une adaptation de la pièce *La Visite de la vieille dame* (1955) de Friedrich Dürrenmatt conçue comme la suite de *Touki Bouki*, Linguère Ramatou revient à son village natal de Colobane (le quartier natal de Mambety et du personnage de Fanta de *Trois femmes puissantes*) après avoir été trahie par Dramaan Drameh. À l'inverse de Khady, qui n'arrive pas à concevoir d'enfant, Ramatou est mise au ban de son village parce qu'elle a eu un enfant hors mariage avec Dramaan Drameh, qui s'est marié avec une autre femme. Cependant, dans les deux cas, le rôle reproductif (non rempli ou rempli en dehors des conditions socialement acceptables) et la trahison laissent sans ressources des femmes, qui deviennent migrantes et se tournent vers la prostitution pour survivre. Linguère Ramatou, devenue riche, revient à Colobane avec une fausse jambe⁴⁷⁸. Vêtue de noire et portant des plumes noires pour cacher une main atrophiée, elle demandera l'exécution de son ancien amant devenu ennemi en échange de l'argent dont le village a besoin pour survivre. Mambéty lui-même joue un rôle secondaire ce film, celui de Gaana, l'assistant de Linguère Ramatou. Grand et élancé, en costume noir et blanc, Gaana porte des lunettes rondes et rappelle ainsi l'homme-corbeau trafiquant de *Trois femmes puissantes* : « Cachait-il derrière

⁴⁷⁶ Greg Thomas, "Hyenas in the Enchanted Brothel: "The Naked Truth" in Djibril Diop Mambéty" dans *Black Camera. Beyond Normative: Sexuality and Eroticism in Black Film, Cinema, and Video*, Vol. 2, No. 2, (Spring 2011), p. 9. Mambéty évoque *Malaika* à la toute fin d'un entretien donné un an avant sa mort : N. Frank Ukadike and Djibril Diop Mambéty, "The Hyena's Last Laugh" *Transition*, 1998, No. 78 (1998), p. 153. En faisant ce rapprochement entre cette trilogie de Mambéty et *Trois Femmes Puissantes*, je ne peux que remarquer la similitude entre le titre du film jamais fait et le prénom du personnage Malinka de *Ladivine*.

⁴⁷⁷ La version citée ici est une « version plus longue » de l'article publié dans *Multitudes*, no. 58 en 2015, para 13, consulté en ligne le 20 octobre 2020 à l'adresse <http://penserdepuislafrontiere.fr/l-energie-radical-de-touki-bouki.html>

⁴⁷⁸ Dans *La petite vendeuse de Soleil*, Mambéty met en scène une petite fille qui boîte.

ses verres miroirs les petits yeux rond, durs et fixes des corbeaux, cachait-il sous sa chemise à carreaux bizarrement fermée au cou cette zone de plumes blanchâtres qu'ils avait tous sur le devant ? » (*TFP*, 271). Fascinée par cet homme qui la terrifie, Khady n'arrive jamais à déterminer s'il est « geôlier ou ange gardien, terrible ou bienveillant » (*TFP*, 278) et craigne qu'il l'amène aux enfers, dans un « antre de corbeau » (*TFP*, 278).

Ce ne sont pas uniquement les corbeaux qui relie le roman de NDiaye aux films de Mambéty. Il est possible de voir dans le prénom Djibril, le fils de Fanta et Rudy, une référence à Mambéty, surtout si l'on considère Rudy comme un *lonesome cowboy* dans un western français⁴⁷⁹. Mais c'est surtout que ces possibles coïncidences se redoublent d'un partage des thèmes de la migration, de la trahison et du pouvoir qui traversent aussi les récits des trois femmes puissantes. Mambéty a dit d'*Hyènes* : « Le film met en scène un drame humain. Ma tâche était d'identifier l'ennemi de l'être humain : l'argent, le Fonds Monétaire International et la Banque mondiale. Je pense indiquer clairement ma cible⁴⁸⁰. » Le cinéaste affirme l'alliance entre l'être humain et l'hyène—qu'il dit être un menteur, un charognard qui ne vient que la nuit, et présente une vision pessimiste de l'humanité : « L'hyène est une présence constante chez les êtres humains, et c'est pour cela que l'homme ne sera jamais parfait. L'hyène est sans vergogne, mais il représente la nudité, qui est la honte de tous les êtres humains⁴⁸¹. » En nouant ces nœuds (pour revenir vers un lexique harawayien) entre les œuvres de NDiaye et Mambéty, je veux souligner que NDiaye, comme Mambéty, met en scène un drame humain à travers les alliances animaux-humains, mais dans *Trois femmes puissantes*, l'alliance et l'absence de honte posent autrement les questions éthiques du devenir ensemble.

⁴⁷⁹ Margarete Zimmermann situe et décrit Rudy ainsi dans « Le jeu des intertextualités dans *Trois femmes puissantes* » dans Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (dirs.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 294.

⁴⁸⁰ [Ma traduction] N. Frank Ukadike and Djibril Diop Mambety, "The Hyena's Last Laugh" *Transition*, 1998, No. 78 (1998), p. 144 : « The film depicts a human drama. My task was to identify the enemy of humankind: money, the International Monetary Fund, and the World Bank. I think my target is clear. »

⁴⁸¹ *Ibid*, p. 148 : « The hyena is a permanent presence in humans, and that is why man will never be perfect. The hyena has no sense of shame, but it represents nudity, which is the shame of human beings » Il est frappant de constater quel point les observations de Mambety rappellent celles de Jacques Derrida, observant et étant observé par sa chatte dans *L'animal que donc je suis* (2006).

Comme les hyènes, « [l]a valeur symbolique du corbeau est généralement négative, car il est rare que son intelligence soit appréciée⁴⁸² ». Dans *Animals as Neighbors*, Terry O'Connor affirme que les corbeaux, qui savent fabriquer les outils, sont admirés pour son intelligence, qui dépasse celle des primates selon certaines recherches scientifiques⁴⁸³. Mais contrairement aux hyènes de Mambéty, les corbeaux de NDiaye sont ambigus. Justement intelligents, ils sont souvent vus comme des sages ou des oiseaux de prophétie par les êtres humains. Comme les poules, les corbeaux se trouvent partout où se sont établies des populations humaines. Ces oiseaux commensaux ont su tirer profit de la nourriture produites par les plus anciennes communautés agricoles, et des archéologues ont retrouvé des dépouilles des corbeaux datant de l'Age de Fer⁴⁸⁴. Le fait que les êtres humains enterrent ces oiseaux indiquent leur statut particulier—animal de compagnie, animal symbolique ou tantôt l'un, tantôt l'autre. Les mythes des premiers peuples américains les assimilent au *trickster*⁴⁸⁵, et dans la mythologie grecque, si le corbeau est puni pour avoir été trop bavard ou de ne pas avoir accompli les missions données par les dieux, devant une constellation. Il est pourtant parfois l'attribut d'Apollon et le meilleur ami du dieu du Soleil⁴⁸⁶. Dans l'univers judéo-chrétien, le corbeau est envoyé par Noé à la fin du Déluge, mais ne revient pas. Tout en signalant l'espoir d'une renaissance terrestre, il devient pour certains l'animal (traître) qui n'est pas revenu confirmer les espoirs de Noé. Mais les corbeaux sont aussi intimement liés à la mort : dans le Talmud et dans le Coran, ce sont les corbeaux qui montrent aux premiers humains comment enterrer les morts⁴⁸⁷. « Les créatures "chthoniques" sont celles associées aux royaumes souterraines. Il ne s'agit pas seulement de créatures "rampantes" [...]. Tous les animaux nocturnes, noirs ou mangeurs

⁴⁸² Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, traduit par Françoise Périgaut, Gisèle Marie et Alexandra Tondat, Paris, Librairie générale française, 2006, 163; Certaines recherches démontrent que les corbeaux ont une intelligence comparable, voir supérieure à celle des primates. Ils s'adaptent aux milieux urbains et savent même lire les feux aux intersections. O'Connor en donne un bref aperçu dans *Animals as Neighbors : The Past and Present of Commensal Species*, East Lansing, Michigan State University Press, 2013, pp. 40-55. Vinciane Despret revient aussi sur les capacités intellectuelles des corbeaux dans le chapitre « M COMME menteurs, La tromperie serait-elle une preuve de savoir-vivre ? » dans *Que dirait les animaux, si... on leur posait les bonnes questions*, Paris, Editions de la Découverte, 2014, pp. 199-215.

⁴⁸³ Voir le chapitre « Birds » dans Terry O'Connor, *op. cit.*, 101-116.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, pp. 43-45.

⁴⁸⁵ Boria Sax, *Mythical Zoo: Animals in Myth, Legend, and Literature*, Overlook Duckworth, Peter Mayer Publishers, Inc., Kindle Edition, n.p., voir « Sages », « Crow, Raven, Rook ».

⁴⁸⁶ Michel Cazenave (dir.), *op. cit.*, pp. 163-164.

⁴⁸⁷ Boria Sax, *Mythical Zoo: Animals in Myth, Legend, and Literature*, *op. cit.*, « Sages », « Crow, Raven, Rook », para. 2.

de charognes peuvent apparaître comme chthoniques : les corbeaux, les chauves-souris, les hiboux, qui sont associés aux ténèbres et donc à la mort et aux cadavres en décomposition...⁴⁸⁸. » Cette association à la mort et aux forces chthoniennes se lit aussi bien dans « Le Corbeau » (1845) d'Edgar Allan Poe⁴⁸⁹ et « Les Corbeaux » (1872) d'Arthur Rimbaud⁴⁹⁰. Ainsi, l'homme-corbeau et les corbeaux que Khady Demba remarque tout au long de son voyage renvoient à des maillages (inter)culturels, littéraires et mythologiques qui se sont étendus à l'échelle planétaire avec le développement agricole et les rapports commensaux entre humains et corbeaux.

Juste avant de laisser Khady Demba seule dans la cour des migrants, le passeur-corbeau exige qu'elle le rémunère pour ses services, et pour la première fois depuis le décès de son époux, la veuve « [...] s'entendit, comme de loin, croasser—et n'était-ce pas un peu la voix de cet homme qu'elle imitait ? » (*TFP*, 277). Khady conteste, mais au final elle paye le passeur. Ce croassement préfigure la transformation finale de Khady Demba en oiseau, et ouvre la voix/voie aux choix que Khady fera : le choix de quitter l'embarcation, le choix de s'associer avec Lamine. Selon *L'Encyclopédie des symboles*, « [...] le cri du corbeau en latin : "cras, cras", signifie : "demain, demain" [...] »⁴⁹¹, et il est donc possible d'entrevoir dans ce croassement un lien temporel entre le « qu'a dit l'histoire » du nom Khady Demba, que le personnage aime et aime répéter, et la promesse de lendemain qu'elle porte en elle. Comme les oiseaux qui circulent d'un récit à un autre, la voix et les voies s'entrelacent. Ce croassement prometteur rappelle la première fois où Khady Demba parle dans *Trois femmes puissantes* : « Et quand elle lui eut demandé son nom et que la jeune fille, après un temps de silence (comme, songea Norah, pour enchâsser sa réponse dans une monture d'importance), eu déclaré : Khady Demba, la tranquille fierté de sa voix ferme, de son regard direct étonna Norah, l'apaisa, chassa un peu l'irritation de son cœur, la fatigue inquiète et le ressentiment » (*TFP*, 23) En plus de présager le dénouement du récit, ce moment situe

⁴⁸⁸ [Ma traduction] Boria Sax, *Imaginary Animals: the Monstrous, the Wonderous and the Human*, London, Reaktion Books, 2013, p. 210 : « 'Cthonic' (*sic*) creatures are those associated with the realms beneath the surface of the earth. These include not only 'creepy-crawly' things [...]. All animals that are nocturnal, black or eaters of carrion can appear chthonic—crows, bats, owls—these are associated with darkness and therefore with death and decaying corpses. »

⁴⁸⁹ Dans *Les Poèmes d'Edgar Poe*, traduit par Stéphane Mallarmé, Bruxelles, Edmond Deman, 1888, consulté le 20 novembre 2020 sur Gallica à l'adresse [ark:/12148/bpt6k10567106](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10567106).

⁴⁹⁰ Dans *Poésies complètes*, Paris, L. Vanier, 1895, consulté le 20 novembre 2020 sur Gallica à l'adresse <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31995901z>, pp. 106-107

⁴⁹¹ Michel Cazenave (dir.), *op. cit.*, p. 163.

l'héroïne entre plusieurs espèces d'oiseaux. En effet, sont mis en tension les oiseaux « (agri)culturels » (poules), les oiseaux « commensaux » (corbeaux) et les oiseaux « sauvages » (buses). Le corbeau, être chthonien, est aussi annonciateur d'un renouveau, mais la femme puissante associée aux poules sera mise à mort avant de renaître.

Selon Shirley Jordan, « C'est au lecteur d'entendre Khady Demba, de tenir compte de ses souffrances et de se poser la question suivante : dans les chaînes de responsabilité et d'interdépendance qui nous relient les uns aux autres, aux dépens de qui atteignons-nous notre confort ?⁴⁹² » Ainsi, après la trahison de Lamine, qui consomme tout seul les ressources épargnées pour eux deux, Khady passe au moins une année de plus « entre la gargote et la chambre rosâtre » (*TFP*, 308). Quand enfin elle estime avoir économisé suffisamment d'argent, elle retrouve le parking des camions, « [...] cherchant à comprendre avec qui elle devait se lier [...] » (*TFP*, 309) afin reprendre son voyage. Mais elle est devenue « un corps squelettique » au « visage hâve, gris, surmonté d'une étoupe de cheveux roussâtres », un « visage aux lèvres étrécies et à la peau desséchée » (*TFP*, 310). C'est une description qui rappelle les images des poules pondeuses qui « vivent » dans les fermes industrielles, consommées vivantes, avant d'être abattues quand elles ne sont plus « productives »⁴⁹³.

Il est certain que dans le « *contrepoint* » Lamine, qui travaille « Au Bec fin » (*TFP*, 316) (le thème aviaire et le motif de la consommation sont omniprésents), mais aussi dans un entrepôt, un supermarché, un chantier et le métro, craint la vengeance de Khady Demba : « [...] partout où il allait pour louer ses bras, chaque fois que les euros passait de mains étrangères aux siennes, il pensait à la fille, il l'implorait muettement de lui pardonner et de ne pas le poursuivre d'exécutions ou de songes empoisonnés » (*TFP*, 316-317). Ces « chaînes de responsabilité et d'interdépendance » sont en effet des chaînes des

⁴⁹² Shirley Jordan, « La puissance de Khady Demba » dans David Bengsche et Cornelia Ruhe (dirs.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 281.

⁴⁹³ Voir, par exemple, l'article de Audrey Garric, « Un élevage de 200 000 poules pondeuses aux conditions sanitaires « intolérables » » dans *Le Monde*, 24 mai 2016, Consulté en ligne le 20 octobre 2020, https://www.lemonde.fr/biodiversite/article/2016/05/25/un-elevage-de-200-000-poules-pondeuses-aux-conditions-sanitaires-intolerables_4925763_1652692.html. Y figurent plusieurs photos prises par l'association L214. L'essai de Jonathan Foer Safran, *Faut-il manger les animaux?*, op. cit., décrit en détail la chaîne de production de volaille, et bien que son essai se base sur les sources américaines, les modes de production industrielle française ne diffèrent pas de manière significative, une autre exemple de la monoculture.

consommation des corps, car Lamine « loue ses bras » comme Khady a vendu son corps, pour rendre possible le confort européen.

4.1.3 La virgule griffée

Il est tout aussi important que NDiaye mette l'accent sur la dignité immuable de Khady Demba, qui, bien que limitée dans ses choix, se saisit de sa marge de manœuvre, de son pouvoir-du-dedans. Le récit de Khady Demba est puissant aussi de par son pouvoir-avec, un pouvoir qui influe sur la lecture globale du roman. Prise sous l'aile d'un couple dans un camp de réfugiés dans la forêt, Khady retrouve assez de force pour participer à la charge contre la grille qui séparent les migrants de leur destination, et qui ressemble à la ville espagnole de Ceuta, sur la côte marocaine. Si Khady soupçonne que le couple s'occupe d'elle parce qu'ils ont pris ses possessions (*TFP*, 313), elle se fortifie tout de même du lien humain, un lien qui s'établit à travers la nourriture (*TFP*, 311-312). Ayant fabriqué une échelle, elle court avec « [...] des dizaines et des dizaines d'hommes et de femmes parmi lesquels Khady se sentait particulièrement ténue, presque impalpable, un souffle » (*TFP*, 314) sous les volées de balles et les hurlements de chiens. Arrivée en haut grillage, elle est blessée par les fils de barbelés et finit par lâcher prise, « [...] tombant en arrière avec douceur et pensant alors que le propre de Khady Demba, moins qu'un souffle, à peine un mouvement de l'air était certainement de ne pas toucher terre [...] trop volatile pour s'écraser jamais [...] » (*TFP*, 316). Khady se transformera alors pendant cette chute : « C'est moi, Khady Demba, songeait-elle encore à l'instant où son crâne heurta le sol et où, les yeux grands ouverts, elle voyait planer lentement par-dessus le grillage un oiseau aux longues ailes grises—c'est moi, Khady Demba, songea-t-elle dans l'éblouissement de cette révélation, sachant qu'elle était cet oiseau et que l'oiseau le savait » (*TFP*, 316).

Cette chute est aussi celle du récit et même du roman, mais elle ne donne lieu à aucune résolution définitive. Ayant catégorisé le roman comme une série de « récits du trauma » interconnectés, Gaensbauer affirme, à partir des travaux de Dominick Lacapra, que le récit de Khady doit promouvoir une « inquiétude empathique », sans conclusion ni espoir faciles⁴⁹⁴. Selon Gaensbauer : « C'est dans cette veine que la métamorphose finale

⁴⁹⁴ [Ma traduction] "Migration and Metamorphosis in Marie Ndiaye's *Trois Femmes Puissantes*" dans *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 38, issue 1, 2014, p. 12 : « empathic unsettlement »

dans ce roman déstabilise la position de la lectrice privilégiée en la contraignant à considérer la place de l'écrivaine et de la lectrice dans l'ordre géopolitique qui ne s'attache pas à créer un espace vivable pour une Khady ou un Lamine⁴⁹⁵. » Je ne peux qu'être d'accord avec ce point de vue sur le jeu de positionalité, qui est partagé par Shirley Jordan et tant d'autres. Il est, évidemment, possible de voir une métamorphose dans la transformation de Khady Demba, mais selon moi, le rapport entre cette femme et l'oiseau est plus une contamination, comme un totem ou même un esprit familier, pour reprendre la syntaxe de la magie et des sorcières. Dans ce cas, être pleinement humain est un devenir avec les d'autres êtres, humains et non humains, et plus précisément, dans ce roman, un devenir avec d'autres femmes. L'ordre géopolitique ne cherche pas à faire une place pour Khady et Lamine, mais il ne cherche pas à faire une place pour les oiseaux ou les arbres non plus. Écrire ce devenir avec, c'est aussi troubler cet ordre.

Khady et l'« oiseau aux longues ailes grises » (*TFP*, 316) se reconnaissent l'une dans l'autre. Envisagée sous le signe de la magie et de la contagion, la présence de Khady peut contaminer aussi le « gros oiseau au plumage clair » (*TFP*, 66) qui a atterri à l'hôtel dakarois, bien que cette apparition déstructure la temporalité du récit. Selon moi, ces oiseaux non identifiés sont des buses, des rapaces migratoires qui varient en couleur, claires ou foncées, grises ou brunes, selon les régions. Rudy voit la deuxième buse du récit pour la première fois depuis sa voiture en arrivant devant le jardin détruit de Menotti, juste après une remémoration de l'incident responsable de son retour en France et le meurtre qu'a commis son père : « [...] il remarqua le ventre clair, les vastes ailes brunes d'une buse volant bas, face à lui » (*TFP*, 183). Elle attaque la voiture, s'accroche « [...] aux essuie-glaces, plaqua son abdomen à la vitre » (*TFP*, 183). Le freinage brusque de la voiture ne dégagera pas l'animal aux « [...] ailes déployées sur toute la largeur du pare-brise [...] » qui « [...] fixait sur lui son œil horriblement sévère et jaune » (*TFP*, 183). Quand il sort de la voiture, l'oiseau s'envola, mais « l'une de ses griffes lui écorcha le front au passage » et il « sentit sur ses cheveux le battement d'une aile lourde » (*TFP*, 184). Selon Gaensbauer, cette buse pourrait être une hallucination enduite par la folie, et donc « [l]a poursuite par le rapace puissant

⁴⁹⁵ Ibid., p.14 : « It is very much in this vein that the final metamorphosis in the novel unsettles the privileged reader's position by compelling consideration of the writer's and reader's own place in a geo-political order that is not committed to finding livable space for a Khady or a Lamine. »

qu'il associe à Fanta suggère une projection coupable de la part de Rudy qui assigne à la malheureuse Fanta le rôle vengeur des Furies grecques, gardiennes contre les crimes éthiques et protectrices des étrangers et étrangères⁴⁹⁶. » Et si Gaensbauer admet que, parce que Djibril⁴⁹⁷ la voit aussi, la buse est une intrusion du fantastique dans le récit, l'association avec les Érynies, les déesses ailées, chthoniennes qui vengent aussi des crimes de meurtre, de la jalousie et de la colère et des crimes familiaux, est particulièrement productive. Comme les femmes puissantes du roman, elles sont au nombre du trois.

Juste après sa rencontre avec la buse, Rudy touche « la griffure en forme de virgule » (TFP, 184) que la buse a laissé sur son front. Cette forme est révélatrice pour plusieurs raisons. D'abord, elle inscrit sur le front de ce personnage, comme un acte d'écriture, la marque ou *trace*, pour parler comme Derrida, de l'oiseau, que Rudy associe avec sa femme : « Il songeaient, effrayé, évaluant prudemment d'un doigt la blessure de son front : il n'était plus besoin, Fanta, de m'envoyer cet oiseau punisseur—vraiment, il n'en était plus besoin... » (TFP, 184). L'inscription *attribuée* à Fanta blesse et effraye Rudy. Ceci rappelle deux affirmations de Anne E. Berger et Marta Segarra sur la pensée de Jacques Derrida, dans leur introduction à *Demanageries: Thinking (of) Animals after Derrida*. Dans le sillage d'Hélène Cixous, qui affirme que la trace n'est pas propre à l'être humain, Berger et Segarra avance d'abord :

Si les animaux « écrivent », alors on ne peut pas dire qu'ils sont « muets », même s'ils ne parlent pas, c'est-à-dire, même s'ils n'ont pas un langage articulé⁴⁹⁸.

Puis:

Si les animaux « écrivent », ou pour le dire comme Derrida, « s'il y a une différance (avec un « a ») dès qu'il y a trace vivante » - la « différance » et l'écriture sont dans la pensée de Derrida co-terminus, et le mot même d'« animal » renvoie à la trace de la vie la plus basique, c'est-à-dire *animation* -, alors cela signifie que quand ou puisque les humains écrivent, ils le font en tant qu'animaux, traces vivantes, traces en partance⁴⁹⁹.

⁴⁹⁶ [Ma traduction] Ibid., p. 9 : « The pursuit by the powerful raptor he links to Fanta suggests a guilty projection on Rudy's part that assigns to the unhappy Fanta the vengeful role of the Greek Furies, guardians against ethical crimes and protectors of strangers. »

⁴⁹⁷ Gaensbauer ne mentionne pas que Djibril est aussi décrit comme ayant des ailes dans le récit. C'est peut-être plus facile pour lui de voir les oiseaux.

⁴⁹⁸ Je remercie Gabriel Boniecki pour la traduction française. Anne E. Berger et Marta Segarra, « Thoughtprints » dans Anne E. Berger et Marta Segarra (dirs.), *Demanageries: Thinking (of) Animals after Derrida*, Amsterdam, Rodopi, p. 4 : « If animals "write", then they cannot be said to be "mute", even though they don't "speak", that is, even though they don't have an articulate language. »

⁴⁹⁹ Je remercie Gabriel Boniecki pour la traduction française. Ibid., p. 5 : « If animals "write", or to put it in Derrida's words, "if there is a difference (with an 'a') as soon as there is living trace"—"difference" and writing

Éclairé ainsi, la griffure de la buse suggère que les oiseaux de *Trois femme puissantes* laissent activement des traces dans le roman, écrivent avec les femmes et vice-versa. Le « coup de griffe » est encore, pour reprendre l'image donné par Derrida, un « coup de greffe », qui inscrit les traces des oiseaux d'avant (aussi bien les oiseaux réels que les oiseaux littéraires et mythiques) et les oiseaux à venir.

Mais comme Berger et Segarra le soulignent, les propositions de Derrida travaillent à défaire l'autonomie et l'hyperséparation du sujet cartésien :

[...] il affirme qu'il n'y existe rien de tel qu'un 'je' rigoureusement autonome et singulier : la pensée surgit au moment où un autre 'me regarde' (pas seulement au sens visuel, mais au sens où il me touche, et par conséquent, m'affecte), au moment où ce ne sont pas l'objet et le sujet qui se rencontrent, mais le moi et l'autre, puisqu'aucun moi constitué de matière autonome ne précède la rencontre avec l'autre, au moment de leur enchevêtrement 'irréductible'⁵⁰⁰.

Justement, la blessure en virgule donne une preuve « tangible » des entrelacs et contaminations entre femmes, entre oiseaux et entre femmes et oiseaux. Elle place l'écriture sur le seuil entre nature et culture. De même, elle inscrit la différence entre les personnages humains et non humains, voire entre l'humain et le non humain par la proximité et par la mise en série.

La forme de la griffure est d'autant plus importante parce que cette ponctuation inscrit une pause et se traduit dans la lecture par une demi-inspiration, voire une inspiration complète. Si, selon mon hypothèse, il y a une contamination entre les buses et les femmes puissantes, cette pause renvoie à (ou prévoit) la fin de vie de Khady Demba, devenue « presque impalpable, un souffle » (*TFP*, 314) aussi bien qu'à la buse de Dakar, décrite dans l'esprit de Norah comme un « souffle l'ayant frôlée » (*TFP*, 66). La virgule peut servir à encadrer une proposition et à séparer des propositions coordonnées. Elle peut même remplacer la conjonction de coordination, et sa présence, comme son absence, peut changer drastiquement le sens de la phrase. Enfin, la virgule indique une *série* toute en

are co-terminus in Derrida's thinking and the very word "animal" refers to the most basic trace of life, i.e., *animation*—, then it means that when or since humans write, they do it in their capacity as animals, living traces, leaving traces. »

⁵⁰⁰ Je remercie Gabriel Boniecki pour la traduction française. Ibid. : « [...] he argues that there is no such thing as a rigorously autonomous and single "I": thinking begins at the point when an other "*me regarde*" (not only looks at me but concerns and therefore affects "me"), at the point when not subject and object but self and other meet or rather, since no self-constituted self precedes the encounter with an other, at the point of their "irreducible" entanglement. »

séparant les éléments de cette série : trois buses, trois femmes, trois récits. La virgule nourrit leurs entrelacements tout en les différenciant. Et finalement, cette virgule, par son étymologie—*virgula*, en latin, qui peut se traduire, par rameau—rappelle le contre-point du deuxième récit, où Fanta, le « chirurgien » a aussi des qualités d'oiseau. Elle rappelle Norah, la femme semi-transformée en oiseau, perchée sur une branche de flamboyant, ou Khady, qui meure en haut d'une échelle fabriquée à partir des petites branches rafistolées. Khady, qui meure loin d'une maison, d'une chez elle, ne suit pas de près l'éco-logique, contaminant, selon cette perspective, les buses des trois récits.

4.1.4 Entre chien et loup

Le devenir-avec dans *Trois femme puissantes* est donc « un art de vivre sur une planète endommagée » qui (re)formule l'agentivité sur un mode intersubjectif et interspéciste. Dans *Trois femmes puissantes*, le devenir-avec des « protagonistes » (l'individualité de ce mot semble inappropriée pour les personnages de Norah, Fanta et Khady qui, justement, deviennent avec et ensemble) se passe dans et en alliance avec un réseau d'oiseaux qui met en tension le « sauvage » ou « naturel » et le « domestique ». Dans *Ladivine*, cette tension est aussi en jeu et s'exprime au fil des générations dans les interactions entre les femmes, les chiens et les chiens loups. Dès les premières pages de *Ladivine*, l'alliance entre les femmes et les animaux se manifeste, préfigurant l'agencement éco-logique femme-chien-arbre. Décrivant les visites de Clarisse-Malinka à sa mère, Ladivine Sylla, la narration affirme que la fille mobilise « toutes les ressources dont elle disposait » afin de les maintenir les clandestines : « Elle faisait, comme une bête, ce qu'elle devait faire » (L, 11). Ces rendez-vous sont systématisés au point où la route piétonne empruntée par la fille lui évite d'engager la conversation avec qui que ce soit qui pourrait la reconnaître. Ainsi, personne ne risque de « [...] lui demander où elle se rendait, ce à quoi Clarisse Rivière, qui dans cette ville était Malinka en esprit et ne savait inventer quoi que ce fût, n'aurait pu faire autrement que de *dire la vérité* » (L, 12 ; mes italiques). Justement, elle ne conçoit pas de « prononcer une telle phrase » (L, 12). Ainsi, faire comme une bête est aussi faire sans la parole humaine, en « silence ». L'arrivée des chiens et des chiens loups rendent donc lisible les non-dits comme le prénom de Malinka, passé sous silence.

Entre chien et loup, donc. Cette expression se réfère à l'heure crépusculaire, quand il devient difficile de distinguer les formes. Heure prisée par les photographes et les artistes pour la beauté de sa lumière, elle est aussi une heure d'inquiétude qui se prête à la confusion entre un chien et un loup. Cette expression renvoie donc aussi à une angoisse (agri)culturelle. Pourquoi faut-il distinguer entre le chien et le loup ? Entre la prétendue sécurité du jour et le danger de la nuit ? Le chien est supposé être l'allié qui protège les troupeaux, le loup, l'ennemi qui les traque. Ce n'est pas un hasard que le nom d'épouse de Ladvine Rivière est Berger, de son mari allemand, Marko— le « Berger allemand » qui voulait faire des études de vétérinaire (L, 190)⁵⁰¹. Pourtant, la différence entre l'allié et l'ennemi n'est pas toujours claire, ni stable et dans les faits, Marko et Ladvine se trahissent lors de leurs vacances⁵⁰². Le Berger allemand est aussi connu sous le nom « chien-loup » en Italie, justement en raison de sa ressemblance avec l'animal sauvage⁵⁰³. La nuit peut être un refuge pour les êtres traqué.es et marginalisé.es, le noir propice à la naissance, comme Starhawk l'affirme dans *Rêver l'obscur*.

Le chien et le loup sont aussi de célèbres personnages d'Ésope et de La Fontaine. Selon Carla Freccero :

Ce souverain/tyran qui est le loup vit dans la littérature des fables et des récits populaires aussi, et il (parce qu'il est souvent, si ce n'est pas toujours un loup mâle) est aussi un animal noble, pas comme le serviteur dégradé qui est le chien, dont le collier de la servitude rendu célèbre par Ésope, Marie de France et Jean La Fontaine, entre autres, ne sera pas adopté par le loup en échange d'une vie plus facile⁵⁰⁴.

Cependant, il est encore plus difficile à l'heure actuelle d'affirmer que la vie du chien—celle basée sur l'existence de l'agriculture et une vie menée en commun avec les êtres humains—

⁵⁰¹ Je signale ici d'autres motifs religieux, et plus spécifiquement judéo-chrétiens, qui sont présents dans le roman *Ladvine* en filigrane. Dans cette association entre chiens et bergers, les agneaux se faufilent. Mon analyse n'abordera pas le thème du sacrifice ici, qui se présente dans l'enchaînement sémiotique entre chiens, bergers et agneaux et qui pointe vers les récits de Isaac et Abraham et la symbolique chrétienne qui associe Jésus, souvent comparé à un berger dans les textes bibliques, et l'agneau sacrificiel.

⁵⁰² Les comportements de Marko pendant les vacances sont instables. Ils vont du meurtre de Wellington, un habitant du pays, à la quasi-maltraitance des enfants. Je reviens plus tard sur la trahison de Ladvine.

⁵⁰³ Fiorenzo Fiorone, *Le Berger allemand. Origines-Standard-Elevage-Dressage-Alimentation-Maladies et traitement*, traduit par Régine Gorges et Irène Nicotra, Paris, Editions de Vecchi S.A., (1989), 1997 p. 9. Le chien-loup est aussi synonyme de berger allemand en français, voir l'entrée pour « chien-loup » dans *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1982, p. 2136.

⁵⁰⁴ [Ma traduction] « A Race of Wolves » dans *Yale French Studies*, 2015, No. 127, *Animots: Postanimality in French Thought* (2015), pp. 118 : « This sovereign/tyrant who is a wolf lives in the literature of fables and popular stories as well, and he (for he is often if not always a male wolf) is also a noble animal, unlike the degraded servant, the dog, whose collar of servitude, famously in Aesop, Marie de France, and Jean La Fontaine, among others, will not be adopted by the wolf for an easier life. »

est plus facile. Si nous adoptons la perspective de Jared Diamond ou de Tim Morton, l'agriculture est « la plus grande erreur de l'humanité ». Le contre-récit présenté par chacun des deux universitaires affirme que la vie des chasseuses-cueilleuses et chasseurs-cueilleurs (les homologues humains des louves et des loups) est plus enviable que celles des populations agricultrices. Les personnes vivant des plantes sauvages et de la chasse vivent en meilleur santé, ont moins d'heures de travail (entre 12 et 19 heures par semaine selon Diamond) et donc plus de temps de loisirs, et ne connaissent pas la domination liée aux hiérarchies verticales⁵⁰⁵. Selon Morton, le développement et l'adoption de l'agriculture ont été des réponses à une crise climatique (mille ans de sécheresse). Il résume les conséquences de cette évolution :

Les conditions sociales misérables furent le résultat quasi-immédiat du passage à de l'agrilogistique, pourtant le virus a persisté comme une rengaine ou une chaise, peu importe la destruction causée aux êtres humains qui l'ont conçu. La propriété privée a fait son émergence, se basant sur la possession et l'usage établi de la terre, d'une maison en particulier, et ainsi de suite. Cela a posé les jalons non humains de la conception contemporaine d'un soi, peu importe nos efforts pour penser un chemin qui permette d'en sortir. De l'agrilogistique a rapidement émergé le patriarcat, l'appauvrissement de toute la population à quelques rares exceptions, une hiérarchie imposante et rigide, et les boucles d'asservissement liées aux interactions humaines et non humaines, tels que les épidémies⁵⁰⁶.

Le chien est le plus ancien des animaux dits domestiques : les vies et les histoires des êtres humains et des chiens commencent à s'entrelacer quelques millénaires *avant* l'avènement de l'agriculture, comme un précurseur de celle-ci⁵⁰⁷, comme si les loups ont domestiqué l'être humain à travers un devenir chien commun⁵⁰⁸.

⁵⁰⁵ Voir Jared Diamond, *The Worst Mistake in the History of the Human Race*, *Discover*, 1 mai 2020, Consulté en ligne le 20 novembre 2020, <https://www.discovermagazine.com/planet-earth/the-worst-mistake-in-the-history-of-the-human-race> et Tim Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, New York, Columbia University Press, 2016, en particulier, pp. 41-45.

⁵⁰⁶ [Ma traduction] Tim Morton, *op. cit.*, p. 44 : « Miserable social conditions were the almost immediate consequence of the inception of agrilogistics, yet the virus persisted like an earworm or a chair, no matter how destructive to the humans who devised it. Private property emerged, based on settled ownership and use of land, a certain house, and so on. This provided the nonhuman basis of the contemporary concept of self, no matter how much we want to think ourselves out of that. Agrilogistics led rapidly to patriarchy, the impoverishment of all but a very few, a massive and rigid social hierarchy, and feedback loops of human and nonhuman interaction such as epidemics. »

⁵⁰⁷ Dans un épisode émouvant de l'émission radiophonique *Sur les épaules de Darwin* intitulée « Entre chien et loup », Jean Claude Ameisen fait une synthèse des recherches récentes sur l'histoire de cette « domestication » mutuelle. Il ouvre son émission en citant une étude publiée dans *PlosOne* en 2011 sur une dépouille d'un proto-chien découverte dans une grotte en Sibérie qui présente aussi les signes d'une présence humaine. Cette étude, « A 33,000-Year-Old Incipient Dog from the Altai Mountains of Siberia: Evidence of the Earliest Domestication Disrupted by the Last Glacial Maximum » (Nikolai D. Ovodov et al.) précise que ce chien loup n'est pas à l'origine des chiens actuels. Peu importe sa descendance, son existence démontre que les

Ce devenir commun n'est pas égal, ni égalitaire. Avec l'invention de l'agriculture, les sociétés humaines s'hiérarchisent rapidement, et les chiens jouent, bien malgré eux-mêmes, un rôle dans le maintien de ces écarts, surtout dans la propagation des monocultures sous le système de plantations. Boisseron rappelle que les chiens ont été utilisés comme agents de la colonisation, lâchés par les colonisateurs sur les populations qui résistaient aux invasions, et que les chiens de garde ont été importés d'Europe ou de Cuba afin de surveiller les personnes réduites en esclavage sur des plantations et de traquer celles qui s'échappaient. Le cœur de Malinka revient à Ladvine Sylla et à Richard Rivière avec un chien errant, mais avant d'être liée au chien, Clarisse est associée au marronnier situé tout à côté de la maison de Langon. Dans le deuxième chapitre de cette thèse, j'ai indiqué un lien entre « marronnier » et « marronner »⁵⁰⁹. Comme le drame de ce personnage tourne autour de son *passing* et le rejet ou la « quarantaine » de sa mère noire, ces utilisations violentes, historiques et actuelles, des chiens comme des extensions de la domination « raciale » sont importantes dans les rapports entre mère et fille dans *Ladvine*. Mais ce rôle ambivalent du chien ne se limite aucunement à *Ladvine*. Il joue également un rôle dans le télescopage entre l'histoire de la traite transatlantique des personnes esclavagisées et la situation contemporaine des migrant.es racisé.es dans *Trois femmes puissantes*. Quand Khady quitte la pirogue sur la plage, « Au loin les chiens hurlaient » (*TFP*, 279). Ainsi, un fragment de mémoire collective sur le rôle des chiens dans le « Nouveau monde » surgit tout en présageant le siège des migrants sous les hurlements terrifiants des chiens. Le face-à-face

balbutiements de l'histoire partagée des (chien)lous et des êtres humains précède de loin l'émergence de l'agriculture. L'année suivante la diffusion de cette émission, le corps un chiot qui a vécu il y a 18,000 ans, préservé dans la boue du permafrost en Sibérie, a été découverte. Des chercheurs de la North-Eastern Federal University à Yakutsk étudie le chiot, qui pourrait éclairer l'évolution entre les loups et les chiens. (Voir Laura M. Holson, « Was This 18,000-Year-Old Siberian Puppy a Dog or a Wolf? », *New York Times*, 2/12/2019, consulté le 20 novembre 2020 à l'adresse <https://www.nytimes.com/2019/12/02/science/frozen-puppy-found-russia.html>). Déjà dans les années 1980s, la communauté scientifique situait les premiers apprivoisements autour de 12 000 ans avant notre ère, comme l'illustre le texte grand public de la paléozoologue Julia Clutton-Brock, *Les Loups et les chiens*, Paris, Gallimard, 1991. Dans *Manifeste des espèces compagnes*, Donna Haraway cite des études de la fin des années 1990s situant la séparation des chiens et des loups entre 50 000 et 15 000 ans avant notre ère, avec un groupe de chercheurs postulant une divergence 150 000 ans avant notre ère (Paris, Flammarion, 2018, pp. 54-59). Selon elle, les chiens sont des « complice[s] l'évolution humaine », (Ibid., p. 28). Terry O'Connor explique lui aussi que l'association entre les humains et les chiens précèdent l'agriculture, et il revient sur l'exemple important du chien de Ain Mallaha dans le chapitre « The Archeology of Commensalism » dans *Animals as Neighbors: The Past and Present of Commensal Species*, East Lansing, Michigan State University Press, 2013, pp. 37-56.

⁵⁰⁸ Le mythe fondateur de Rome, avec les images des jumeaux tétant une louve, n'en suggère-t-il pas autant?

⁵⁰⁹ Voir les pages 99-101 de cette thèse.

entre Fanta et les chiens de garde du château convoité par Rudy est un renversement des rôles : l'immigrante des anciennes colonies repousse les chiens d'attaque. Mais la présence de ces derniers dans les œuvres de NDiaye remonte aux plus anciennes œuvres de l'écrivaine : qui peut oublier la violente mise à mort de Fanny par les chiens dans *En famille* (1991) ? Être gardé.e, poursuivi.e, traqué.e, attaqué.e ou accompagné.e par un chien n'est pas la même chose selon l'identité de genre ou de « race ». En connaissance des effets persistants dans le présent littéraire et extra-littéraire de ces rapports, j'espère proposer une analyse de *Ladivine* qui, selon l'exemple donné par Boisseron et sans nier la souffrance des « êtres en quête de survie », identifie la résistance à ces formes de domination, des formes de pouvoir-sur.

4.1.5 Une chienne de vie

Quand les grand-parents Rivière arrivent chez leur petite-fille Ladivine, peu après sa naissance, ils sont accompagnés d'un chien loup, « une grande bête saine et vigoureuse » (L, 77). À sa vue, Clarisse fait un pas en arrière, mais le père Rivière la rassure, disant qu'il est « "bien élevé" » (L, 77). Richard Rivière (le mari de Clarisse et père de Ladivine) « [...] se gardait de l'écrasante autorité physique, de la toute-puissance à la fois attirante et répugnante qui avait pénétré dans la maison avec son père » (L, 77), et pour la première fois, le regard que Clarisse pose sur son mari change, comme celui que Khady pose sur Lamine, elle le voit « [...] vibrer de nervosité et de stérile angoisse, comme un chien » (L, 79). Ici, comme dans *Trois femmes puissantes*, le chien incarne la domination entre les hommes. Pourtant, les choses ne sont pas si simples. C'est le chien, et non les parents, qui a initié et déterminé leur vie commune. La mère de Richard affirme que le chien garde leur boutique, mais le père la corrige, soulignant le fait qu'ils amènent le chien partout. Selon lui : « C'est un ordre qui s'est animé. Qu'est que j'en ai à faire, moi, d'avoir un chien ? Je ne les aime pas tellement, c'est vrai. Celui-là est différent, je n'avais pas le choix » (L, 83).

Mais qu'en est-il de la présence des chiens et des chien-loups pour les femmes ? Qu'est-ce qui se passe entre chienne et louve ? Quels liens entretiennent les femmes, les louves et les chiennes ? Selon Ladivine Sylla, la mère reniée de Clarisse-Malinka, les chiens « [...] abritaient sous leur peau des humains frappés d'un sort funeste » (L, 66), et bien que Clarisse-Malinka ne veut pas croire à ces paroles, un sort semble se transmettre de mère en fille dans sa famille. Existe-t-il un lien entre ce « sort funeste » et le sort du chien d'Ésope,

pris dans les filets des promesses agrilogistiques ? Freccero qualifie ce chien de « servant dégradé », et n'est-ce pas que Ladivine Sylla est décrite comme « servante », que sa fille devient « serveuse » ? Y-a-t-il, comme dans *Trois femmes puissantes*, des rapports de contamination ici ? Le choix et l'écriture que NDiaye fait du chien dans ce roman est très parlant. Il est possible que le « sort funeste » soit justement d'être « bien élevé », de devoir se conformer aux hiérarchies (agri)culturelles auxquels les personnages (humains et non humains) sont liés afin de survivre tout en cherchant à les contourner et peut-être à préfigurer un monde (plus) vivable.

L'attitude de Clarisse vis-à-vis du chien-loup change rapidement quand elle le surprend avec le bébé :

Le chien-loup était allongé sur le lit de Ladivine, un petit lit à barreau dont l'un des côtés était abaissé pour pouvoir soulever le bébé plus aisément, et sa tête tendue vers celle de l'enfant, à la frôler, était d'une immobilité sépulcrale.

Pétrifiés également, sembla-t-il à Clarisse d'un seul regard qui embrassait tout, le corps du bébé, son visage privé de couleur, ses yeux grands ouverts plongés dans les yeux fixes du chien et qui paraissaient avoir sombré dans un abîme de connaissances sibyllines, peut-être s'y être perdus.

Et cependant Clarisse eut la nette impression d'une entente qui ne devait être troublée brutalement, d'une union secrète et sans péril *immédiat* pour l'enfant. Pas une seconde elle ne douta des bonnes intentions du chien (L, 80 ; mes italiques).

Mais Richard éclate de colère et de peur et prend le bébé dans ses bras : « —Je ne veux pas voir ce chien dans la maison ! cria Richard d'une voix haineuse » (L, 81). Alors si le péril n'est immédiat, est-il tout de même réel ? Clarisse et le père de Richard concluent que le bébé n'est pas menacé, décidant que « [...] le danger n'était pas où il semblait être » (L, 81). D'où et quand viendra le danger alors ?

Richard Rivière ne regarde pas le chien qui « [...] l'observait, sombre et serein, silencieux et décent. La [Clarisse] frappa alors une évidence : ce chien aux manières élégantes avait les yeux de la mère de Malinka » (L, 81). Plus qu'une similitude, comparaison ou même personnification, il est clair que le chien-loup est contaminé par, mais non assimilable à Ladivine Sylla. Plus loin dans le roman, nous apprenons que la mère de Clarisse/Malinka a vu les signes physiques de la grossesse de sa fille et s'est doutée de l'arrivée d'un enfant (L, 138-139). Troublée par la confiance qu'elle a dans les bonnes intentions du chien, Clarisse vit ces sentiments comme une trahison du mari qui « [...] n'aurait pas compris, et qu'il en soit incapable aurait montré à Clarisse ce qu'elle savait déjà, que nul souffle ne l'avait visité, lui, pour lui entrouvrir l'accès à la mystérieuse âme du

chien » (L, 82). Dans *Ladivine*, comme dans *Trois femmes puissantes*, le souffle—une sorte de lien aussi physique que spirituel—se passe entre les femmes et les animaux du récit. Quelques pages plus loin, en s’agitant à l’extérieur de la maison, le chien avertit Clarisse que le bébé est en danger de mourir : « Ses lamentations, exactement semblables aux plaintes de la mère de Malinka, était insupportables à Clarisse » (L, 84). Si, dans *Trois femmes puissantes*, les oiseaux s’expriment en laissant des traces, ici, le chien, qui n’est plus muet, est capable de d’avertir et se lamenter ; le langage se passe des mots.

Est-il donc possible de dire que les femmes du récit « donnent leurs langues au chiens » ? Dans l’analyse qu’Anne Berger fait des chiens qui rodent dans les poèmes de Charles Baudelaire, elle répertorie l’apparition des canidés dans les œuvres de plusieurs poètes de dix-neuvième siècle et relie leur arrivée en littérature, et particulièrement en poésie, à la transformation du statut des pauvres et des formes de pauvreté à l’ère industrielle : « Et voilà pourquoi, lorsque le riche cesse de tendre la main au pauvre trop bruyant qu’il abhorre, tant de chiens battus pointent muettement leur nez dans la poésie de époque⁵¹⁰. » Elle affirme : « Le chien apparaît donc avec le pauvre moderne et à sa place au moment où pèse sur ce dernier la menace d’une exclusion radicale de l’échange symbolique et de la communauté sociale [...]»⁵¹¹. L’émergence d’une société industrielle qui a suivi la « mort de la nature » pour reprendre l’expression de Carolyn Merchant a aussi amorcé la mort lente de la poésie. Le roman sérialisé industrialise la littérature. En parallèle, l’industrialisation de l’agriculture donne lieu aussi à l’exode rural et accélère l’urbanisation. Ainsi, comme Berger tente de le montrer à travers l’allégorie, un réseau de sens basé sur l’exclusion liera la poésie aux chiens errants des villes, eux-mêmes figures des pauvres et synonymes de leur exclusion de la communauté humaine : « Si la poésie fait place au chien, c’est que les poètes reconnaissent dans celui-ci une figure de la condition poétique moderne⁵¹². »

Berger remarque que les chiens n’ont pas leur place dans les romans de cette période. Née un siècle après la mort de Baudelaire, NDiaye invente des personnages romanesques dont le devenir chien rappelle le devenir chien des exclus du dix-neuvième. Mais que veulent dire les contaminations et les devenir humains des chiens de ces romans ?

⁵¹⁰ Anne E. Berger, « Donner sa langue au chien », *Texto poético*, v. 15, no. 28, juin/set. 2019, p. 40.

⁵¹¹ Anne E. Berger, « Donner sa langue au chien », p. 41

⁵¹² Ibid., p. 43.

À l'heure actuelle, l'ère industrielle est en train de se transformer en une ère financière, marquée par la marchandisation de toute la vie—même l'eau, (res)source précieuse sans laquelle la vie n'est pas possible, devient peu à peu un produit coté en bourse⁵¹³. Contrairement aux poètes du dix-neuvième siècle, Marie NDiaye ne semble pas engager un discours dans ce roman sur la condition de la littérature au vingt-et-unième siècle, mais le roman a longtemps été un *produit* culturel. En même temps, l'ère financière provoque une crise généralisée du *champ* littéraire qui coïncide avec les crises écologiques.

Si l'allégorie est l'apanage de la poésie, le roman (du moins le roman en question) est en faveur de la métonymie. Les chiens de NDiaye ne représentent pas une réalité humaine, ils produisent du sens de par leur proximité et leur voisinage avec des réalités humaines. J'ai déjà évoqué les fables d'Ésope et de la Fontaine parce qu'elles nous informent, tout comme des mythes ayant rapport aux oiseaux, sur la réalité partagée des chiens et des êtres humains à travers l'(agri)culture. Cependant, si l'analyse s'arrête à cette dimension, elle enfermera totalement les animaux du récit dans le prisme du regard humain. Dans la lecture superficielle des fables, les animaux des fables « singent » les êtres humains, jouant leurs rôles sous une peau animale. Je souhaite pousser l'analyse plus loin afin de voir comment l'histoire de cette culture partagée des chiens et des humains produit du sens dans *Ladivine* et nous présente une réponse aux crises écologiques.

Les relations précèdent les êtres, et une des relations qui précède les êtres chiens et êtres humains de *Ladivine* s'appelle la « domestication ». Contrairement aux loups, les chiens ont développé la capacité de digérer les aliments préparés par les êtres humains⁵¹⁴, mais les adaptations des loups devenus chiens sont plus importantes et plus complexes. Une évolution bioculturelle a eu lieu *avec* ce partage de nourriture, de tel sorte que les chiens autrefois loups et les humains appartiennent à une *natureculture* pour prendre le terme de Haraway. Si les loups regardent les êtres humains, les chiens *soutiennent* le regard des humains, surtout les humains avec qu'ils partagent leur vie. Selon Jean Claude Ameisen :

⁵¹³ Pendant la rédaction de cette thèse, ARTE diffuse le documentaire de Jérôme Fritel sur ce sujet, *Main basse sur l'eau*, Europe Créative – MEDIA, 88 min., 2020. Le documentaire canadien *The Corporation* de 2004 (Zeitgeist films) avait déjà annoncé cette tendance et termine avec un entretien sur la privatisation et la marchandisation de l'eau, 85 min.

⁵¹⁴ Les chiens possèdent un gène (AMI2B) qui leur permet de digérer l'amidon—c'est à dire des produits céréaliers venant de l'agriculture. Voir Jean Claude Ameisen, « Entre chien et loup », *Sur les épaules de Darwin*, France Culture, émission diffusée le 28 juillet 2018, 33m00s-40m00s.

« Ces millénaires de domestication ont aussi conduit à la propagation de capacités qui ont permis aux chiens et à nos ancêtres de tisser un lien étroit, affectif, d'entrer en résonnance, de former un compagnonnage fondé sur une profonde empathie et une profonde sympathie⁵¹⁵. » L'empathie et la sympathie en question viendraient du regard partagé entre chien et humain, un regard qui produit de l'ocytocine. Cette hormone est produite par toutes les mammifères, animale et humaine, peu importe leur sexe ou genre, et joue un rôle important dans le plaisir sexuel et le développement des sentiments amoureux. Chez les femmes, elle provoque les contractions pendant l'accouchement et aide dans la délivrance du placenta (ce pain partagé entre le corps maternel et le corps de l'enfant), rend possible l'allaitement et facilite l'attachement au nouveau-né. Chez l'enfant, elle renforce aussi l'attachement et l'aide à prendre le sein maternel. Mais l'ocytocine est aussi sécrétée lorsque les enfants partagent le regard de leurs parents. Ameisen résume :

[...] il est possible que notre attachement pour les chiens ait emprunté certaines des voies qui interviennent dans l'attachement maternel et parental pour les petits enfants. Les premiers chiens qui ont par hasard cherché le regard de nos ancêtres ont peut-être eu sur nos ancêtres le même effet que le regard attendrissant de leurs enfants. Nos ancêtres ont alors à leur tour recherché le regard de leurs premiers chiens, un regard qui leur donnait de la joie, comme le regard de leurs enfants, et ce regard partagé entre les humains et les premiers chiens, qui se traduisaient chez nos ancêtres par une émotion accompagnée d'une sécrétion d'ocytocine s'est peut-être à son tour traduit chez leur compagnons par une émotion accompagnée d'une sécrétion d'ocytocine, créant ainsi pour les membres des deux espèces différentes un lien nouveau qui s'est développée et répandue pendant plus de 15 000 ans⁵¹⁶.

Pour revenir au roman *Ladivine*, la description que fait Ameisen a tout à voir avec le regard que soutient le chien-loup—qui pour rappel, a « les yeux de la mère de Malinka » (*L*, 81)—du père Rivière et Ladivine bébé : « [...] ses yeux grands ouverts plongés dans les yeux fixes du chien et qui paraissaient avoir sombré dans un abîme de connaissances sibyllines » (*L*, 80).

4.1.6 Des chiens traitres, loups solitaires

Ayant abordé brièvement le devenir chien de Freddy Molinger et le meurtre de Clarisse-Rivière dans le deuxième chapitre de cette thèse, je veux mettre l'accent dans ce chapitre sur la filiation féminine et son rapport au devenir chien(ne). Cependant, une analyse des liens entre les chiens et les hommes dans *Ladivine* s'impose. À la différence des

⁵¹⁵ Ibid., 39m00-39m46s.

⁵¹⁶ Ibid., 52m00s à 53m02s.

chiens de *Trois femmes puissantes*, qui sont plus étroitement associés à la domination masculine, tels les chiens de garde qui menacent Fanta (et Rudy) au château, les chiens de *Ladivine* ne se regroupent pas dans une position d'attaque. Ils⁵¹⁷ rôdent, se fauillent, pistent. Certains s'infiltrant dans la filiation entre mère et fille et devient finalement les complices d'une forme de survie pour Ladivine Rivière et Clarisse-Malinka, qui se transforment en présences fantomatiques capable de se manifester auprès d'autres femmes de leur famille par l'intermédiaire des chiens. Cependant, ils maintiennent tout de même présent les questions de domination dans le roman.

Dans le deuxième chapitre de cette thèse, j'ai mis en lumière la question des violences faites aux femmes qui traversent *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*, et je rappelle que les liens de l'agencement femmes-arbres-chiens se resserrent avec le meurtre de Clarisse-Malinka. Ainsi, Freddy Molinger, l'amant et le meurtrier de Clarisse-Malinka est aussi représenté sous les traits d'un chien maltraité ou encore moins qu'un chien, parmi les êtres « [...] mal nourris dans leur enfance, à qui on avait jeté avec moins de sentiment encore qu'à des chiens des portions chiches et mal cuisinées » (L, 137). Quand il rencontre Ladivine Sylla, « La servante s'approcha de lui d'un pas prudent, comme d'un chien un peu dangereux » (L, 118). Ainsi, les chiens dans *Ladivine* sont « difficiles à lire ». L'intuition de Ladivine Sylla est, malheureusement, bonne. Quand Malinka remercie Freddy d'avoir été gentil avec sa mère, « Il se rembrunit légèrement. Malinka se sentit comme frôlée par l'aile d'une crainte indistincte. Puis il secoua la tête et ses traits reprirent leur expression habituelle, inoffensive, stagnante, d'animal saigné dans les douces ténèbres de son sommeil » (L, 119). Au final, l'« animal saigné » égorge son amante quand celle-ci reprend l'identité de la craintive Clarisse Rivière, un acte de trahison envers Freddy⁵¹⁸ :

Elle se tourna vers lui et sut au même instant qu'elle avait commis une erreur car elle était consciente de la peur qui venait de s'allumer dans son propre regard. Or elle ignorait jusqu'à cette minute avoir

⁵¹⁷ Marie NDiaye a écrit le mot « chien » systématiquement au masculin. Cependant, l'usage de NDiaye semble faire référence à l'espèce en général et non pas au genre d'un.e chien.ne en particulier. Est-ce que les chien(ne)s connaissent le genre tel qu'il est (in)compris par les êtres humain(e)s? À la fin du roman, Richard Rivière et Ladivine Sylla laisse rentrer un chien : « Il leur rapportait le cœur palpitant de Malinka [...] ». Est-ce qu'un chien avec un cœur de femme est un ou une être? N'ayant pas de réponse satisfaisante à cette question, j'adopte l'usage de NDiaye tout en signalant qu'il est problématique.

⁵¹⁸ Pour rappel, lors de la visite de Ladivine Rivière, Malinka se comporte de nouveau en Clarisse, et c'est quand elle essaye, quelques semaines après le départ de sa fille, un gilet envoyé par la poste par celle-ci, que Freddy Molinger la tue.

compris quelque chose d'essentiel au sujet de Freddy Moliger, elle ignorait l'avoir compris dès le début, c'est qu'il ne fallait jamais, comme avec un chien, montrer sa peur devant lui. (L, 131)

Il est signifiant que juste avant de mettre fin à la vie de Clarisse-Malinka, Freddy la prend en photographie, figeant une dernière image de son visage—le visage qui pose tant de questions à Richard Rivière—et la peur dans ses yeux. N'est-ce pas que la prise photographique compte parmi les violences psychologiques infligées à Norah et à Khady dans *Trois femmes puissantes* ? Qu'une série de portraits photographiques de femmes, surtout des photographies floues, hantent les œuvres de Marie NDiaye⁵¹⁹ ? Dans *Les filles en série*, Martine Delvaux écrit d'une photographie prise d'elle petite fille, contre son gré par son oncle : « La honte arrive quand on se sent pris en otage par son propre image, l'image-prison, l'image-corset, l'image qui m'a mise à ma place. Le pire sadisme, ici, réside dans une image qui finit par prendre toute la place, jusqu'à étouffer celle qui en est le sujet⁵²⁰. » Molinger met Malinka « à sa place », une place qu'il choisit, définitivement. La honte mélangée de peur Clarisse-Malinka—la honte d'être la fille de Ladvine Sylla (L, 30), la honte d'avoir fait violence à sa mère (L, 63) et la peur que quelqu'un découvre sa double identité, la honte d'avoir échoué dans sa mission impossible envers son époux (L, 99)—a ressenti durant la majorité du récit est capturée dans cette image, qui sera imprimée dans les journaux et exposée dans les présentoirs, vues par sa mère, par sa fille, par Richard. Clarisse-Malinka devient un titre de journal : « Une femme poignardée à son domicile de Langon » (L, 140), l'image figée en posture de victime. Plus tard, comparant sa mère à Sophie Charlotte, la narration livrera les pensées intimes de Ladvine : « Toute femme morte tragiquement et laissant derrière elle des êtres inconsolables et à jamais coupables, et Clarisse n'avait-elle pas été à sa modeste façon, une reine esseulée dans sa maison trop grande ? » (L, 197). Cette photo devient aussi un nœud de honte pour Ladvine, qui avait honte d'une mère à l'apparence et aux manières gauches qui « [...] ne faisait rien comme il le fallait » (L, 176), la honte d'avoir été élevé « [...] dans une morale neutre, ou flottante, ou constamment relative » qui l'a enfermée dans un silence enragé envers ses parents et l'a conduit à se prostituer (L, 178-180) et la honte de n'avoir pas « [...] su se dégager de cet

⁵¹⁹ J'ai exploré l'usage de la photographie dans *Autoportrait en vert*, 2009 à l'UQAM dans mon mémoire de maîtrise sous la direction de Martine Delvaux,

⁵²⁰ Martine Delvaux, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*. Montréal, Les éditions de remue-ménage, 2014, p.136.

envoûtement (de son père) pour réfléchir au moyen de sauver Clarisse Rivière, car elle avait préféré penser que c'était lui qui devait être soutenu » (L, 173).

Si les sentiments de culpabilité de Ladivine sont des réactions normales pour une fille en deuil de sa mère, une fille que l'on peut considérer comme une seconde victime du meurtre, les instances de honte identifiées plus haut situent Ladivine Rivière dans le sillage de Clarisse-Malinka. Les deux femmes ont eu la honte d'une mère qui ne se conforme aux normes sociales⁵²¹, se sont enfermées dans un silence et une colère envers les parents qui les isolent à l'adolescence et sont prises au piège d'une vulnérabilité face aux paroles de Richard Rivière, un homme qui fuit ses responsabilités envers elles. Elles sont *frappées par un sort funeste*, pour reprendre l'expression de Ladivine Sylla, ou bien, comme Norah, Sony et leur sœur, ont *un démon est assis sur leur ventres*.

Il est aussi signifiant le meurtre de Clarisse-Malinka relie les questions de visage, de chien et de mort. Le père de Richard, comme Clarisse-Malinka, a été rejeté par Richard Rivière. Le même père qui a amené le chien loup en visite à sa petite fille nouvellement née meurt dans les circonstances mystérieuses, reliées à un deuxième chien, de « [...] la même race, ils se ressemblaient tellement qu'on oubliait que ce n'était pas celui d'avant. D'ailleurs [le père Rivière] l'avait appelé pareil » (L, 102). Retrouvé mort dans sa boutique par sa femme, l'homme avait « [...] le cou et une partie du visage déchiqueté. Le chien se tenait près de lui, il avait grondé méchamment en voyant la mère » (L, 103). Les policiers attribuent sa mort à une crise cardiaque, mais selon la mère Rivière, le chien chercherait à se venger. La mère met en garde le fils : « Elle pencha son visage tout contre celui de Richard Rivière qui ne peut détourner le sien. –N'as-tu rien à te reprocher ? Es-tu bien certain de mener une vie ordonnée ? » (L, 103). La réponse du fils : « –La vie que je mène ne cause de tort à personne, murmura-t-il vaillamment » (L, 103). Mais est-ce vrai ? Cette défense vient de l'homme qui n'aime pas ces parents parce qu'« [...] ils ne le méritent pas [...] » (L, 65), qui entretient matériellement et froidement l'épouse qu'il a quittée et qu'il a amenée pour des raisons d'apparence aux funérailles de son père, qui ne s'intéresse pas à son gendre, ni à ses petits-enfants, ni au fils de sa nouvelle partenaire—un jeune homme en

⁵²¹ Dans le cas de Clarisse/Malinka, la mère représente le hors norme qui permet, par son exclusion sociale, le maintien d'une norme dominante à laquelle elle ne pourrait jamais se conformer.

voie de devenir chien solitaire et traître⁵²². Il vit, finalement, tel ses parents, dont le père qui a perdu son visage, c'est-à-dire « sans se lier⁵²³ » (*L*, 105).

Vivre sans se lier : c'est, d'une manière, se rendre irresponsable—de ne pas avoir, ou bien et surtout de *nier* avoir des comptes à rendre à autrui, *nier* le tissage de relations qui rendent possible la vie. Selon cette logique, la monoculture, l'agrilogistique est irresponsable et nous encourage à vivre « irresponsablement », en dehors des communaux, chacun.e pour soi. Je reviens ici à Morton et Diamond. Leur vision de l'agriculture est, somme toute, négative. Les conséquences de l'agriculture—devenue aujourd'hui agriculture industrielle, sont néfastes, et en suivant les lignes historiques tracées par Françoise d'Eaubonne dans les années 1970s, il est fort probable que l'accaparement de l'agriculture par les hommes a conduit à la domination des femmes et l'émergence d'une société hétéronormative surpeuplée. L'agriculture est, dans un sens, un chien traître—comme Marko Berger. Ce bon Berger allemand, père et époux fidèle et modèle, trahit Ladivine lors de leur voyage à l'étranger, un chien devenu loup dans un autre contexte. Au retour en Allemagne, Marko, le chien-loup « bien élevé » par « les terribles Berger de Lüneburg avec leur implacable moralité » (*L*, 183), dédie toutes ses énergies à retrouver Ladivine, comme une autre réécriture biblique, un berger qui cherche inlassablement à ramener la brebis égarée et à la remettre dans le droit chemin⁵²⁴.

Le destin éventuel de la brebis biblique est l'assiette, et il est possible de voir une réécriture d'autres éléments de la parabole dans le texte de NDiaye. Ignorante du meurtre de sa fille, Ladivine Sylla se prépare à recevoir Malinka et Freddy Molinger et tient à faire de l'agneau pour ce dernier. C'est en quittant le marché où elle achète un gigot de deux kilos qu'elle est confrontée à la une du journal local, à la photo de « sa fille Malinka, cette jolie

⁵²² Dans le « chapitre » décrivant la nouvelle vie Richard Rivière (pp. 335-392), nous apprenons que Richard s'est lié avec une deuxième Clarisse, la mère d'un Trevor, un jeune homme en mauvaise santé, sans emploi et sans ambition. Il met souvent le désordre dans la maison propre et passe une grande partie de son temps à l'ordinateur, presque comme un *incel* (involuntarily celibate—célibataire involontaire). Richard n'arrive pas à se lier au jeune homme, qu'il souhaite « anéantir » et dont il souffre la présence comme une « [...] honnête punition pour tout ce qu'il avait négligé de comprendre autrefois, lorsque Clarisse Rivière était en vie ». Bien qu'il essaie, vers la fin du récit de devenir responsable envers Trevor, le texte ne laisse pas l'impression que cette tentative de créer une relation bénéfique pour le garçon va marcher. Le fils de la deuxième Clarisse du récit, grogne et, à un moment, a la « jambe gauche qui s'était mise à tressauter » (comme un chien qui se gratte, pp. 383-385).

⁵²³ Pour rappel, c'est tout le contraire du vœu de la jeune Malinka, qui rêve d'être reliée au monde, et qui cherche à accomplir ce rêve en devenant Clarisse.

⁵²⁴ Voir La Bible, trad. de Louis-Isaac Le maître de Sacy, Paris, Robert Lafont, 2003, spécifiquement Matthieu 18 : 11-14 (p. 1290) et Luc 15 : 3-7 (p. 1361).

femme de cinquante-quatre ans » et au titre « *Une femme poignardée à son domicile de Langon* » (L, 140). Celui qu'elle croyait le berger qui lui a ramené sa fille est plutôt le loup solitaire qui l'a égorgée.

4.1.7 Sale chien(ne)s, une meute résistante

Y a-t-il une différence entre la trahison de Marko Berger et celle de Ladivine Rivière ? Dans *Ladivine*, contrairement à *Trois femmes puissantes*, les hommes semblent devenir des chiens traîtres en solitaire ; les femmes trahissent à travers les alliances et l'agencement *femme-arbre-chien(ne)* suivant l'éco-logique du récit que j'ai décrit dans le chapitre deux. Dans cette sous-partie, je porterai mon attention sur la filiation des femmes et les relations tissées entre elles et les chiens, surtout dans le devenir chien de Ladivine Rivière. Dans le récit archéologique que Terry O'Connor fait de la domestication des chiens, les loups et les humains coopéraient d'abord dans la chasse. Les loups ne pouvaient pas tuer les grosses proies, et ils ont été attirés par les carcasses laissés par la chasse humaine, y tirant bénéfice en tant que charognards. Peu à peu, les êtres humains ont commencé à chasser de pair avec les loups, qui contribuaient à cette activité commune par leur vitesse et leurs sens aiguisés. O'Connor réaffirme la notion que la structure sociale des deux espèces—familles humaines, meutes de loups—a été propice à la domestication. L'avènement de l'agriculture a catalysé ces relations, et la sédentarisation des populations a facilité l'intégration des chiens au sein de la famille et du foyer humains⁵²⁵. Ainsi, dans les histoires des espèces compagnies, la filiation ne s'oppose pas forcément aux alliances, aux agencements et aux contaminations. La trame de la survie collective est faite d'entrelacements et de nœuds « contre nature ».

La structure romanesque de *Ladivine* reflète ces imbrications. La superstructure du roman se veut simple : la narration livre le récit de la vie et de la mort de Clarisse-Malinka, elle passe ensuite au récit de la vie et de la disparition de sa fille Ladivine Rivière, elle raconte la nouvelle vie que mène Richard Rivière avant de porter de nouveau sur la famille Berger (les enfants et l'époux de Ladivine Rivière après sa disparition), et finalement, elle se termine avec le procès contre le meurtrier de Clarisse-Malinka et la rencontre de Richard Rivière et Ladivine Sylla. Cependant, par les ellipses importantes et les analepses

⁵²⁵ Terry O'Connor, *Animals as Neighbors: The Past and Present of Commensal Species*, East Lansing, Michigan State University Press, 2013, pp. 37-56.

fréquentes, la narration revient toujours en boucle, créant des nœuds entre les vies des femmes, séparées par la distance physique, parfois ignorantes de l'existence les unes des autres. Ce sont des vies, des événements et des lignes temporelles *revenantes* qui s'entrelacent aussi et surtout à travers l'agencement arbres-femmes-chien(ne)s : une narration hantée.

Avant de partir en vacances à l'étranger, Ladvine tombe inconsciente sur son lieu de travail à Berlin quand sa collègue—Sargent—la force à parler de sa mère et lui met la couverture du *Point* sous le nez. Depuis qu'elle a appris le fait divers du meurtre de Clarisse-Malinka, Sargent est prise d'une fascination malveillante, connotée sexuellement pour Ladvine. Ladvine ne peut pas s'empêcher de contempler la photographie de Clarisse-Malinka : « Alors Ladvine plonge ses yeux dans ceux étonnés de Clarisse Rivière, elle contempla douloureusement le petit col blanc et rond, le cardigan boutonné jusqu'en haut, elle se représenta le couteau appuyant sur la peau fine du maxillaire, juste sous l'oreille » (*L*, 201). Le langage employé pour décrire cette contemplation rappelle la première visite que le premier chien-loup, avec les manières et les yeux de Ladvine Sylla, fait à Ladvine Rivière. À travers ce regard, l'animal et le bébé partagent des « connaissances sibyllines » : ils se lient. Les deux êtres sont respons(h)ables, et cette respons(h)abilité est autre forme de trahison de la monoculture en faveur d'une survie collective, une survie en compagnie.

Ladvine accepte que le chien brun soit apparu pour « [...] lui servir de chevalier servant ou de sentinelle [...] » (*L*, 143). Mais comme Clarisse-Malinka comprend que Richard Rivière rejette le chien-loup qui visite sa fille bébé et refuse de se lier, Ladvine, adulte, observe que Marko ne pourra pas croire être gardé par un chien : « S'il avait pu penser qu'un citoyen de ce pays étrange trouvait naturel d'exprimer son dévouement en habitant provisoirement la chair et la peau d'un grand chien efflanqué ayant mission de suivre chaque pas de Marko Berger, s'il avait pu penser une telle chose comme elle-même le pensait, s'il avait pu y croire comme elle-même y croyait, il en aurait été infiniment consolé » (*L*, 142). En même temps, à ce stade du récit, Ladvine est consternée de penser que ses enfants, Annika et Daniel, pourraient avoir besoin « d'une telle protection ou d'un contrôle semblable » (*L*, 141). Ainsi, comme le vocabulaire le reflète, ni le rôle ni les intentions du chien ne sont claires.

Ladvine aime sa famille d'un amour sincère, mais le voyage de vacances révèle clairement que les responsabilités parentales et conjugales lui pèsent lourdement : « Il lui

prenait parfois l'envie de s'enfuir loin d'eux, de ne jamais plus rien savoir de ce qu'il leur arrivait et de se mettre ainsi à l'abri de toute responsabilité les concernant, ces trois êtres qui dépendaient tant d'elle, si fragiles alors qu'elle était forte et dure » (L, 214-215). Ladvine sait aussi qu'elle est aimée par les trois personnes de sa famille immédiate et ses sentiments de « détresse » (L, 214) et de « lassitude » (L, 215) sont pour elle une source de honte parce que « [...] l'homme et les enfants ne faisaient qu'exiger d'elle ce qu'ils étaient en droit d'attendre [...] la vie de famille étant ainsi, elle se devait de s'y plier sans peur ni vains regrets, puisque rien ne l'avait contrainte ni à se marier ni de procréer » (L, 215-216). Ainsi, bien que pour toutes autres raisons, la responsabilité et la redevabilité envers la famille devient une source de honte pour Ladvine, comme elle l'a été pour Clarisse-Malinka.

Si Ladvine s'estime « forte » et « dure », « la fragilité » de son époux l'occupe. Marko est « [...] un homme étroit et pâle, au visage un peu perdu, un homme profondément pacifique et vulnérable que toute violence trouverait ouvert, sans défense » (L, 214). Est-ce à cause de cette fragilité que Ladvine se laisse de plus en plus s'approcher, voire contaminer par le chien ? Est-ce que cette fragilité est réelle ou imaginaire ? Ayant perdu leurs bagages en route, la famille Berger doit se rhabiller. Sur le trajet en bus entre l'hôtel et le centre commercial, une femme inconnue interpelle Ladvine, croyant la connaître, et entretient une conversation avec elle. Marko remarque : « —Depuis que nous sommes ici, j'ai vu plusieurs femmes qui te ressemblaient. » Cette question de ressemblance trouble Ladvine qui affirme ressembler plus au chien qui garde le centre commercial, « [...] un gros chien puissant qu'une chaîne retenait à un anneau fiché dans le sol. Il leva vers eux ses grands yeux noirs et doux et Ladvine, bouleversée, se vit tout entière dans ces pupilles sombres » (L, 221). Selon elle, si Marco pouvait bien observer, il serait « [...] ému peut-être par quelque chose qu'il n'aurait pas reconnu immédiatement mais dont il aurait compris un peu plus tard qu'il s'agissait de l'âme de Ladvine » (L, 221). Elle soupçonne, mais ne peut pas affirmer que le chien de l'hôtel qui la suit et celui du centre commercial soient « le seul et même individu » (L, 221).

Ladvine se reconnaît dans le chien et la possible confusion entre ce chien et un autre ainsi que l'échange des regards rappellent la succession des chiens-loups du père Rivière. L'écart entre Ladvine et le(s) chien(s) se réduit au fur et à mesure qu'il se creuse entre elle et Marko. Ainsi, le début de la trahison de Marko Berger commence quand celui-ci

essaie de nouveaux vêtements, et pour la première fois, se plaît à se contempler. La transformation de l'image et du comportement de Marko mérite un commentaire qui dépasse les limites de ma propre analyse. Mais je me permets de signaler que Marko choisit une « tenue curieusement féminine », avec « une longue tunique rose ornée de motifs floraux violets » (L, 290). Au lieu d'adoucir Marko, la mise de cet ensemble initie des comportements désinvoltes, imprudents et parfois cruels, et Ladivine l'assimile à « un type d'hommes quelque peu effrayants pour elle, frustrés et pleins d'une assurance que rien ne semblait absolument justifier » (L, 222). Quand Marko Berger lui demande de valider son choix, « Elle ne pouvait qu'opiner, d'abord réticente, presque hostile (comme, songea-t-elle, un chien qui montre les dents parce qu'il ne reconnaît pas son maître ?) [...] » (L, 222). Mettre ce vêtement, se plaire dans son image, se découvrir beau, ce sont des actes et des attitudes qui rappellent Richard Rivière à Ladivine :

Craignait-elle que, à l'exemple de Richard Rivière qui avait compris dans la force de l'âge que rien, ni loi ni morale, ne l'obligeait à rentrer vivre en la compagnie d'une femme pour laquelle il ressentirait toujours une infinie tendresse mais dont les singularités de caractère le fatiguaient et l'ennuyaient, un Marko soudain conscient de sa grâce ne pût que s'éloigner d'elle, Ladivine Rivière, que souillait définitivement le sang de sa mère répandu à profusion dans un pavillon de province, ruisselant jusque chez eux, à Berlin, maculant les trottoirs de leur quartier, altérant même le ciel de printemps (L, 223).

Si le texte affirme que les deux hommes n'ont rien de commun « [...] sinon peut-être, l'amour qu'ils avaient pour elle, Ladivine » (L, 223), le doute s'est installé. N'est-ce pas Marko qui admire Richard Rivière « puérilement [...] sans le connaître » (L, 223) ? Qui se réjouit à l'idée d'avoir le « droit d'haïr » ses parents (L, 153) ?

Ayant fait les achats nécessaires, la famille quitte le centre, mais Ladivine s'arrête pour voir le chien :

Le chien tendit vers elle sa grosse tête au poil crasseux.
Elle retint sa main par crainte de la vermine.
Elle noya son regard dans le regard calmement éploré, calmement suppliant, et toute l'humanité et l'inconditionnelle bonté de l'animal docile lui remplirent les yeux de larmes, *elle désira ardemment être lui et sut alors que le passage viendrait naturellement et à son heure et non pas, comme pour Clarisse Rivière égarée dans une vie qui avait perdu toute direction et toute cohérence*, au hasard des impulsions lamentable d'un homme qui avait cru venger elle ne savait quelle enfance de malheur.
Nul animal n'avait plongé dans les yeux mourant de Clarisse Rivière son regard ami et miséricordieux (L, 224 ; mes italiques).

Dans ce long passage, Ladivine revient sur la mort de Clarisse-Rivière tout en présageant la sienne, suggère que la respons(h)abilité nous aide à survivre, mieux vivre et mieux mourir. Contrairement à Clarisse-Malinka, Ladivine a de la compagnie. Ici, le chien remplit un des

rôles les plus anciens et le plus partagé dans les cultures humaines, celui de « psychopompe, guide de l'homme dans la nuit de la mort, après avoir été son compagnon dans le jour de la vie⁵²⁶ ». Selon le *Dictionnaire des symboles*, le symbole du chien est « [...] lié à la trilogie des éléments terre - eau - lune dont on connaît la signification occulte, femelle, tout à la fois végétative, sexuelle, divinatoire [...]»⁵²⁷. » L'association aux éléments, à la sexualité, à la végétation et à la divination se retrouve dans l'agencement éco-logique femme-arbre-chien(ne). Ladivine *Rivière* [eau] rentre dans la forêt jouxtant la propriété des Cagnac le *soir*, suivant un « [...] obscur soupir, comme d'une lourde bête agonisante ou en travail, qui la forçait à se souvenir de Clarisse Rivière aussi précisément que si la *lune* à demi pleine au-dessus d'elle avait pris soudain les traits de sa mère » (*L*, 325 ; mes italiques). Dans cette forêt, elle est rejointe par le chien : « Il empestait l'humus [terre], la sueur, l'effort. Une telle odeur l'eût gênée avant mais sachant quel long chemin il avait parcouru pour la retrouver et de quelle fidélité, de quel courage cette odeur témoignait, elle la respira avec gratitude, avec satisfaction » (*L*, 326). Encore selon le *Dictionnaire des symboles*, le chien « [...] auquel l'invisible est si familier, ne se contente pas de guider les morts. Il sert aussi d'intercesseur entre ce monde et l'autre, de truchement aux vivants pour interroger les morts et les divinités souterraines de leur pays⁵²⁸. » Parmi les plus anciens vestiges des liens entre les deux espèces on trouve justement les ossements des chiens et des êtres humains enterrés ensembles—le devenir-avec est aussi en quelque sorte un disparaître ensemble⁵²⁹.

La figure d'Hécate surgit aussi dans cette relation entre Ladivine et le chien ou des chiens. Déesse chthonienne, Hécate est réputée avoir trois visages et regarder dans trois directions. Associé à la tombe—et donc à ce qui se passe sous terre, Hécate avait un effet bénéfique sur les activités agricoles⁵³⁰, elle personnifie la vieille dans une série de déesses

⁵²⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dirs.), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont, 2019, 239.

⁵²⁷ Ibid.

⁵²⁸ Ibid., p. 240.

⁵²⁹ Les sources documentant ces pratiques d'enterrement abondent. Dans les sources citées dans ce chapitre, le chapitre « The Archaeology of Commensalism » de Terry O'Connor *Animals as Neighbors : The Past and Present of Commensal Species*, East Lansing, Michigan State University Press, 2013, pp.43-50 est particulièrement intéressant tandis que l'émission « Entre chien et loup », *Sur les épaules de Darwin* intitulée de Jean Claude Amesien reste très émouvant.

⁵³⁰ Arthur Cotterell, « Hecate » dans *A Dictionary of World Mythology*, Oxford University Press, 2003. Consulté en ligne le 29 janvier 2021 sur <https://www-oxfordreference-com-s.rpnet.bnf.fr/view/10.1093/acref/9780192177476.001.0001/acref-9780192177476-e-224>.

agricoles avec Déméter (la mère) et Perséphone (la jeune fille)⁵³¹. Ainsi, Hécate est souvent représentée par trois femmes, dos à dos. Cette sérialisation ou filiation, nous le retrouvons dans les trois femmes protagonistes du récit—Ladivine Rivière (la fille), Clarisse-Malinka (la mère) et Ladivine Sylla (la vieille). Annika Berger est positionnée, à la fin du roman, de manière à recommencer ce cycle⁵³². Et comme ces trois protagonistes, Hécate, qui entretient un lien avec les morts, surtout des victimes du meurtre, est souvent représentée en compagnie de chiens.

Starhawk mentionne Hécate dans *Rêver l'obscur*, une figure de ce noir qui est à la fois l'espace de la mort et celle de la gestation, signe de renouvellement et de renaissance. Lorsqu'elle était invitée à parler à la Harvard Divinity School, Starhawk a projeté les photos de sa ferme en plaisantant « I am going to show you some dirty pictures » (Je vais vous montrer des images salaces ou bien images cochonnes.)⁵³³. En anglais, les mains de l'agricultrice sont recouvertes de « dirt », c'est à dire de la terre. Les mains recouvertes de terre sont « dirty » (sales). En français, si la saleté et la terre ne partagent pas la même racine étymologique, les mains qui travaillent la terre se disent aussi « sales ». Je veux saisir sur cette proximité entre ce que l'on considère comme sale et ce qui vient de la terre et des animaux (les photos *cochonnes*, une animale de la ferme, sont d'ailleurs des photos salaces). Ladivine voit son âme dans le chien sale, un chien qu'elle n'ose pas encore toucher elle-même, et je vois une connexion entre ce chien sale et la prostitution adolescente inexplicée et inexplicable de Ladivine. En français, le nom masculin chien réfère à un animal (et même peut-être à une animale), l'adjectif au masculin peut vouloir dire « dur », « malveillant » ou « avare » mais le féminin du mot, la chienne, que ça soit le nom ou l'adjectif, a une connotation péjorative, amoral et sexuelle. Être une sale chienne va à l'encontre de cette implacable moralité des Bergers. Être une sale chienne—figurativement ou littéralement—est une façon de rompre avec de la moralité et les rôles hétéronormatifs qui pèsent si lourdement sur Ladivine.

⁵³¹ David Leeming, « Hecate » dans *The Oxford Companion to World Mythology*, Oxford University Press, 2005. Consulté en ligne le 28 janvier 2021 sur <https://www.oxfordreference-com-s.rpnet.bnf.fr/view/10.1093/acref/9780195156690.001.0001/acref-9780195156690-e-686>.

⁵³² Je mentionne en passant que le prénom Annika (comme Anne ou Hannah) veut dire « la grâce ». Pourrait-on imaginer que ce prénom place le renouvellement sous un tout autre signe?

⁵³³ <https://www.youtube.com/watch?v=zV-MsQYrW0g>

Il y a d'autres associations entre le chien et la mort à creuser ici. Selon le passage du *Dictionnaire des symboles* cité ci-dessus, le chien est un guide pour qui « l'invisible est si familier ». Les bergers allemands figurent aussi parmi les chiens utilisés pour traquer les morts⁵³⁴, et donc, les récits mythiques et romanesques reflètent et rentrent en résonnance avec les réalités extra-littéraires des espaces compagnes. À la fin, le chien brun guide Ladivine jusqu'à la forêt où elle retrouve Clarisse-Malinka. Mais si le chien sert de guide à la fille, le texte rappelle souvent qu'elle est « sous la garde du grand chien marron » (L, 158). Bien que le chien soit le plus souvent qualifié de « brun », je voudrais saisir cette variation d'adjectif qualitatif afin de revenir vers le marronnier que Clarisse Rivière observe de sa fenêtre lorsque Richard Rivière annonce son départ et sur lequel elle s'adosse quand elle donne son prénom de naissance—Malinka—à Freddy Molinger et le glissement possible entre « marronnier » et « maronner ».

Par le biais d'un échange entre Claudia Rankine et Judith Butler sur le langage raciste, Boisseron affirme que ce qui blesse dans le langage (raciste), c'est d'être exposé.e, d'être rendu.e visible, voire hypervisible.⁵³⁵ La peur de Clarisse-Malinka, c'est justement d'être visible, d'être assimilée aux origines étrangères de sa mère noire : « [...] elle se moquait bien d'être jeune, d'être belle. Tout ce qui lui importait c'était d'être une Clarisse irréfutable, avec ses cheveux lissés, son œil clair, sa voix haletante [...] » (L, 43). La visite imprévue de Ladivine Sylla à la brasserie où travaille Clarisse (qui « n'était pas exactement [...] Malinka » [L, 49]) illustre bien ce désir de rester « invisible ». Clarisse a peur que sa mère l'interpelle avec le prénom Malinka et surtout que sa patronne, ses collègues et ses clients reconnaissent en Ladivine sa mère. Mais bien que Ladivine Sylla n'appelle pas sa fille par son prénom, la patronne, qui regardait Ladivine « d'un air presque outragé » en fronçant ses sourcils, fait le lien entre les deux femmes :

Mais la patronne savait, elle savait tout et regardait Clarisse sans hostilité, avec une telle sorte de tristesse dure comme Si Clarisse l'avait trompée mais qu'elle pût comprendre et admettre cela, puis ses yeux parcoururent encore les jambes longues de Clarisse, ses hanches étroites, sa figure mince,

⁵³⁴ En anglais, on appelle ces chiens des « cadaver dogs » (chiens de cadavres). Voir, par exemple, l'article de Liz Lucking, « Cadaver dogs: attending camp with the canines trained to smell death » dans *The Guardian*, 8 septembre 2015, consulté en ligne le 20 décembre 2020 à l'adresse <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2015/sep/08/cadaver-dogs-trained-to-smell-death>. Le travail de ces chiens est différent de celui des limiers, dont les chiens de Saint Hubert, qui pistent les êtres vivants.

⁵³⁵ Benedicte Boisseron, *Afro-dog: Blackness and the Animal Question*, New York, Columbia University Press, 2018 p. xix.

non sans doute, cette fois, pour évaluer la résistance de ce corps svelte mais pour établir à quel point il ressemblait à l'autre, celui de la négresse assise bien droite près de la vitre (*L*, 50).

C'est en raison des informations que la patronne détient et par désir de semer sa mère que Clarisse-Malinka quitte cette brasserie pour un café au centre-ville (*L*, 57). Son mariage avec Richard Rivière, qui est complice dans le reniement des origines de sa femme, ne fait que renforcer cette peur et intensifier les efforts de Clarisse-Malinka pour cacher sa mère. Pourtant, la jeune femme aime sa mère et souffre de lui faire de la peine.

Rester invisible dans ce sens, *passer* la ligne de la couleur, c'est éviter les chiens coloniaux, les chiens envoyés pour maintenir la distance entre les corps dits noirs et les corps dit blancs, l'écart entre les privilèges arbitrairement accordés aux uns et retirés aux autres. Boisseron nous rappelle toute la violence infligée aux esclaves marrons qui se sont échappés des plantations (les bastions de la monocultures) et qui ont trouvé refuge dans les forêts (les écosystèmes complexe et autosuffisantes qui ont inspiré la permaculture). Sur le continent américain, dans les îles des Caraïbes et aux Antilles, les colons et les maîtres traquaient des esclaves en fuite avec des chiens, et quand la fuite est devenue révolte, dans le cas de Sainte Domingue (aujourd'hui Haïti), l'armée française a essayé sous les généraux Leclerc et Rochambeau d'envoyer les chiens dans la forêt pour combattre les résistants. Ces chiens ont été dressés afin de manger leur adversaire, et Boisseron rapporte le sacrifice ritualisé d'un homme noir pris en captivité devant des spectateurs blancs à des fins d'entraînement militaire⁵³⁶. Cependant, sur le champ de bataille, au lieu d'obéir aux pratiques racistes enseignées par leurs militaires blancs, les chiens ont dévoré les corps humains blessés et des morts, peu importe la couleur de leur peau et sans distinction nationale. La seule distinction existante pour les chiens était celle de l'espèce. Boisseron relate également le cas des troupes françaises, piégées par les rebelles et donc sans nourriture, qui ont été contraint de manger les chiens nourris à la chair des victimes noires⁵³⁷.

L'« erreur » des chiens lâchés contre les membres de la résistance marronne a pointé l'idée fausse qui sous-tend le racisme des colonisateurs : la différence « raciale » que

⁵³⁶ Ibid., p. 56-57.

⁵³⁷ Ibid., p. 60-61.

les troupes françaises imaginent visible est inexistante pour les chiens, ou bien invisible⁵³⁸. Malgré eux-mêmes, les chiens deviennent à la fois les acteurs de la terreur raciale et les agents qui minent les soubassements de la logique raciale. Bien que les romans de NDiaye ne convoquent pas directement de telles scènes de violence, ils évoquent l'instrumentalisation des chiens dans la terreur raciale dans, par exemple, les allusions à traite transatlantique et les hurlements des chiens qui sont arrimés à la violence et à la terreur infligées aux migrants racisé.es qui tente de rejoindre l'Europe dans *Trois femmes puissantes*. Dans *Ladivine*, au lieu de résister aux violences portées par les chiens, les chiens participent à la résistance aux violences.

Boisseron étudie le chien créole, un animal autrefois domestique et maintenant commensal qui dépend de la présence des êtres humains pour manger. Ce chien peut choisir un être humain pour le nourrir ou se nourrir de manière itinérante, mangeant les déchets trouvés sur son parcours⁵³⁹. Mais à la différence d'un animal de compagnie, le chien créole ne donne pas forcément quelque chose à l'être humain en retour⁵⁴⁰. Boisseron extrapole à partir de cette relation pour définir un rapport de « commensalisme politique » entre la France et la Martinique⁵⁴¹ et propose aussi que le commensalisme est une « poetics of postcolonial résistance » (poétique de la résistance postcoloniale).

Inspirée par ces analyses, je perçois dans le chien qui revient chez Ladivine Sylla avec le cœur de Malinka une forme de résistance à l'effacement. Selon moi, NDiaye tente dans cette écriture des personnes rendues précaires de nourrir la possibilité de survivre avec et à travers des relations avec les espaces compagnes qui démontre que la (sur)vie est une activité collaborative. Le fait que Ladivine Sylla et Richard reçoivent le chien suggère plusieurs formes de respons(h)abilité. Cette scène ouvre la possibilité que Richard devient enfin respons(h)able. Il est possible que, ne pouvant plus trouver le « vrai visage » de Clarisse, il pourrait tout de même « regarder en face » l'histoire qu'il a partagé avec celle qui

⁵³⁸ Je simplifie le récit historique que Boisseron restitue dans le chapitre « Dogs and Blacks in America », *Afro-Dog: Blackness and the Animal Question*, New York, Columbia University Press, pp. 37-80. Elle décrit en détail l'utilisation par Leclerc et Rochambeau des chiens en bataille, pp. 54-63. Elle revient aussi sur les difficultés que la présence des troupes noirs et « mulattos » a posé lors du dressage de ces chiens. En plus de la visibilité de la « race », les entraîneurs ont aussi attribué une « odeur noir » aux personnes racisées aussi. Ils ont pris des précautions pour ne pas habituer les chiens à cette odeur imaginée.

⁵³⁹ Ibid., p. 95.

⁵⁴⁰ Ibid., pp. 104-107.

⁵⁴¹ Ibid., p. 109.

était Clarisse/Malinka. Il est aussi possible qu'il *se situe* par rapport à cette histoire afin d'agir autrement, pour le mieux, à l'avenir.

De même, le chien au cœur humain trouble la ligne de partage entre l'animal humain et l'animal non humain. Ce chien « au cœur palpitant de Malinka » est venu pour « [...] leur apprendre tout ce qu'il savait [...] ». Dans *Vivre avec le trouble*, Haraway partage sa version SF des Enfants du Compost et des Camilles. La première Camille est un être humain qui ne conforme pas au genre masculin ou au genre féminin qui a été modifié par un ajout de gènes et de microorganismes d'un symbionte non-humain—un papillon monarque en danger d'extinction. Cette modification a été voulue par les parents et la communauté de Camille—les Enfants du Composte—dans le but de rendre l'enfant sensible à l'expérience de l'espèce en danger. Ce geste est supposé aider la communauté humaine à s'investir dans la protection du monde qui peut encore soutenir la vie des papillons, en particulier, et de la vie en générale. Les Camilles subséquentes subissent d'autres modifications. Quand l'espèce de papillon Monarch s'éteint, Camille devient Voix des Morts, des personnes qui utilisent les énergies et les histoires du passé pour faire émerger le futur.

Je suggère ici que les alliances que Ladivine et Clarisse/Malinka forgent avec les chiens sont porteuses des histoires du passé et qu'elles nourrissent en même temps des façons de penser l'avenir sur une planète endommagée. À la différence du papillon « sauvage », le chien est un animal « domestique », mais les chiens campés par NDiaye ressemblent à des chiens du village, des chiens féraux⁵⁴² qui sont aussi les modèles du chien créole loué par Boisseron. Cet adjectif du moyen français est moins commun en français qu'en anglais. Il peut décrire un animal autrefois domestique qui n'est plus sous le contrôle d'un être humain. Il peut aussi désigner une population animale autrefois domestique qui vie en autonomie, plus ou moins relative. Ainsi, les chats sauvages et les dingos d'Australie

⁵⁴² Selon le CNRTL, un premier sens de l'adjectif « feral », qui s'applique aux plantes et aux animaux, est « sauvage ». Un deuxième sens figuratif s'utilise pour un être humain : « sauvage, cruel ». Voir « feral » dans le CNRTL, définition consultée le 25 novembre 2021 à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/dmf/f%C3%A9ral?idf=dmfXgXrmXfbic;str=0>. L'entrée trace l'utilisation du mot au quatorzième siècle, mais le terme « feral » ne semble pas être un terme courant en France. *Termium Plus*, « la banque de données terminologiques et linguistiques du gouvernement du Canada » donne pour « féral » (avec l'accent) la définition suivante : « [Se dit d'un animal ou d'une plante] qui de l'état de domesticité ou de culture est passé à l'état sauvage ». Voir « féral » dans *Termium Plus*, définition consultée le 25 novembre 2021 à l'adresse https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-fra.html?lang=fra&i=1&srchtxt=feral&codom2nd_wet=1#resultrecs. La traduction française de *Staying with the Trouble* (*Vivre avec le trouble*) l'utilise dans ce sens et avec cette orthographe.

sont des animaux féroces. Mais c'est aussi un terme qui a cours dans les théories et les discours féministes dans le monde anglophone. Dans *When Species Meet*, Haraway donne plusieurs exemples des animaux féroces qui troublent les notions puristes d'écologie et qui deviennent des modèles d'espèces compagnes, celles avec qui les êtres humains vivent et meurent. Il existe également, à titre d'exemple, un journal canadien, fondé en 2013, qui porte le nom *Feral Feminisms*.

Si féral vient du latin *fera*, bête sauvage, il existe un autre terme du français moderne qui veut dire « Qui, s'étant échappé, est retourné à la vie sauvage. » Emprunté du mot caraïbe « *mar(r)on*, "sauvage (animal, plante)" », ce terme a été remployée par les colons qui ont fait une analogie entre les animaux et les personnes esclavagisées. C'est ainsi que marron a acquis le sens suivant : « [En parlant d'un esclave noir des colonies d'Amérique, notamment] Qui s'est enfui dans les bois afin de vivre en liberté⁵⁴³. » Dans son très bel article, « Notes pour un féminisme marron. Du corps-doublure au corps propre », Hourya Bentouhami revisite l'histoire de marronnage des femmes d'un point de vue féministe. Le marronnage, selon elle, est un « *entêtement à la liberté* » qui, dans ce contexte historique a pris quatre formes : l'entêtement à la fuite, qui s'exprime par les fugues à répétition, malgré les punitions et la terreur infligées à celles qui se sont échappées à la plantation et aux maîtres ; « *l'acceptation de la mort* », qui s'exprimait dans la préférence pour la mort à l'esclavage ; « *se donner la mort* », qui était une décision « pour soi du sens sa propre mort » ; et « *donner la mort, au maître et à ses propriétés*, une catégorie qui incluait, parfois, des enfants des femmes maronnes⁵⁴⁴. Elle rappelle que « Le marronnage était bien révolutionnaire en ce qu'il a créé la possibilité d'une communauté de dignité fondée sur l'auto-défense, l'enfoncement, voire la disparition dans *une nature devenue camouflage* [...]»⁵⁴⁵. » Les marronnes refusait l'octroi éventuel d'une liberté par des représentants du système qui utiliserai l'exception d'une liberté individuelle afin de mieux confirmer la soumission collective basée sur la « race » ou la couleur de peau. Ainsi, le marronnage est une « fugu[e] hors des sentiers de la reconnaissance⁵⁴⁶ ». Mais il est aussi la

⁵⁴³ « Marron » dans le *CNRTL*, définition consultée en ligne le 25 novembre 2021 au <https://www.cnrtl.fr/definition/marron>.

⁵⁴⁴ Hourya Bentouhami, « Notes pour un féminisme marron. Du corps-doublure au corps propre », *Comment s'en sortir ?* No. 5, 2017, pp. 117-119

⁵⁴⁵ Ibid., p. 120.

⁵⁴⁶ Ibid.

création d'une « communauté de soin » et de solidarité où les femmes ont pu prendre soin de leurs corps et pratiquer un « féminisme de survie⁵⁴⁷ ». Cette survie était gagnée en partie par la connaissance et l'utilisation des plantes—celles qui pouvaient nourrir les enfants des femmes marronnes, mais aussi celles qui pouvaient ôter par l'empoisonnement la vie à ceux et à celles qui menaçaient la liberté.

Bentouhami précise que le marronnage est donc « [...] une pratique qui désigne la fuite hors de la ligne de couleur et *le nom qui désigne l'interruption de la couleur* [...]»⁵⁴⁸. Elle rappelle que le terme marron était utilisé par les colons pour « [...] rapprocher [les esclaves fugitifs] de ces animaux qui retournent à l'état sauvage ». Cependant, elle affirme que c'est par le marronnage que les femmes ont pu « [...] dés-ethniciser leur peau, leur sexe et leur ventre ». Elle ajoute : « C'est ce refus de la colorisation de la dignité et de l'humanité qui fait que les femmes fugitives sont marronnes. Ironie d'un mot qui désignant au sens propre une couleur, en vient à figurer métaphoriquement la résistance à la couleur⁵⁴⁹. » Je souhaite examiner de plus près le lien entre la couleur marron et le marronnage. Ce que Bentouhami omet de dire, c'est que la couleur est aussi le fruit d'une analogie qui rapproche la couleur brun-roux de la couleur de l'écorce du marron (le fruit du marronnier). Ainsi, les deux sens—la couleur de marron et la désignation de l'état marron—ne partagent pas la même racine. La contamination entre les deux s'opère par l'homonymie.

Cette question de racine n'est pas négligeable. Le mot marronnier vient de l'italien et descend probablement du latin « marr- », une racine qui désigne la roche ou la pierre. N'est-ce pas que le marronnier observé par Clarisse Rivière à Langon pousse dans un sol minéral ? Le mot « marron », au sens de marronnage, vient de la caraïbe des Antilles, une langue éteinte, réduit en silence par la conquête et la colonisation des Antilles. Ainsi, c'est un mot qui a résisté à l'effacement génocidaire. C'est un mot revenant qui hante le présent de la langue française. Il demande, comme l'arbre à pain de Jamaica Kincaid ou les irokos de Ken Bugul, que l'on se souvienne du passé.

C'est par cette même procédée de contamination homonymique que le chien brun de NDiaye devient un chien marron (*L*, 158)—un être qui montre la voie d'une fugue. Cette fugue est une fuite. Ladivine Rivière désire son devenir-chien. Le texte indique clairement

⁵⁴⁷ Ibid., p. 121.

⁵⁴⁸ Ibid.

⁵⁴⁹ Ibid.

que si Ladvine est peinée de quitter Marko et ses enfants, elle retrouve la force et la joie dans son nouveau corps : « Elle se leva, se mit à trotter dans la forêt puis, la poitrine gonflée de plaisir, à courir sur ses pattes fines et fortes, à courir » (L, 329). Les sens de Ladvine sont aussi aiguisés, comme ceux d'un chien : « Toutes sortes de bruits lui parvenaient maintenant, des gémissements grondeurs de Clarisse Rivière à l'infimes grincements d'insectes, des hurlements de Clarisse Rivière à d'imperceptibles craquements dans les branchages loin au-dessus d'elle » (L, 327). Ainsi, cette fugue rappelle aussi la fugue musicale dans le sens qu'elle semble porter aussi les voix, les grondements et les hurlements de Clarisse/Malinka.

Le texte laisse supposer aussi que Ladvine Sylla est liée à Clairisse/Malinka et à Ladvine Rivière par ses contaminations et qu'elle y participe activement, sans le savoir. Se remémorant l'époque où elle était en colère avec sa fille Malinka, c'est-à-dire l'enfance de Ladvine Rivière, « [...] elle avait parfois l'impression, le matin, d'avoir passé toute la nuit à courir. Les muscles de ses cuisses lui faisaient mal, ses narines étaient rougies d'avoir humé la brume ou le crachin. Par quelles plaines avait-elle galopé, sur quelles prairies soufflait le vent dont elle croyait encore sentir l'odeur d'herbe sur le duvet de ses bras ? » (L, 397). Suivie par un chien depuis qu'elle assiste au procès pour le meurtre de Clarisse/Malinka, elle se demande : « Qui prendrai soin d'elle quand elle serait plus faible encore, qui abaisserait ses paupières quand elle serait morte, qui saurait qu'elle venait de mourir ? Malinka, le saurait-elle ? Et ce chien, planté sur le trottoir d'en face ? Quel messenger serait le sien pour annoncer qu'elle était morte ? Qui s'en soucierait ? » (L, 397). Voilà que le texte tisse des liens entre ces trois générations de femmes par le biais des chiens. Mais il suggère également que les liens sont faits de la colère et du souci.

Juste avant que Clarisse/Malinka perd sa vie, Ladvine doit reconnaître la colère de sa mère (L, 308). Et dans les moments précédant son propre devenir chien, Ladvine est en colère avec son époux, en désaccord avec ses comportements. Mais il se trouve aussi qu'Annika, la fille de Ladvine Rivière, est aussi en colère. À la différence des autres femmes, elle *reconnaît* sa mère devenue chien :

Annika en voulait à sa mère de les avoir abandonnées selon ce procédé.

On était en novembre, la neige tassée, gelée couvrait les trottoirs, le chien avait le poil peu fourni et râpé sur les flancs.

Cependant Annika était certaine que rien ni personne n'avait obligé sa mère à vivre avec eux de cette façon distante, inconfortable, et qu'elle avait trouvé refuge dans sa peau de chien qui, même si elle ne la protégeait guère du froid, lui convenait mieux que sa peau de femme. Annika le savait, c'était ainsi.

Annika est particulièrement fâchée avec sa mère parce qu'elle voit toute la peine et la fatigue de son père, qui met toute son énergie et son espoir dans les efforts à retrouver Ladvine. Encore fidèle à père, comme Ladvine l'a été à Richard Rivère, Annika admet que la peau du chien féral va mieux à sa mère que sa peau de femme. En même temps, Ladvine n'abandonne pas véritablement sa famille, elle veille sur eux à sa manière.

J'ai déjà suggéré un lien entre Marco—le berger allemand—et une réécriture de la fable biblique de la brebis égarée. Par les liens que les chiens marrons de NDiaye entretiennent avec le marronage, ils suggèrent une résistance aux récits de l'(agri)culture dominante. Les femmes-chiens marrons s'entêtent, pour le dire avec Bentouhami, « [...] à ensauvager la liberté⁵⁵⁰ ».

Ayant suivi les traces laissées par les fugues de Ladvine Sylla, Clarisse/Malinka et Ladvine Rivière, je souhaite diriger mon attention vers les textes de Ken Bugul. Les romans de l'écrivaine grouillent des animaux et présentent une autre forme d'« l'engagement dans la fuite⁵⁵¹ ».

4.2 Le chat, le cafard et l'orchidée

Je m'accrochais avec tant de passion aux êtres, aux choses, aux arbres, aux animaux.
Ken Bugul, *Le baobab fou*

Les protagonistes de Ken Bugul aiment les animaux. Dans *Le Baobab fou*, Ken compatit avec le petit chien du client qu'elle ramène chez elle ; Marie décrit le traumatisme d'avoir perdu un petit chat et un singe dans *De l'autre côté du regard*, et Sali « [...] avait toujours vécu avec des chats » (C, 123). Dans *Cacophonie*, quelque chose se trame entre et avec les animaux du récit, et ceux-ci n'agissent pas seuls : « Les cafards, cette rue où elle avait été enfermée pendant de longues et sombres années, l'orchidée de l'homme aux lèvres minces, le chat qui était quelqu'un, lui avait fait comprendre que ce qui importait, c'était le combat individuel qui menait à l'apaisement des conflits intérieurs » (C, 195). Si la

⁵⁵⁰ Ibid., p. 120.

⁵⁵¹ Ibid. p. 109.

fin de la citation met l'accent sur « le combat individuel », celui-ci est tout de même mené dans l'entrelacs des relations tissées avec des *significant others*, un terme que Donna Haraway emploie dans *When Species Meet*⁵⁵². Dans l'anglais courant, l'expression *significant other* désigne le ou la partenaire de vie d'une personne. Sous la plume de Haraway, *significant others* réfère aussi aux espèces compagnes. Qui plus est, les *significant others* sont des autres qui produisent du sens—signifiant, et les autres qui sont important, qui comptent (*that matter*). Dans les analyses suivantes, je suis les pistes tracées par ces *significant others* dans les textes de Ken Bugul et surtout dans *Cacophonie*. Ces pistes sont des fils de la trame, et sans pouvoir, ni vouloir démêler ces fils, je propose d'examiner le sens qu'ils produisent. Ce sont des sens créés par des relations surprenantes.

4.2.1 Avoir le cafard

Soo ma bàyyiwul, dinaa wax say mbóot.

Si tu ne me laisse pas tranquille, je révélerai tes secrets honteux⁵⁵³.

Selon le dictionnaire du CNTRL, à l'entrée « cafard », on trouve « [a]ttraper, avoir, donner le cafard » ou bien « un jour, une période, une crise de cafard » pour parler d'une tristesse ou d'une « nostalgie sombre »⁵⁵⁴. Dans *Cacophonie*, les lectrices embarquent dans le voyage mental, spirituel et émotionnel de Sali à travers ses mémoires, son savoir et ses présages du continent clair-obscur. Au-delà du sens métaphorique d'avoir le cafard, Sali interagit à plusieurs reprises avec *un cafard en particulier*. Les apparitions de ce cafard ont souvent lieu quand Sali s'adonne à partager les récits sombres du continent africain, souvent poussé par les « membres des clubs » :

⁵⁵² *When Species Meet* n'est pas encore traduit. Donna Haraway a déjà utilisé une variation de « significant others » dans le titre de *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Others*. Cet intraduisible a été traduit comme « autres partenaires ». Je conserverai l'anglais. [NB : La traduction de *When Species Meet* est parue en septembre 2021, lorsque je corrigeais cette thèse. Sur la page 28 du fichier consultable en ligne, « autres significatifs » est donné comme traduction de « significant others ». Voir *Quand les espèces se rencontrent*, traduit par Fleur Courtois-l'Heureux, Paris, les Empecheurs de Penser en Rond, extrait consulté en ligne le 15 décembre 2021 à l'adresse : <https://fr.calameo.com/read/000215022876e3c85c02d>.]

⁵⁵³ Jean-Léopold Diouf, *Dictionnaire wolof-français et français-wolof*, Karthala, p. 221

⁵⁵⁴ « Cafard » dans le CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/cafard>, définition consultée en ligne le 19 juillet 2019.

Depuis que son mal empirait, Sali avait cherché à s'échapper des clubs qui ouvraient leurs portes à ceux qui voulaient vivre sans passé, sans origines, sans attaches ; à ceux qui réfutait les théories de l'appartenance et ne croyaient qu'en l'universel. Les membres de ces clubs devenaient de plus en plus exigeants. Ils voulaient qu'elle se dénigrât jusqu'à la compromission totale. Il lui fallait dire et faire ce qu'ils demandaient et elle pouvait bien tout accepter mais elle refusait de « casser du sucre » sur le continent clair-obscur où elle vivait et admirait la dynamique de survie des peuples (C, 80).

Sali « avait intégré les clubs » (C, 80), mais pour y rester, il faut « [...] énumérer les maux du continent clair-obscur » (110). Résistant à cet ordre, elle affirme que « [...] des enfants abandonnés et maltraités, la violence physique et psychologique, des viols, la pédophilie, l'inceste, la pauvreté et la misère [...] sont les choses les mieux partagées du monde. Il y a le côté clair du continent obscur, dont les médias et les autres ne parlent pas assez, Le continent clair-obscur est en pleine mutation ! » Mais « [...] un membre du club l'interpelle violemment : "Arrête de raconter ces contes de fées. Tu dois dire ce qui se passe exactement chez toi. Tu n'es pas excisée par hasard ? Tu peux avoir des papiers et même la Légion d'honneur" » (C, 109). La narration tournera en dérision de cet impératif occidental de *cafarder*⁵⁵⁵ : « Sali avait envie de dire qu'elle était bel et bien excisée pour avoir la Légion d'honneur et aussi des papiers, la couverture médicale universelle, la carte vitale et peut-être qu'elle serait invitée à déjeuner avec le président » (C, 110). Bien que Sali se moque des exigences de ces clubs, les récits qu'elle livre n'épargneront pas aux lectrices les histoires sombres du continent africain.

L'écriture de la sur-vie de Ken Bugul se rapproche, nous l'avons vu dans le chapitre précédent sur la sylvipoétique et l'écriture placenterre, de la pensée de la survie de Derrida. Ici de nouveau, Bugul et Derrida se retrouvent. Il s'agit d'être vu par un animal, ce qui met en question la ligne de partage entre « l'être humain » et « l'animal ». Prise de nouveau entre les « délires les plus fous » et l'espoir de « sur-vivre à la survie », Sali sombre de nouveau dans ses pensées : « En ce moment, assise dans son fauteuil, elle s'en prenait à elle-même. Pourquoi était-elle si tourmentée alors qu'il ne dépendait que d'elle de trouver un havre de paix pour le restant de ses jours, en se libérant de toutes ces pesanteurs ? Pourquoi son existence avait-elle toujours été conflictuelle ? » (C, 104). Se demandant

⁵⁵⁵ « Dénoncer, trahir, se livrer à des manœuvres secrètes. ». Voir « Cafarder » dans le *CNRTL*, consulté le 9 juillet 2020, <https://www.cnrtl.fr/definition/cafarder>. Bien que les membres des clubs puissent venir de n'importe où et ne jamais être désignés par leur nationalité, la Légion d'honneur est une distinction française, et la narration évoquera par la suite la carte vitale et la couverture médicale universelle, des lieux communs de la culture française.

pourquoi elle veut « vivre en martyr », elle finit par se demander si elle ne pourrait être elle-même Dieu (C, 104). Son fil de pensées est brusquement interrompu :

Tout à coup, Sali remet ses réflexions sur Dieu à plus tard. Là, en face d'elle, elle vit un cafard. Il était immobile, mais bougeait ses antennes. Il était là comme s'il l'épiait depuis longtemps et cela la mettait mal à l'aise : le cafard lisait-il dans sa conscience ?

Un cafard ?

Non !

Pas un cafard !

Du coup, elle retrouva ses pulsions, le conditionnement, le clonage, l'endoctrinement. Elle avait pourtant donné des sens et une conscience à ce cafard qu'elle avait soupçonné de l'épier et de lire dans sa conscience supérieure. (C, 105)

Sali, comme Derrida dans *L'animal que donc je suis*, se doute qu'elle est observée par un animal particulier—un individu. Derrida a honte d'être vu nu par une chatte—un animal domestique, et se demande s'il possible de répondre à cet être, qui connaît et répond à son nom, qui semble avoir une vie intérieure à elle-même. Si la plupart de personnes accepteront de considérer, voire de ré-imaginer la ligne de partage entre l'humain et l'animal en compagnie des mammifères (ou même des oiseaux) que les êtres humains côtoient volontairement, l'exercice est moins facile à mener en présence d'un cafard. Pourtant, si les cafards sont difficilement des *espèces compagnes*, pour reprendre le lexique harawayien⁵⁵⁶, ils font partie des *espèces commensales*, c'est-à-dire des espèces qui se sont adaptées aux habitats et aux habitudes d'une autre espèce. Du point de vue de l'être humain, ce sont des animaux qui ne sont ni « domestiques » à proprement parler, ni « sauvages ». Comme le terme « commensal » le suggère, ces êtres partagent avec les êtres humains une place à table et des aliments⁵⁵⁷. Dans le passage cité plus haut, Sali ne remet pas en question la hiérarchisation qui la sépare du cafard. Après tout, elle a une « conscience supérieure », mais l'accès éventuel du cafard à cette conscience trouble la séparation entre elle et lui.

Les cafards, appelés aussi blatte ou cancrelat en français, sont parmi les insectes « les plus anciennement connus⁵⁵⁸ », et il est possible de tracer leur existence jusqu'au

⁵⁵⁶ Voir Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes. Chiens, humains et autres partenaires*, traduit par Jérôme Hansen. Paris, Flammarion, 2018.

⁵⁵⁷ Voir Terry O'Connor, *Animals as Neighbors: The Past and Present of Commensal Species*, East Lansing, Michigan State University Press, 2013, pp. 6-7.

⁵⁵⁸ Santiago Aragon, « BLATTE ou CAFARD ou CANCRELAT », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 4 juillet 2020 à l'adresse <https://www-universalis-edu-com.rpnet.bnf.fr/encyclopedie/blatte-cafard-cancrelat/>.

Carbonifère⁵⁵⁹. Aujourd'hui, on compte environ 4 000 espèces de cafards, variant en taille de quelques millimètres jusqu'à 18 centimètres. Si la répugnance de Sali pour les cafards est partagée dans le monde entier, seulement 4 (moins d'un pour cent des) espèces sont nuisibles pour les êtres humains : la blatte germanique, la blatte orientale, la blatte américaine et la blatte à bande brune. S'il n'est pas encore prouvé que les cafards propagent des bactéries et d'autres maladies, les scientifiques les tiennent partiellement responsables d'une hausse des cas d'asthme, entre autres. Les autres espèces rendent des services écologiques : la vaste majorité de ces insectes vivent dans des environnements naturels (c'est-à-dire des espaces non dominés par la présence et les habitats humains). Certains aèrent les sols et aident à décomposer le bois mort, d'autres représentent une source de nourriture pour les petits animaux comme les oiseaux⁵⁶⁰. Même ceux qui sont entrés en relation étroite avec les êtres humains sont devenus des objets de recherches en médecine : on espère trouver des molécules fabriquées par ces insectes, qui peuvent s'adapter et résister aux microbes.

Dans ses interactions initiales avec le cafard, Sali reste déterminée à l'éliminer. Elle part discrètement de la chambre afin de chercher « le balai au manche à moitié cassé » (C, 105). À son retour, le cafard disparu, Sali imagine que l'insecte sait qu'elle n'est pas sortie de la chambre « innocemment » (C, 105). Ayant doté une deuxième fois le cafard d'un intellect, elle le poursuit dans la salle de bain. Le voyant « sous le robinet au-dessus du lavabo » (C, 105), « [e]lle s'approcha et au moment où elle voulut toucher le robinet, brusquement, le cafard s'accrocha à sa main. Elle ressentit non pas une morsure mais une gêne répugnante » (C, 105-106). Le cafard tombe, « [...] avec ses pattes qui patinaient sur la faïence humide, il remonta avec une telle rapidité qu'elle suspendit son geste » (C, 106). La chasse continue, et Sali déplace et replace tout un arsenal de tubes et de contenants dans la salle de bain sans succès : « Le temps de les remettre en place, le cafard était déjà par terre et courait encore » (C, 106). Ultra-sensibles, les cafards ont des antennes en avant et en arrière de leurs corps. Grâce à celles-ci et aux poils qui couvrent leurs pattes, ils peuvent sentir le moindre mouvement d'air, la plus petite vibration et ainsi anticiper la direction qu'il

⁵⁵⁹ Ibid.; Marion Copeland, *Cockroach*, London, Reaktion Books, 2003, 21-24.

⁵⁶⁰ Darren Mann, "Cockroaches." *The New Encyclopedia of Insects and their Allies*. Oxford, Oxford University Press, 2009. Oxford Reference. Consulté en ligne le 4 juillet 2020 <https://www-oxfordreference-com-s.rpnet.bnf.fr/view/10.1093/acref/9780198525059.001.0001/acref-9780198525059-e-9>; Marion Copeland, *Cockroach*, pp. 36-38.

faut prendre pour fuir des attaques. Un système nerveux externe envoie des signaux directement à leurs pattes, sans passer par le cerveau, leur permettant de réagir de manière quasi-instantanée⁵⁶¹.

Le rapport entre le cafard et la protagoniste devient rapidement ambivalent : « Sali se dit qu'elle devait retenir cette façon de courir quand elle s'échapperait de cette grande bâtisse en route pour Haïti » (C, 106). En plus de leur hyper-sensibilité, les cafards figurent aussi parmi les animaux les plus rapides de la planète, pouvant courir 50 fois la longueur de leur corps en une seconde. Ils peuvent atteindre cette vitesse grâce à l'articulation particulière de leurs pattes : les deux pattes de devant et de derrière sur le côté gauche bougent avec la patte du milieu du côté droit, et inversement. À n'importe quel moment, le cafard a trois pattes par terre pour une stabilité maximale dans la course. De plus, leurs pattes, qui peuvent bouger dans toutes les directions, sont aussi équipées de coussinets et de griffes leur permettant de grimper sur des murs, des plafonds, des maillages et autres surfaces. Et finalement, avec leurs exosquelettes souples, les cafards peuvent sauter des obstacles, se plier dans des recoins, se lover dans des crevasses étroites. Pour ces raisons, ils sont parfaitement adaptés à (sur)vivre dans des milieux ravagés⁵⁶². Vu de cette perspective, un devenir cafard est un bon moyen de rester avec le trouble. Ce n'est pas pour autant que Sali arrêtera la chasse. Ayant réussi à coincer l'animal, elle peut mieux l'observer : « Le cafard se retrouva sur le dos, ses pattes tournaient comme des pédales de vélo. Elle continua à le frapper avec le balai jusqu'à ce qu'il ne bougeât plus » (C, 106). Elle poussera le cafard dehors avec le balai, par-dessus une balustrade, et elle descendra les escaliers pour ensuite aller dans la courette. Avant de quitter définitivement la scène, elle retourne sur ses pas pour « [...] l'écras[er] du pied gauche. L'abdomen du cafard éclata. "Avec les cafards, on ne sait jamais, se dit-elle. Je l'aurais brûlé si cela ne m'avait répugné" » (C, 106).

Vouloir courir comme le cafard n'équivaut pas un revirement de sentiments. « Un tel langage et un tel comportement était monnaie courante sous les cieux du continent clair-obscur. C'était pour cela que personne ne répondait aux appels au secours, pour ne pas risquer de subir le même sort, au vu et au su de tout le monde » (C, 106-107). S'ensuit un

⁵⁶¹ *Pure Science Specials*, « Super Cockroach », réalisé par Pascal Cuissot et Benjamin Turquet, ARTE France/Gedeon Productions, Consulté en ligne le 4 juillet 2020 à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=6fEWldJSse>, 0h8min50s à 12min 00s; Marion Copeland, *Cockroach*, p. 31.

⁵⁶² *Pure science specials*, *op. cit.*, 12m00 – 12m25.

long passage sur le trafic des enfants—volés ou vendus : « Moyennant une somme modique, des parents indignes laissaient les trafiquants repartir avec la promesse de leur ramener des adolescents riches. C'était toujours le retour qui était important, sur ce continent clair-obscur » (C, 107). Ainsi, le cafard s'inscrit aussi dans ce mouvement, cette trame des récits d'aller-retour. Et, sachant que Sali partage l'histoire de l'abandon maternel et de l'exil en Europe de Ken Bugul (la narratrice et protagoniste du *Baobab* fou, de même que le retour au pays natal, et puis une errance entre le Bénin, le Sénégal et l'Europe, il n'est pas impossible que la protagoniste se sente personnellement concernée par le sort de ces enfants. Dans *Cockroach*, Marion Copeland remarque que souvent dans les œuvres littéraires, les cafards et les êtres humains se ressemblent et que « [...] au moins depuis l'Antiquité grecque, les autrices et auteurs ont mis au-devant de la scène des personnages de cafards afin de les faire parler non seulement pour eux-mêmes mais symboliquement pour tous les faibles et les opprimé.es, les étranger.es forcé.es à vivre sur les faces cachées et en marge des cultures humaines dominantes⁵⁶³. » Copeland écrit depuis de l'Amérique du Nord, mais ses analyses prennent en compte aussi des textes et des œuvres d'art produits par des personnes minorisées et dans les espaces « décentrés ». Il y a, quand il s'agit des espèces domestiques de cafards une répugnance universelle. Dans « Métaphore du cafard ou discursivité du génocide », Arsène Elongo cartographie la métaphore du cafard à partir des romans de plusieurs autrices et auteurs du continent africain. En effet, dans les textes étudiés par Elongo, le cafard est connoté négativement : « [...] nous exposons les sèmes négatifs du cafard répertoriés dans quelques œuvres africaines. Ces sèmes connotatifs sont : l'angoisse, l'invasion, le sortilège, la conspiration ou le complot, la guerre et l'usurpation⁵⁶⁴. » Le cafard sera associé à la sorcellerie chez Emmanuel Dongala, l'envahissement et la mort chez Boris Boubacar Diop (un proche de Ken Bugul⁵⁶⁵), et le pouvoir dictatorial chez Ahmadou Kourouma et Henri Lopes. Ses analyses de *Notre-Dame du*

⁵⁶³ [Ma traduction] Marion Copeland, *Cockroach*, London, Reaktion, 2004, p. 11 : « [...] at least since Classical Greece, authors have brought cockroach characters into the foreground to speak not only for themselves but symbolically for all the weak and downtrodden, the outsiders, those forced to survive on the underside and on the margins of dominant human cultures. »

⁵⁶⁴ Arsène Elongo, « Métaphore du cafard ou discursivité du génocide dans le style de Scholastique Mukasonga », *Synergies. Afrique des Grands Lacs*, no 3, 2014 p. 46.

⁵⁶⁵ Dans un entretien diffusé sur TVC Bénin le 10 mars 2019, Ken Bugul parle de son amitié avec Diop et affirme que Diop lui a fait prendre des risques en tant qu'écrivaine. Entretien sur *Tous les jours ne sont pas dimanche (TJPD)* <https://www.youtube.com/watch?v=i1O-oZYkMtM> accède en ligne le 4 juillet 2020.

Nil et Inyenzi ou les cafards Scholastique Mukasonga, mettent en lumière la façon dont la métaphore du cafard a été utilisée afin de déshumaniser, racialiser et rendre étranger.es les Tutsis dans la préparation et la mise en exécution du génocide rwandais de 1994. Mais ce qui est peut-être moins clairement relevé par Elongo, c'est que les cafards écrasés dans les récits de Mukasonga, Kourouma ou de Lopes sont des êtres avec qui les lectrices sympathisent. Ainsi, les connotations du cafard sont négatives, mais la mise en récit produit de l'ambivalence.

Dans *Cacophonie*, le fait que la rencontre avec le cafard précède ce long discours sur le continent clair-obscur et sur le trafic des enfants est parlant. À l'époque de la traite Atlantique, Linné a développé la classification des cafards à partir du vocable latin « blatta » : ce qui fuit la lumière⁵⁶⁶. Selon l'instance narrative de *Cacophonie* : « Ces enfants aux grands yeux fermés sur leurs rêves étaient vendus ou loués à des intermédiaires jusqu'à la destination finale : des mines toxiques ici et ailleurs, des plantations de cacao, des domiciles où ils étaient réduits à l'état d'esclaves torturés pour assouvir des instincts sadiques, exploités et sexuellement abusés, et tout cela pour de l'argent ! » (C, 107). Ainsi, la proximité entre les enfants (leurs yeux fermés aux rêves lumineux) et le cafard tué par Sali, va de pair avec l'exploration du côté sombre du continent. La vision macabre va de mal en pire, avant de terminer avec : « C'était par-là que Sali devait passer pour aller à Haïti » (C, 108) Selon une perspective écoféministe et des savoirs anciens transposés dans certaines œuvres littéraires, le cafard est aussi, comme le chien, un guide idéal pour descendre aux enfers. Il est celui qui remonte à la surface après avoir transformé les déchets, régénéré les matières organiques⁵⁶⁷. Quitte à descendre aux enfers, il vaut mieux savoir et pouvoir courir à une vitesse éclair et passer à travers des crevasses étroites.

Suite à cette descente dans le côté sombre, Sali explore le côté clair du continent « en pleine mutation⁵⁶⁸ », parlant essentiellement des femmes et des jeunes qui sont des « moteur de ce changement » (C, 109). Cette description est donnée en défense du

⁵⁶⁶ Marion Copeland, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁶⁷ Voir en particulier le chapitre « The Golden Cockroach » dans Marion Copeland, *Cockroach*, Reaktion, 2004, pp. 148-169. Arsène Elongo relève un exemple similaire de valorisation des cafards dans *En attendant les barbares* de John Maxwell Coetzee (*op. cit.*, p. 48).

⁵⁶⁸ Dans *Être écoféministe*, Jeanne Burgart Goutal identifie « mutation » comme étant un mot clé des penseuses écoféministes. En effet, ce mot figure aussi dans le titre de Françoise D'Eaubonne, *Écologie et féminisme, Révolution ou mutation*, publié pour la première fois 1978 et ré-édité en 2018.

continent lors des voyages quand : « [...] ceux qui l'accueillaient la regardaient différemment, l'inspectaient sous tous les plis, lui posaient des questions violentes sur le content clair-obscur » (C, 108). Les cris commencent à retentir de nouveau dans le récit, et le cafard refait surface dans la narration. « Épuisée », Sali retourne à sa chambre « [...] après avoir écrasé le cafard » qui « l'avait défiée » (C, 112). Cette fois-ci, Sali crie de nouveau, mais son cri « était noyé dans cette cacophonie » (C, 113). Elle « [...] quitta sa chambre et se dirigea vers la terrasse aux plantes vertes en gesticulant et en marmonnant : "Que faire de ces cafards ?" » (C, 114). Ses pensées retournent vers les cafards qu'elle ne voit pas souvent, mais qui mangent la nourriture chez elle quand elle est en « fugue ». Sali est donc dans un jeu de cache-cache avec ces insectes : « Mais dès qu'ils savaient qu'elle était de retour de fugue, ils commençaient à sortir de la cachette où ils l'avaient patiemment attendu. Le secret des cafards c'est la patience » (C, 114).

Sali a beau trouver les cafards embêtants, elle agit comme les insectes qu'elle vient de décrire : « En réfléchissant à ce fait, elle quitta la terrasse aux plantes vertes, emprunta le couloir à droite et se dirigea vers la pièce du fond, baignée d'une lumière vive qui s'infiltrait à travers les persiennes de la fenêtre d'observation. *Elle se mit dans un coin et regarda la rue qui grouillait de monde* » (C, 114 ; mes italiques). C'est comme le cafard, terrée dans un coin, qu'elle observe le monde extérieur, et c'est de ce point d'observation que la narration se dirige vers le quartier de Plota et de nouveau vers le trafic d'êtres humains :

Dans le commerce triangulaire, cette région était en effet réputée pour la qualité de sa race [...] Ceux qui n'avait pas de valeurs marchandes—les vieillards et les handicapés—peuplaient les village et hameaux autour des grands royaumes guerriers et esclavagistes. Ils détenaient les secrets du monde et c'était pour cette raison que le continent clair-obscur avait survécu malgré tout, et étonnait (C, 115).

Bien que le lien soit indirect, il est intéressant de noter que Sali, se cachant de la lumière et faisant en sorte de ne pas être vue, observe ce marché et que le récit revienne aux sujets de la traite humaine et de la survie.

Tout comme l'arbre à pain qui a été déplacé et propagé pendant l'ère de la traite transatlantique pour nourrir des personnes réduites en esclavage⁵⁶⁹, les cafards ont aussi voyagé à bord des navires esclavagistes et coloniaux. Le *Bounty* de Capitain Bligh—transporteur d'arbre à pain—a été aussi tellement infesté de cafards qu'il a fallu le

⁵⁶⁹ Voir le premier chapitre de cette thèse sur *See Now Then* de Jamaica Kincaid, pp. 24-26.

désinfecter à l'eau bouillante⁵⁷⁰, et le marchand d'esclaves Francis Drake est réputé pour avoir introduit les cafards domestiques en ramenant à la Reine Élisabeth un navire espagnol envahi par ces insectes⁵⁷¹. Pourtant la présence des cafards n'était pas étrangère aux populations humaines. Ces insectes, qui ne migrent pas, ont occupé le continent Pangée et ont été dispersés à travers le monde avec la séparation des continents⁵⁷². Copeland affirme dans la légende d'une illustration de la vie préhistorique que les cafards ont probablement partagé les premières habitations avec les êtres humains⁵⁷³. Cependant, les espèces domestiques, tels les cafards qui grouillent dans la trame de *Cacophonie*, ont voyagé et se sont propagés dans le monde né de la traite des êtres humains et du commerce triangulaire :

Beaucoup plus tard ils ont littéralement embarqué aux côtés des voyageurs humains et des explorateurs, attirés par leurs provisions, et ils se sont adaptés avec empressement à leur nouveau territoire. On finit même par s'attendre à retrouver, à défaut de les accueillir avec joie, ces compagnons de voyage. [...]

Les bateaux négriers tout comme des vaisseaux spatiaux ont eu la réputation d'avoir transporter plus que leur part de cafards en plus de leur cargaison humaine, ce qui a donné lieu très tôt à une association entre les cafards et les esclaves. Il est établi que la blatte américaine est arrivée via la route des esclaves, probablement de l'Afrique⁵⁷⁴.

Mon propos ici n'est pas de dire que Ken Bugul avait connaissance de cette circulation des cafards, bien que ce soit possible. Il est plutôt de dire que nous ne pouvons pas ignorer la présence des cafards et les liens qu'ils entretiennent avec les événements historiques qui hantent *Cacophonie*. Pourquoi Ken Bugul écrit-elle avec ces cafards ? Que font-ils là ? Et, comme Sali se le demande, que faire d'eux ? Il faut, selon moi, les suivre car quelque chose se trame dans les mouvements des cafards.

⁵⁷⁰ Marion Copeland, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁷¹ Marion Copeland, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁷² Ibid., 22-23

⁵⁷³ Ibid., p. 45.

⁵⁷⁴ [Ma traduction] Ibid., pp. 60-62 : « Much later they also quite literally hitched rides with human travellers and explorers, attracted to their supplies, and eagerly adapted to new territory. Eventually cockroaches came to be anticipated, if not graciously received, fellow travellers. [...]

Slave ships as well as space ships are said to have carried more than their share of cockroaches along with their human cargo, leading to an early association of cockroaches and slaves. It is established that the American cockroach arrived via the slave routes, probably from Africa. »

Dans le documentaire *Super Cockroach*, une production d'ARTE, il est aussi question de la propagation des cafards à travers le monde sur des navires pendant le dix-septième et dix-huitième siècles. On mentionne aussi l'origine africaine de la blatte américaine. Cependant, le rapport à la traite esclavagiste et la violence coloniale est totalement passée sous silence.

À partir de ce que voit Sali, la narration emprunte les rues de Porto Novo à travers le « grand marché », nommé ainsi depuis l'époque de la traite humaine et de la dispersion mondiale des cafards avant d'arriver au jardin botanique où commence le récit de la femme congolaise analysé dans le chapitre précédent. Ainsi, des discours généraux sur la maltraitance, la narration passe au récit d'une femme en particulier. Cette survivante sauve le dernier de ses enfants, le seul rescapé du massacre de sa famille. Le récit de cette femme—un récit d'individu qui se détache d'un récit de guerre plus large—humanise davantage ceux et celles qui sont sujettes aux dominations : « En l'écoutant, Sali avait senti les larmes se suspendre à ses cils [...] » (C, 120). De nouveau indirect, le rapport au cafard ici est encore important et significatif. Originaire du « Congo démocratique », cette personne fuit des violences qui tourmentent la République démocratique du Congo depuis l'époque coloniale et qui ont été exacerbées sous de nouvelles formes avec le débordement du génocide rwandais de 1994. Le massacre des milliers de personnes a été rendu possible par les discours des militants qui ont qualifié les populations tutsies de cafards à éliminer⁵⁷⁵.

À la fin du récit de la femme congolaise, Sali quitte la fenêtre d'observation, et le cafard laisse la place au chat qui est « quelqu'un ». Je reviendrai au chat, mais je remarque en passant que leurs trajectoires se croisent et s'entrelacent. Sali se retourne en pensée sur sa propre histoire, vers sa fuite éventuelle. Mais se rapprocher de la fenêtre d'observation (une perspective qui *domine* la rue), c'est aussi revenir aux grands récits du continent. Elle pense à retrouver une liberté, mais : « Pouvait-elle cependant être libre quand, dans le delta du Niger à côté, le pétrole brut déversé dans la nature transformait plantes, arbres, hommes, femmes, enfants, en zombies noirs. [...] Des zombies dont les yeux, les bras, les jambes annonçait l'agonie du peuple Ogoni » (C, 126). Juste après l'évocation du drame du peuple Ogoni :

Un cafard passa tranquillement.
 Les cafards aussi étaient un problème pour Sali.
 Qui étaient ces cafards ?
 Comment opéraient-ils ?
 À nouveau, revinrent le questionnement sur sa vie et son rapport au cafard (C, 127).

⁵⁷⁵ Ce fait est bien connu et documenté. Dans son étude des métaphores du cafard dans les œuvres de Scholastique Mukasonga, Arsène Elongo (*art. cit.*) explique succinctement comment la métaphore du cafard a été utilisée afin de déshumaniser, racialiser et déraciner les populations tutsies.

Il est impossible de désassocier la lutte des Ogoni de la vie et de la littérature de Ken Saro Wiwa, dont le roman phare *Sozaboy* pullule aussi de cafards et d'hommes-cafards⁵⁷⁶. Ancien fonctionnaire et ministre de l'État des Rivières, Saro-Wiwa s'est engagé dans la lutte pour préserver les terres Ogoni contre la destruction environnementale causée par la compagnie Shell-BP avec la complicité du gouvernement Abacha. *Genocide in Nigeria*, récit publié trois ans avant sa mort, démontre comme la pollution des terres, des eaux et de l'air équivaut un génocide des Ogoni⁵⁷⁷. Ainsi, en suivant les cafards dans *Cacophonie*, nous suivons des glissements entre récits historiques, littéraires et personnels.

Ces va-et-vient et l'insistance du texte sur les « fugues » de Sali rappellent l'autre sens du vocable « fugue » : une forme de musique *polyphonique* qui fait s'entrelacer des voix et des mélodies par des procédés d'imitation et d'opposition. Sous cette lumière, les voix, les cris et les récits multiples et dissonants de *Cacophonie* acquièrent une musicalité sous la plume de Ken Bugul. Je souligne que cette polyphonie est agencée en partie par une mise en écriture des cafards : des êtres qui fuient la lumière—le clair—pour trouver l'obscur.

Ceci nous fait revenir encore une fois au travail d'Anna Tsing, qui écrit sur la fugue, en tant que forme musicale :

À la différence des consonances et rythmes unifiés du rock, de la pop ou de la musique classique, il faut, pour apprécier une polyphonie, écouter à la fois les lignes mélodiques, chacune séparément, et de la manière dans elles ne font plus qu'un dans des moments inattendus d'harmonie ou de dissonance. De même, pour apprécier un agencement, il faut être attentif aux manières d'exister séparément et, en même temps, observer comment ces manières se tiennent les unes les autres grâce à des coordinations sporadiques mais cruciales⁵⁷⁸.

En même temps, l'alternance du clair et de l'obscur—chiaroscuro—est une technique des peintures de la Renaissance, et Bugul écrit en agençant les êtres non humains et les êtres humains de manière à ce que les lectrices les voient tout en les entendant.

⁵⁷⁶ Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy (Petit Minotaure)*. Roman écrit en « anglais pourri », traduit par Samuel Millogo et Amadou Bissiri, Arles, Babel, p. 41 : « Je pense que tu connais New York. En Amérique. Façon y a les gens en pagaille là-bas, la même chose y en a à Diobou. Comme cafards. Et vrais vrais cafards c'est en pagaille à Dioubou aussi. Tout partout. Comme les hommes. Et quand tu entres dans Banguidrome africain ;à tu vas voir homme cafards en pagaille avec vrais vrais cafards aussi. »

⁵⁷⁷ Voir Bernard Nantet, *Dictionnaire de l'Afrique. Histoire civilisation actualité*, Paris, Larousse, 2006, p. 267-268, pour une brève biographie de Ken Saro Wiwa, et Joya Uraizee, « Combating Ecological Terror: Ken Saro-Wiwa's "Genocide in Nigeria" » dans *The Journal of Midwest Modern Language Association*, vol. 44, no. 2 (Fall 2011), pp. 75-91 pour une discussion détaillée de *Genocide in Nigeria*.

⁵⁷⁸ Anna Tsing, *Le champignon à la fin du monde*, op. cit., p. 238.

Peu à peu, le récit de Sali et le récit du cafard s'entrelacent, leur relation devient plus complexe et éminemment surprenante. Ayant décidé d'agir sur sa décision de se déclarer décédée, Sali prend sa voiture pour aller à la mairie. Cependant, l'homme aux lèvres minces lui apprend la présence des zangbetos dans le quartier, ce qui l'empêche de sortir :

Contrariée de n'avoir pas pu faire sa déclaration, Sali avait l'impression que tout s'effondrait tout d'un coup en elle et autour d'elle, que le ventre du cafard avait implosé dans le sien, comme s'il s'était substitué à celui du cafard. Le monde qu'elle avait confectionné avec toutes les pièces fabriquées, détachées ou bricolées, pour jouer à cache-cache avec elle-même, s'écroula devant elle et sur elle. Elle avait vécu sous le couvert d'idées autres, à travers les idées des autres et, aujourd'hui, dans cette rue qui l'avait enfermée à clé en laissant celle-ci accrochée de son côté, elle réalisait que finalement elle était passée à travers elle-même comme dans une passoire (C, 153).

Les visites de l'homme aux lèvres minces se multiplient, et c'est en sa présence que Sali découvre que le cafard qu'elle a écrasé le matin est encore en vie :

En regardant droit devant elle, Sali vit le cafard qu'elle avait écrasé le matin : il bougeait, couché sur le dos, les pattes tournant dans le vite.

Le cafard n'était pas mort.

Comment avait-il survécu ?

C'était impossible. Elle l'avait écrasé ce matin, jusqu'à lui faire éclater l'abdomen dont elle avait vu le contenu se déverser sur la dalle dure, devant eux. C'était incroyable ! (C, 175)

Quand elle manifeste sa surprise, « "Ce n'est pas possible ! Comment a-t-il fait ce cafard ?" », l'homme lui répond,

"Vous savez les cafards ne meurent pas aussi facilement. Ils survivent à tout. Quand l'homme aura la taille d'une petite créature, circulant sous les lits actuels, les cafards leur marcheront dessus et l'homme courra dans tous les sens pour éviter leurs pattes. Les dinosaures clonés de ce monde doivent savoir que les cafards leurs survivront. Eux vont disparaître et les rescapés deviendront les prisonniers des cafards qu'ils supplieront à genoux de les épargner en leur faisant des offrandes pour ne pas se faire éclater l'abdomen." (C, 175).

Dans son étonnement, Sali commence à devenir agitée, parlant de la façon dont elle « [...] lui avait crevé l'estomac [...] » (C, 176) et remarquant que le cafard, retourné sur le dos, bouge de nouveau ses pattes. L'homme à lèvres minces « [...] fit comme s'il n'avait pas entendu ce qu'elle disait, que son aversion pour les cafards » (C, 176) et lui recommande de prier et faire des offrandes. Elle réagit en haussant la voix, « J'ai prié, prié, prié. Dieu ne m'écoute pas, ne m'entend pas, ne me comprend pas, ne me considère pas. Que lui ai-je fait ? » (C, 176). En réponse, l'homme à lèvres minces lui dit qu'il ira chercher une plante pour l'aider, concluant avant de partir : « Ne vous mettez pas dans tous ces états. Il faut patienter. La vie c'est la patience » (C, 176). Et, comme le texte l'explique, la patience est le secret des cafards.

Au départ de l'homme, « Sali se leva et, par inadvertance, son pied gauche toucha le cafard encore sur le dos et ce dernier se retourna, s'enfuit à toute vitesse, traînant derrière lui le contenu de son abdomen ouvert, et il disparut sous la porte de la cuisine qui donnait sur la courette et qui était condamnée pour des raisons de sécurité » (C, 176-177). Le cafard attend patiemment le reversement afin de se faufiler vers un endroit sûr.

4.2.2 Ce chat qui est quelqu'un

Dof ba raw, moo gën muus ba dee.

Mieux vaut être sauvé par sa folie, que de mourir par sa ruse⁵⁷⁹.

She is like a cat in the dark, and then she is the darkness⁵⁸⁰.

Ayant suivi, et c'est curieux si on considère sa longue immobilité, les traces d'un cafard à moitié écrasé, mort-vivant mais doté d'une conscience possible, j'interromps momentanément la poursuite de ces chemins afin d'examiner ceux qu'a tracés un autre acteur animal : ce « chat [qui] est quelqu'un » (C, 155 et 192). La première mention du chat explique qu'il est « devenu bizarre et méchant » (C, 92) parce que le gardien de la maison l'a mal castré quand il était chaton. Mais les passages successifs suggèrent que son agressivité s'explique autrement. Le gardien de la maison va jusqu'à affirmer : « "Ce chat n'est pas un chat, c'est une personne !" » (C, 124). Ce chat est aussi *un* chat parmi les chats, et je souligne ici l'importance de l'espèce dans l'évolution de la (agri)culture humaine avant d'examiner de plus près la relation entre Sali et ce chat qui est quelqu'un. Les membres de *Felis catus* (le chat domestique) descendent toutes et tous de *Felis silvestris*, le chat de la *silva*, le latin renvoyant à une zone sauvage et boisée, associée à l'*incultus*⁵⁸¹. Les chats qui partagent nos domiciles sont donc des créatures agricoles par excellence, et comme l'agriculture, ils brouillent les frontières entre ce que les êtres humains conçoivent respectivement comme la nature et la culture. Les chats sont (relativement) libre de circuler entre le *cultus* et l'*incultus* : « Bizarrement, les chats symbolisent la frontière ambiguë entre la logistique agricole et ce qui lui est extérieur (une limite qu'il est impossible de

⁵⁷⁹ Jean-Léopold Diouf, *Dictionnaire wolof-français et français-wolof*, Paris, Karthala, p. 286.

⁵⁸⁰ Fleetwood Mac, « Rhiannon, » *Fleetwood Mac*, Reprise Records, 1975.

⁵⁸¹ Martine Chalvet, *Une histoire de la forêt*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, pp. 35-37.

démarquer), écrit Tim Morton, je veux dire on ne laisse pas les chiens vagabonder⁵⁸². » Selon Morton, en suivant la logique de Terry O'Connor, les chats sont des « voisins », et il préfère les qualifier d'espèce commensale, plutôt que d'espèce compagne : « Trop de concepts sont impliqués dans la notion de "compagnon"⁵⁸³. » Cependant, cette liberté de circulation dépend fortement de la culture, de l'environnement et de l'époque. Des chiens errants, commensaux et non de compagnie, j'en ai vu en Afrique de l'Ouest et en Amérique latine. Ils circulent aussi entre la nature et la culture, même si les êtres humains sont plus sur leur garde quant à la présence de ces chiens et à la multiplication de leur nombre. Boisseron affirme autant : « L'archétype du chien n'est pas l'animal domestique, l'animal de compagnie que nous connaissons, mais le chien du village, de la rue, qui partout dans le monde a la même taille, la même allure et, souvent, la même couleur⁵⁸⁴. » Cela étant dit, l'ambiguïté des chats, leurs allers-retours fréquents, comptent pour beaucoup dans la perspective permaculturelle de cette thèse. Parfois les chats partagent notre table, parfois ils chassent leur proie et parfois ils partagent notre pain.

La notion de la « domestication » comme un événement unidirectionnel provoqué par l'intervention humaine sur l'animal est en voie de disparition, laissant émerger celle des processus multidirectionnels de coévolution qui incluent la volonté des animaux et leur influence sur les être-humains. Dans *Animals as Neighbors*, O'Connor revient sur l'histoire de la domestication du chat, qui est directement liée à l'apparition de l'agriculture. Dans les premières communautés agricoles, la culture et le stockage des graines (le blé, le mil) ont attiré d'abord des rongeurs, qui ont ensuite attiré les félins. Peu à peu les rapports se sont tissés entre les êtres humains et les chats⁵⁸⁵. Si O'Connor privilégie un récit de domestication à partir des premières civilisations agricoles du Croissant fertile (la

⁵⁸² [Traduction de Gabriel Boniecki] Tim Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, New York : Columbia University Press, 2016, n.p. : « Cats weirdly symbolize the ambiguous border between agricultural logistics and it's (impossible to demarcate) outside. I mean we don't let dogs just wander about. »

⁵⁸³ Ibid., p. 49.

⁵⁸⁴ [Traduction de Gabriel Boniecki] Bénédicte Boisseron, *Afro-Dog: Blackness and the Animal Question*, New York, Columbia University Press, 2018, p. 105 : le archetypal dog is not the domesticated animal, the pet as we know it, but the village and street dog, the one that is uniform in size, shape, and, often, color everywhere around the world.

⁵⁸⁵. Voir la section "Cats—Mysteriously Familiar" dans le chapitre 4, "Mesoanimals", de Terry O'Connor, *Animals as Neighbors: The Past and Present of Commensal Species*, East Lansing, Michigan State University Press, 2013, p. 57-80. Ce récit est communément admis par toutes les sources que j'ai consultées.

Mésopotamie)⁵⁸⁶, un autre foyer de domestication a été trouvé en Chine⁵⁸⁷. Selon Jean-Denis Vigne, archéozoologue au CNRS qui a étudié les plus anciennes dépouilles des chats domestiques trouvées à Chypre, cette coévolution des chats et des êtres humains a commencé entre 9,000 et 11,000 ans, contrairement aux chiens, qui partagent l'évolution avec les êtres humains depuis au moins plus de 15,000 ans. Cette différence temporelle pourrait expliquer pourquoi la morphologie et le comportement des chiens diffèrent tant de leurs ancêtres, le loup. Animal social, le loup a retrouvé ou a recréé une meute interspéciste en s'adaptant à la société humaine. Le chat, un animal plus territorial, s'est modifié relativement peu en comparaison. Les changements sont si minimes qu'il est devenu un lieu commun de dire « Ce serait [le chat] qui aurait apprivoisé l'homme et non le contraire...⁵⁸⁸. » Eric Bartay, historien à l'Université de Lyon 3, souligne une autre différence dans les processus de coévolution des deux espèces : le chat (et non le chien) a toujours été admis dans les maisons, dans toutes les pièces, car les rongeurs pouvaient creuser les galeries n'importe où. Dans une série d'entretiens diffusée sur France Culture, Bartay retrace la façon dont le chat est rentré dans l'espace domestique en Egypte pour devenir ensuite un attribut de la déesse Bastet⁵⁸⁹.

Toujours selon Bartay, les Égyptiens remarquent les multiples portées des chats, qui, à cause de leur fécondité, deviennent peu à peu des attributs de Bastet, la déesse de la fertilité, représentée avec une tête de chatte. Une confusion s'opère avec le temps, donnant lieu à une divinisation des chats. Les mythes de Bastet la représentent

⁵⁸⁶ O'Connor appellera cela le récit « Out-of-Egypt », mais des traces plus anciennes de la domestication du chat ont été trouvées à Chypre par Jean-Denis Vigne : « Histoire et préhistoire des chats », *Salon Noir*, le 12 mars 2016, France Culture, consulté en ligne le 9 août 2020, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-salon-noir/histoires-et-prehistoire-de-chats>.

⁵⁸⁷ Ce deuxième foyer, qui concerne un processus de domestication inachevé du chat de Bengale, confirme le récit agricole liant agriculture, êtres humains rongeurs et chats. Voir Gerry Everding, « Cat domestication traced to Chinese farmers 5,300 years ago », *The Source*, accédé en ligne le 10 août 2020, <https://source.wustl.edu/2013/12/cat-domestication-traced-to-chinese-farmers-5300-years-ago/>, et « Histoire et préhistoire des chats », *Salon Noir*, 12.03.2016, France Culture, accédé en ligne le 9 août 2020, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-salon-noir/histoires-et-prehistoire-de-chats>.

⁵⁸⁸ Je tire cette petite citation de *Petits et grands félins*, un ouvrage de vulgarisation écrit par la zooarchéologue Juliet Clutton-Brock et publié en traduction (trad. de Cécile Girolidi) par Gallimard en 1990. Renverser l'unidirectionalisme de la domestication et attribuer le rôle actif aux chats est un point évoqué dans toutes les entretiens avec les chercheurs et chercheuses que j'ai consultées.

⁵⁸⁹ Tewfik Hakem, « Des chats et des hommes avec Eric Baratay / Frédéric Vitoux » *Dictionnaire amoureux des chats*, *Un autre jour est possible*, France Culture, le 10 novembre 2014, consulté en ligne le 11 août 2020 à l'adresse <https://www.franceculture.fr/emissions/un-autre-jour-est-possible/des-chats-et-des-hommes-15-avec-eric-baratay-frederic-vitoux>, 7m22s-7m50s.

successivement comme lionne, puissance destructrice, et chatte, puissance protectrice : une alternance liée à l'agriculture de décrue, rendue possible par les inondations du Nil⁵⁹⁰. Bastet, comme Korè et Perséphone, symbolise les cycles agricoles dont les populations humaines étaient *consciemment* dépendantes. Mais les représentations félines de Bastet rappellent aussi une déesse plus ancienne, Inanna, qui étaient dépeinte sous les traits d'une en lionne aussi bien qu'à côté des créature félines⁵⁹¹. Soucieux de rehausser leur prestige et férus de la culture égyptienne, les Grecs fortunés du monde antique ont fait venir les chats de l'Égypte, déclenchant la propagation de *Félus catus* en Europe. Avec l'avènement de l'Empire romaine, le statut du chat change, et commence alors une longue période de diabolisation. Si la fécondité et la sexualité sont connotées positivement en Égypte et en Grèce, la sexualité débridée est mal vue dans la culture romaine, et les chats sont associés aux prostituées. La longue période de diabolisation s'intensifie avec la christianisation. Les chats, associés aux cultes anciens, deviennent des êtres païens, hérétiques. Cela n'empêche pas leur présence dans les foyers européens comme un mal nécessaire, en tant qu'auxiliaires de chasse aux rongeurs. Ils deviennent aussi, dans l'esprit des autorités du quatorzième au dix-septième siècles, des familiers des sorcières, et sont aussi des victimes des violences pendant la chasse aux sorcières. Cependant, il faut rappeler que cette tendance n'est pas universelle :

Dans la tradition musulmane, le chat (qatt) est au contraire plutôt favorable, sauf s'il est noir. *D'après la légende, comme les rats incommodaient les passagers de l'Arche, Noé passa la main sur le front du lion qui éternua, projetant un couple de chats ; c'est pourquoi cet animal ressemble au lion.* Le chat est doué de **baraka**. [...] Il possède sept vies. Les **Djīn** apparaissent souvent sous la forme de chats⁵⁹².

Certaines sources attribuent cette situation favorable au Prophète Mohammed. Selon la légende, il avait une chatte, Muezza, qui l'accompagnait parfois dans ses prières⁵⁹³. Il est

⁵⁹⁰ Voir « Bastet » dans *Dictionnaire universel. Dieux, déesses, démons*, sous la direction de Patrick Jean-Baptiste, Paris, Seuil, pp. 125-136.

⁵⁹¹ Diane Wolkstein and Samuel Noah Kramer, *Inanna: Queen of Heaven and Earth, Her Stories and Hymns from Sumer*, New York, Harper and Row, 1983, pp. 92, 94, 100.

⁵⁹² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 2^e édition, 1982, p. 215.

⁵⁹³ Stephanie Hochet rapporte cette légende dans *Éloge voluptueux du chat*, Paris, Philippe Rey, 2018, p. 159-160. La même histoire est reliée par Moncrif dans *Les Chats*, Paris, Gabriel-François Quilau, 1727, p. 63-65 (Consulté en ligne sur Gallica le 11 août 2020 :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10485437/f86.image.r=moncrif%20les%20chats>) et Champfleury, *Les chats*, Paris, J. Rothschild, 1870 p. 112 (Consulté en ligne sur Gallica le 11 août 2020 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040588b/f142.image>).

loin de mon intention de suggérer que Ken Bugul fait appel aux mythes de la déesse en esquissant le chat de Sali ou celui de Marie dans *L'autre côté du regard*. Cependant, dans la perspective permaculturelle qui est la mienne, en incluant les chats, les récits de Ken Bugul sont aussi nourris de ces matrices d'histoires de chats.

Les histoires évoquées plus haut sont tirées de l'Histoire—des faits, aussi des mythes—, mais il sera impossible de ne pas travailler la présence du chat dans *Cacophonie* sans parler des liens forts entre la littérature, les littéraires et les chats. Les félins littéraires ne manquent pas, et nombreux sont des livres, blogues, et podcasts qui traitent de la relation entre les écrivain.es et les chats. Bartay explique cette affinité des écrivaines et écrivains et des artistes de l'Occident comme étant un phénomène romantique. Diabolisés au Moyen Age, les aristocrates du seizième siècle commencent à importer des chats rares de la Syrie (un peu à la manière des Grecs de l'antiquité). Ces animaux « de race » sont nourris et entretenus comme des objets de beauté et de luxe pour démontrer la richesse et la culture de leurs propriétaires. Ils se glissent dans les portraits et dans la littérature des aristocrates, comme en atteste la publication de *Les chats* de Moncrif en 1727⁵⁹⁴. En réaction, les Romantiques ont valorisé les chats ordinaires, méprisés, voire les chats de gouttière, pour leur farouche indépendance et leur individualisme. Ce « chat romantique » occupera l'esprit collectif culturel (en France) jusqu'à la Première Guerre Mondiale, quand les chats partageront la vie des soldats dans les tranchées⁵⁹⁵. Si « Les chats » de Baudelaire correspondent à cette vision du chat romantique, on retrouve un éloge différent au chat sous la plume du poète, romancier et essayiste Tablan lo Liyong⁵⁹⁶. Dans un éditorial écrit après l'attribution du Prix Nobel de la Littérature à V.S. Naipaul, il compare les écrivains africains à des chats. Contrairement aux chiens, lo Liyong écrit :

Le Chat au contraire est majestueux. Sa majesté s'occupe de sa toilette et de sa contenance et n'aime pas des démonstrations ouvertes d'amour. Vous pouvez le caresser s'il vous aime. S'il ne vous aime

⁵⁹⁴ François-Augustin Paradis de Moncrif, *Les chats*, Paris, Gabriel-François Quilau, 1727. (Consulté en ligne sur Gallica le 11 août 2020,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10485437.r=moncrif%2C%20les%20chats?rk=21459;2>).

⁵⁹⁵ Voir <https://histoirebnf.hypotheses.org/9998>, site consulté le 20 août 2020.

⁵⁹⁶ À l'heure où j'écris, Lo Liyong est accusé d'inciter la violence ethnique dans une lettre ouverte à une délégation américaine au Soudan. L'Université de Juba l'a suspendu. Je n'ai pas trouvé le contenu de la lettre, mais l'organisation Human Rights Watch qualifie la suspension d'injustifiée, de tactique d'intimidation. Voir <https://www.hrw.org/news/2020/02/12/south-sudan-academic-suspended-over-opinion-piece>, consulté en ligne le 12 août 2020.

pas, il vous laisse tranquille. Peut-être qu'il retourne sans cesse dans son esprit la question de ce que les êtres humains pensent qu'ils sont. Le Chat ne se plie pas à l'amour humain⁵⁹⁷.

Pour lui, Naipal et Achebe sont des « sophisticats », qui ont fait le gros dos face aux pouvoirs occidentaux tout en entretenant des rapports avec eux⁵⁹⁸. Si Lo Liyong ne cite que des écrivains (hommes)—notamment les ouest-africains Senghor et Achebe, la comparaison qu'il dresse convoque les mêmes tropes que le chat romantique. Les chats sont donc des animaux littéraires sur le continent africain aussi.

Si Sali a l'habitude de vivre en harmonie et en bonne entente avec les chats, il est vrai que le chat de la maison jaune ne cherche pas l'amour des êtres humains. Au contraire :

Mais le chat qui était là, avec elle était bien différent des autres. Elle n'en avait jamais eu de semblable. Il la griffait, la mordait avec une telle violence que parfois le sang coulait. Le chat guettait les moments où elle était debout et soudain il plongeait sur son talon d'Achille et enfonçait ses crocs avec force et insistance. Elle hurlait de douleur et, furieuse, prenait ce qui lui tombait sur la main — une chaise, un banc, son sac à main, un panier, une cuiller --- et le lui jetait pendant qu'il s'enfuyait en émettant des miaulements étranges. Ce chat lui faisait peur (C, 123).

C'est pour cela que Sali projette de se débarrasser de son chat, « [...] mais il lui fallait d'abord connaître celui ou celle qui se dissimulait sous son pelage. Était-ce quelqu'un qui lui en voulait ? Le mari-revenant ? » (C, 124). Écartant cette possibilité, Sali se remémore le temps où « [...] elle faisait la sieste avec lui ; il se blottissait derrière son dos et elle ressentait une douce chaleur [...] » (C, 124). Pourtant, le texte suggère subtilement à travers une comparaison de Sali et du chat que celui-ci est un double d'elle-même, et certains éléments du récit de ce chat sont des réécritures du récit d'un chat perdu dans la prime jeunesse de Marie, la personnage principale de *L'autre côté du regard*. Visiblement, les chats, comme la buse de *Trois femmes puissantes*, griffent leurs traces. Selon le texte : « Sali était jugée sous différents rapports » (C, 123) par les habitants du quartier. Le chat aussi : « Dans cette rue, chacun avait sa réputation. Même le chat » (C, 124). Et si, selon le texte, « Contrairement à Sali, ce chat, lui, n'était pas enfermé » (C, 123), le chat revient des « escapades » tout comme Sali revient de ces « fugues ». C'est à cause de ces escapades,

⁵⁹⁷ [Ma traduction] Taban lo Liyong, « Editorial: V.S. Naipaul, Chinua Achebe, Nobel Literature Prizes and African Writers as Cats, Dogs and Chameleons » dans *The Journal of Commonwealth Literature*, Volume 38, Issue: 1, March 2003, p. 1: « The Cat on the other hand is regal. His majesty looks after its cleanliness and composure and does not care for overt love display. You may stroke it, if it likes you. If it doesn't, it leaves you alone. For it may be turning over and over in its mind what human beings think they are. The Cat does not pander to human love. »

⁵⁹⁸ Ibid. p. 2.

pendant lesquels l'animal chasse les volailles des voisins que « Le chat était condamné à mort chez tous les voisins de la maison jaune » (C, 123). Justement le gardien d'une maison voisine « [...] s'armait d'une flèche empoisonnée pour le tuer » (C, 123).

Ayant peur de lui, surtout quand il prend place sur son fauteuil dans la chambre, Sali invente des subterfuges pour le faire sortir, notamment en lui faisant croire qu'elle lui donne à manger (C, 125). C'est en ayant trompé le chat que Sali se retourne vers la fenêtre : « Dans toute la grande maison. Sali n'avait que cette fenêtre d'observation, qui l'avait sauvée de l'isolement total » (C, 125). Ainsi, *comme un chat*, pour observer la vie extérieure, Sali se met à cette fenêtre et seulement cette fenêtre :

Elle ne pouvait cependant s'échapper par aucune fenêtre, par aucune porte. Certaines ouvertures donnaient sur la rue mais n'offraient pas une vue aussi directe que la fenêtre d'observation. D'autres avaient vue sur la cour intérieure, sans issue. Il n'y avait que des murs tout autour et des arbres touffus entre des plantes épineuses. Du côté de sa fenêtre d'observation, il y avait le gardien avec sa flèche empoisonnée qu'il lançait vers tout ce qui bougeait (C, 125).

Par peur du gardien qui traque avec une flèche ceux qui s'évadent, elle se cantonne à regarder par la fenêtre. Et peu après revient un discours sur le personnage qu'a créé Sali : « Elle s'était créé un personnage pour camoufler une réalité dont elle se servait secrètement pour se torturer. Elle avait fait un camouflet à la vie et s'était retrouvée condamnée à l'errance et c'était sans réfléchir qu'elle était venue s'installer dans cette maison jaune qui, petit à petit, était devenue sa prison et avait été conçue comme telle » (C, 126). S'en suit une réflexion sur l'emplacement de la maison—un ancien cinéma. Sali regrette que rien ne reste de la salle : « Même pas l'écran que Sali aurait pu utiliser pour regarder le film muet et sans images de sa vie, une vie qu'elle avait passé à "dé-brouiller" les fils, et à jouer ce qu'elle n'était pas, à se construire une identité reconnaissable pour se faire admettre dans les clubs d'ici et d'ailleurs » (C, 126). C'est justement à ce moment, postée à la fenêtre telle un chat, qu'elle pense aux Ogoni, qu'un cafard passe devant elle. La circulation des animaux est comparable à la circulation des récits. Le récit de Sali s'entrelacent avec les autres récits rapportés du roman, comme les traces du chat croisent ceux des cafards.

L'écriture de Ken Bugul est joueuse, et cette ruse ne fait pas exception. Le proverbe mis en exergue à l'ouverture de cette partie—« *Dof ba raw, mo gën muus ba dee muus ba*

*dee*⁵⁹⁹ »—est ici important car la folie et la ruse se trouvent au cœur l'univers romanesque de Bugul. Si la folie est provoquée chez les femmes par les violences coloniales, sexuelles et familiales (entre autres), elles trouvent des stratégies pour survivre aux violences et aux folies mortelles que ces violences induisent. La traduction française du proverbe—« Mieux vaut être sauvée par sa folie, que de mourir par sa ruse⁶⁰⁰ »—cache l'alliance entre la ruse et le chat. « Muus » est le verbe utilisé dans ce proverbe se traduit par « Être rusé, être malin, être éveillé⁶⁰¹ », mais ce même vocable désigne également le « chat⁶⁰² ». De même, « raw » se traduit littéralement comme « être échappé, être hors de prise, être sauvé⁶⁰³ », rappelant les fugues, les escapades, les échappées de Sali et du chat, et dans l'entrée « raw », Diouf donne comme traduction littérale du proverbe : « être fou jusqu'à être sauvé, cela vaut mieux que qu'être rusé jusqu'en mourir ⁶⁰⁴. » De même, un autre sens donné pour le verbe « raw » est de « tortiller ensemble des fibres⁶⁰⁵. » Serait-il possible de voir, dans les sorties de Sali et de son chat une manière de tortiller ensemble les fibres—les fils, des récits multiples ? Un récit n'existe pas sans des récits compagnons, sans la sympoïèse. Serait-il possible de voir dans le verbe « raw » un lien avec « marronner » ?

Dans *Cacophonie*, le chat qui est quelqu'un réapparaît de nouveau dans le texte suite à la tentative frustrée de Sali de sortir de la maison jaune pour se déclarer décédée. Ici encore le langage de la (mise en) scène est employé : « Aujourd'hui, elle réalisait à quel point cet enfermement lui pesait [...]. Il fallait quelle trouve une autre solution ou qu'elle prenne une autre décision, mais elle devait partir. [...] Le reste de la journée, elle n'était que son propre fantôme, ou une marionnette, plutôt une comédienne. La comédienne d'une

⁵⁹⁹ Jean-Léopold Diouf, *Dictionnaire wolof-français et français-wolof*, Paris, Karthala, p. 286.

⁶⁰⁰ Ibid.

⁶⁰¹ Ibid., p. 231.

⁶⁰² Ibid.

⁶⁰³ Ibid., p. 286.

⁶⁰⁴ Ibid.

⁶⁰⁵ Ibid., p. 286. L'exemple donné pour ce verbe : « *Sama sér bi laa bëgga raaw* je veux tortiller les bouts de fil de mon pagne. » est fort intéressant à la lecture des textes de Bugul aussi. Le pagne a une valeur symbolique et culturelle inestimable au Sénégal. Dans les deux années où j'ai vécu à Dakar, j'ai entendu plusieurs fois, de plusieurs femmes, le récit d'une cérémonie où toutes les femmes impliquées dans des actions militantes ont été appelées à jurer leur fidélité à la cause des droits des femmes sur un même pagne. Celui-ci était le symbole de leur solidarité avec d'autres femmes et la continuité des connaissances et des luttes transmises entre générations des femmes. Dans plusieurs romans de Ken Bugul, le personnage principal vole ou trouve un moyen de rentrer en possession du pagne de la mère. C'est le cas de Ken Bugul dans *Le Baobab fou* et de Marie dans *L'Autre côté du regard* (159, 209-210). Dans le film, *Ken Bugul, Personne n'en veut*, on voit le pagne de la mère de Ken Bugul, qu'elle considère comme un objet sacré.

pièce tragique, dont elle était le seul personnage » (C, 154). C'est à la suite de ces lignes que les lectrices apprennent l'héritage du chat qui est quelqu'un, donné par l'assistant de son défunt mari « [...] chargé de veiller sur Sali quand il ne serait plus de ce monde visible » (C, 154). Ainsi :

Cet homme lui avait apporté un chaton car sa chatte âgée avait rendu l'âme et elle était enterrée dans la cour, selon le gardien. Cette chatte était l'arrière-grand-mère du chaton. Il y avait quelques années de cela, Sali avait donné à cet homme une descendante de cette chatte. Peut-être que chat actuel reprochait-il à Sali de n'avoir pas été là quand l'aïeule était morte ? Sali était en fugue et le gardien l'avait informé de sa mort à son retour (C, 154-155).

Bien que le gardien dise avoir enterré la chatte, prise de vomissements et morte subitement de ne pas avoir mangé, Sali n'écarter pas la possibilité que les voisins, les Fantodji, l'aient mangé et que le gardien ne l'avoue pas « [...] par peur de représailles mystiques » (C, 155). Un des fils Fantodji « [...] disait à qui voulait l'entendre qu'il mangeait du chat, car avec les yeux d'un chat on pouvait percevoir le secret des sorciers et, avec sa tête dévier leurs stratagèmes » (C, 155). Sali pense régulièrement à l'exhumer pour vérifier que les os témoignent bien de la patte cassée de la chatte, mais dans la foulée le texte nous livre l'histoire d'un autre chat, celui-ci mort d'une patte cassée.

Une autre fois, un de ses chats avait eu la patte cassée [...]. Le chat était devant le grand portail la patte brisée et en sang. Sali l'avait ramassé, et l'avait soigné mais il n'avait pas survécu. Les rumeurs couraient qu'il s'était échappé de chez les Fantodji et avait eu la force de traverser la rue en laissant derrière lui une traînée de sang. Peut-être que le chat actuel était là pour le venger (C, 155).

Bugul brouille les pistes des chats en tortillant ensemble les fils de leurs récits. Mais ce qui importe, c'est que les récits de chat—ces *significant others*—comptent, ils produisent du sens.

Il est peut-être impossible de dire si le chat est là pour veiller sur Sali ou pour venger la vie d'un autre chat. Serait-il possible que ces chats soient aussi des revenants ? Après tout, selon les croyances populaires, les chats sont supposés avoir sept vies. Tout ne va pas mal entre Sali et son chat qu'elle retrouve, justement, « [...] toujours couché sur le fauteuil du mari revenant, dans une position dont seuls les félins ont le secret. [...] Sali envoyait le chat qui, contrairement à elle, pouvait prendre toutes sortes de positions » (C, 164). Si Sali observe la course du cafard, elle prend note également de la souplesse du chat, qui est assied à la place du défunt, faisant aussi un lien entre la vie et la mort. Contrairement à sa relation avec le cafard, Sali parle avec le chat, et ce dernier lui répond :

« Tu t'en fiches, toi, tout ce qui t'intéresse c'est manger, t'étirer, dormir regarder avec envie les oiseaux qui passe dans l'air et faire tourner ta tête dans tous les sens pour les suivre. Tu peux en attraper un, mais, mon cher ami, les oiseaux ne sont pas aussi idiots que tu crois. Ils ne se laissent pas faire. Je vois qu'ils se moquent souvent de toi. Fais-toi pousser des ailes. Tu seras un chat ailé pour attraper des oiseaux. »
Le chat miaula (C, 166).

Dans *Être bête*, Jocelyne Porcher et Vinciane Despret en collaboration avec des « spécialistes "profanes"⁶⁰⁶ » des animaux, ici des éleveurs d'animaux dits domestiques, mènent une réflexion sur la différence entre les animaux et les êtres-humains. Selon elles, cette ligne de partage est une extension de la ligne entre la nature et la culture : « [...] faire la différence entre les hommes et les bêtes, c'est prolonger la différence entre la nature et la culture [...] »⁶⁰⁷. Cependant, leur travail collectif met cette ligne de démarcation constamment en question, en tension, voire en suspension. La différence est toujours située, dépendante des relations et des pratiques, mais elle est aussi particulière. C'est-à-dire qu'elle fait sens quand il s'agit de la différence entre *un.e* animal.e et *un.e* être humain.e en particulier. Dans le contexte de l'élevage, parler à un animal est une manière de rendre cette frontière poreuse : « Le parler n'est plus dans le registre du référentiel ou de la communication, mais dans celui de la pragmatique : faire exister l'autre et se faire exister soi-même face à lui, constituer un espace de "devenir avec", créer les conditions de l'intersubjectivité entendue comme la relation dans laquelle deux êtres font de pari toujours risqué, de se comprendre⁶⁰⁸. »

La dernière tentative pour sortir de la maison jaune arrivera après que Sali accepte de prendre une orchidée de la part de l'homme aux lèvres minces. Quand elle rentre dans la maison, l'esprit de Sali est apaisé : « [...] elle avait monté les escaliers un à un, sereine tout d'un coup et, sans prêter attention aux turbulences du palier, elle était entrée dans sa

⁶⁰⁶ Despret est philosophe qui travaille dans le domaine des *animal studies*, proche de Donna Haraway. Porcher est sociologue devenue chercheuse de l'INRA après avoir été éleveuse. Née d'une famille ouvrière de Paris, elle a travaillé comme secrétaire pour une grande entreprise avant de quitter la ville pour devenir, peu à peu, paysanne. Elle raconte son parcours dans *Vivre avec les animaux. Une utopie pour le XXI^e siècle*, Paris, La Découverte, 2014 et sur la page biographie de son site, <https://jocelyneporcher.fr/devenir-sociologue-a-l-inra/>. Porcher prend publiquement des positions anti-végane, notamment dans la presse. Voir, par exemple, sa tribune « Pourquoi les végétariens ont tout faux », co-signée et publiée dans *Libération* le 18 mars 2018, consulté en ligne le 4 juillet 2020 : https://www.liberation.fr/debats/2018/03/18/pourquoi-les-vegans-ont-tout-faux_7109. Son inclusion ici n'est pas signe d'une opposition de ma part au véganisme. Cependant, mon propos ne vient non plus des courants féministes anti-spécistes qui prônent la libération animale. *Être bête*, p. 33.

⁶⁰⁷ Vinciane Despret et Jocelyne Porcher, *Être bête*, Arles, Actes sud, 2007, p. 13.

⁶⁰⁸ Ibid., p. 71.

chambre et s'était installée sur son fauteuil, le même depuis tant d'années. Elle remarqua que le chat avait quitté la pièce » (C, 183). Cette sortie de chat marquera le retour des oiseaux de nuit : « Leur présence présageait une mauvaise nouvelle : la mort » (C, 94). Et comme le chat, ces animaux ne sont des (que des) animaux qu'en apparence : « On considérait ces oiseaux comme des sorciers, de même il y avait des chats qui n'étaient pas des chats [...] des êtres humains qui n'étaient pas des êtres humains [...]. C'était des sorciers » (C, 94).

Ce chat qui est quelqu'un, devenu agressif et condamné à mort, rappelle un autre chat de l'œuvre de Ken Bugul : le petit chat de Marie dans *L'Autre côté du regard*⁶⁰⁹. Ce roman, narré par Marie, se lit comme un rituel qui exorcise un passé lourd, suivant en parallèle le voyage post-mortem de la mère vers l'après-vie. Contrairement à d'autres romans de Ken Bugul, la fille-personnage principal trouvera une paix avec sa mère et sa grand-mère. Par contre, elle invoque souvent les conflits vécus avec sa sœur aînée, Assy. Celle-ci donne naissance très jeune à une petite fille, Samanar, qui devient la favorite de la mère de Marie. Terriblement jalouse et se sentant abandonnée, Marie vit plusieurs traumatismes infligés indirectement par Samanar et directement par Assy. Parmi les torts commis par Assy, elle brûle l'épaule de sa petite sœur avec un fer à repasser : « Quelqu'un qui pouvait faire cela pouvait tout faire. / Mais ma sœur Assy finalement je ne lui en voulais pas pour le fer à repasser » (ACDR, 311). Plus grave aux yeux de Marie : la sœur aînée et illettrée fait écrire une lettre par l'écrivain public à leur mère, illettrée aussi. La lettre s'attaque à la qualité morale de Marie, la décrivant comme « perdue » et ayant de « mauvaises fréquentations » (ACDR, 313) et nécessite d'être partagée avec d'autres personnes pour être lue. En plus des torts mentionnés ci-haut : « [...] la chose la plus horrible c'était d'avoir jeté mon chat. De la manière la plus diabolique, la plus horrible qu'un être humain puisse faire » (ACDR, 311). Séparé de sa mère, le chaton a été adopté et aimé par Marie, privée elle aussi de sa mère. S'adressant directement à sa mère morte :

Te souviens-tu de ce petit chaton égaré, traînant dans l'herbe mouillée ?
À travers ses petits yeux à moitié fermés, il miaulait sa détresse. Il était séparé de sa mère qui n'en avait pas fait le choix peut-être.

⁶⁰⁹ Les événements de ce roman, clairement indiqué comme roman par l'éditeur et pourtant dédié à la fille de l'écrivaine comme l'histoire de sa famille, se ressemblent à tant d'autres dans *Le Baobab fou*, *Cacophonies*, *Riwan ou le chemin de sable*, pour ne nommer que ceux-ci. Marie est aussi le diminutif de Mariétou, le « vrai » prénom de Ken Bugul.

Te rappelle-tu que j'avais ramassé ce chat ?
Que je l'avais amené à la maison ?
Que tu l'avais aimé avec moi ? (ACDR, 311).

Installée avec Marie et sa mère après une période d'absence, Assy « [...] avait aménagé dans la chambre où mon chat restait » (ACDR, 312). L'aînée profite de l'absence de la petite « [...] en voyage, en vacances ou en année scolaire » (ACDR, 312). Dans une série de questions, Marie prend sa mère défunte à témoin de la fin du chat :

Te rappelles-tu que ma sœur Assy avait mis mon chat dans un sac ?
Un sac qu'elle a solidement attaché ?
Te rappelles-tu qu'elle avait remis ce sac attaché à des charretiers de passage ?
Elle leur avait dit de jeter le sac sur le chemin de Maka Mbaye ?
Quand ils seraient bien éloignés de notre maison ?
Comment pouvait-on jeter si loin un chat qui n'était jamais sorti de chez nous ?
Et elle avait demandé que le sac ne soit pas dénoué pour que le chat ne puisse sortir (ACDR, 312).

Marie demande pardon pour ne pas être capable de parler à sa sœur, mais cet affront va trop loin :

J'aurai pu pardonner à ma sœur d'avoir passé le fer chaud sur mon épaule.
J'aurais pu pardonner à ma sœur la lettre.
Mais c'était ce qu'elle avait fait à mon chat que je ne pouvais pas lui pardonner.
Mère, pouvais-tu imaginer la souffrance de cet animal ?
Tu savais combien j'aimais les animaux ! (ACDR, 314-315)

Si même Samanar bénéficie des déclarations d'amour de sa tante bafouée, l'évocation d'Assy est toujours douloureuse.

La sortie définitive du « chat qui est quelqu'un » réécrit la fin du chat égaré de Marie. Sali fini par demander au gardien où se trouve le chat. Elle est étonnée d'entendre que le gardien a fait venir des personnes pour chercher le chat :

« Quand je suis arrivé avec les gens, j'ai poussé le battant du grand portail et le chat était derrière. Il n'a pas fui. Il est resté à les regarder, comme s'il les attendait. Ils ont ouvert leur sac, et c'est le chat lui-même qui y est entré, sans résistance. Je vous ai dit que ce chat est quelqu'un. Il est parti, c'est fini. »
Sali ne savait pas si elle regrettait ou non le départ du chat. Non, finalement elle ne regrettait plus rien (C, 192).

Ainsi, comme Bastet qui vacille entre ses aspects combatif et protecteur, la croissance et décroissance de la lune, la crue et la décrue du fleuve, les chats de Ken Bugul suggèrent des cycles de vie et de mort. En effet, la sortie du chat coïncide avec la sortie de Sali et de l'orchidée qu'elle acceptera de l'homme aux lèvres minces. En même temps, la réécriture du chat de Marie dans *Cacophonie* est à l'image de la réécriture de la mère dans de *L'autre côté du regard*. La plume de Ken Bugul est réparatrice, nourrissante une forme de sur-vie.

4.2.3 L'orchidée pour se soigner

En suivant les pas du chat dans *Cacophonie*, nous avons vu comment Ken Bugul insiste sur la mise en scène des personnages inventés par Sali, ce qui ouvre une dimension théâtrale dans le roman. Contrairement aux sections précédentes, qui commencent avec l'entrée en scène des cafards ou des chats, j'amorcerai l'analyse concernant les orchidées par la sortie de scène de cette plante :

Sali tenait sur sa poitrine l'orchidée enveloppée dans son pagne en coton. La nuit qui s'était obscurcie empêchait de voir distinctement. C'était comme si Sali se vidait de sa substance et, à travers son corps devenu transparent, quelqu'un aurait pu la voir courir à toute vitesse vers ses racines, laissant tomber l'un après l'autre les deux masques qu'elle portait un devant, un derrière (C, 197).

Dans l'agencement qui nous concerne ici, l'orchidée est une forme de vie qui crée de la vie pour les êtres humains : un *significant other*. L'orchidée est donnée même en exemple de pratiques sympoïétiques dans *Vivre avec le trouble*. Haraway s'attarde sur l'exemple de la *bee orchid* [*Ophrys abeille*], une plante qui a perdu son *significant other*. Les orchidées utilisent une gamme d'astuces pour séduire des pollinisateurs, qui incluent tout aussi bien abeilles et des guêpes, des oiseaux et des petites mammifères. Ces « *inseparable couples* » assurent la survie de la plante, qui peut, en cas d'urgence, attirer des pollinisateurs de substitution, voire s'auto-fertiliser en dernier ressort⁶¹⁰. Haraway met en exergue une bande dessinée qui désigne la *bee orchid* comme porteuse de présence fantomatique car le pollinisateur de la *bee orchid* est éteint⁶¹¹. Selon Haraway et une planche de bande dessinée qu'elle analyse, l'orchidée n'imité pas l'abeille femelle disparue, mais donne une idée de la

⁶¹⁰ Michel Viard, *Le Monde des Orchidées*, Paris, Éditions Flammarion, 2006, p. 12.

⁶¹¹ L'exemple est poignant, même si selon certains sources cette abeille n'est pas éteinte, mais simplement rare. Voir, par exemple, cette vidéo publiée par le Natural History Museum en Angleterre, « The bee orchid, *Ophrys apifera* », consulté le 14 août 2020 : <https://www.youtube.com/watch?v=GV0oLYLgSJ5> Les morts en masse des colonies et la diminution des populations d'abeilles est terrifiant. Une page associée à la vidéo « The bee orchid, *Ophrys apifera* » encourage des citoyens à collectionner des données sur les orchidées. L'objectif de ce projet est de voir si les changements climatiques séparent l'orchidées de leur partenaires insectes. Selon un scientifique du projet dans la vidéo associée à la page : « Si les insectes associés aux orchidées apparaissent une dizaine de jours plus tôt ou dix jours plus tard, la relation entre ces deux groupes d'organismes est déchirée, et ceci est un souci majeur pour tout le monde sur la planète parce que si l'écologie des espaces et des espèces sauvages est séparée par le changement climatique, c'est qui arrive également à notre sécurité alimentaire. », 1:31, consulté en ligne le 14 août 2020 : https://www.nhm.ac.uk/take-part/citizen-science/orchid-observers.html?utm_source=yt-description-20150731&utm_medium=social&utm_campaign=orchid-observers.

manière dont son corps apparaissait à l'abeille mâle. Selon de le texte de la BD : « ...l'unique souvenir qu'il nous reste de cette abeille, c'est une peinture réalisée par une fleur mourante⁶¹² ». Un des personnages humains qui admire la *bee orchid* promet à la plante de se souvenir de l'abeille disparue et de l'orchidée. Haraway loue cette promesse et ces pratiques de mémoire parce qu'elles cultivent notre « response(h)abilité⁶¹³ ». Ce qui est très clairement dit dans la BD, mais plus implicitement dans le texte de Haraway, c'est que la fleur s'engage dans une pratique artistique (la peinture). Pour Haraway, l'orchidée et le personnage humain agissent comme un personnage de Orson Scott Card : la Voix des Morts : « La Voix des Morts a pour mission de redonner une présence aux disparus afin que, dans les temps encore à venir, vie et mort s'accompagnent d'une plus grande responsa(h)ilité⁶¹⁴. » Selon moi, sans s'engager dans les « mondes se formant à travers les sciences et les arts » affectionnées par Haraway, les écrits de Ken Bugul, et particulièrement *Cacophonie*, tombent sous l'ombre large et diffuse des SF (string figures, speculative fabulation, speculative feminism [jeux de ficelles, fabulation spéculative, féminisme spéculatif]) qui encouragent « [...] guérison partielle, [...] réparation modeste et [...] résurgence encore possible, en ces temps difficiles et impériaux que sont l'Anthropocène et le Capitalocène⁶¹⁵ ». Ici, je reviens donc vers les *worldings* [la formation des mondes]—la toile et la trame, les agencements—que tissent Bugul en partant de l'orchidée.

Haraway pointe le rapport insecte (animal)-orchidée dans son récit d'extinction, de mémoire et de response(h)abilité, en demandant

Mais que se passe-t-il lorsqu'une espèce profondément impliquée dans la vie d'une autre disparaît complètement de la planète ? Que se passe-t-il lorsque les holobiontes se fragmentent ? Ou encore lorsque des holobiomes entiers s'effondrent sous les décombres de symbiotes brisés ? [...] nous devons nous poser ce genre de questions si nous voulons cultiver les arts de vivre sur une planète abîmée⁶¹⁶.

Une grande partie des orchidées sont épiphytes, c'est-à-dire qu'elles poussent sur les branches des arbres. Dans les forêts tropicales denses, cette stratégie leur permet d'atteindre la lumière, d'avoir de l'espace et de se rendre disponible aux insectes ailés et

⁶¹² Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, traduit par Vivien García, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020, p. 136.

⁶¹³ Ibid., p. 135.

⁶¹⁴ Ibid., p. 135.

⁶¹⁵ Ibid., p. 137.

⁶¹⁶ Ibid., p., 135.

aux oiseaux. L'espérance de vie des orchidées est liée à celle des arbres : « Les orchidées peuvent vivre des centaines d'années ; leur espérance de vie est souvent liée à celle de l'espèce sur laquelle elles sont accrochées. En forêt tropicale, lorsqu'un arbre meurt ou est abattu, il entraîne la disparition de centaines voire de milliers d'orchidées qui vivaient sur ses branches et son tronc⁶¹⁷. » Ainsi, comme les arbres morts-vivants qui peuvent vivre des centaines d'années, la longue vie des orchidées revoie l'être humain à sa propre finitude, sa (relativement) courte espérance de vie, tout en soulignant les relations délicates qui permet cette vie de continuer à vivre. Hautement adaptables, les orchidées se trouvent partout sur la planète (à l'exception des pôles), dans les montagnes comme dans les marécages. Certaines peuvent fleurir sous la terre ou sous l'eau selon leurs climats, d'autres peuvent s'auto-fertiliser en cas d'urgence mais toutes sont dépendantes des *significant others* et des entrelacs complexes pour vivre et survivre.

Dans l'imaginaire occidental, l'orchidée est une plante mystérieuse et le plus souvent exotique, associée au sexe et à la mort. Le nom orchidée est dérivé du grec ancien *orckhis*, qui signifie testicule, en raison de ses racines tubéreuses. Plusieurs sources de la Grèce antique et de l'Empire romain ont rapporté l'existence d'une boisson médicinale, qui selon la partie tubéreuse utilisés de l'orchidée, pouvaient servir alternativement d'aphrodisiaque provoquant des érections ou d'elixir pour rendre un homme sexuellement impuissant⁶¹⁸. De façon similaire, selon les témoignages des conquistadors, Moctezuma buvait du chocolat parfumé à la vanille, un autre produit dérivé des orchidées, en guise d'aphrodisiaque⁶¹⁹. Mais selon James Endersby, c'est un mythe inventé par Louis Liger et publié dans *Le Jardinier fleuriste et historiographe* en 1704 qui rendra pérenne l'association entre l'orchidée, le sexe et la mort. Dans celle-ci, Orchis est puni par les dieux pour avoir molesté une prêtresse de Bacchus. Son père négocie qu'Orchis soit transformé en fleur (à la Narcisse) plutôt que de mourir⁶²⁰. Endersby résume : « Paradoxalement, le siècle soi-disant

⁶¹⁷ Michel Viard, *op. cit.*, p. 14.

⁶¹⁸ James Endersby, *Orchid: A Cultural History*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2016, pp. 14-19. La boisson en question—Salep—est fabriquée avec Orchis mascula et se consomme toujours au Moyen Orient. Les utilisations de type aphrodisiaques ou punitives sont folkloriques.

⁶¹⁹ Ibid., p. 57.

⁶²⁰ Selon Endersby, les références littéraires et les jeux intellectuels du mythe étaient compris dans son contexte d'origine, mais séparé de celui-ci après une traduction en anglais, le mythe s'est propagé comme provenant véritablement de sources grecques ou romaines. La propagation du mythe s'est intensifiée avec l'émergence de l'Internet.

des Lumières a aussi saturé les orchidées avec d'images du sexe et (en raison du destin d'Orchis) de la mort, des associations qui leurs colleront à jamais⁶²¹. » C'est justement pendant cette période historique, cible de la critique de Jamaica Kincaid, que les orchidées deviennent intimement liées à la conquête coloniale et à la traite humaine des africains réduits en esclavage. Dans « What Joseph Banks Wrought », Kincaid retrace le transit de plusieurs plantes et leur rapport avec l'imposition du système des plantations et de l'esclavage. Pour rappel, elle focalise son attention sur le fruit de l'arbre à pain, identifié par Joseph Banks comme source d'alimentation peu cher pour les personnes mises en esclavage, et amené des îles Pacifique jusqu'aux îles des Caraïbes. Joseph Banks était aussi un collectionneur d'orchidées. L'orchidée « la plus utilisée dans le monde », la vanille, est aussi liée aux oublis et aux contradictions du siècle des Lumières. Apportée du Mexique en Europe, c'est dans la colonie de la Réunion que le jeune Edmond Albius, un garçon esclavagisé de 12 ans, découvre comment féconder *Vanilla planifolia*, ce qui « permet le développement d'importantes cultures dans les pays tropicaux⁶²². » Si les propriétaires des plantations et les commerçants font fortune, Albius meurt dans la misère⁶²³.

L'homme aux lèvres minces apporte l'orchidée à Sali, et je souligne ici que cet homme « lui rappelait son frère fragile » (C, 122). Ainsi, comme avec Marie et son chat, avec Sali et Ken Bugul (la narratrice et protagoniste du *Baobab fou*) et tant d'autres personnages et scènes, on retrouve une réécriture du « frère fragile » Bacar Ndaw déjà mis en scène dans *L'autre côté du regard* et, sans être nommé ainsi, dans *Mes hommes à moi* (2008) et *Le Baobab fou*. Voyant le mal-être de Sali, avec qui il échange souvent des regards (elle de la fenêtre d'observation, lui de la rue), l'homme aux lèvres minces vient au portail de la maison jaune : « "Je vous ai apporté la plante. C'est une variété d'orchidée. Je vais vous expliquer comment la soigner" » (C, 178). Il suit Sali pour la première fois dans la cour de la maison où elle cherche « [...] un emplacement pour la plante dans cet espace déjà étrié » (C, 178). L'homme la corrige : « "Cette plante, il ne faut pas la mettre en terre. Elle doit être accrochée. Il faut un bac en bois que vous allez suspendre quelque part, peut-être à la terrasse en haut » (C, 178). Face à son étonnement et ses questions, l'homme promet de lui

⁶²¹ [Ma traduction] James Endersby, *op. cit.*, p. 63 : « Paradoxically, the supposed age of Enlightenment also saturated orchids in images of sex and (thanks to the fate of Orchis) of death, associations they would never shake. »

⁶²² Micheal Viard, *op. cit.*, p. 66

⁶²³ Ibid., p. 68.

dire le secret de l'orchidée épiphyte. C'est à ce moment que l'homme aux lèvres minces commence à se révéler à Sali, tenant des discours politiques et spirituels sur la sur-vie qui se rapprochent des discours écologistes. Par exemple, « L'eau, c'est la vie et la mort. C'est dans cette combinaison que se trouve le secret de la sur-vie. C'est pour cela qu'il ne faut pas le polluer. » Discours spirituels et écologistes se mélangent aussi avec la politique : « Vous savez le problème entre Israël et la Palestine, c'est bien le Jourdain » (C, 179).

S'occuper des orchidées est une façon de pour l'homme de s'« [...] élever et d'atteindre l'orée du ciel. C'est dans leur contemplation que je trouve la force de sur-vivre. Et c'est à cela que vous devez vous atteler. Tout faire pour ne pas mourir » (C, 179). Il encourage Sali à crier d'un « [...] cri qui sort de l'intérieur [...] Ce cri qui effraie la mort est celui de la sur-vie » (C, 180). Et Sali pense à « son cri étouffé » : « Merde à son personnage manipulé et auto-manipulé, merde à cette espèce de vie, pour enfin être elle-même, se mettre debout et rejoindre les autres dans le cri qui allait faire sauter les certitudes, les convictions et les comforts du compromis et de la compromission » (C, 180). Le texte alterne, comme une fugue musicale, entre la pensée de Sali et le discours de l'homme aux lèvres minces. Critiquant « la minorité qui dirige le monde avec une masse grossissante de nus et dénudés » (C, 180) pour qui seuls l'argent et le pouvoir compte, l'homme aux lèvres minces insiste : « Pour eux le monde est dans le coma. Il n'est pas mort, la nature ne meurt pas. Elle est comme Dieu. Qui peut tuer Dieu ? » (C, 181). Ce Dieu au masculin ne coïncide pas avec les traditions de la déesse féministe qui ont cours en ce moment avec certaines éco-féministes, mais la vision partage la croyance dans une nature divine. De même l'opposition que l'homme fait entre le bruit fait par celles et ceux qui cherchent le pouvoir et à être considérés et celles et ceux qui crient rappelle l'incitation des éco-féministes telles que Starhawk à crier, à hurler sa peur et sa douleur face à l'assaut en continu contre les systèmes vivants. Crier, c'est aussi chercher ce *pouvoir-du-dedans*, comme crier en même temps peut se transformer en crier ensemble, dans un *pouvoir-avec*.

Une partie du *pouvoir-avec* est à chercher dans une mise en relation avec les plantes :

Je ne cherche pas à être considéré. J'ai trouvé avec les plantes beaucoup de joies secrètes. Avec les plantes on peut manger, se soigner, et acquérir le secret pour affronter les autres, ceux qui veulent vous manipuler et vous faire perdre la raison. Avec la contemplation des plantes particulièrement de cette variété d'orchidée, vous gagnez la sérénité. Un autre monde va arriver, un monde où l'homme

n'aura plus la place qu'il mérite pourtant, car il en sera jugé indigne. La nature, elle, sortira de son coma, différente, mais toujours présente (C, 181).

« L'homme » (tel est le vocable employé pour l'être humain), selon lui, « [...] va se rapetisser, jusqu'à atteindre la taille d'une petite créature qui se déplacera sous les lits, et c'est pour bientôt » (C, 181). Cette vision apocalyptique, qui mélange les registres écologiques et les registres religieux du Jugement dernier, fait frissonner Sali. Elle « [...] esquiva de nouveau [...] » quand l'homme aux lèvres minces lui demande si elle crie et lui demande à la place : « "Pourquoi les orchidées ? » (C, 182). La réponse éclaire autrement les cafards et les chats qui circulent dans le texte : « —Vous savez habituellement l'orchidée pousse mieux sur les détritux, comme beaucoup de plantes. Les détritux sont des terreaux qui contiennent tous les déchets de la terre, tout ce que l'homme rejette avec mépris, et c'est là que certaines plantes trouvent leur lit et c'est là que le cri monte » (C, 182). Prisées pour leur beauté, leur rareté, les orchidées tropicales ont été récoltées massivement par des chasseurs et des botanistes occidentaux, sans égard pour leur habitat et sans connaissance de leurs besoins vitaux. Des milliers d'orchidées envoyées aux puissances occidentales pourrissaient souvent en bateau, et si elles survivaient au voyage, elles étaient souvent condamnées à mort dans leur lieu de destination. Plantées dans des sols riches dans des verrières mal ventilées, leurs racines pourrissaient. Aujourd'hui les orchidées cultivées ou récoltées sont empotées dans des « déchets » agricoles—des copeaux de noix de coco ou du bois, par exemple. Mais il est intéressant aussi à noter que même en Europe, les orchidées terrestres prospèrent aussi dans des lieux dégradés par la pollution minière et alors abandonnés.

Ainsi, les orchidées deviennent des figures de ce qui fleurit à la fin du monde, comme *Le champignon à la fin du monde* d'Anna Tsing. Comme les orchidées, les matsutakés sont un produit de luxe. Consommés depuis au moins le huitième siècle par les élites au Japon, les matsutakés sont, de nos jours, imbriqués dans de réseaux de commerce mondialisés. Cueillis d'abord par les paysans japonais dans des forêts anciennes et offerts aux aristocrates, les matsutakés ont été découverts en Amérique du Nord par les populations immigrantes de l'Asie. Tsing retrace les différents systèmes sociaux et économiques qui ont été engendrés par l'activité de cueillette. Selon elle, bien que ces mycorhize (champignons qui poussent en association avec des arbres) aient besoin des forêts anciennes, l'activité paysanne qui trouble les sols fait fleurir davantage les

champignons. Sans cautionner la destruction écologique, Tsing met en lumière les partenariats tissés entre les êtres humains, les arbres et les champignons. La culture de cultivation d'orchidées entreprise par l'homme aux lèvres minces pointent vers des activités similaires. Au Bénin, les orchidées ont différents usages culinaires, médicaux, vétérinaire et spirituels. « Folk perceptions and patterns of use of orchid species in Benin, West Africa », un article écrit collectivement par 12 chercheurs, dont la majorité travaillent dans les universités béninoises, liste *Calypstrochilum christianum*, une orchidée épiphyte, parmi les espèces les plus usitées. Bien que l'article étudie le nord du pays, les usages spirituels⁶²⁴ faits de cette orchidée correspondent aux développements du récit dans *Cacophonie*. *Calypstrochilum christianum* donne le « pouvoir de disparaître⁶²⁵ », comme Sali, renversée avec une orchidée dans ses bras, « se vid[e] de sa substance » jusqu'à ce que « son corps dev[ienne] transparent » (C, 197). Il est aussi intéressant d'observer que cette espèce produit des fleurs blanches, une couleur souvent associée avec la mort, la même couleur que les quatre mètres de tissu que Sali tient également au moment de son décès.

4.2.4 Bien faire, refaire et défaire monde en compagnie

Dans cette analyse, une coïncidence fortuite lie *les string figures* à la Haraway et les orchidées : les jeux de ficelles sont connus collectivement sous le nom de *cat's cradle* (berceau de chat) en anglais. Les entrelacs d'orchidée, de chat, de cafard, d'arbres sont ce berceau qui permet la mémoire et la (possible, les possibles) résurgence(s) dans *Cacophonie*. Les compagnes de Sali—les cafards, les chats, les orchidées—font monde avec elle. Mais ce monde n'est pas statique, il est changeant, parfois dangereux, alternant entre le clair et l'obscur. Les relations entre Sali et ces êtres sont surprenantes, preuve que le monde est vivant. (Se) percevoir dans et avec le monde est une façon de vivre avec le trouble.

Les personnages de Marie NDiaye et de Ken Bugul partagent la fuite et la fugue, mais elles sont accompagnées dans leurs mouvements. Elles résistent au monde monoculturel et

⁶²⁴ Les autrices et auteurs de l'enquête citée ici précisent que les usages spirituelles et médicinales des orchidées sont majoritaires.

⁶²⁵ Eméline Sèssi Pélagie Assédé et al., « Folk perceptions and patterns of use of orchid species in Benin, West Africa » dans *Flora et Vegetatio Sudano-Sambesica* 20, décembre 2017, p. 30.

nous invitent à suivre leurs traces afin de faire monde autrement et de devenir autrement, sympoiétiquement humain. Si, comme j'ai tenté de montrer dans le premier chapitre de cette thèse, Jamaica Kincaid pose la question de la vie bonne, on trouve un écho de cette question dans les questions inhérentes aux agencements créés par Ken Bugul et Marie NDiaye : comment bien vivre et mourir? Leurs romans nous encouragent à faire, refaire et défaire le monde en compagnie, pour vivre et sur-vivre au mieux.

5 Plaisirs impurs, jouir de l'impureté

[...] I was reminded that the Garden of Eden is our ideal and even our idyll, the place where food and flowers are one. After that, food is agriculture and flowers are horticulture all by themselves. We try to make food beautiful and we try to make flowers useful, but to seems to me that this can never be completely so.

Among Flowers, Jamaica Kincaid

For the fact is that the world cannot be left out of the garden.

My Garden (Book);, Jamaica Kincaid, p. 82

Memory is a gardener's real palette; memory as it summons up the past, memory as it shapes the present; memory as it dictates the future.

p.219 *My Garden (Book)*:

Dans la première partie de cette thèse, la place accordée aux arbres dans les romans a souvent conduit l'analyse vers les récits du jardin d'Éden. Une analyse, par exemple, de la place du jardin d'Éden, et surtout de l'arbre de la vie et de la mort, dans l'œuvre de Ken Bugul a été menée dans le deuxième chapitre, « Une écriture placenterre pour sur-vivre ». Dans les œuvres de Jamaica Kincaid, l'Éden occupe aussi une place importante, mais il s'agit dans cette analyse de porter l'attention sur la culture des plantes, même si les arbres y ont leur place. Qu'est-ce qui pousse dans les jardins de Kincaid ? Comment ? Pourquoi ? La citation de Kincaid mise en exergue ici définit l'Éden comme « the place where food and flowers are one » (« le lieu où la nourriture et les fleurs ne font qu'un ») tout en mettant en lumière la scission imaginaire et erronée entre l'agriculture et l'horticulture. Ce chapitre met l'accent sur le « *never be completely so* » (« ne jamais être complètement ») selon la formule de Kincaid dans *Among Flowers*, et part d'une anecdote tirée de ma propre formation en permaculture :

À Mas Alavall, une ancienne ferme de production en voie de conversion en permaculture, nos formateurs exigent de nous une réflexion sur la mise en place de la nouvelle structure. La ferme doit être divisée en zones, et chaque zone doit comporter plusieurs éléments reliés entre eux. Il faut concevoir le design à partir des patterns jusqu'aux détails et penser la disposition des installations, jusqu'à l'association des plantes dans le jardin potager. Starhawk et Alfred Decker nous expliquent quelques éléments de base : par exemple, une pratique courante consiste à placer stratégiquement un poulailler afin de disperser naturellement les engrais de la fiente. D'autres pratiques incluent le creusement des baissières qui récupèrent et distribuent l'eau de pluie pour éviter de taxer la nappe phréatique, ou la construction

d'une spirale de plantes aromatiques et la placer dans un endroit stratégique de la zone 0. Starhawk et Alfred échangent un regard malicieux en évoquant cette fameuse spirale de plantes aromatiques, qui est devenue un élément tellement célèbre et populaire des jardins en permaculture qu'il inspire un peu de ridicule. « On ne peut pas avoir une ferme en permaculture sans une spirale d'aromates ! » ironise Starhawk. Malgré l'ironie, la formation poursuit avec cet exemple, et la question phare de la formation revient : « Pourquoi ? »

Starhawk est une femme puissante, et que l'on attribue le pouvoir de son regard à la magie d'une sorcière ou à l'expérience d'une paysanne chevronnée, il sera difficile de ne pas être un peu intimidée par celui-ci. Alors, quand elle lance, « Pourquoi, par exemple, construire une spirale de plantes aromatiques ? » Nous, les permacultrices et permaculteurs en herbe, proposons plus ou moins timidement des réponses :

—Une spirale de plantes aromatiques nous permet d'économiser de la place dans le jardin en plantant verticalement sur une petite butte.

—La paroi rocheuse de la spirale encaisse la chaleur, nous permettant de cultiver plus longtemps.

—Nous pourrions économiser de l'eau avec cette structure ramassée.

Oui, oui, oui. Toutes ses réponses sont admissibles et même nécessaires car un des principes qui gouverne le travail de design, c'est que chaque élément doit avoir plusieurs fonctions, et chaque fonction est remplie par plusieurs éléments. Mais la réponse que Starhawk attend, elle ne l'aura pas de nous. Elle ajoute donc avec un éclat de rire : « Et parce que c'est beau⁶²⁶ ! »

Cultiver pour nourrir ne va pas (forcément) sans le plaisir esthétique : « Donner le primat à la beauté nous semble une évidence, écrivent Perrine et Charles Hervé-Gruyer. La beauté est une nourriture aussi essentielle que le pain. Sans elle, l'âme s'atrophie. Les fermes traditionnelles de tous les continents étaient belles, simples émanations de leur terroir. Aujourd'hui, elles ressemblent trop souvent à des usines⁶²⁷. » Dans *Permaculture. Guérir la terre, nourrir les hommes*, le couple affirme également : « Notre but est poétique, esthétique. Nous voulons cocréer avec la nature une sorte de toile vivante en trois dimensions [...]»⁶²⁸. » Mais les agronomes qui font de leur ferme un lieu d'expérimentation confirment que l'esthétique s'avère bénéfique, et pas seulement pour les âmes, « [...]et agroécosystème hautement diversifié, créé selon des considérations esthétiques avant tout, est également d'une grande productivité car les échanges sont maximisés entre tous ces petits milieux qui s'interpénètrent, permettant de tirer la quintessence des services rendus

⁶²⁶ En anglais, l'expression moins soutenue utilisé par la formatrice révèle davantage son côté joueur : « And because it looks cool ! »

⁶²⁷ *Permaculture. Guérir la terre, nourrir les hommes*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 78

⁶²⁸ Ibid., p. 77.

par les écosystèmes⁶²⁹. » Dans ces endroits où la nourriture et les fleurs ne font qu'un, ces jardins édéniques, il est possible que les « produits » ne puissent jamais vraiment *être* complètement beaux ou complètement utiles. Ils se *font*, se cultivent, se consomment pourtant dans le plaisir que provoquent ces espaces de beauté impure. Contrairement aux Édens sacrés, ces jardins sont habités, et les habitations conservent donc leur importance dans ce chapitre.

Dans les analyses menées sur les œuvres de Ken Bugul, il s'agissait de hurlements et de cris—cris d'enfantement, cris de survie, cris de mort. Il est certain que les essais de Starhawk, qui relatent des expériences de militantes altermondialistes autant qu'ils décrivent les rituels et envisagent un monde (plus) vivable, appellent aux cris, mais aussi aux grondements et aux chants transformateurs. Ce courant de l'écoféminisme nous encourage à exprimer nos peurs, à hurler face à la menace écologique⁶³⁰. Bien des choses ont changé depuis la publication de *Dreaming the Dark* en 1982, mais Émilie Hache rappelle dans la préface de la traduction française, *Rêver l'obscur* :

Si le type de peur diffère devant une menace nucléaire et une crise climatique, notamment par le caractère diffus et la relative lenteur de cette dernière, le sentiment de détresse qui l'accompagne en revanche n'est pas moins fort.

Face à cela, se remémorer l'audace et la puissance de ces femmes qui se sont rassemblées et ont occupé les différents lieux du pouvoir pour hurler leur peur comme leur rage suscitées par l'irresponsabilité et la lâcheté de nos gouvernants, interrompant le train-train quotidien du *business as usual*, est vital⁶³¹.

Ces cris de désespoir, de colère et de peine font partie du deuil écologique. Une partie grandissante d'entre nous se sent démunie face à la disparition du monde que nous avons connu, la perte des espèces et des espaces « naturels ». Selon un article publié en 2019 dans le *New York Times* : « Ça ressemble à ceci : Vivez la crise dans son urgence. Embrassez la

⁶²⁹ Ibid., p. 78. La Ferme du Bec Hellouin était pionnière en permaculture en France. Bec Hellouin annonce une fin de visites et des formations. La ferme devient un centre de recherche : <https://www.fermedubec.com/la-ferme-du-bec-hellouin-entame-une-grande-transition/> (Consulté le 15 juillet 2021). Déjà étudiée par François Leger et les équipes de l'INRA en amont de la publication de *Permaculture*, la ferme a rendu disponible de nombreux rapports sur leur site : <https://www.fermedubec.com/la-recherche/les-rapports-scientifiques/> (Consulté le 15 juillet 2021). Elle est aussi en vitrine du site de ce qui est l'INRAE (Institut national de recherche pour l'agriculture, l'alimentation et l'environnement) depuis janvier 2021: <https://www.inrae.fr/actualites/ferme-du-bec-hellouin-beaute-rend-productif> (Consulté le 15 juillet 2021).

⁶³⁰ Dans *Rêver l'obscur* (*Dreaming the Dark*, 1982), la menace écologique est surtout envisagée sous la forme destructrice des accidents nucléaires.

⁶³¹ Émilie Hache, « Préface. Where the future is » dans *Rêver l'obscur*, traduction de Morbic, Paris, Éditions Cambourakis, 2015, p. 19.

douleur, mais n'arrêtez pas là. Cherchez une voie spirituelle afin de parvenir à la gratitude, la compassion et l'acceptation, parce qu'agir dans le déni, dans la colère ou dans la peur ne fait que nous nuire au final⁶³². » La journaliste explique que la dépression comme réaction à la crise écologique est logique, mais qu'une bonne réponse à la peine et à l'anxiété est de canaliser cette peine en action. C'est ce que l'activiste écoféministe Joanna Macy appelle « le travail du désespoir⁶³³ ». Selon elle, La souffrance et le désespoir que nous ressentions collectivement et souvent de manière inconsciente face à la destruction écologique peut, comme le deuil, nous engourdir. Elle nous conseille d'y faire face :

Tout comme le travail du deuil désigne un processus par lequel les personnes endeuillées libèrent leurs énergies engourdies en reconnaissant et portant le deuil d'un être aimé, nous avons tou-te-s besoin de libérer nos sentiments envers notre planète menacée et la disparition possible de notre espèce. Jusqu'à ce que nous nous décidions à agir ainsi, notre puissance de réponse créative sera paralysée⁶³⁴.

Ce conseil résonne avec la démarche déjà analysée de *See Now Then* : canaliser la colère permet de vivre une vie bonne dans, ou peut-être malgré la vie mauvaise. Reconnaître sa souffrance et faire le travail du désespoir, c'est une façon de prendre soin de notre monde, explique Macy⁶³⁵.

Mais si l'ombre de la mort et de la perte plane encore au-dessus de des analyses faites, ce chapitre puise aussi de l'inspiration dans l'article « Attitude joueuse, voyage d'un "monde" vers d'autres et perception aimante » de Maria Lugonès⁶³⁶. Ainsi, j'entends proposer une analyse « joueuse » des jardins de Jamaica Kincaid, et de Marie NDiaye qui laisse aussi une place au rire éco(-)logique, sans pour autant laisser de côté les sentiments et attitudes de la peur, de la colère, et de la perte qui traversent leurs œuvres et qui sont partagés par bon nombre d'écoféministes. La mise en italiques d' « entend » reconnaît aussi bien la possibilité réelle de l'échec de cette démarche. L'article de Lugonès s'adresse

⁶³² Cara Buckley, "Apocalypse Got You Down? Maybe This Will Help", *New York Times*, 15 novembre 2019: « It looks like this: Live like the crisis is urgent. Embrace the pain, but don't stop there. Seek out a spiritual path to forge gratitude, compassion and acceptance, because operating out of denial, anger or fear only hurts us in the end. »

⁶³³ Voir Joanna Macy, « Agir avec le désespoir environnemental » dans *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Émilie Hache (ed.), Paris, Éditions Cambourakis, 2016, pp. 161-182. Macy explique l'origine du nom « travail du désespoir » dans la section « Traverser le désespoir », pp. 171-174.

⁶³⁴ Ibid., p. 172.

⁶³⁵ Ibid., p. 173.

⁶³⁶ Traduction de Jules Falquet et Paola Bacchetta de « Playfulness, 'World' Travelling, and Loving Perception », in Gloria Anzaldúa (ed.), *Making faces, Making souls, Haciendo caras. Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1990.

aux femmes racisées états-uniennes qui voyagent dans les « mondes ». Certains mondes leur appartiennent ou sont accueillants, mais d'autres sont hostiles à leur égard. Dans son contexte d'écriture⁶³⁷, Lugonès nomme comme hostiles les « "mondes" Blancs / Anglo ». Trente ans après la publication de cet article, j'essaie de suivre ses conseils, tout en étant consciente que je suis issue de ce monde hostile et que j'écris dans un contexte différent. Ainsi, le post-scriptum à la traduction française m'est utile. Lugonès précise le sens à donner au voyage tout en éclairant le sens qu'elle donne au « monde » :

Ce que j'ai cherché à exprimer avec le terme de « voyage », est un mouvement épistémique au sein de multiples réalités. L'on se déplace épistémiquement d'un monde à un autre. Mais le mouvement n'est pas seulement épistémique. Le mouvement épistémique, plutôt, rend capable de percevoir, de ressentir la manière dont l'on habite différents mondes. Le mouvement trouve un soi, un ensemble de relations, de pratiques, d'affections ou de désaffections, complètement transformé-e-s d'un monde à l'autre. Dans un monde, on peut être incomplètement humain-e, toutes les pratiques, institutions, perceptions, productions de sens et de connaissance, compréhension du genre, ayant cristallisé notre non-humanité. Dans un autre monde —dans le « même » espace— notre créativité fleurit. Le pouvoir circule différemment, tant dans les significations que dans les logiques de ces significations. Le mouvement épistémique a lieu au sein de l'hétérogénéité et de la multiplicité de réalité, de soi, de structures et de pratiques qui informent chaque monde. De ce fait, les mondes que j'ai à l'esprit ne sont pas exactement des mondes possibles dans le sens logique de ce mot. Ils sont constitutif [*sic*] de notre réalité multiple, hétérogène et non-unifiée⁶³⁸.

La pensée de Lugonès me paraît particulièrement adaptée aux textes analysés.

Kincaid retrace les voyages faits dans les mondes anciens pour expliquer le monde actuel, ses écrits sont des voyages dans le monde d'aujourd'hui qui permet de décrire la multiplicité culturelle, temporelle, historique et subjective de son monde : « On my night table now is a large stack of books and all of them concern the Atlantic slave trade and how the world in which I live sprang from it » (*MGB*, 64). Ses écrits sur son voyage en Chine démontrent une conscience aiguë des mondes multiples, situés : « (the world as I understood and do still understand it) » (*MGB*, 197), « (the world as I have come to know it) » (*MGB*, 200), « the edge of my world, that is to say, if the world as I had imagined it had a horizon beyond which I would fall and no longer know myself » (*MGB*, 202). *Among Flowers* regorge d'exemples similaires. Les voyageurs à l'aéroport s'habillent de manière similaire, mais « [...] have very different ideas from you about how the very world in which

⁶³⁷ L'article a été publiée en 1990 aux États-Unis.

⁶³⁸ Maria Lugonès, « Attitude joueuse, voyage d'un « monde » à d'autres et perception aimante », traduit par Jules Falquet et Paola Bacchetta, dans *Les Cahiers du CEDREF. Théories féministes et queers décoloniales*, 18, 2011, pp. 91-92.

you place step after step ought to be arranged » (AF, 10). L'autrice se dit « [...] keenly aware of how ignorant I was in every way of the world in which I was in » (AF, 116). Selon Agnese Fidecaro dans « Jamaica Kincaid's Practical Politics of the Intimate » *My Garden (Book)*: propose

[...] une version dérangeante de l'ouvrage féministe *Un Lieu à soi* – version qui réécrit et actualise spécifiquement la revendication de Virginia Woolf, mais en exigeant une intégrité qui ne soit pas seulement esthétique, mais aussi personnelle dans le contexte actuel. Parfois, la violence du monde s'impose de manière si profonde dans nos vies que nous pourrions être tenté.es de nous retirer dans l'espace sécurisant de nos jardins personnels. Prenant acte de cette tentation, Kincaid se saisit de leur « intériorité » et la retourne, trouvant de nouvelles façons de concevoir l'intime comme une ressource politique que nous pourrions y découvrir⁶³⁹.

En effet, un des passages les plus cités de *My Garden (Book)*: explique : « For the fact is that the world cannot be left out of the garden⁶⁴⁰ » (MGB, 82). En écrivant son monde, Kincaid préfigure la continuation (*ongoingness*) des mondes de la/sur Terre⁶⁴¹ : « An integral part of a gardener's personality—indeed, a substantial amount of a gardener's world—is made up of the sentiment expressed by these two words “To Come”⁶⁴² » (MGB, 85).

Ces jeux de situationalité demandent un changement de perception du monde et des mondes chez les lectrices, qui voient à travers la vision de Kincaid et les mouvements épistémiques de ses écrits. Dans *Trois femmes puissantes*, les mondes des femmes puissantes, (im)migrantes sont en apparence séparés les uns des autres. Mais en réalité,

⁶³⁹ [Traduction de Gabriel Boniecki] « Jamaica Kincaid's Practical Politics of the Intimate in "My Garden(book) ». *Women's Studies Quarterly*, Vol. 34, No. 1/2, The Global & the Intimate (Spring - Summer, 2006), p. 254. Quelques pages plutôt, Fidecaro écrit : [...] a disturbing version of the feminist “room of own's own”—one that specifically rewrites and actualizes Woolf's demand for personal, not just aesthetic integrity in the context of the contemporary world. The violence of this world sometimes reaches so deep into our lives that we may be tempted to withdraw from it into the safe place of our personal gardens. Acknowledging this temptation, Kincaid turns their “interiority” inside out and finds new ways of conceiving of the intimate as a political resource we may discover there.

« Contrary to Voltaire's *Candide*, whose decision to cultivate his own garden signified a retreat from public affairs, Kincaid does not dissociate her gardening from an engagement with the world. » Comme l'œuvre de Kincaid est une critique des Lumières, il est intéressant que la vision de Kincaid s'oppose à celle de Voltaire.

⁶⁴⁰ « Le fait est que le monde ne peut pas être écarté du jardin. »

⁶⁴¹ Je rédige ce chapitre dans la foulée d'une fuite du prochain rapport du GIEC, le 23 juin 2021. Michaël Correia publie « La fuite du « rapport » du Giec est contre-productive pour le climat » sur le site de Mediapart le 26 juin. Cet article reprend le même constat publié par les journaux tel que *Le Monde* et *Le Guardian* : « *La vie sur Terre peut se remettre d'un changement climatique majeur en évoluant vers de nouvelles espèces et en créant de nouveaux écosystèmes. [...] L'humanité ne le peut pas* » (para 9). Consulté le 15 juillet 2021 au <https://www-mediapart-fr.accesdistant.bu.univ-paris8.fr/journal/international/260621/la-fuite-du-rapport-du-giec-est-contre-productive-pour-le-climat>

⁶⁴² Je traduis : Une partie incontournable de la personnalité d'un.e jardinier.e—une quantité importante du monde même d'un.e jardinier.e—est constituée par le sentiment qu'expriment les deux mots suivants « À venir ».

comme les analyses des chapitres précédent démontrent, ils se superposent et s'entrelacent.

Lugonès s'appuie également sur une distinction faite par Marilyn Frye entre « perception arrogante » et « perception aimante » (de l'autre). Pour Lugonès, pour voyager dans le monde de l'autre, il faut une attitude joueuse, et cette attitude vient d'une perception aimante. Constituer et définir l'autre selon les normes de son monde à soi, du monde dominant, c'est avoir une « perception arrogante⁶⁴³ ». On pourrait aussi définir cette « perception arrogante » comme une manière de « comprendre » selon Édouard Glissant. Dans *Poétique de la Relation*, il écrit, « Il y a dans ce verbe comprendre le mouvement des mains qui prennent l'entour et le ramènent à soi. Geste d'enfermement sinon d'appropriation. Préférons-lui le geste du donner-avec, qui ouvre enfin sur la totalité⁶⁴⁴. » Existe-t-il un rapport entre ce « donner-avec » et la « perception aimante » ? Lugonès affirme que selon le monde dans lequel elle se trouve, elle peut être perçue comme étant plus ou moins espiègle, et elle nous encourage à adopter une attitude joueuse qui se passe des normes, qui est de la coopération sans règles. Cette attitude joueuse est une ouverture à l'autre qui cherche une rencontre tout en respectant ce que Glissant a appelé le « droit de l'opacité » :

Dans la rencontre des cultures du monde, il nous fait avoir la force imaginaire de concevoir toutes les cultures comme exerçant à la fois une action d'unité et de diversité libératrices. C'est pourquoi je réclame pour tous le droit à l'opacité. Il ne m'est plus nécessaire de « comprendre » l'autre, C'est-à-dire de le réduire au mode de ma propre transparence, pour vivre cet autre ou construire avec lui⁶⁴⁵.

J'espère pouvoir, dans les pages qui suivent « voyager » de manière aimante, analyser de manière « playful », à la fois joueuse et ludique.

Je souhaite sortir d'une vision environnementaliste qui cherche à retourner vers un monde imaginaire et révolu, fondé sur le fantasme d'un ordre (hégémonique) et de la pureté « naturelle ». Le premier chapitre de cette thèse portait sur le roman *See Now Then* et sur la confusion entre la greffe et le porte-greffe ; et soit dit en passant, certain.es

⁶⁴³ Lugonès tire cette distinction de Marilyn Frye, « In and Out of Harm's Way: Arrogance and Love » dans *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, Freedom, CA : The Crossing Press, 1983, pp. 52-83. La distinction entre la perception arrogante (the arrogant eye) et la perception aimante (the loving eye) se termine avec un appel à imaginer et à aimer les femmes indépendamment de leur relation aux hommes que Frye intitule « the beloved », la bien aimée. Voir les pages 66-76 en particulier.

⁶⁴⁴ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation. Poétique III*. Paris, Gallimard, 1990, p. 206.

⁶⁴⁵ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 71.

agriculteur.trices et permaculteur.trices s’opposent au greffage et le déconsidèrent en tant que pratique « pas naturelle ». L’analyse de *See Now Then* a aussi souligné l’importance des *patterns*, en particulier de la spirale. Ici, je propose des suivre alors le mouvement de spirale pour revenir vers les œuvres de Kincaid et pour aller vers les œuvres de Marie NDiaye afin de tisser ou de mettre en lumière des liens entre elles. Les mondes littéraires de NDiaye et Kincaid nourrissent une réflexion sur les mondes qui ont disparu et ceux qui sont en devenir tout en restant dans le trouble des mondes actuels, impurs.

Invoyer et aimer l’impur : la pensée de Lugonès éclaire encore la pensée de cette analyse littéraire—discours impurs, pratiques impures, genres impurs, etc. « La monophilie et la pureté sont du même acabit⁶⁴⁶ » écrit-elle. L’impureté est un « art » dont les « pratiques de la résistance festive » incluent « le brouillage et la confusion entre catégories », « la pratique de *trickstery* et de pitrerie » et « l’ébranlement de l’ordre régissant l’ordre social⁶⁴⁷ ».

5.1 Au plus proche de moi, dans et autour de la maison d’un.e autre

A house has a physical definition ; a home has a spiritual one.
My Garden (Book) ; Jamaica Kincaid, 30

En permaculture, les zones 0 et 1 comprennent la maison et le jardin, les zones habitées et les plus fréquentées et manipulées par les êtres humains. Les jardins du corpus de cette thèse entourent ou jouxtent des maisons. Souvent, celles-ci sont habitées par une narratrice, mais pas toujours. D’une manière ou d’une autre, ces maisons appartiennent à ou sont hantées par un.e autre. Jamaica Kincaid ouvre *My Garden (Book)* : en retraçant son parcours de jardinière à l’âge adulte. Ce récit d’origines est associé à la maternité et plus particulièrement au jour de sa deuxième fête des mères : la naissance de la jardinière suit donc un acte de naissance. La narratrice insiste sur la disparition de son premier cadeau de fête des mères—des boucles d’oreilles, et au fil des écrits, il devient clair que ce cadeau—volé ou perdu, personne ne le sait—était éventuellement mal assorti à l’écrivaine-jardinière

⁶⁴⁶ [Ma traduction] Maria Lugonès, « Purity, Impurity, and Separation » dans *Signs*, vol. 19, no. 2, 1994, p. 464 : « Monophilia and purity are cut from the same cloth. »

⁶⁴⁷ [Ma traduction] Ibid., p. 478 : « a practice of festive resistance », « categorical blurring and confusion », « practicing tricksterery and foolery » et « undermining the orderliness of the social order ».

qui se donne naissance en cultivant, et non pas en s'ornant de bijoux fait par d'autres mains. Avec un kit d'outils et de graines offert à l'occasion de sa deuxième fête par son mari, *au nom de sa fille*, Jamaica Kincaid plante un jardin sous l'ombre d'un chêne et d'un érable⁶⁴⁸.

Faute de lumière et de sol adapté, ce jardin ne prospérera pas, et plutôt que de jouir de sa propre production, Kincaid admire celle du voisin, Chet, un fumeur atteint d'une maladie pulmonaire. Les tomates délicieuses de Chet poussent au plus près de sa maison qui relâche des toxines dans le sol : ces fruits devraient être défendus. Par comparaison : [...] my plot of back yard upturned by me, which had made my hands blistered and unpleasant-looking, looked as if an animal of any kind had mistakenly thought something was buried there and had sought in vain to find it; no one looking at the mess I had made would think that a treasure of any kind, long lost, had finally been unearthed there⁶⁴⁹. » (*MGB*, 4). Ces indices ne témoignent pas tellement d'un « échec » ; elles sont la trace laissée par une *trickster* à l'attitude joueuse. Mais quel trésor a-t-elle trouvé ?

Plutôt que d'en révéler le contenu, Kincaid poursuit le récit de son « attachment in adult life to the garden⁶⁵⁰ » (*MGB*, 3) avec la mort de son voisin. Ce décès ouvre une série d'acquisitions et d'installations de la narratrice dans les maisons des personnes décédées du village. Ainsi, elle achète d'abord la maison de Mrs. McGovern, tout en précisant qu'elle n'a pas connu la propriétaire défunte et se sent donc indifférente à son égard. Ayant payé pour le terrassement du jardin, Kincaid découvre, d'abord avec colère, les pousses marrons des pivoines de l'ancienne propriétaire qui resurgissent au printemps. C'est la voisine, Beth Winter, qui apprend à Kincaid que ces pousses viennent des pivoines de l'ancienne propriétaire. Dans cette nouvelle maison ancienne, qu'elle appelle systématiquement « la maison de Mrs. McGovern », Kincaid engage un homme du village pour retourner la terre. À

⁶⁴⁸ Le premier récit de cette expérience ouvre *My Garden (Book)*: (pp. 4-5), mais dans Kincaid relate l'évènement une deuxième fois dans le chapitre « Earthly Delights ». Voici encore en lien à Éden, qui vient de l'hébreu pour « délice », « plaisir ». Voir André Paul, « ÉDEN », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7 juillet 2021 à l'adresse <https://www.universalis.fr/encyclopedie/eden/> et "Eden, n.1." *OED* [en ligne], Oxford University Press, consulté le 7 juillet 2021 au <https://www-oed-com.accesdistant.bu.univparis8.fr/view/Entry/59493?rskey=wsKywo&result=1&isAdvanced=false#eid>.

⁶⁴⁹ Je traduis : « [...] on aurait dit de ma propre parcelle de jardin, retournée par mes soins et dont le travail a couvert de cloques mes mains, leur donnant un aspect repoussant, comme si un animal, n'importe lequel, avait pensé à tort qu'il y avait quelque chose enterrée à cet endroit-là et avait essayé en vain de le trouver ; personne n'aurait pu deviner, en regardant la pagaille que j'y avait laissé qu'un trésor quelconque, perdu depuis longtemps, y avait été déterré là-bas. »

⁶⁵⁰ *My Garden (Book)*: s'ouvre avec le commencement de l'« attachement à la vie adulte au jardin » de l'autrice, p. 3.

l'aide d'une petite machine, il prépare un carré pour le potager, avant de former, sur les directives de la jardinière, des « [...] beds in strange shapes, so that the house would eventually seem protected by a moat made not of water but the result of an enthusiastic beginning familiarity with horticulture⁶⁵¹. » (*MGB*, 6). L'émergence de ce jardin coïncide avec la lecture d'un livre d'histoire sur la conquête du Mexique, dont les pages sont semées de fleurs que Kincaid voit régulièrement dans le jardin : « [...]after that the garden was more to me than the garden as I used to think of it. After that the garden was also something else⁶⁵² » (*MGB*, 6).

La narratrice joue avec et frustre encore les lectrices, contraintes de lire entre les lignes pour imaginer ce que peut être ce « quelque chose d'autre ». Les formes tracées dans le jardin de la narratrice ne ressemblent pas aux formes des jardins qu'elle admire : « [...] I wanted a garden that looked like something I had in my mind's eye, but exactly what that might be I did not know and even now don't know⁶⁵³ » (*MGB*, 7). Questionnée par d'autres jardinières et jardiniers au sujet de ces formes non conventionnelles, la narratrice ne peut que difficilement répondre à leurs interrogations, choisissant parfois de répliquer par le silence. Il semble manquer à ces personnes curieuses la possibilité d'un mouvement épistémique. La réponse à leurs interrogations ne lui vient que quand elle déménage dans une troisième maison, celle construite et habitée par le professeur de botanique Dr. Woodsworth, récemment décédé, et sa famille :

When it dawned on me that the garden I was making (and am still making and will always be making) resembled a map of the Caribbean and the sea that surrounds it. I did not tell this to the gardeners who had asked me to explain the thing I was doing, or to explain what I was trying to do; I only marveled at the way the garden is for me an exercise in memory, a way of remembering my own immediate past, a way of getting to a past that is my own (the Caribbean Sea) and the past as it is indirectly related to me (the conquest of Mexico and its surroundings)⁶⁵⁴ (*MGB*, 7-8).

⁶⁵¹ Je traduis : « [...] parterres aux formes étranges, de telle façon que, après un certain temps, la maison semblait être protégée par les douves qui n'étaient pas remplies d'eau, mais par le résultat d'une familiarité naissante avec l'horticulture. »

⁶⁵² Je traduis : « [...] après cela le jardin était plus pour moi que le jardin tel que je l'imaginais avant. Après cela, le jardin était aussi quelque chose d'autre. »

⁶⁵³ « [...] j'ai voulu un jardin qui ressemblât à quelque chose vu dans l'œil de mon esprit, mais ce que ça pouvait être, je ne le savais pas et ne le sais toujours pas, même maintenant. »

⁶⁵⁴ Je traduis : « Il m'en venu tout à coup que le jardin que je faisais (et que je continue à faire et que je ferai toujours) ressemblait à une carte des Caraïbes et la mer que les entourent. Je ne l'ai dit à aucun des jardinier.es qui m'ont demandé d'expliquer ce que je faisais, ou d'expliquer ce que j'essayais de faire, je me suis seulement émerveillée de la façon dont le jardin est pour moi un exercice de mémoire, une façon d'accéder à un passé qui m'appartient (la mer des Caraïbes) et un passé qui m'importe indirectement (la conquête du Mexique et ses environs). »

À la fois exercice de mémoire et accès au passé personnel et collectif, le jardin est associé à la maternité et à la mort. Mais, il faut aussi rappeler que jardiner, dans l'œuvre de Kincaid, est équivalent à écrire, et qu'écrire est une façon, selon Kincaid encore, de sauver sa vie. Ainsi, le trésor non nommé peut bien être l'écriture, qui est toujours chez Kincaid, une écriture de soi qui invente et réinvente le monde.

Il est intéressant du point de vue de la permaculture que la conception du livre-jardin de Kincaid parte des *patterns* (structures d'ensemble) pour arriver aux détails, suivant le principe 7 de la permaculture selon David Holmgren⁶⁵⁵. Ainsi, si l'analyse présentée dans cette thèse revient souvent vers la spirale, *My Garden (Book)*: identifie clairement les îles des Caraïbes comme le *pattern*, la structure d'ensemble. Il est donc aisé de retrouver donc dans l'affirmation de Kincaid une pensée archipélique, pour le dire avec Glissant—le livre-jardin est relationnel, autant ouvert sur le monde qu'un monde en lui-même. Ainsi, le soi écrit/jardiné et écrivant/jardinant de Kincaid rejoint la conception du soi interdépendant avancée par Joanna Macy. Plutôt que d'embrasser la notion « des soi séparés, mus par des pulsions agressives, en compétition pour une place au soleil », elle affirme que tous les êtres sont interconnectés : « C'est le réseau vivant à partir duquel notre individu et nos existences distinctes, se sont érigées et dans lequel nous sommes entrelacé-e-s. Nos vies se déploient au-delà de notre peau, en interdépendance radicale avec le reste du monde⁶⁵⁶. » Elle poursuit plus loin :

En tant que systèmes ouverts, nous tissons notre monde, bien que chaque conscience individuelle illumine une petite partie de celui-ci, une petite portion du vaste cercle des sentiments et du savoir. Alors que notre conscience se développe, il en va du même pour celle du réseau. Il semblerait que nous participons à une prise de conscience plus large. La toile de la vie à la fois nous berce et nous appelle à tisser davantage⁶⁵⁷.

En citant Glissant, Kincaid et Macy ensemble, j'espère mettre en lumière un tissage implicite entre leurs pensées, et il est fort parlant que le personnage du dernier roman de Kincaid, Mrs. Sweet, tricote autant qu'elle jardine et écrit.

Il est évident que dans *My Garden (Book)*: et *See Now Then*, l'écriture de Kincaid est éco-logique car elle est indissociable des maisons. Dans *Among Flowers*, l'autrice situe son

⁶⁵⁵ La traduction française du septième principe, « Design from patterns to details ». Dans le premier chapitre de cette thèse, j'explique ma préférence pour l'anglais *pattern*. Quelque chose se perd dans la traduction.

⁶⁵⁶ Joanna Macy, *art. cit.*, p. 175.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 177.

voyage toujours par rapport au départ de chez elle, se souvenant de sa propre maison et la comparant à celles qu'elle rencontre lors de sa longue randonnée dans les Himalaya. Dans *My Garden (Book)* :, l'écriture est aussi *placenterre* et donc retrace la naissance de l'écrivaine, mais aussi sa naissance au jardinage, déjà directement liée à la terre. Cependant, le récit des origines (du jardin, du soi-jardinant) est bien pluriel, multiple, et ainsi relié également aux personnes décédées qui ont trouvé leur place finale en terre. L'Éden originaire, unaire et parfait cède la place aux édens installés autour des maisons, perfectibles mais habitables.

C'est pour cette raison que l'écriture *placenterre* de Kincaid est aussi celle d'un soi « radicalement interdépendant ». Jardinière née dans la maison de Mrs. McGovern, l'écrivaine et sa famille font leur chez soi dans la maison de Robert Woodsworth, « our home » (chez nous) se trouve « [...] in a house that Robert Woodworth built⁶⁵⁸ » (*MGB* 49). Bien que les enfants Woodworth ne veuillent pas garder la maison, ils s'attachent à l'idée de la vendre à Kincaid et sa famille, imaginant que son époux compositeur fera de la musique dans la maison, comme leur mère Helen. Et Kincaid, qui affirme ne jamais vouloir quitter la maison pour une autre, s'attache également à la famille Woodworth et à l'idée de passer sa vie avec eux : « If you must go through your life being reminded of people you have never met, Bob and Helen Woodworth would be the ideal people with whom to have this experience⁶⁵⁹. » (*MGB*, 40). Les êtres du jardin, les êtres humains et la maison sont liés inextricablement, et Kincaid perçoit sa maison à travers l'attachement des enfants Woodsworth. Son attitude envers les arbres devant la maison en est une illustration. Par exemple, un botaniste lui explique que ce ne sont que des « sapin-ciguë ordinaires » (« ordinary hemlocks ») (*MGB*, 33). Mais pour elle, ces arbres ordinaires recèlent un mystère quotidien. Le fils de Robert Woodsworth ne sait pas d'où viennent les sapins, ni pourquoi son père les a plantés. L'avis du botaniste est balayé, « [...] he had never seen the youngest son of Robert Woodworth measure his grown self against the grown tree » (*MGB*, 33). Quand un homme invité à dîner lui conseille d'abattre ces mêmes arbres, elle attend son départ pour s'excuser auprès des eux (*MGB*, 34).

⁶⁵⁸ Je traduis : « dans une maison construite par Robert Woodsworth ».

⁶⁵⁹ Je traduis : « Si vous êtes obligé.e de passer votre vie à vous faire rappeler des personnes que vous n'avez jamais rencontré, Bob et Helen Woodworth sont le couple idéal pour cette expérience. »

Kincaid s'émerveille pour ce qui est ordinaire—une personne qui se mesure contre un arbre, un mystère familial banal, mais elle affirme que la maison n'est pas hantée. Pourtant :

When Dr. Wordsworth died in the room in which I now write, he was alone. Helen had died two years earlier. His spirit does not haunt the room. His spirit does not haunt the house. One night, during the first winter we spent in this house, I was lying in my bed, when suddenly I smelled smoke. I ran into every room, I ran into the attic, I ran into the basement, trying to see where the smell of smoke was coming from, trying to see if I could find the thing burning. The smell of smoke was not to be found in any other part of the house, only in my bedroom. The phenomenon of the smell of smoke occurs only in the wintertime and only in that one room⁶⁶⁰ (*MGB*, 41).

Comment décrire l'inexplicable, un évènement supranaturel classique et affirmer le contraire ? C'est peut-être parce que, pour elle, « death is just another way of being⁶⁶¹ » (*MGB*, 69). Après tout, Kincaid compare les monticules de neige du jardin d'hiver aux tombes de l'Antigua, mais sa description—« the grave is topped off with a huge mound of loose earth⁶⁶² » (*MGB* 69)—ressemble curieusement à celle de son premier jardin, cet espace déterrée. Ou bien, peut-être qu'elle *joue* de nouveau avec les lectrices, signalant qu'il est possible qu'elle et sa famille hantent la maison de Woodworth? Les récits de Kincaid sont des récits de vivre et de mourir ensemble. Si pour Kincaid la maison n'est pas hantée, est-ce parce qu'elle est, comme Mrs. Sweet, « [...] sympathetic to the worldly-ness of the dead, for she could make herself see the army of worms, parasites, who had, without malice aforethought, begun to feed on Homer and would soon reduce him to the world of wonder [...]»⁶⁶³ » (*SNT*, 5). Les textes suggèrent qu'il existe à la fois un cycle de renouvellement, comme celui épousé par Val Plumwood, et un continuum entre la vie et la mort. Aucun organisme vivant n'est complément vivant ou complètement mort, mais habité à tout

⁶⁶⁰ Je traduis : « Quand le Dr Wordsworth est mort dans la pièce où j'écris maintenant, il était seul. Helen est morte deux ans auparavant. Son esprit ne hante pas la pièce. Son esprit ne hante pas la maison. Une nuit, le premier hiver que nous avons passé dans cette maison, j'étais couchée dans mon lit quand tout d'un coup, j'ai senti de la fumée. J'ai couru dans toutes les pièces, j'ai couru au grenier, j'ai couru au sous-sol, essayant de déterminer la provenance de cette odeur de fumée, essayant de voir si je pouvais trouver ce qui brûlait. L'odeur de la fumée ne se trouvait nulle part ailleurs dans la maison, seulement dans ma chambre. Le phénomène de l'odeur de la fumée n'a lieu qu'en hiver et que dans cette pièce. »

⁶⁶¹ Je traduis : « la mort est simplement une autre façon d'être ».

⁶⁶² Je traduis : « la tombe est recouvert d'une grande monticule de terre meuble ».

⁶⁶³ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, trad. de Jacqueline et Jean-Pierre Carasso, Paris, Éditions de l'Olivier, 2016, p. 11 : « [...] avait éprouvé une forme de compassion pour l'aspect bien terrestre du mort, car elle était capable de susciter en elle-même la vision de l'armée d'asticots, de parasites, qui avaient, sans méchanceté ni préméditation commencé à se nourrir de Homer et l'auraient bientôt réduit au règne de l'effacement [...] ».

moment par la vie et la mort. En même temps, ce « worldly-ness » laisse entrevoir un voyage dans le monde qui vient après (à venir) et avec la mort.

5.2 Travail de deuil, vers le désespoir et la joie

Dans son article « Death and the Diaspora Writer: Hybridity and Mourning in the Work of Jamaica Kincaid », Ramón Soto-Crespo souligne l'omniprésence des thèmes de la mort et du deuil dans les œuvres de Kincaid. Il ne voit pas le deuil comme un état pathologique dont le travail et le dépassement permettront à l'individu de se régénérer ou de retrouver la santé et critique une vision économique du deuil comme un investissement qui donnera un bénéfice⁶⁶⁴. Au lieu d'être un processus linéaire, le deuil est un travail productif en soi parce il permet, en lien avec l'expérience du jardin et du jardinage de créer « une série de connections historiques, géographiques, botaniques et familiales⁶⁶⁵ » :

De ce point de vue, le passé, loin d'être statique, acquiert un dynamisme dans le jardin en mobilisant des connexions entre l'histoire, la géographie, la politique, la littérature, et la culture. Selon Kincaid, la mémoire est une force active et créative parce qu'elle liée à des cultures à travers le temps [...]. Par le biais de son jardin, Kincaid voit comment son passé personnel est imbriquée dans la politique, et plus spécifiquement, dans l'histoire de l'impérialisme. Donc, elle envisage la mémoire comme étant caractérisée par l'hybridité, dans la mesure où ses associations personnelles avec le jardinage évoquent nécessairement un héritage culturel plus vaste, qui fait partie de son histoire bien qu'il ne fasse pas directement partie de son expérience⁶⁶⁶.

Selon lui, le deuil tel que Kincaid l'écrit est une forme de résistance politique.

Son analyse minutieuse de la nouvelle « Ovando », *My Brother and My Garden (Book)*, examine comment Kincaid « relie de façon directe l'horticulture et l'impérialisme⁶⁶⁷ » en se saisissant du jardin botanique comme d'une institution et d'un moteur de la conquête coloniale, de la mise en place et de la propagation des plantations et, par extension, comme complice à la racialisation et la mise en esclavage des personnes

⁶⁶⁴ Ramon Soto-Crespo, « Death and the Diaspora Writer: Hybridity and Mourning in the Work of Jamaica Kincaid » dans *Contemporary Literature*, Summer, 2002, Vol. 43, No. 2 (Summer, 2002), pp. 370-371.

⁶⁶⁵ Ibid., pp. 345-346 : « [...] a series of historical, geographical, botanical, and familial connections ».

⁶⁶⁶ Ibid., p. 346 : « In this view, the past, far from being static, acquires dynamism in the garden by mobilizing connections between history, geography, politics, literature, and culture. Kincaid considers memory an active, creative force because it connects cultures across time [...]. Through her garden, Kincaid sees how her personal past is tied to politics, and, specifically, to the history of imperialism. Hence she sees memory as characterized by hybridity, in that her personal associations with gardening necessarily evoke a larger cultural legacy, one that is part of her history though it is not part of her own direct experience. »

⁶⁶⁷ Ibid., p. 346 : « directly connects horticulture and imperialism ».

noires. Ces jardins étaient à la fois des « lieux de plaisir, où des gens pouvaient admirer la beauté des plantes "exotiques", et des moteurs d'une nouvelle révolution agricole qui a alimenté les pouvoirs impériaux dans leurs expansion économique⁶⁶⁸. » Cependant, Soto-Crespo démontre aussi comment Kincaid intègre les récits de résistance et de révolte en inscrivant la mémoire des jardins des esclaves dans ses écrits. Jardins de production alimentaires, y sont cultivés aussi des plantes vénéneuses, utilisées pour empoisonner les maîtres.

L'analyse de Soto-Crespo télescope des moments charnières de *My Brother* et "Ovando," expliquant que le conquistador sème la mort coloniale dans le jardin caribéenne que le frère de l'autrice, un « queer subaltern », récolte quelques siècles plus tard, au plus fort de l'épidémie du Sida.

5.3 Trois déesses puissantes ?

Je propose de reprendre là où Soto-Crespo s'arrête, à ce moment fortement genré et postcolonial où le deuil du « queer subaltern » « [...] permet la venue au monde de l'écrivaine de la diaspora⁶⁶⁹ ». En partant de *My Garden (Book)* et *Among Flowers: A Walk in the Himalayas* vers le dernier roman publié de Kincaid, *See Now Then*, le jardin apparaît non seulement comme un lieu de deuil, mais aussi comme un lieu de naissance et de joie. Il ne s'agit pas ici d'une opposition binaire, mais de cycles qui se répètent tout en se déplaçant, comme une spirale, forme dynamique du cercle.

Soto-Crespo remarque que les jardins européens (Kew, Giverny, Sissinghurst) que Kincaid visite et commente sont, pour elle, des lieux macabres, hantés par les fantômes de la traite transatlantique et de l'impérialisme. En même temps, selon lui, le jardin de Kincaid n'est pas hanté parce que la mort est une aussi une manière d'être.

Les liens entre semer et récolter ; mourir et vivre ou être autrement ; jardiner, écrire et lire ; écrire et survivre forment des nœuds qui rappellent aussi des rites et des mythes très anciens reliant les femmes, les cultes de la fertilité et la culture des plantes. Dans *Les femmes avant le patriarcat* (1976), l'écoféministe Françoise d'Eaubonne soutient l'hypothèse que les femmes ont découvert l'agriculture, une hypothèse confirmée par des

⁶⁶⁸ Ibid., p. 352 : « places of pleasure, where people could admire the beauty of 'exotic' plants, and engines of a new agricultural revolution that fueled the imperial powers in their economic expansion ».

⁶⁶⁹ Ibid., p. 372 : « allows the coming to life of the diaspora ».

recherches plus récentes. Dans *Femmes de la préhistoire* (2016), Claudine Cohen écrit, par exemple, « Il est vraisemblable que les femmes furent les premières à semer et à récolter, à ‘cultiver leur jardin’, au point qu’on a pu leur attribuer l’invention de l’horticulture, voire de l’agriculture. Traditionnellement adonnées à la cueillette, sédentaires par nécessité, elles auraient été les premières attachées à la production des plantes⁶⁷⁰. » D’Eaubonne émet l’hypothèse que les sociétés pré-patriarcales⁶⁷¹ étaient plus égalitaires parce que les femmes contrôlaient la production de nourriture et la reproduction de l’espèce humaine. Elle postule qu’au terme d’une guerre virulente de longue durée, les femmes ont perdu le contrôle des deux⁶⁷². Une culture patriarcale fondée sur l’exploitation des femmes, la surconsommation des ressources naturelles et la surproduction agricole⁶⁷³ s’est développée et propagée. Selon d’Eaubonne, la survie de l’espèce humaine serait compromise à terme à moins que les femmes et les hommes ne partagent les ressources équitablement⁶⁷⁴.

En raison de nombreux artefacts, telles les Vénus et d’autres statuettes, les recherches d’Eaubonne supposent qu’il existait une culture préhistorique gynocentrique⁶⁷⁵, alliée au culte de la Déesse. La même année (1976), Merlin Stone publie *When God was a Woman*, que Hache décrit comme « [...] un récit féministe des origines s’appuyant sur

⁶⁷⁰ Claudine Cohen, « Chapitre V. Savoirs et pouvoirs », *Femmes de la Préhistoire*, Paris, Belin, 2016, p. 168. Dans un entretien avec Étienne Klein sur France Culture, Marylène Patou-Mathis affirme, du moins pour le continent européen pendant le période néolithique, « [...] tout ce qui est lié à l’agriculture était très féminin ». De nombreuses analyses de squelettes auxquels on a attribué un sexe féminin démontrent des lésions provenant des travaux physiques dans les champs. Ces indices corporels et les artefacts trouvés dans les tombes montrent que les femmes étaient en charge de toute l’agriculture, des travaux lourds jusqu’à la tenue des silos dans une majorité des sociétés. » Voir « Préhistoire : où sont les femmes? », *La conversation scientifique*, France Culture, 20 mars 2021, minutes 53 à 55.

⁶⁷¹ D’Eaubonne s’oppose à l’idée qu’un matriarcat a précédé le patriarcat bien qu’elle soutienne l’hypothèse des sociétés ayant vénéré la « Grande Mère ». « Pourquoi, demande-t-elle, ces deux extrêmes de rapport entre les sexes épuiserait-elles toute l’imagination humaine? », Paris, Payot, p. 9.

⁶⁷² D’Eaubonne parle du passage de l’agriculture des femmes, à la houe, à l’agriculture des hommes, à la charrue. Cohen l’exprime ainsi : « L’horticulture put en être un mode très ancien et la houe de bois fut sans doute le premier instrument de l’agriculture. Ces travaux deviennent physiquement plus durs quand l’araire au soc de métal est inventé. Le moment de l’invention de l’araire est mal il marquerait le passage d’un statut relativement favorable des femmes à une condition plus infériorisée. » *op. cit.*, p. 168-169. D’Eaubonne situe « le triomphe universel du patriarcat » à 3 000 ans avant notre ère, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁷³ D’Eaubonne parle de « sur-agriculture », *op. cit.*, p. 29.

⁶⁷⁴ Je simplifie les idées développées dans *Les femmes avant le patriarcat*. L’ « Introduction », pp. 9-18, conclut avec l’affirmation « Nous croyons fermement que seule la co-gestion égalitaire des deux sexes peut répondre aux désirs capacités et potentialités de l’espèce humaine tout entière. »

Des recherches plus récentes ont tendance à discréditer l’hypothèse du culte de la Déesse. Dans L’œuvre de l’universitaire Marija Gimbutas a étudié aussi le culte de la Déesse.

⁶⁷⁵ Je préfère gynocentrique à matrifocale pour désaccentuer le rôle de la reproduction, être centrée sur les femmes ne veut pas forcément dire que la maternité est la seule source de statut social.

l'études des traces archéologiques et historiques dans l'Europe pré-indoeuropéenne, attestant d'une culture matrifocale agricole organisée autour du culte d'une déesse⁶⁷⁶ ». Ces postulats féministes font partie d'une production importante, surtout du côté américain de l'Atlantique, qui inclut aussi bien des écrits en dehors des institutions universitaires, tels les écrits de Starhawk sur la trace des sociétés pré-patriarcales dans les mythes mésopotamiens et grecs, que travaux universitaires de Marija Gimbutas sur les cultes européens de la Déesse⁶⁷⁷. Cohen présente un survol des critiques à l'égard de ces travaux, souvent perçus comme étant « américains ». L'attribution systématique des objets à un usage religieux, par exemple, est vu comme réducteur. Il est possible que les nombreuses statuettes soient fabriquées par les femmes, pour les femmes cherchant à protéger une grossesse ou à tomber enceinte⁶⁷⁸. Ou bien, peut-être que certaines figurines étaient des jouets d'enfants ou de simples représentations des femmes dans les rôles qu'elles jouaient à leur époque, dans leurs sociétés respectives⁶⁷⁹. Cohen affirme :

De telles idées sont aujourd'hui critiquées, et largement abandonnées par les féministes mêmes : cautionner le mythe de la Déesse préhistorique, n'est-ce pas pérenniser en la divinisant l'image éternelle de la femme définie par sa passivité et sa fécondité, laissant au héros mâle le privilège de l'individualité et de l'action ? N'est-ce pas se contenter de renverser les schèmes habituels en accordant aux femmes, dans le passé, un pouvoir spirituel qu'elles n'ont sans doute jamais eu⁶⁸⁰ ?

Les origines de l'agriculture et le sens de l'usage exacts des figurines resteront toujours ouverts à la discussion—un passé plus inaccessible que d'autres. Cependant, à l'encontre des affirmations de Cohen, de nombreux travaux et mouvements féministes trouvent de l'inspiration, du sens et de l'espoir dans la possibilité d'un passé pré-patriarcal et l'existence d'un féminin sacré. De plus, pourquoi toujours assimiler le rôle reproductif des femmes à la passivité ? Bien que la publication originale de l'essai « Pourquoi les femmes ont besoin de la déesse : réflexions phénoménologiques, psychologiques et politiques » date de 1979, les raisons données par Carol P. Christ restent actuelles : la Déesse affirme de manière joyeuse le pouvoir des femmes ; elle valorise les corps des femmes, leurs cycles et leur processus ;

⁶⁷⁶ Émilie Hache, « Introduction. Reclaim Ecoféminism! », *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Émilie Hache (ed.), Paris, Éditions Cambourakis, 2016, p. 17.

⁶⁷⁷ Starhawk, « Dismembering the World », *Truth or Dare. Encounters with Power, Authority and Mystery*, New York : HarperOne.

⁶⁷⁸ Pour Cohen, cet exemple d'une utilisation en dehors d'un rituel sacré est donc à séparer d'une hypothèse du culte de la Déesse. Cette explication reste néanmoins proche d'une conception magique ou spirituelle du féminin sacré.

⁶⁷⁹ Claudine Cohen, *op. cit.* p. 178-181.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 182.

elle encourage les femmes à connaître leur volonté et à la réaliser et elle montre l'importance à la transmission entre femmes, notamment en célébrant le lien mère-fille⁶⁸¹.

Parce que ces quatre raisons recourent les thèmes abordés dans les écrits de Jamaica Kincaid, je me permets de lire ses œuvres en me saisissant de la description du rôle du féminin sacré dans l'(agri)culture des sociétés préhistoriques et pré-patriarcales tels que d'Eaubonne les décrit, en acceptant le flou scientifique et historique qui habite ce texte :

Mais il faut à présent étudier un autre élément des plus remarquables dans la place que le Féminin occupe en cet univers magico-religieux ; il s'agit de son rapport à la *mort*. La Femme en tant que Vie est située par ce double aspect nourricier, l'agricole et le parturiant ; dialectiquement, ce pôle de vie renvoie au pôle de mort. La femme est la terre ; pas seulement l'humus qui développe le grain, mais le sol qui reçoit le défunt. Dans le haut paléolithique, nous avons vu une certaine confusion existante entre ces deux pôles : les femmes semblent bien avoir été chargées des rites funéraires, mais il se peut que ce fut dans une intention de résurrection assimilée à l'observation des plantes⁶⁸².

Dans un article publié juste deux ans après *Les femmes avant le patriarcat*, Sylvia Wynter décrit l'opposition entre les jardins potagers des esclaves et les plantations. L'imaginaire que Wynter dépeint est très similaire à celui imaginé par D'Eaubonne :

Parce que les paysan.ne.s africain.es attribuaient à la parcelle du terrain toute l'échafaudage de valeurs créées dans les sociétés traditionnelles africaines, le terrain cultivé demeurait la Terre—et la Terre était une déesse, l'homme exploitait le terrain afin de se nourrir ; et pour offrir les premiers fruits à la Terre ; ses funérailles étaient une réunion mystique avec la terre. Pour cette raison, cette conception traditionnelle de l'ordre social est demeurée essentielle. Autour de la culture des ignames, de la nourriture pour la survie, l'homme a créé sur la parcelle cultivée une culture populaire—la base d'un ordre social—en trois cents ans⁶⁸³.

Selon moi, ce qui manque à l'analyse de Soto-Crespo c'est la possibilité d'aller au-delà de la semaison de la mort et d'une naissance éventuelle de l'écrivaine de diaspora, de continuer le cycle. Françoise d'Eaubonne donne une piste qui relie la culture des plantes aux cycles de vie des femmes, et Wynter met en lumière la possibilité d'une certaine continuité—ongoingness—dans les circonstances les plus sombres. Bien évidemment, mon propos se

⁶⁸¹ Carole P. Christ, « Pourquoi les femmes ont besoin de la déesse : réflexions phénoménologiques, psychologiques et politiques », Emilie Notéris, dans *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Émilie Hache (ed.), Paris, Éditions Cambourakis, 2016, pp. 89-90, 92-96, 100, 102-104.

⁶⁸² Françoise d'Eaubonne, *Les femmes avant le patriarcat*, Paris, Payot, pp. 37-38.

⁶⁸³ Sylvia Wynter, « Novel and History, Plot and Plantation », dans *Savacou*, no. 5 (June 1971), p. 99. For African peasants transplanted to the plot all the structure of values that had been created by traditional societies of Africa, the land remained the Earth — and the Earth was a goddess; man used the land to feed himself; and to offer first fruits to the Earth; his funeral was the mystical reunion with the earth. Because of this traditional concept the social order remained primary. Around the growing of yam, of food for survival, he created on the plot a folk culture — the basis of a social order — in three hundred years.

situé 19 ans après la publication de Soto-Crespo et suite à la sortie de *See Now Then*, un récit familial qui met en scène la vie d'une « vieille » femme—une *crone*. La focale critique de cette thèse a été placée sur *My Garden (Book)*; *Among Flowers* et *See Now Then*, mais un regard rétrospectif sur l'œuvre de Kincaid laisse percevoir, dans les grandes lignes, une évolution des figures féminines décrites par l'autrice comme des aspects de la Déesse et d'un cycle écologique des plantes :

Invoker la Déesse, c'est d'une certaine manière devenir possédé.e, transporté.e par un *pattern* souterrain qui reconnaît notre existence et nos actions. Imaginez que nous évoquions la Jouvencelle, la Déesse nouvelle, jeune et sauvage. Nous nous trouvons à commencer quelque chose de nouveau, à donner naissance à un nouveau projet ou à entreprendre enfin ce que nous avons longtemps différé. Ou bien, nous invoquons peut-être la Mère, la Pleine Lune, qui n'est pas forcément la mère des enfants seulement, mais aussi de la culture. Il est possible que nous apprenions quelque chose pour maintenir ou prendre soin de ce que nous avons commencé. Et éventuellement, nous invoquerons la Vieille Femme, la Lune Décroissante, celle qui est sage, celle qui connaît l'âge, la décomposition, et la mort, qui sait qu'il faut abandonner ce à quoi nous avons donné naissance pour qu'autre chose puisse être née.

Les mystères ont toujours à voir avec le cercle au complet, avec la peine et la perte autant qu'avec l'extase et la création. La lamentation des morts est la contrepartie du chant de la vulve. Tout ce qui bourgeonne, pousse, germe, éclot, coule et tremble en grandissant doit plus tard se dessécher, faner, rapetisser, tomber à terre, se tarir, mourir et décomposer. Mais c'est la mort qui nourrit la terre, qui nourrit la graine, qui protège la racine contre le gel, qui dégage le chemin pour la naissance de quelque chose de nouveau⁶⁸⁴.

Ainsi, en se limitant aux monographies, il est possible de voir la jeune fille devenir jouvencelle dans *Annie John* (1983) et *Lucy* (1990). La jouvencelle qui prend son indépendance, devenant « mère », se situe par rapport à ses propres parents dans *Autobiography of My Mother* (1996) et *Mr Potter* (2002). Habitant le rôle de « mère », elle est soignante et guide auprès de son frère mourant dans *My Brother* (1997) et cultive son jardin dans *My Garden (Book)* et *Among Flowers*. Dans *See Now Then*, la femme qui est

⁶⁸⁴ « Starhawk, *Truth or Dare. Encounters with Power, Authority and Mystery*, New York : HarperOne, 1990, p. 106 : « To invoke the Goddess is to in some sense become possessed, moved by a deep pattern that reorganizes our being and actions. Suppose we invoke the Maiden, the New Goddess, young and wild. We find ourselves beginning something new, giving birth to a project or undertaking that we've put off for a long time. Or we might invoke the Mother, the Full Moon, who is not necessarily the mother of children only, but also of culture. We may learn about sustaining and nurturing what we begin. And eventually, we will invoke the Crone, the Old Moon, the wise one, who knows about age, decay, and death, about letting go of what we have brought to birth so that something new can be born.

For the mysteries are always about the full circle, about grief and loss as much about ecstasy and creation. The lament for the dead is the counterpart of the song of the vulva. All that burgeons, swells, rises, sprouts, blooms, flows, and trembles in the growing time must later shrivel, wither, shrink, fall to earth, dry up, die, and decay. But it is that death that feeds the earth, that nourishes the seed, that covers the root from frost, that makes way for something new to be born. »

sage, donne la vision de ce qui a été, de ce qui laisse entrevoir ce qui sera. Ce récit non-linéaire de la *crone* se « termine » avec les signes du printemps.

Mais parler des cycles qui tirent leur sens de l'expérience des corps des femmes et de la reproduction exige aussi que j'ajoute, suivant Kincaid, un astérisque à ce travail : « In almost every account of an event that has taken place sometime in the last five hundred years there is always a moment when I feel like placing an asterisk somewhere in its text and the end of the official story making my own addition⁶⁸⁵ » (*MGB*, 164). À la différence de Kincaid, qui affirme insérer son histoire dans un récit historique d'oubli, il est important pour moi de situer mes travaux par rapport à ce qui pourrait être perçu comme une normalisation et une essentialisation des corps des femmes qui les assimile à la procréation issue d'un paradigme hétérosexuel et hétérosexiste.

Pour sa part, d'Eaubonne situe le culte de la Grande Mère avant la découverte par les hommes de leur rôle dans la procréation. Il est moins question ici d'un rapport femme-fécondité que de femme-fertilité. D'Eaubonne commet, cependant, une erreur en supposant le binarisme de genre femme-homme à la préhistoire. Selon Marylène Patou-Mathis, paléohistorienne contemporaine, il est difficile d'imaginer que les rapports et les rôles des hommes et des femmes aient pu être radicalement différents par le passé. Les découvertes récentes sur les sociétés néanderthaliennes confirment que de nombreux squelettes de chasseurs et des guerriers préhistoriques sont, en fait, les squelettes des chasseuses et guerrières⁶⁸⁶. Les travaux récents ont aussi tendance à retrouver les femmes chez les homo-sapiens, démontrant, par exemple, qu'elles ont contribué aussi à l'art mural⁶⁸⁷. Cependant, Patou-Mathis en arrive à une conclusion que d'Eaubonne partage : « La domination masculine est partout, mais elle n'est pas originaire. C'est une construction⁶⁸⁸. » Malgré le binarisme qui sous-tend *Les femmes avant le patriarcat*, il est aisé de voir des liens avec les appels radicaux de *Le féminisme ou la mort* (1974). La

⁶⁸⁵ Je traduis : « Pour presque chaque récit d'un événement qui a eu lieu à un moment dans les derniers cinq cent ans il y a toujours un moment où je voudrais placer un astérisque quelque part dans le texte et à la fin de l'histoire officielle, y faire mon propre ajout. »

⁶⁸⁶ Cette distinction est toutefois basée sur les chromosomes, xx ou xy, qui distinguent le « sexe » des squelettes. Mais, qui peut dire quel était le rapport entre le sexe et le genre ?

⁶⁸⁷ Voir « Préhistoire : où sont les femmes ? », *La conversation scientifique*, Etienne Klein, 20/03/2021, Consulté en ligne le 12 juillet 2021, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-conversation-scientifique/prehistoire-ou-sont-les-femmes>, minute 18.

⁶⁸⁸ Ibid.

militante écrivaine relit de très anciennes versions de Demeter et Persèphone comme un appel à une « grève de ventres » et envisage le refus de la maternité comme une solution pour combattre la domination masculine. D'Eaubonne était également une des fondatrices du FHAR (Front homosexuel d'action révolutionnaire) et associait la sexualité non-reproductive à la lutte écoféministe et à la libération des femmes⁶⁸⁹. Loin d'idéaliser un passé révolu, d'Eaubonne conclut : « Il n'est pas question de répéter l'histoire : nous l'avons dit, la gynocratie a fait son temps, tout comme le communisme primitif. S'emparer du pouvoir dans un monde qu'a pourri le pouvoir n'est pas plus un objectif pour les femmes que pour le prolétariat. Le seul objectif est de détruire jusqu'à la notion de pouvoir [...]»⁶⁹⁰. »

Plutôt que de détruire le pouvoir, Starhawk cherche à le réarticuler et le partager. Ainsi, elle a reconnu les aspects nocifs du binarisme sexuel qui se diffusaient dans *The Spiral Dance* (un texte fondateur, 1979) et a apporté des annotations aux éditions des dixième et de vingtième anniversaire qui apportent des correctifs à sa pensée⁶⁹¹. Dans un article de

⁶⁸⁹ Françoise d'Eaubonne s'inscrit donc aussi dans une certaine tradition du féminisme matérialiste. Si la force de son œuvre est de proposer une décentralisation et un partage des ressources ainsi qu'une abolition du pouvoir, Miriam Bahaffou et Julie Goreki formulent des critiques importantes à l'égard de sa pensée. Si le « "grève des ventres" est en 1974 un acte politique renversant » par lequel l'autrice « dénonce l'injonction à la maternité faite à toute femme au sein du régime politique hétérosexuel » (p. 27), il est « très problématique quand on sait l'histoire coloniale de la pilule, les politiques de stérilisation massive et la dévaluation des maternités non blanches » (p. 28). Elles résument : « [...] il n'y a qu'un féminisme occidental pour penser le refus de la maternité comme une libération pour toutes » (p. 28). Ainsi, elles soulignent un « manque colossal » de Françoise d'Eaubonne qui a refusé de prendre en compte la colonisation comme "matrice du "pouvoir mâle". Pourtant, une critique anti-coloniale qui démontrait l'imbrication des dominations existait déjà. » Bahaffou et Goreki écrivent, très justement, « [...] il s'agit d'une ignorance systémique caractéristique de l'époque, qui refuse de placer les femmes et minorités de genre non blanches comme sujets. Cette réticence à l'égard des théories décoloniales est toujours d'actualité » (p. 25). Je placerais, pourtant, un astérisque à ce bilan. Si cet aveuglement eurocentriste d'Eaubonne est navrant, il faut au moins lui reconnaître d'avoir pris des positions anticoloniales en faveur de l'indépendance de l'Algérie. Caroline Goldblum rappelle qu'elle a quitté le PCF parce qu'elle était en faveur de l'indépendance de l'Algérie : Caroline Goldblum, *Françoise d'Eaubonne et l'écoféminisme*, p. 6 et 11. De même, des nuances à ses positions sur la bombe démographique, dont Bahaffou et Goreki soulignent un soupçon de néo-malthusianisme, sont à lire dans *Écologie et féminisme. Révolution ou mutation*. Elle reconnaît l'empreinte écologique néfaste disproportionnée des enfants du « premier-monde » comparé aux enfants du « tiers-monde ».

⁶⁹⁰ Françoise d'Eaubonne, *Les femmes avant le patriarcat*, Paris, Payot, 1976, p. 221.

⁶⁹¹ Par exemple, dans *The Spiral Dance. A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*, troisième édition, San Francisco, Harper One 1999 (1979) p. 267 (annotation de la page 50): « Again, this view of the world has been challenged by twenty years of living in the San Francisco Bay Area, with our vibrant queer, lesbian, gay, bisexual, and transsexual communities, which have played a strong role in the formation of the Reclaiming tradition.

Polarity certainly exists in nature at the atomic level, in the dance of attraction between protons and electrons--however, trying to identify one or the other as "female" or "male" seems purely silly. [...] Rather than a simple, bipolar universe, we might do better to conceive of a web of forces and energies holding the cosmos in dynamic tension. »

Tikkun, elle explique que les féministes ont contesté le binarisme du « Goddess movement » dans sa jeunesse (les années 1970) et que les jeunes personnes aujourd’hui mettent en question la catégorie même de « femme » et contestent même l’utilité du genre comme un prisme pour voir le monde⁶⁹². Le passage sur la jeune fille, la mère et la vieille femme est tiré de *Truth or Dare*, un livre qui cherche plus activement à penser en dehors d’un paradigme hétérosexuel. En parlant d’Inanna, elle précise que la déesse sumérienne « [...] représente la femme qui n’est ni hétérosexuelle, ni lesbienne, mais simplement sexuelle—et fière de l’être⁶⁹³ ! » Elle ajoute que malgré la célébration de la fertilité dans les textes anciens, Inanna ne tombe jamais enceinte : « Sa sexualité est célébrée pour son pouvoir de donner du plaisir et de renouveler toute la vie sur terre, pas pour la reproduction⁶⁹⁴. » Comme Inanna, ces figures de la déesse ne sont l’apanage ni de l’hétérosexualité ni de la reproduction⁶⁹⁵.

Cet astérisque m’importe aussi parce qu’il m’est facile, en raison de ma propre expérience de mon corps de femme, de me saisir de ces représentations, aussi bien en tant que personne qu’en tant que chercheuse. De plus, les textes de mon corpus premier représentent des corps de femmes qui se lisent et se comprennent assez facilement dans le cadre normatif de l’hétérosexualité. Il m’importe de ne pas laisser cette facilité devenir un prétexte à l’essentialisme qui pourrait naturaliser la reproduction afin de marginaliser

Je traduis : « Encore une fois, cette façon de voir le monde a été mise au défi par une expérience de vie de vingt ans dans la région de la Baie de San Francisco, avec des communautés queer, lesbienne, gaie, bisexuelle et transsexuelles dynamiques, qui ont joué un rôle important dans la formation de la tradition *Reclaiming*. »

Certes la polarité existe en nature au niveau atomique dans la danse d’attraction entre les protons et les électrons—cependant, des efforts à identifier l’un ou l’autre comme « femelle » ou « mâle » semble complètement absurde. [...] Au lieu d’un univers simple, binaire, nous ferions mieux de concevoir une toile de forces et d’énergies qui relie le cosmos par une tension dynamique. »

⁶⁹²Starhawk, « Queerness in the Contemporary Goddess Movement », *Tikkun: Queer Spirituality and Politics* vol. 25, no. 4, juillet/août 2010, p. 56.

⁶⁹³ *Truth or Dare. Encounters with Power, Authority and Mystery*, New York : HarperOne, 1990, p. 44 : « [...] represents the woman who is neither heterosexual nor lesbian, but simply sexual—and proud of it ».

⁶⁹⁴ Ibid. : « Her sexuality is celebrated for its power to give pleasure and renew all the life of the earth, not for reproduction. »

⁶⁹⁵ La spiritualité de Starhawk n’a rien d’une religion hégémonique qui règlera la sexualité ou dictera la reproduction. Ses livres en offrent de nombreuses explications. Un article publié en 2010 porte plus spécifiquement sur le queer, voir « Queerness in the Contemporary Goddess Movement », *Tikkun: Queer Spirituality and Politics* vol. 25, no. 4, juillet/août 2010, p. 56. Sinon, elle publie régulièrement des billets sur son site <https://starhawk.org/>, incluant de nombreux appels à et suggestions pour bâtir des alliances intersectionnelles, féministes et queer. Voir, par exemple, « A Unified Movement for Gender Justice », publié le 2 décembre 2018 à l’adresse <https://starhawk.org/a-unified-movement-for-gender-justice/>, consulté en ligne le 15 juillet 2021. Pendant la formation donnée à Permaterra, elle a animé un jeu de rôle mettant en scène les conflits entre féministes dans le but

d'autres personnes, leurs corps et leurs expériences. Pour le dire avec Haraway, *les idées que nous utilisons pour penser d'autres idées comptent*. Cependant, comme l'écrit Starhawk, « Dans un monde où dans l'ensemble les femmes sont toujours opprimées, nous ne pouvons pas jeter tout simplement les catégories [de femme et d'homme]. Mais l'esprit queer nous invite tous.tes à regarder différemment le monde, à étirer nos imaginations et pousser les limites des possibles⁶⁹⁶. » De plus, il m'importe de ne pas oublier la résistance anti-coloniale à l'hégémonie coloniale et blanche de l'hétérosexualité que Kincaid inscrit dans les romans qui précèdent mon corpus premier. En attendant de revenir vers cet « étirement » de l'imagination dont parle Starhawk dans la conclusion, je laisse cet astérisque pour revenir à l'analyse littéraire.

En identifiant la présence de ce cycle, je ne cherche pas à gommer les conflits et la violence que Jamaica Kincaid décrit dans *My Garden (Book)*; que Soto-Crespo identifie dans les œuvres qu'il analyse, et qui persistent dans *See Now Then*. Je propose de donner à la violence et la mort semées par l'agriculture de plantation et la domination coloniale le nom de « monoculture », un système de savoir scientifique et « rationnel » (compris comme étant colonial et botanique) qui œuvre à la destruction de la biodiversité et des savoirs alternatifs à la monoculture (savoir des femmes, savoir des populations d'un lieu donné). Il est ainsi possible de lire certaines œuvres de Jamaica Kincaid comme des récits de survie qui font l'éloge de la biodiversité, valorisent les savoirs non dominants et qui luttent pour remettre en place des cycles de vie à travers la beauté, la mémoire, et une parole de vérité. Ces récits cherchent non seulement à donner naissance aux écrivain.es de la diaspora et à assurer leur survie, mais visent aussi à créer les conditions culturelles dans lesquels ces écrivain.es peuvent prospérer.

Mais ces conditions ne peuvent être satisfaisantes ou même moyennement efficaces que si les femmes ont le contrôle sur leur corps et du cycle de reproduction et que si leur sexualité leur appartient. Dans les textes du corpus secondaire, il est aisé de voir que les personnages de Kincaid affirment leur contrôle sur tous ces aspects du corps. Les

⁶⁹⁶ Starhawk, « Queerness in the Contemporary Goddess Movement », *op. cit.*, p. 56 : « In a world where women as a whole are still oppressed, we can't just jettison the categories [of man and woman]. But queer spirit invites us all to look at the world in a different way, to stretch our imaginations and push the edges of possibility ».

personnages et les passages de ces textes sont réécrits dans *See Now Then* et informent *My Garden (Book)*: et *Among Flowers*.

Kamila Bouchemal identifie la « trainée » comme un « contre-archétype⁶⁹⁷ » dans les œuvres de Kincaid. En effet, « [...] la menace de la "trainée"⁶⁹⁸ » est dirigée contre les personnages éponymes d'*Annie John* et *Lucy* et la jeune fille de la nouvelle « Girl » dans *At the Bottom of the River*. Les mères de ces romans disciplinent les corps de leurs enfants selon les normes patriarcales qui exigent une pureté (virginité avant le mariage). D'Eaubonne relie cette contrainte à l'avènement du patriarcat :

Le patriarcat est un régime basé sur la cellule familiale où l'homme tire sa première importance du fait d'être procréateur et roi de cette petite communauté : le réceptacle de sa semence divine (ce « vase » qui sans lui serait « de péché » comme dans les vaticinations des théologiens de l'Église chrétienne) et les produits de cette botanique intime, les enfants, hériter de la propriété privée qu'il leur transmettra ; raison pour laquelle doit être rigoureusement surveillée la pureté du vase en question⁶⁹⁹.

C'est justement l'indécence de Lucy qui lui mérite le statut de « contre-archétype ». Bouchemal souligne que Lucy ne se satisfait pas de mener une vie de « trainée », elle écrit à sa mère, surveillante du pouvoir-sur, pour l'informer qu'elle prend du *plaisir* à vivre ainsi : « Kincaid retourne l'insulte. La jouissance de la trainée est dans le hors-contrôle⁷⁰⁰. » Ainsi, le « contre » est aussi une opposition à un pouvoir-sur patriarcal qui cherche à défaire la « perfection » supposément originaire du sens premier d'archétype : « Principe antérieur et supérieur en perfection aux choses, aux êtres qui en dérivent⁷⁰¹. » L'archétype n'a plus de contrôle.

Mais ce pouvoir-sur est patriarcal et colonial, et en tant que tel, est régi par les normes d'une hétérosexualité qui privilégie la reproduction aux dépens du plaisir. Selon Zoran Pecic, dans *Annie John*, « [...] la résistance à l'histoire, au colonialisme et à l'esclavage

⁶⁹⁷ Kamila Bouchemal, *Épistémologies et écritures du corps postcolonial dans les œuvres de Gisèle Pineau, Malika Mokeddem et Jamaica Kincaid*, sous la direction de Nadia Setti, Université de Paris 8, thèse de doctorat, 2016, p. 348.

⁶⁹⁸ Ibid., p. 347.

⁶⁹⁹ Françoise d'Eaubonne, *Les femmes avant le patriarcat*, op. cit. p. 125.

⁷⁰⁰ Kamila Bouchemal, op. cit., p. 347.

⁷⁰¹ « Archétype » dans *CNTRL*, consulté le 15 juillet 2021, <https://cnrtl.fr/definition/archetype>

est étroitement liée à sa résistance à l'hétéronormativité [...] ⁷⁰². » Il affirme que le roman réécrit en même temps qu'il « rend queer la tradition mâle du *Bildungsroman* du [...] ⁷⁰³ » et que le désir homosocial et homosexuel entre les filles dans *Annie John* établit « une alternative à l'hétérosexualité homogène ⁷⁰⁴ ». Annie résiste au modèle de féminité domestique acceptable, une résistance qu'il relie et voit comme une extension des révoltes des personnes esclavagisées. Il observe qu'Annie s'approprie certaines des attentes de sa mère, mais elle les recadre dans un amour entre femmes, proposant à son amoureuse de se marier et de vivre dans une maison à la fin de leur scolarité ⁷⁰⁵. Cette appropriation sélective des attentes rappelle l'appropriation sélective qu'Annie fait en tant qu'écrivaine, « En écrivant son propre future, Annie utilise les traditions qui ont colonisé ses ancêtres et les réécrit de façon à ce qu'elles ne soient ni directement en opposition, ni purement complices ⁷⁰⁶. » C'est la liaison amoureuse avec la Red Girl, qui inscrit clairement une « contre-archétype » de la jeune fille hétérosexuelle, coloniale, patriarcale au roman. Red Girl est autonome, socialement et sexuellement, suivant ses désirs et ses plaisirs, comme Xuela.

Xuela, la personnage principale de *Autobiography of My Mother* est la plus célèbre des femmes écrites par Kincaid, et donne un autre exemple de « contre-archétype ». Xuela est la fille orpheline d'une mère caraïbe (« a Carib woman »). Son père, fils d'un écossais et d'une dominicaine noire, a un *passing* blanc qu'il essaye d'utiliser dans la poursuite du pouvoir et de la richesse. À la naissance de Xuela, il la confie à une femme qui s'occupe d'elle, mais qui ne l'aime pas. Bien qu'il vienne récupérer la fillette quand il se remarie, elle sera éventuellement mise dehors par la nouvelle épouse de son père. Elle travaille ensuite pour le couple Labatte, deux blancs, et tombe enceinte de Jacques, le mari. Quand sa femme Lise, qui a toujours voulu un enfant mais qui n'en a jamais eu, propose de prendre

⁷⁰² Zoran Pecic, *Queer Narratives of the Caribbean Diaspora*, New York et Londres, Palgrave Macmillan, 2013, p. 153 : « [...] the resistance to history, to colonialism and to slavery is closely connected to her resistance to heteronormativity [...] ».

⁷⁰³ Ibid., p. 150 : « queers the male tradition of the Bildungsroman ».

⁷⁰⁴ Ibid. : « an alternative to homogenous heterosexuality ».

⁷⁰⁵ Ibid., p. 153.

⁷⁰⁶ Ibid., p. 155 : « Writing her own future, Annie employs the traditions that have colonized her ancestors and rewrites them so they are neither directly oppositional nor merely complicit. »

l'enfant à naître, Xuela avorte⁷⁰⁷. Ensuite, Xuela aidera sa demi-sœur à avorter et avortera de multiples grossesses. Non seulement Xuela ne désire pas d'enfant, elle refuse catégoriquement la maternité au profit du plaisir sexuel et de la liberté. Haïe par d'autres femmes, elle s'aime et refuse systématiquement de se battre pour un homme. Elle est pour elle-même.

Xuela s' imagine en train de donner naissance à des enfants qui émergent de plusieurs parties son corps, comme Athéna du front de Zeus. Elle les tue avant de les ravalier. Bouchemal la compare d'abord à Zeus, puis à Médée et enfin à Chronos. La connexion avec ce dernier est parlante car Kincaid joue, tout au long de son œuvre, avec la notion du temps.

La démonstration de force dans cette description macabre est un moyen de les assimiler. L'autrice met en scène également dans cette séquence sinistre une autre violence, celle de l'extermination des peuples des Caraïbes. Comme l'histoire du peuple de sa mère ne lui a pas été transmise, Xuela est présentée comme la dernière des Caraïbes ; cette scène pourrait alors exprimer le pouvoir que détient Xuela comme détentrice de la lignée : elle peut donc la perpétuer ou y mettre un terme. Xuela ne serait-elle pas dans ce cas, une métaphore de l'Empire ? La brutalité de ces massacres fictifs appelle d'autres massacres historiques, elle est une façon de finir la lignée exterminée des Caraïbes dans ce texte. La démonstration de Xuela, qui s'inscrit aussi dans un contexte historique particulier, pourrait également être interprétée comme une résistance à l'Empire et à sa politique de reproduction : l'avortement devient un moyen de priver l'Empire de ses futurs *sujets*.

Je partage l'analyse de Bouchemal. J'y ajouterai que l'Empire auquel il est fait allusion ici est britannique et celui des plantations. Déjà en 1978, l'analyse percutante, intersectionnelle et transnationale d'Awa Thiam avait critiqué la propagation imbriquée de la colonisation, de la monoculture, et du patriarcat raciste et capitaliste⁷⁰⁸. Son éloge de la résistance et des actions révolutionnaires des femmes noires fait écho à la résistance de Xuela et à l'analyse de Bouchemal :

À notre grand réconfort, la lutte des Nègresses ne date pas d'aujourd'hui. Elles ont lutté jadis, avec les moyens qui s'offraient à elles. C'est le cas de nos ancêtres déportées qui, parce qu'elles refusaient de livrer leurs enfants à l'esclavage, les tuaient en leur enfonçant une épingle ou une épine dans le crâne. Étaient-elles à condamner ?

Cela se passait aux Antilles, à une époque où la contraception était pour elle chose inconnue et l'esclavage, un calvaire. Elles auraient bien pu se suicider pourrait-on nous rétorquer, plutôt que de

⁷⁰⁷ Il sera évidemment possible de faire une comparaison entre Xuela et Ken Bugul, qui utilisent l'avortement comme un obstacle contre ceux et celles prétendent utiliser leurs utérus afin d'accomplir leurs rêves, comme si leurs corps étaient un terrain à coloniser où l'on pourrait récolter des enfants. Contrairement à Ken Bugul, Xuela s'affirme dans sa décision et est complètement *empowered*, sachant terminer ses grossesses elle-même.

⁷⁰⁸ Awa Thiam, *La parole aux négresses*, Paris, Denoël-Gonthie, 1978, p. 158.

tuer leurs enfants. Mais pour elles, il s'agissait de lutter : lutter contre l'esclavage signifiait ravir le plus de victimes aux maîtres blancs⁷⁰⁹.

J'ajouterais que la contemporaine littéraire de Jamaica Kincaid, Toni Morrison, a immortalisé dans *Beloved* (1987) un infanticide, basé sur l'histoire de Margaret Garner, qui prend ses origines dans les mêmes logiques de résistance. Ainsi, Sethe préfère donner la mort à sa fille plutôt que de la voir mise en esclavage.

Ces « contre-archétypes » de la monoculture patriarcale peuvent ainsi être perçues comme des figures situées historiquement de la déesse en résistance, toujours fière de sa sexualité, en contrôle de la reproduction et en quête d'un plaisir dicté par ses désirs. En cela, Xuela, Lucy et Annie John anticipent la fille, non blanche, féministe, écologiste et tenant la pancarte « Vous gérez nos clitoris aussi mal que la planète » que Paul B. Preciado a décrit dans un billet sur France Inter :

Le fait que l'adolescente n'était pas blanche et que son slogan établissait une relation directe entre la gestion de la sexualité et la gestion écologique parle de l'émergence d'un nouveau mouvement transféministe et anticolonial planétaire qui place au centre de la lutte le droit de tout corps (vivant) à jouir de sa condition de vivant. Sauvons le clitoris planétaire⁷¹⁰.

5.4 La (non) transmission entre femmes

Les relations entre mères et filles dans la fiction et dans les essais de Jamaica Kincaid sont tourmentées. *L'Autobiography of My Mother* met paradoxalement en évidence l'importance de ce lien par son interruption et son absence. Dans *Annie John* et *Lucy*, comme dans la nouvelle « Girl », les filles vacillent entre la haine et l'amour d'une mère outrecuidante, autoritaire et moralisante. La mère trahit la fille, perçue comme ingrate et immorale, et à son tour, la fille trahit la mère. Le personnage de Jamaica Sweet ne fait pas exception. Sa fille Persephone lui reproche son activité d'écriture, « Oh, she just sits in that room writing about her goddamn mother [...] »⁷¹¹ (*SNT*, 129). Bien que la relation entre Mrs. Sweet et Persephone ne soit pas idyllique, elle s'inscrit *quand même* dans le roman

⁷⁰⁹ Ibid., p. 181.

⁷¹⁰ « "Sauvons le clitoris planétaire" » sur *FranceInter*, 18 mars 2019, consulté le 17 juillet 2021 à l'adresse [https://www.franceinter.fr/culture/sauvons-le-clitoris-planetaire#:~:text=Le%20fait%20que%20l'adolescente,vivant\)%20C3%A0%20jouir%20de%20sa](https://www.franceinter.fr/culture/sauvons-le-clitoris-planetaire#:~:text=Le%20fait%20que%20l'adolescente,vivant)%20C3%A0%20jouir%20de%20sa)

⁷¹¹ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, trad. de Jacqueline et Jean-Pierre Carasso, Paris, Éditions de l'Olivier p. 146-147 : « Oh, elle est dans cette pièce, là, c'est tout, en train d'écrire sur sa nom de dieu de mère [...] ».

sous couverture d'une réécriture mythique. Celle-ci célèbre leur lien comme vital : « [...] Mrs. Sweet held on to the newly born girl as if she were a lifeline to her own existence, and indeed it was so⁷¹² » (*SNT*, 121). Elle le dépeint aussi comme étant mutuel : « [...] the beautiful Persphone fell in love with the entire being of her mother, without knowing love is accompanied by hatred and contempt, too—which is a benign form of hatred⁷¹³ » (*SNT*, 122). De plus, la difficulté n'est pas spécifique au rapport mère-fille dans *See Now Then* ; tous les membres de la famille ont des rapports complexes et parfois contradictoires. Malgré tout, Mrs. Sweet ressent de la joie dans l'expérience d'aimer son mari et ses enfants. À travers sa mémoire de l'enfance, elle récupère aussi quelque chose de très important de la part de la mère qui a cherché à mettre un terme à la vie de l'enfant pas encore née.

Fidecaro déclare que *My Garden (Book)*: « ambiguously echoes » (fait écho de façon ambiguë) à l'essai incontournable de Alice Walker, « In Search of Our Mothers' Gardens » (À la recherche des jardins de nos mères), dans lequel la romancière et essayiste trouve une source de créativité maternelle et un modèle pour les artistes et écrivaines noires.

De manière similaire, Kincaid cultive les graines de la créativité et de la résistance des femmes dans son jardin. Pourtant sa récupération de ce qui est personnel comme une source pour la politique est plus tourmentée par des conflits. Le sens de connexion que Walker ressent avec une tradition transfigurée des opprimé.es n'est pas, en effet, accessible à Kincaid : peu importe la nostalgie qu'elle peut ressentir pour une telle chose, elle n'est pas l'héritière du jardin de sa mère, mais doit inventer le sien à partir d'une domesticité prosaïque liée inextricablement à la position de privilège économique et de pouvoir qu'elle a atteint⁷¹⁴.

Même si Kincaid est fondatrice, plutôt qu'héritière du jardin maternel, une comparaison des descriptions que Walker fait de sa mère dans le jardin et de celles que fait Mrs. Sweet de sa mère dans la bibliothèque, suggère une récupération partielle du jardin de la mère dans *See Now Then*.

⁷¹² Ibid., p. 138 : « [...] Mrs. Sweet s'agrippa à la petite fille nouveau-née comme à un cordage la rattachant à sa propre existence, et il en était bien ainsi. »

⁷¹³ Ibid., p. 139 : « [...] la belle Persephone s'éprit d'amour pour l'être entier de sa mère, sans savoir que l'amour est accompagné par la haine et aussi par le mépris—qui n'est qu'une forme bénigne de haine. »

⁷¹⁴ Agnese Fidecaro, *art. cit.*, p. 254 : « Kincaid similarly cultivates the seeds of female creativity and resistance in her garden. Yet her recovery of the personal as a resource for the political is much more conflict ridden. Walkers' sense of connection with a transfigured tradition of the oppressed is not, indeed, available to Kincaid: however nostalgic for it she may be, she does not inherit her mother's garden, but must invent her own from within a prosaic domesticity inextricably bound up with the position of economic privilege and power she has individually achieved. »

Walker écrit : « J’observe que c’est seulement quand ma mère travaille parmi ses fleurs *qu’elle est radieuse, presque au point d’être invisible—sauf en tant que Créatrice : la main et l’œil*. Elle est occupée au travail qui importe à son âme. Donnant un ordre à l’univers qui reflète l’image de sa propre conception de la beauté⁷¹⁵ » (mes italiques). Une transformation similaire s’opère chez la mère de Mrs. Sweet à travers la lecture : « [...] I cried when my mother took me with her to the St. John’s Public Library when I could not yet read, and she read many books all to herself while I sat on her lap and looked up at her lips which never moved but *her whole being, her body, was transformed, for she did not remain the same*⁷¹⁶ » (SNT, 155 ; mes italiques). Dans un autre passage, Mrs. Sweet confie :

[...] she taught me to read and she was very pleased at how naturally I took to it, for she thought of reading as a climate and not everyone adapts to it; she did not know that before she taught me to read I knew how to write, she did not know that she herself was writing and that once I knew how to read I would then write about her; she wished me dead but not into eternity, she wished me dead at the end of the day and that in the morning she would give birth to me again; in a small room of the public library of St. John’s, Antigua she showed me books about the makings of the earth [...] ⁷¹⁷ (SNT, 29).

La mère lectrice de la Mrs. Sweet (jardinière et lectrice de la diaspora mise en fiction) écrit à travers sa fille, à qui elle (re-)donne naissance dans la bibliothèque de St. John’s, en lui démontrant de quoi est faite la terre. Au risque de trop insister, je souligne que cette transmission et naissance d’écrivaine diffère grandement de la naissance de l’écrivaine à la mort du frère dans *My Brother*. Et Kincaid, jardinière et écrivaine de la diaspora, à travers l’orchestration littéraire, sème des récit-jardins où elle naît, renaît, donne naissance, vit avec les morts qui *sont* tout simplement autrement.

⁷¹⁵ Alice Walker, p. 241 : « I notice that it is only when my mother is working in her flowers that *she is radiant, almost to the point of being invisible —except as Creator: hand and eye*. She is involved in work her soul must have. Ordering the universe in the image of her personal conception of Beauty. »

⁷¹⁶ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, op. cit., p. 174 : « [...] je pleurais quand ma mère m’emmenait à la bibliothèque publique de St. John’s quand je ne savais pas encore lire, et qu’elle lisait bien des livres pour elle seule tandis qu’assise sur ses genoux je regardais ses lèvres qui ne remuaient jamais alors que son être entier, son corps, se transformait, car *elle ne restait pas la même*. » (Mes italiques.)

⁷¹⁷ Ibid. p 40. : « [...] elle m’a appris à lire et fut très contente du naturel avec lequel je me mis à la lecture, car elle la concevait comme un climat auquel tout le monde ne parvient pas forcément à s’adapter; elle ne savait pas qu’avant qu’elle m’enseigne la lecture je savais écrire, elle ne savait pas qu’elle-même écrivait et qu’une fois que je saurais lire je me mettrais ensuite à écrire à son sujet; elle me souhaitait morte mais pas pour l’éternité, elle me souhaitait morte à la fin de chaque jour afin qu’au matin elle puisse me donner naissance de nouveau; dans la bibliothèque publique de St. John’s à Antigua, elle me montra des livres sur la formation de la Terre [...] »

Il est fort intéressant que Kincaid ait publié un essai, dans le *New Yorker* en août 2020 qui reprend cette scène tout en positionnant sa mère comme jardinière qui a transmise son savoir en donnant l'exemple à sa fille, observatrice⁷¹⁸. Elles se retrouvent toutes les deux de nouveau dans une analyse et une réécriture de l'Éden. Kincaid rebaptise « l'agriculture » l'Arbre de la Vie (the Tree of Life), et donne le nom d'horticulture à l'Arbre de la Connaissance (the Tree of Knowledge). Le premier précède toujours le deuxième, selon elle. Plus intéressant encore, elle confirme une partie des postulats de cette thèse, en résumant son propos : « I end where I began: reading—learning to read and reading books, the words a form of food, a form of life, and then knowledge⁷¹⁹. »

Ainsi, il est possible de réentendre l'écho de Walker comme étant moins ambiguë. Kincaid se situe, à 72 ans, comme l'héritière inattendue d'une mère longtemps mise à distance. Plusieurs obsessions de Kincaid reviennent : l'épisode du stevedore (*MGB*, 93 ; *SNT* 177) et le rapport entre la chasse aux plantes, la botanique et la terreur raciale du colonialisme de *My Garden (Book): et Among Flowers* en sont des exemples. Un des leitmotivs les plus importants de son œuvre—nommer est posséder—revient aussi, évidemment. Dans le dernier paragraphe, que j'ai cité plus haut, elle associe sa première « performance » en tant qu'écrivaine de fiction à avec une réponse à la question, « Who am I ? » (Qui suis-je ?). Dans un monde idéal, où les arbres sont à leur place, chaque personne peut répondre à cette question explique-t-elle, mais, « Among the many of us not given a chance to answer is the woman in the library in St. John's, Antigua [...] ⁷²⁰ ». Quelques lignes plus tard, Kincaid s'engage dans ce qui est peut-être l'acte le plus ambivalent de son œuvre : « Her name was Annie Victoria Richardson Drew, and she was born in a village in Dominica, British West Indies⁷²¹. » Est-ce un acte d'amour ? Kincaid reconnaît de nouveau la prépondérance de sa mère dans sa vie—de lectrice, de jardinière, d'écrivaine, de façon apaisée et empathique. Ou bien, est-ce un acte de violence ? Kincaid donne souvent

⁷¹⁸ Jamaica Kincaid, « The Disturbances of the Garden. » *The New Yorker*. 31 august 2020, para 15. Consulté le 21 juillet 2020 à l'adresse <https://www.newyorker.com/magazine/2020/09/07/the-disturbances-of-the-garden>.

⁷¹⁹ Ibid., para. 17 : « Je termine là où j'ai commencé : lisant—apprenant à lire et lisant des livres, les mots une forme de nourriture, une forme de vie, et puis de connaissance. »

⁷²⁰ Ibid. : « Parmi de nombreuses personnes qui n'ont pas eu la possibilité d'y répondre est la femme à la bibliothèque à St. John's Antigua [...] »

⁷²¹ Ibid. : « Elle s'appelait Annie Victoria Richardson Drew, et elle était née dans un village dans la Dominique des Antilles britanniques. »

l'exemple du dahlia, renommé d'après James Dahl dans l'ère de la conquête, comme la trace de cette violence : « [...] cocoxochitl was no longer the name of that flower. It had become the dahlia⁷²² » (*MGB*, 118). Certes, elle ne renomme pas sa mère, mais Annie Victoria Richardson Drew, à la différence de Jamaica Kincaid, ne choisit pas son nom. Il est donc, selon moi, impossible de faire un partage net entre les deux car, dans cet éloge impur, Kincaid explique, « [...] my affection for the garden, including its most disturbing attributes, its most violent implications and associations, is intertwined with my mother⁷²³. »

Kincaid pose indirectement la question de Walker : « Que signifiait pour une femme d'être artiste à l'époque de nos grand-mères ? À l'époque de nos arrière-grand-mères ? C'est une question avec une réponse assez cruelle à vous glacer le sang.⁷²⁴. » Si elle dit le nom de sa mère en la posant aussi l'écrivaine aussi de ses œuvres, elle établit une filiation en donnant le même prénom à sa fille. Deux décennies plus tôt, en publiant les essais compilés de *My Garden (Book)* ; Kincaid écrit : « With blind, instinctive, and confused love / for Annie / & / for Harold / who from time to time are furiously certain that the only thing standing between them and. perfect union with their mother is the garden, and from time to time, they are correct⁷²⁵ » (*MGB*, n.p.). Avec Annie, l'union sera imparfaite.

Mais la transmission féminine n'est pas forcément une filiation biologique ; elle passe plutôt par le littéraire et se passe de la linéarité temporelle. Les analyses de Fidecaro ont déjà mis en exergue le nœud qui se crée entre *My Garden (Book)* : et *A Room of One's Own*, et qui se resserre dans *See Now Then*, avec les nombreuses références à Mrs. Sweet qui se retire dans son étude afin d'écrire l'histoire de sa vie. Et, au risque de me répéter, je souligne que Persephone, sa fille, n'apprécie pas cette activité. Il sera aussi dommage de négliger la connexion qui se forme à travers la visite à Sissinghurst de Vita Sackville-West, l'amie et l'amante de Virginia Woolf. Kincaid critique l'attitude aristocratique—comprendre coloniale, de Sackville-West, qui exclut le monde du jardin, mais l'utilise

⁷²² « [...] le cocoxochitl n'était plus le nom de cette fleur. Elle est devenue le dahlia. »

⁷²³ Ibid., para 5 : « [...] mon affection pour le jardin, en incluant ses attributs les plus dérangeants, ses implications et ses associations les plus violentes, est entrelacée avec ma mère. »

⁷²⁴ Alice Walker, « In Search of our Mother's Gardens », p. 233 : What did it mean for a black woman to be an artist in our grandmothers' time ? In our great-grandmothers' day? It is a question with an answer cruel enough to stop the blood."

⁷²⁵ Je traduis : « Avec un amour aveugle, instinctif et confus, / pour Annie / et / pour Harold / qui de temps en temps sont féroceement certain.es que le seul obstacle entre eux et une union parfaite avec leur mère est le jardin, et de temps en temps, c'est vrai »

comme prétexte pour introduire Nina Simone : « There is no mention of the garden in Nina Simone's account of her life, as there is no mention of the sad weight of the world in Sackville-West's account of her gardening⁷²⁶ » (*MGB*, 83). Le lien, c'est la virtuosité des femmes, qui chacune à son époque était une icône queer : « And yet, and yet, in the way that it is worthwhile for any aspiring jazz singer to listen to Nina Simone, it is worthwhile for any gardener to look at the garden through Vita Sackville-West's eyes⁷²⁷ » (*MGB*, 83).

La transmission peut aussi prendre la forme d'un dédoublement qui vacille entre la possession et le vol d'identité. Dans *See Now Then*, Jamaica Sweet—initiales JS—déroule le récit de sa vie dans la maison de l'autrice de *thrillers* Shirley Jackson—initiales SJ : « [...] a woman who wrote short stories and brought up her children and whose husband had betrayed her and had behaved as if he were nothing more than a louse to her, so recorded in a biography of her life⁷²⁸ » (*SNT* 34). Elle peut aussi être un héritage. L'importance de *Jane Eyre* (dont le nom est un homophone d'héritière en anglais [heir]) dans les œuvres de Kincaid est capitale, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette thèse.

Il serait absurde de concevoir la pratique intertextuelle de Jamaica Kincaid purement en termes de transmission entre femmes. *The Autobiography of My Mother* est dédiée au poète Derek Walcott, *Paradise Lost* de John Milton constitue la toile de fond de toute son œuvre, et les références à Shakespeare abondent, pour ne donner que quelques exemples littéraires. De même, les jardins de Monet et de Caillebotte sont aussi des références pour Kincaid, et le premier chapitre de cette thèse a exploré les références musicales de *See Now Then*. *L'imaginaire de Jamaica Kincaid*, ouvrage de Andrée-Anne Kekeh-Dika regorge d'information sur les figures et les œuvres qui constituent cet imaginaire. Cependant, je voudrais rester dans la lignée de cette transmission entre femmes. Kekeh-Dika observe que le recueil *My Favorite Plant : Writers and Gardeners on the Plants They Love* (1998) édité par Kincaid contient deux textes de *Pour un herbier* (1948) de Colette : « Lys » et « Éllebore ». Ce volume inclut deux entrées pour cette fleur, une écrite au singulier sous la plume de

⁷²⁶ Je traduis : « Il n'y a aucune mention du jardin dans le récit que Nina Simone fait de sa vie, comme il n'y a aucune mention du poids triste du monde dans le récit que Sackville-West fait de son jardinage. »

⁷²⁷ Je traduis : « Et pourtant, et pourtant, de même façon qu'il vaut la peine d'écouter Nina Simone pour n'importe quelle aspirante devenir chanteur.euse de jazz, il vaut la peine pour n'importe quel.le jardinier.e de regarder le jardin à travers les yeux de Vita Sackville-West. »

⁷²⁸ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, trad. de Jacqueline et Jean-Pierre Carasso, Paris, Éditions de l'Olivier p. 43. « [...] une femme qui écrivait des nouvelles et élevait ses enfants et que son mari avait trahie s'étant comporté comme s'il n'était rien de plus pour elle qu'un pou, ainsi que le rapporte une biographie de cette femme. »

Colette, l'autre au pluriel par Dan Hinkley, qui est un « nurseryman », un botaniste et un chasseur de plantes. Ainsi, les lectrices de Kincaid sourient en pensant à ce geste car Kincaid n'aime ni l'hiver, ni les arguments des personnes qui essaient de la convaincre de la beauté du jardin en hiver :

[...] people try to tell me about things like the Christmas rose (and sometimes they actually say *Helleborus niger*, but why ? the common name sounds much better, as common names always do), and this plant in bloom in December is really very beautiful, but only in the way of a single clean plate found on a table many months after a large number of people had eaten dinner there [...] ⁷²⁹ (MGB 72).

Ou du moins, elle *fait semblant* de ne pas aimer ces fleurs. Il est certain, pour les lectrices averties, qu'elle *joue* et *taquine*. Il est intéressant que Dan Hinkley soit ainsi associé à Colette, car c'est lui qui invite Kincaid en expédition pour une collecte de plantes, d'abord en Chine, dans *My Garden (Book)* ; et ensuite au Népal, dans *Among Flowers*.

Selon Kekeh-Dika, « Il est fort probable que « Mœurs pour la glycine » tiré du même recueil [*Pour un herbier*] soit l'un des sous-textes de ce chapitre « Wisteria ». Je m'appuie sur cette remarque pour explorer d'autres facettes du jardin tel que Kincaid l'écrit et aussi pour ouvrir un chemin vers *Trois femme puissantes* de Marie NDiaye. L'écriture de Kincaid devient une « écriture végétale » selon l'expression de Colette. Kekeh-Dika la qualifie ainsi : « [...] phrases étirées à l'extrême, longs segments soudés par des points-virgules et en même temps perturbés par des parenthèse et tirets et une syntaxe qui a l'ambition de se frayer un chemin au cours des savoirs enchevêtrés des maîtres et des subalternes ⁷³⁰. » Marinella Termite utilise la même désignation pour qualifier l'écriture de Marie NDiaye, la situant parmi les écrivains de « l'extrême contemporain ». Ainsi, par le biais de cette transmission littéraire entre les femmes, et qui passe de surcroît ici par une femme et écrivaine qui aimaient les femmes, je me permets d'interroger d'autres pistes critiques ouvertes par ces jardins d'encre.

⁷²⁹ Je traduis : « [...] les gens essaient de me parler des choses comme la rose de Noël (et parfois ils disent même *Helleborus niger*, mais pourquoi ? le nom populaire sonne tellement mieux, comme c'est toujours le cas avec les noms populaires), et cette plante en fleur en décembre est vraiment très belle, mais seulement à la manière qu'une seule assissent propre posée sur une table plusieurs mois après une grande nombre de personnes ont mangé là [...] ».

⁷³⁰ Andrée-Anne Kekeh-Dika, op. cit., p. 114.

5.5 La glycine

Quand vient le printemps, les glycines produisent des grappes de belles fleurs souvent mauves, parfois blanches et toujours odorantes, qui cascaden le long des branches de ces plantes ligneuses. Souvent plantées aux portails ou aux porches des maisons, elles ornent des espaces frontaliers des habitations humaines. Mais aussi belles soient elles, les glycines sont souvent aussi une source d'inquiétude, voire d'ennuis pour les personnes qui les plantent. La « despote au moins deux fois centenaire⁷³¹ » de Colette en donne l'exemple. L'écrivaine s'émerveille de sa vitalité en 1948, espérant que la plante restera en vie longtemps, et ce vœu sera exaucé. La glycine dont Colette ravive la mémoire dans *Pour un herbier* grimpe actuellement en haut des branches de l'if jouxtant sa maison d'enfance⁷³². Dans le texte de Colette, une branche de cette plante aux fleurs « en forme de papillon »⁷³³, ramenée à l'écrivaine alitée, abrite « un petit hyménoptère, une chenille arpeuteuse, une coccinelle heptapunctata⁷³⁴ », et Colette se souvient que la glycine « se chargeait d'abeilles autant que de fleurs, et murmurait comme une cymbale dont le son se propage sans s'éteindre⁷³⁵. » L'odeur de ces fleurs et le son des abeilles bourdonnantes sont puissants, mais aussi la force physique de la plante :

Comme il ne pouvait pas être question, dans l'empire de Sido, de tuer une glycine, celle-ci exerça, exerce encore sa force réfléchie. Je l'ai vue, soulever, brandir en l'air, hors des moellons et du mortier, un imposant métrage de grille, tordre les barreaux à l'imitation de ses propres flexions végétales, et marquer une préférence pour l'enlacement ophidien d'un tronc et d'un barreau, qu'elle finit par incruster l'un à l'autre. Il lui arriva de rencontrer le chèvrefeuille voisin, le charmant chèvrefeuille mielleux à fleurs rouges. Elle eut l'air d'abord de ne pas le remarquer, puis le suffoqua lentement comme un serpent étouffe un oiseau⁷³⁶.

La « puissance meurtrière, qui sert une convaincante beauté⁷³⁷ » de cette glycine est typique de cette plante grimpante.

⁷³¹ Colette, « Mœurs de la glycine » dans *Pour un herbier*, Lausanne, Mermod, 1948, p. 33.

⁷³² Un article publié en 2016 dans *L'Obs* en ligne fait état de la reconstruction méticuleuse de la maison familiale de Colette et de ses jardins et contient une photo de la glycine en question. Voir Raphaël de Gubernatis, « La maison de Colette ressuscitée », *L'Obs*, 23 mai 2016, para 3 et la photographie de Nicolas Castets, article consulté le 7 juin 2021 à l'adresse <https://www.nouvelobs.com/culture/20160523.OBS1029/la-maison-de-colette-ressuscitee.html>.

⁷³³ Ibid., p. 34.

⁷³⁴ Ibid., p. 34.

⁷³⁵ Ibid., p. 35.

⁷³⁶ Ibid., pp. 35-36.

⁷³⁷ Ibid., p. 36.

Il est intéressant de noter que Colette qualifie la glycine de « *au moins deux fois centenaire* » (mes italiques). Originaires de l'Amérique, du Japon et de la Chine⁷³⁸, *Wisteria sinensis*, la glycine chinoise, n'arrive pas en Europe avant 1816, atterrissant d'abord en Grande Bretagne. John Reeves, un inspecteur de thé travaillant pour la East India Company a été missionné par Joseph Banks—le même qui a fait voyager l'arbre à pain haï par Jamaica Kincaid— pour ramener des plantes pour l'Horticultural Society of London (Société horticole de Londres). Parce que les frontières du Japon étaient fermées au dix-neuvième siècle, la glycine japonaise, *Wisteria floribunda*, n'est pas arrivée en Europe avant les années 1820. Si les docteurs néerlandais présents dans le seul comptoir commercial du Japon ont fait connaître l'existence des variétés japonaises en Europe, ce n'est pas avant les années 1820 que Phillip von Siebold réussit à envoyer les spécimens vivants en Europe. De plus, ce n'est pas avant l'ouverture forcée du commerce avec les États-Unis en 1853 que l'introduction des variétés cultivées a pu se développer massivement⁷³⁹. À l'heure où Colette écrivait *Pour un herbier*, la glycine avait donc moins de 150 ans d'existence en France.

Mon intention n'est pas de faire un procès d'histoire botanique à Colette, qui a si bien capturé la beauté et la puissance inquiétantes de la glycine. Cependant, cette inexactitude est très parlante. Ces faits historiques relient la présence de la glycine en Europe à l'histoire du colonialisme et de l'impérialisme, signalant un changement dans les paysages européens et dans la perception de ce qui leur appartient « naturellement » (ou non). Pour utiliser la terminologie de Félix Guattari : le *Wisteria sinensis* a modifié et continue à modifier à la fois l'écologie environnementale et l'écologie mentale⁷⁴⁰ de la France, et les lectrices en découvrent la trace dans les écrits de Colette. Ces modifications sont aussi importantes pour l'analyse que j'amorcerai de *Trois femmes puissantes* de Marie

⁷³⁸ "Wisteria," *World Encyclopedia*, Philip's, *Oxford Reference*. Consulté le 1 juin 2021 à l'adresse <https://www-oxfordreference-com.bnf.idm.oclc.org/view/10.1093/acref/9780199546091.001.0001/acref-9780199546091-e-12609>.

⁷³⁹ Voir Jane Fearnley-Whittingstall, « climbing plants » dans *The Oxford Companion to the Garden*. Oxford : Oxford University Press, consulté le 1 juin 2021, à l'adresse <https://www-oxfordreference-com.bnf.idm.oclc.org/view/10.1093/acref/9780198662556.001.0001/acref-9780198662556-e-0397>, et James Compton, « The first Wisteria sinensis in Europe », *Culham Research Group* (blog), consulté en ligne le 7 juin 2021, <https://blogs.reading.ac.uk/crg/the-first-wisteria-sinensis-in-europe/>. Voir aussi les descriptions de la glycine écrites par John Sims, *Curtis's Botanical Magazine*, Londres, Sherwood, Neely, & Welbank, 2019, pp. 161-163, consulté le 7 juin 2021 à l'adresse <https://www.biodiversitylibrary.org/item/14330#page/1/mode/1up>.

⁷⁴⁰ Voir Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.

NDiaye et qui se focalise sur la destruction du jardin de Menotti. Mais il est évident que les impacts dépassent le territoire et l’imaginaire français.

Il est intéressant que *Wisteria sinensis* figure dans la liste des espèces invasives aux États-Unis selon le « Invasive Species Compendium » (Compendium des espèces envahissantes), qui se donne comme mission de faire un « état détaillé des espèces envahissantes qui menacent les moyens de subsistance et l’environnement dans le monde⁷⁴¹ ». Comme *Wisteria sinensis*, *Wisteria floribunda* figure sur une liste similaire, publiée par la « Global Invasive Species Database » (Base de données mondiale sur les espèces envahissantes)⁷⁴².

Selon Peter Coates, un langage commun, bienveillant ou malveillant est utilisé pour décrire aussi bien les plantes que les personnes qui immigrent :

Les botanistes, zoologues et les historien.nes, tous et toutes, parlent d’indigènes, immigrant.es, colonist.es et étranger.es. Les botanistes qui étudient les processus de succession végétale et les historiens et les spécialistes en sciences sociales étudiant les migrations humaines et les luttes de pouvoir ont en commun un langage d’invasion, immigration, compétition, conquête, colonisation et de *pioneering*. En même temps, les botanistes et les zoologues aussi bien que les avocats et les sociologues réfléchissent longuement sur des questions de nationalité et de citoyenneté⁷⁴³.

L’accueil ou le refus réservé aux plantes est ainsi lié aux perceptions de la nationalité, à la racialisation et au désir plus ou moins fort selon l’époque de préserver une « pureté » écologique nationale⁷⁴⁴. Il n’est donc pas anodin que Jamaica Kincaid, qui a immigré aux

⁷⁴¹ Voir le site de CABI (Centre for Agriculture and Bioscience International, autrefois le Commonwealth Agricultural Bureaux), un groupe international de recherche sur les espèces invasives. Je souligne, en passant, les origines coloniales de ce groupe. La mission donnée sur le site du CABI en version originale anglaise est « Detailed coverage of invasive species threatening livelihoods and the environment worldwide ». Voir <https://www.cabi.org/isc/datasheet/56852>, consulté le 7 juin 2021.

⁷⁴² Global Invasive Species Database (2021) Species profile: *Wisteria floribunda*. Downloaded from <http://www.iucngisd.org/gisd/species.php?sc=286> on 10-06-2021.

⁷⁴³ *American Perceptions of Immigrant and Invasive Species. Strangers on the Land*, Berkley, Los Angeles et Londres, U of California P, 2007, p. 16 : « Botanists, zoologists, and historians alike refer to natives, immigrants, colonists, and aliens. Botanists investigating processes of plant succession and historians and social scientists studying human migrations and power struggles speak a common language of invasion, immigration, competition, conquest, colonization, and pioneering. Meanwhile, botanists and zoologists as well as lawyers and sociologists mull over questions of nationality and citizenship. »

⁷⁴⁴ Dans introduction de *American Perceptions of Immigrant and Invasive Species*, Coates explique que les écosystèmes considérés comme étant « naturel » ou « natifs » parce qu’ils existaient au moment de l’arrivée des colons européens en Amérique résultait déjà des mouvements des espèces provoqués par les habitants des Premières Nations. De plus, à cause de la suprématie blanche, les espèces venant d’Europe étaient généralement les bienvenues, tandis que la flore et la faune d’autres parties du monde étaient traitées avec méfiance, voire avec violence. Prenant comme exemple le terme « alien » (étranger), Coates affirme, « These thick layers of human association that encrust the term *alien* help explain why human and non human immigration are often closely twinned in the popular mind; why debates about the impact of nonnative biota

États-Unis dans sa jeunesse et écrit à partir de ce pays, ouvre la première partie de *My Garden (Book)*: sur une méditation inquiète autour de la glycine. Comme la plante elle-même, qui marque souvent une frontière, le titre « Wisteria » (La glycine) marque l'entrée de la lectrice dans l'univers et dans les jardins de Jamaica Kincaid. Kekeh-Dika observe :

La glycine inaugure donc le passage d'un espace plutôt fictionnel à un espace discursif ; elle marque aussi l'entrée de l'écrivain au jardin et dans le champ de la botanique. Ne nous y trompons pas, il s'agit encore et toujours pour l'écrivain de réfléchir aux contraintes, aux normes et aux façons d'y circonvier pour un sujet qui a du mal à s'inscrire dans une lignée précise⁷⁴⁵.

Mais est-il possible que la zone de passage, ce seuil, soit plus important (au sens de plus grand, mais aussi plus significatif) que les espaces fictionnels et discursifs ? Autrement dit, le passage est-il plus important en lui-même que l'arrivée ? Kekeh-Dika affirme que « [l]a glycine est une contre-figure⁷⁴⁶ » de la jonquille de Wordsworth. Cette fleur endémique de l'Europe⁷⁴⁷ est aussi une figure de l'hégémonie coloniale, indissociable d'une idée qui confond la pureté avec l'Europe, ses habitants, sa culture et bien sûr sa flore et sa faune. Aucune lectrice de Kincaid n'oubliera la colère et la haine que provoque la vue des jonquilles chez Lucy, forcée de mémoriser et de réciter le poème « I Wandered Lonely as a Cloud » de

are frequently conducted within the wider context of discussion of the acceptability of certain human immigrants; and why the personhood imparted to nonnative flora and fauna by the transfer of imagery and terminology over from human immigration is such an emotive issue » *op. cit.* p. 14. (Ces couches épaisses d'associations humaines dont le terme *alien* (*étranger*) est recouvert permettent d'expliquer pourquoi l'immigration humaine et non humaine s'entrelacent étroitement dans l'esprit populaire, pourquoi les débats sur l'impact des biotes non indigènes se déroulent souvent à l'intérieur d'un contexte plus large de discussion sur l'acceptabilité de certains immigrants humains, et pourquoi l'identité individuelle accordée à la flore et la faune non indigène par le transfert d'un langage imagé et d'une terminologie dans le domaine de l'immigration est une question qui soulève tellement de passions.) Un article de 2018 « Why We Should Rethink How We Talk About "Alien" Species », publié dans *Smithsonian Magazine* [en ligne] au milieu d'une présidence Trump, xénophobe, raciste et anti-immigrant, fait des parallèles entre le traitement des espèces considérées comme indésirables et le traitement des immigrants. La journaliste Amy Crawford donne aussi des exemples des plantes initialement déconsidérées qui ont gagné en faveur aux yeux des scientifiques qui reconnaissent leurs bénéfices, comme, par exemple, de créer des habitats pour des oiseaux. Consulté le 14 juillet 2014 à l'adresse <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/why-scientists-are-starting-rethink-how-they-talk-about-alien-species-180967761/>

⁷⁴⁵ Andrée-Anne Kekeh-Dika, *L'imaginaire de Jamaica Kincaid. Variations autour d'une île caraïbe*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 105.

⁷⁴⁶ Ibid., p. 104.

⁷⁴⁷ Les narcisses ont aussi voyagé et se trouvent partout dans les jardins du monde, mais elles sont originaires de l'Europe et de l'Afrique du Nord. Voir « Narcisse (groupe) », Missouri Botanical Gardens, consulté en ligne le 7 juillet 2021, au <https://www.missouribotanicalgarden.org/PlantFinder/PlantFinderDetails.aspx?taxonid=264603&isprofile=0&> et « *Narcissus pseudonarcissus* », Royal Horticultural Society, consulté le 7 juillet 2021 à l'adresse [https://www.rhs.org.uk/plants/11388/Narcissus-pseudonarcissus-\(13\)/Details](https://www.rhs.org.uk/plants/11388/Narcissus-pseudonarcissus-(13)/Details)

William Wordsworth⁷⁴⁸ à l'école coloniale britannique⁷⁴⁹. Aucune lectrice ne devrait oublier que Mariah, la patronne blanche américaine, utilise un subterfuge afin d'obtenir que Lucy, la gouvernante noire, récemment immigrée, regarde un champ de jonquilles sans son consentement et refuse de comprendre pourquoi Lucy ne les aime pas⁷⁵⁰. Neuf ans après la publication de *Lucy*, Kincaid écrit «There must be many ways to have someone be the way you would like to be; I know of two with any certainty: You can hold a gun to their head or you can clearly set out before them the thing you would like them to be, and eventually they admire it [...]»⁷⁵¹ » (*MGB* 141). Elle poursuit, « I do not like daffodils, but that's a legacy of the gun-to-the-head approach, for I was forced to memorize the poem by William Wordsworth when I was a child⁷⁵² » (*MGB* 142)⁷⁵³. Alors, si la jonquille représente l'ordre colonial, cette chose qu'on doit admirer et qu'on est sommée de devenir, la glycine est l'« éloge du désordre et de l'indiscipline⁷⁵⁴ » selon Kekeh-Dika. Elle remarque, à juste titre, que Kincaid feint le mécontentement afin de mieux savourer sa (fausse) déception.

Mais pourquoi commencer avec la glycine ? Kincaid l'a située juste après les pages de préface qui situent les origines du jardin et juste avant un chapitre intitulé « House ».

⁷⁴⁸ Il est intéressant que Josephine Dovovan écrit un article sur la critique littéraire écoféministe qui se base en partie sur une comparaison fait par Margaret Homans entre la poésie de William Wordsworth et les journaux de Dorothy Wordsworth, sa sœur. « Her brother, on the contrary, although desirous of retaining an unmediated connection with nature, with the natural entities he treated in his poetry, nevertheless ended by imposing his own autobiomythography upon them, transforming them into signs that are significant within that myth, but which erase the literal reference, absenting them from his field of significance. » (Son frère, au contraire, bien qu'il souhaitât retenir une connexion directe avec la nature, avec les éléments naturels qu'il représente dans sa poésie, finit tout de même par imposer sa propre autobiomythographie, les transformant en signes seulement signifiants dans le contexte de ce mythe, mais qui effacent leur référence littérale, les rendent absents de leur propre champ de signification.) : « Ecofeminist Literary Criticism : Reading the Orange » dans *Hypatia*, vol. 11. No. 2, printemps, 1996, p. 164. Pourrait-on dire que Kincaid souligne cette absence et démontre sa violence extrême tout au long de son œuvre ?

⁷⁴⁹ *Lucy*, pp. 17-19, 30. Voir pp. 23-25, 36 en traduction française.

⁷⁵⁰ *Lucy* pp. 28-30. Voir pp. 33-36 en traduction française.

⁷⁵¹ Je traduis : « Il doit exister plusieurs façons de faire en sorte qu'une personne soit comme on aimerait qu'elle soit : J'en connais deux avec certitude : On peut leur tenir un pistolet sur son front ou on peut mettre devant cette personne la chose qu'on aimerait qu'elle soit de toute évidence, et éventuellement, elle l'admira [...] ».

⁷⁵² Je traduis : « Je n'aime les jonquilles, mais c'est un legs de l'approche du pistolet contre la tempe, car j'ai été forcée de mémoriser le poème de William Wordsworth quand j'étais enfant. »

⁷⁵³ Je remarque en passant que Kincaid a publié un article en 2007 dans *Architectural Digest* où elle parle d'un champ de jonquilles planté de ses propres mains en Vermont. Voir Jamaica Kincaid, Garden Inspired by William Wordsworth's Dances With Daffodils, *Architectural Digest* [en ligne], Consulté le 8 juillet 2021 au <https://www.architecturaldigest.com/story/gardens-article#>.

⁷⁵⁴ Andrée-Anne Kekeh-Dika, *op. cit.*, p. 104.

Mais outre qu'elle « garde » l'entrée de la maison, elle donne forme à une des obsessions de Kincaid : le temps.

5.6 Les vrilles de la vigne

Les vrilles de la glycine s'accrochent et spiralent autour de leurs supports dans le sens de l'aiguille d'une montre dans le cas de *Wisteria floribunda* et dans le sens contraire dans le cas de *Wisteria sinensis*. Cette façon de pousser est significative car les écrits de Kincaid travaillent à déstructurer le temps linéaire. Mais plus encore, la glycine peut changer de forme. Les premières lignes de *My Garden (Book)* : formulent une question autour de cette forme : « Is there someone to whom I can write for an answer to this question : Why is my *Wisteria floribunda*, trained to a standard so that it eventually will look like a small tree, blooming in late July, almost August, instead of May, the way wisterias in general are supposed to do⁷⁵⁵ ? » (*MGB*, 11). Le sujet de la forme revient tout de suite sur la page suivante :

[...] I still feel confident and secure that someone somewhere has had this same perplexing condition (for most certainly I cannot be the first person to have had this experience), and he or she will explain to me the phenomenon that is front of me: my wisteria grown as a standard (made to look like a tree) is blooming two months after its usual time. Do standards sometimes do that at first, when they are in their youth of being standards, the whole process of going from one form (vining) to another (a shrub, a small tree) being so difficult and unusual; in trying to go from one to the other, does the whole process of holding it all together become so difficult that precise bloom time becomes a casualty [...] ⁷⁵⁶ (*MGB*, 12).

Ainsi, la glycine est une sorte de figure des écrits de Kincaid, qui sont « indisciplinés » : la « fiction » de Kincaid est toujours très proche de la « vraie » vie de l'écrivaine et les écrits « discursifs » présentent des contre-récits de l'Histoire, soulignant la façon dont les récits dominants ont créé des « fictions » pour soutenir le pouvoir.

⁷⁵⁵ Je traduis : « Y a-t-il une personne à qui je peux écrire afin d'avoir une réponse à cette question : Pourquoi ma *Wisteria floribunda*, taillée en tige pour qu'elle ressemblera éventuellement à un petit arbre, fleurit-elle à la fin juillet, presque en août, à la place de mai, comme les glycines en générale sont supposées le faire ? »

⁷⁵⁶ Je traduis : « [...] Je me sens toujours confiante et assurée que quelqu'un.e quelque part a eu affaire à cette situation déconcertante (car certainement je ne peux pas être la première personne qui a eu cette expérience), et il ou elle m'expliquera le phénomène qui est devant moi: ma glycine taillée en tige (pour ressembler à un arbre) fleurit deux mois après la période normale. Est-ce que les plantes taillées en tige font cela au début, quand elles sont dans leur jeunesse , tout le processus de passage d'une forme (faire des vrilles) à une autre (un arbuste, un petit arbre) étant si difficile et inhabituel ; en essayent de passer de l'une à l'autre, est-ce que tout le processus de se garder intact devient si difficile que la période exacte de floraison en devient la victime [...]. »

En parlant des narratrices de Kincaid, Kekeh-Dika emploie le terme *alter-ego*, et pour celles qui connaissent l'œuvre de Kincaid, cet *alter-ego* décrit aussi bien les narratrices des histoires et personnages « fictifs » que les locutrices des moments « discursifs ». Est-ce que la glycine est un arbre ou une vigne ? Quand exactement devient-elle un arbuste ? Comment départager entre les deux formes et à partir de quel stade ? Serait-il plus juste de concevoir les œuvres tels que *My Garden (Book)*: et *Among Flowers* comme étant des œuvres littéraires « non fictives » ? « La publication de *My Garden (Book)*: marque un infléchissement notable dans la production de l'écrivaine, écrit Kekeh-Dikah, le texte a changé de nature et de contenu : le discursif (le faux essai) a pris le relai du (faux) fictionnel⁷⁵⁷. » Comme la glycine, la forme de ces livres a à voir avec l'indiscipline, comme le démontre la réécriture de longs passages de ces « faux essais » sur un mode « faux fictionnel » dans *See Now Then*.

Si la glycine est une figure des écrits de Jamaica Kincaid, elle peut tout aussi bien être une figure des alter-egos de l'écrivaine. Le personnage de Jamaica Sweet, double de l'alter-ego qui narre *My Garden (Book)*:, a du mal, comme la glycine, à « [...] hol[d] it all together⁷⁵⁸ ». Il y a quelque chose de similaire entre la glycine qui ne fleurit pas et Mrs. Sweet, femme d'âge mur, qui contemple les changements de sa vie : « [...] she sat in that space invisible to the naked eye, and tried to sort out how she came to be herself, and unraveling various parts of the garment that had become her own life [...]»⁷⁵⁹ (*SNT*, 164). Jeune femme, elle était, selon Mr. Sweet, « [...] a very thin girl, like a strayed branch of a stray tree waiting for pruning shears or a weed [...]»⁷⁶⁰ (*SNT* 22). Mrs. Sweet se voit jeune fille « [...] vulnerable like the young bean vines that she should remember to water, for she was starting her own vegetables from seeds this year, and if they were not taken care of, if they were not looked after, they would shrivel and die, as that small child shriveled and died

⁷⁵⁷ *Op. cit.*, 119.

⁷⁵⁸ Cette expression exprime deux idées et peut se traduire par l'idée de « garder quelque chose intacte » ou bien de « garder son sang-froid ».

⁷⁵⁹ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, p. 29 « [...] assise dans cet insu, cet espace invisible à l'œil, elle tentait de démêler la façon dont elle était devenue elle-même, et de détricoter diverses parties du vêtement qu'avait été sa vie : l'ourlet de ce vêtement s'était défait, il traînait par terre et il s'était sali et de temps en temps la faisait trébucher sur elle-même[...], *Voyons voir*, p. 184.

⁷⁶⁰ Jamaica Kincaid, *Voyons voir*, p. 29 « [...] une très mince jeune fille, comme la branche mal venue d'un arbre mal venu attendant le sécateur de l'élagage [...] »..

only to become Mrs. Sweet's Now, and to live on forever inside her⁷⁶¹ » (*SNT*, 139), et jeune femme « [...] like a flower found in the deep jungles of the new Americas: a black dahlia, a brown marigold, a sea-green zinnia [...]»⁷⁶² » (*SNT*, 91). L'exercice de mémoire passe, pour Jamaica Sweet, aussi par les plantes : des arbres, une plante comestible, une fleur médicinale volée par les botanistes pour devenir une plante ornementale.

5.7 Du gazon, que du gazon

Dans le deuxième récit de *Trois femme puissantes*, la glycine joue aussi un rôle important. La scène de la destruction du jardin de Mme Menotti résume deux visites de Rudy Descas, devenu vendeur de cuisine et déjà déchu de son statut de professeur, à la maison de sa cliente, « petite employée de la banque » qui « n'avait pas beaucoup d'argent » (*TFP* 164). Marinella Termite observe dans *Le sentiment végétal* que, comme le flamboyant de Dakar, la glycine est plantée au seuil de la maison de Menotti. Commentant les rôles combinés de la glycine, du flamboyant et des chênes ensemble, Termite affirme :

C'est au nom de la lutte avec les racines que Menotti avait aussi dévasté le jardin en le privant d'une ressource, définie admirable et dont le laurier va bientôt partager la fin. Ayant peur de l'invasion de la végétation, élément considéré inutile, Menotti attaque la plante pour éviter sa prolifération par ramification et en mine le sens d'appartenance. La glycine devient ainsi la métaphore de la lutte pour la survie qui deviendra explicite dans le choix extrême de Khady Demba – troisième femme puissante – de chercher un autre espace et une autre identité. Ces trois arbres croisent deux situations scripturales où l'humain côtoie le végétal et où tous les deux circuitent (sic) une relation affective qui vise à apaiser ou à amplifier les conflits tout en les ouatant⁷⁶³.

Étant focalisée sur le végétal, l'analyse de Termite diffère de celle proposée dans cette thèse. Celle-ci adopte une perspective qui inclut les animaux et qui met en valeur les alliances entre les femmes, les animaux non humains et les arbres (ou les plantes qui se

⁷⁶¹ « [...] les jeunes pousses grimpantes de haricots qu'elle devait se rappeler d'arroser, car elle comptait cette année cultiver ses légumes en commençant depuis les semis, et si elle n'en prenait pas soin, si on ne veillait pas sur eux, ils étaient condamnés à se rabougir et à mourir, de même que cette petite fille se rabougrirait et mourrait avec pour seul effet de devenir le Présent de Mrs. Sweet, et de vivre en elle à jamais. » *Voyons voir*, p. 157.

⁷⁶² « [...] comme une fleur trouvée au plus profond d'une jungle des nouvelles Amériques : un dahlia noir, un souci brun, un zinnia d'un vert marin [...] » p. 104.

⁷⁶³ Marinella Termite, « IV. Bouquet, » dans *Le sentiment végétal: Feuillages d'extrême contemporain*. Torino: Quodlibet, 2014, para. 96, consulté en ligne le 8 juillet 2021 à l'adresse <http://books.openedition.org/quodlibet/529>.

comportent comme tels : les arbustes et d'autres plantes ligneuses). Cependant, toute comme les analyses présentées dans cette thèse, celle de Termite a souligné avant elles l'importance de « la lutte pour la survie⁷⁶⁴ » dans *Trois femme puissantes*.

Parce que ma thèse propose des analyses situées à la jonction de l'agriculture et de la culture en mobilisant la notion de permaculture, elle s'intéresse également, pour lui résister, à la monoculture. Mais ici, la monoculture n'est pas purement un phénomène des champs : « Les monocultures de l'esprit font disparaître la diversité de la perception, écrit Vandana Shiva, et par conséquent, du monde. La disparition de la diversité est aussi une disparition des alternatives — et fait émerger le syndrome du TINA (*there is no alternative*)⁷⁶⁵. » Travaillant à partir du cas de l'agroforesterie scientifique, Shiva affirme que cette forme d'agriculture est d'origine coloniale et qu'il existe une continuité entre la forêt et la culture détruite par la rationalisation des essences et de l'espace. Forte de ses observations et des données statistiques, dans *Monocultures of the Mind*, Vandana Shiva explique que la propagation massive des monocultures va de pair avec la destruction des systèmes de connaissances locales. « Les monocultures ne se propagent pas parce qu'elles produisent plus, résume-t-elle, mais parce qu'elles contrôlent plus⁷⁶⁶. »

C'est pourquoi la destruction du jardin—cette lutte contre les racines et les ramifications—est particulièrement intéressante. Menotti détruit tout autant des espèces et un espace que des manifestations d'une identité qui s'exprime par une coopération des plantes entre elles-mêmes, des plantes avec les êtres-humains et ainsi de suite. Dans ce récit des deux visites, un lien se tisse entre la cuisine et le jardin, qui sont ici des lieux de mémoire et de transmission culturelle. Ce rapport entre la cuisine et le jardin pointe vers celui qui, pour les écologistes et agriculteur.trices, lie le champ à la table par le biais de la

⁷⁶⁴ Ibid.

⁷⁶⁵ Vandana Shiva, *Monocultures of the Mind*, p. 5 : « Monocultures of the mind make diversity disappear from perception, and consequently from the world. The disappearance of diversity is also a disappearance of alternatives – and gives rise to the TINA (there is no alternative) syndrome. »

⁷⁶⁶ Ibid., p. 7 : « Monocultures spread not because they produce more, but because they control more. » David Holmgren, qui cite Shiva, fait des constats similaires dans *Permaculture: Pathways and Principles*, Hepburn, Mellidora Publishing, p. 211 : « Although predominantly Anglo-American in origin, with English as its lingua franca, modern global capitalism (or whatever we want to call it), driven by fossil-fuel wealth, is consuming human cultural, agricultural and natural diversity and replacing it with a global monoculture at all levels. » (« Bien que de majoritairement d'origine anglo-américaine, avec l'anglais comme lingua franca, le moderne mondial, alimenté par la richesse en combustibles fossiles, dévore la diversité des cultures humaines, de l'agriculture et de la nature et la remplace avec une monoculture mondialisée à tout niveau. »

nourriture⁷⁶⁷. Menotti cherche à mettre sa cuisine, comme son jardin, aux normes d'une monoculture propagée en grande partie par des citoyen.es et étrangèr.es aisé.es qui transforment de vieilles fermes en résidences secondaires en engageant des sommes importantes pour « faire oublier les humbles origines » (*TFP*, 194) des maisons.

Comme elle n'a pas les mêmes moyens que les autres propriétaires, les efforts de Menotti pour intégrer la monoculture, pour se nourrir de son pouvoir, tournent au ridicule. Lors de sa première visite, Rudy est dépité par : « Les transports dévastateurs de Menotti, qui voulait nettoyer, faire propre, avoir du gazon, s'en étaient pris à la haie de charmes, ratiboisée, au vieux noyer, coupé au pied, aux nombreux rosiers, déterrés puis, Menotti s'étant ravisée, replantés ailleurs et qui agonisaient » (*TFP*, 186). Ce « grand ravage conquérant » permet à Menotti de « [...] compens[er] largement son infériorité économique » (*TFP*, 185). Rudy est immédiatement épris de la glycine de cette maison, dont les « [...] abondantes grappes de fleurs pendait au-dessus de la porte, sous les fenêtres et les gouttières, suivant un fil métallique que les anciens habitants de la maison avait fait courir sur la façade » (*TFP*, 185). Il sent les fleurs « [...] ému, enchanté par tant de beauté et de senteur données pour rien, et il avait ensuite félicité Menotti pour la luxuriance de sa glycine qui lui rappelait, oh oui, avait-il laissé échapper lui qui ne parlait jamais de sa vie passée, les fleurs du frangipanier de Dara Salam » (*TFP*, 186). Menotti répond par une grimace, comme une mère à qui « [...] on fait compliment de ses enfants qu'elle n'aime pas » (*TFP*, 186).

L'association entre la glycine et le frangipanier est fort significative. Dara Salam est comme un Éden perdu pour Rudy qui est pourtant « rempli[t] de répugnance et de gêne [...] » (*TFP*, 212) à l'idée même de bâtir un tel endroit pour gagner sa vie. Le trauma de cette perte, causé par le meurtre à caractère raciste⁷⁶⁸ par son père, Abel, condamne cet endroit

⁷⁶⁷ Deux œuvres qui se basent sur cette connexion entre le champ et la table viennent immédiatement à l'esprit : Wendell Berry, *Bringing it to the Table*, Berkley, Counterpoint, 2009 et Michael Pollan, *The Omnivore's Dilemma. A Natural History of Four Meals*, New York, Penguin Books, 2006. Le film *Les Délices de Tokyo* (2015) réalisé par Naomi Kawase et basé sur un roman de Durian Sukegawa, capture l'essence de ce lien dans les rêveries du très beau personnage de Tokue, femme *crone* qui écoute de très près les haricots qu'elle prépare pour entendre le récit de leur voyage jusqu'à sa marmite.

⁷⁶⁸ Abel a la « [...] conviction trompeuse portée par certains rêves que les Africains qui l'entouraient n'avaient d'autre but que de le flouer, quand bien même ils tournaient vers lui une figure amie ou cordiale, quand bien même ils éprouvaient pour lui, comme Salif, une affection véritable, puisque ces deux occurrences, l'amitié et

à un quasi silence. Le frangipanier prend son nom d'un noble italien du seizième siècle qui utilisait la fleur afin d'en faire un parfum, mais son nom « scientifique » *Plumeria alba*, *Plumeria obtusa* ou *Plumeria rubra* vient d'un moine français, botaniste et voyageur, du dix-septième siècle⁷⁶⁹. Ces patronymes, comme la lecture de *My Garden (Book)*: nous l'apprend, cachent l'histoire de la violence autant qu'ils la révèlent. Les fiches techniques des Missouri Botanical Gardens, par exemple, révèlent que les frangipaniers fournissent des *leis* de fleurs les îles du Pacifique, comme les célèbres couronnes de Hawaï. La fiche de l'University of British Columbia Botanical Garden explique que les différentes variétés s'appellent aussi *templetree* et *Singapore graveyard flower* et sont cultivées afin d'orner les lieux de culte et les cimetières en Asie⁷⁷⁰. Mais comment-a-t-il fait le tour du monde ? Cet arbre est originaire du Mexique et des Antilles et a porté d'abord le nom de *cacaloxuchitl*⁷⁷¹. Le *Journal d'agriculture tropicale* de 1913 fait état des études en cours pour répandre sa culture pour la production de caoutchouc⁷⁷², un produit lié à jamais à l'histoire des violences des plantations coloniales en Afrique—travaux forcées, mutilations et meurtres. Ainsi, comme la *cocoxochitl* (dahlia), les fleurs de cet arbre ont le potentiel d'ouvrir une mémoire des migrations—volontaires ou forcées, des conquêtes, des morts et des survivances. Le frangipanier qui ressurgit dans la mémoire de Rudy Descas a trait à la mémoire d'un Éden qui n'en est pas un. Cette mémoire peine à devenir consciente, mais le roman de Marie NDiaye nous invite à y porter notre attention.

Quand Rudy se rend chez Menotti la deuxième fois, il est « bouleversé » de voir que sa cliente a coupé la glycine qu'il a admirée lors de son premier passage. Vêtue d'un jogging

la tromperie, ne se mêlait jamais l'une à l'autre mais cohabitaient en toute indépendance dans leur cœur et dans leurs intentions » (*TFP*, 207).

⁷⁶⁹ Voir les fiches du site des Missouri Botanical Gardens, « *Plumeria alba* » consulté en ligne le 26 juillet 2021 au <http://www.missouribotanicalgarden.org/PlantFinder/PlantFinderDetails.aspx?taxonid=276110>,

« *Plumeria obtusa* » consulté le 26 juillet 2021 à l'adresse

<http://www.missouribotanicalgarden.org/PlantFinder/PlantFinderDetails.aspx?kempercode=f412>

et « *Plumeria rubra* » consulté le 26 juillet 2021 à l'adresse

<http://www.missouribotanicalgarden.org/PlantFinder/PlantFinderDetails.aspx?kempercode=d451>.

⁷⁷⁰ Voir UBC Botanical Garden, « *Plumeria obtusa* 'Singapore' », consulté le 26 juillet à l'adresse <https://botanophoto.botanicalgarden.ubc.ca/2012/05/plumeria-obtusa-singapore/>

⁷⁷¹ Voir « *Cacaloxuchitl* "Plumeria" » sur le site de l'Universidad Jesuita de Guadalajara, consulté le 26 juillet 2021 à l'adresse https://iteso.mx/web/general/detalle?group_id=19154963, et Abbé Vincent, « *Cacaloxuchitl* » dans *Dictionnaire des voyages, contenant ce qu'il y a de plus remarquable, de plus utile, & de mieux avéré, dans les pays où les voyageurs ont pénétré*, Paris, 1774, p. 139, consulté sur Gallica à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3044039s/f143.image.r=Cacaloxuchitl?rk=21459;2>.

⁷⁷² « Le Caoutchouc de "Cacaloxuchitl" »

violet, Menotti est postée au seuil de la maison, ayant vraisemblablement sapé la force vitale et la puissance de la glycine, jusqu'à occuper sa place et s'habiller dans les couleurs de ses fleurs. Décrivant cette violence comme une stratégie pour compenser ses faibles moyens économiques, Rudy continue, « [...] rien ne démontrait mieux la légitimité de sa toute-puissance que l'anéantissement du travail patient, des témoignages du goût simple, délicat, de tous ceux, fantômes innombrables, qui l'avaient précédées dans cette maison et qui avaient planté, semé, ordonné la végétation » (*TFP*, 187). Rudy est témoin de la disparition des différentes variétés des plantes du jardin, legs des anciens. Il y aura du gazon et rien que du gazon.

Le contraste entre ce jardin et celui de Jamaica Kincaid est immense. Sans qualifier le jardin modelé sur les îles de la Caraïbe d'œuvre de permaculture, il est possible de voir dans le travail lent du jardin à la maison de Robert Woodsworth la mise en œuvre de plusieurs principes de permaculture : utiliser et valoriser la diversité et les bordures, utiliser des solutions à de petites échelles et avec patience, appliquer l'auto-régulation et accepter la rétroaction. Chez Menotti, l'esprit de la monoculture règne. Les grands changements soudains sont irréflechis, et comme des grandes monocultures agricoles, ils ont pour effets néfastes d'éliminer la complexité du paysage, de réduire les lisières et les niches de vie. Comme Kincaid, NDiaye, lectrice vorace, a certainement écrit aussi avec la glycine de Colette en sous-texte. La glycine de Sido, devenue la glycine de Colette, qui abritait aussi bien des insectes (alimentation des oiseaux) que d'une mémoire culturelle et littéraire transmise entre femmes, disparaît dans les pages de *Trois femmes puissantes*.

Grosse comme un arbre, plantée un demi-siècle auparavant, la glycine protégeait la maison, qui, sans elle, « se dressait, dépouillée, austère, tristement réduite à la médiocrité, que les feuilles avaient cachée, de ses matériaux » (*TFP*, 187). Appauvrie et réduite à sa « façade nue » (*TFP*, 187), la maison est dans une situation similaire à celle du jardin détruit. Selon l'éco-logique de *My Garden (Book)* : ou de *See Now Then* de Kincaid, de *Cacophonie* de Ken Bugul ou même d'*Autoportrait en vert* de NDiaye, les personnages vivent avec les fantômes ou les morts de leurs maisons anciennes. Mais la ligne de conduite de Menotti s'apparente aux logiques du déni de la mort et du *ongoingness* (continuation) identifiées par Val Plumwood. Les choix de Menotti sont autrement *tasteless* (sans goût). En effet, parce que les monocultures s'inscrivent dans la logique de la production industrielle,

elles se basent sur une logique rationnelle et linéaire. Les mort.es n'ont rien à voir avec les vivant.es : le passé est mort et enterré et ne s'inscrit pas au présent.

Parce qu'elle ne peut pas s'offrir le « carrelage marocain » ou « la baignoire encastrée dans le sol » (*TFP*, 194) qui sont les lieux communs de ces rénovations, Menotti investit toutes ses ressources financières dans la refonte de sa cuisine. Cependant, ayant cherché le bonheur par la consommation à travers l'achat d'une cuisine neuve au-delà de ses moyens, Menotti se retrouve avec un travail bâclé. Elle ne se désole pas de ne pas pouvoir préparer à manger et, par extension de ne pas pouvoir *goûter* aux aliments, de ne pas partager ce qui va du champ à la table avec des *convives*. Justement, contrairement à Jamaica Sweet, Menotti ne semble *partager la vie* avec personne : elle est sans *significant other*. Elle est vexée de ne pas pouvoir inviter des amis pour admirer sa victoire consumériste.

C'est aussi un échec pour Rudy, qui doit affronter son refus d'apprendre un nouveau métier, qu'il perçoit comme étant au-dessous de son statut (rêvé, acquis mais perdu) d'intellectuel. Il s'en veut de ne pas s'être comporté avec dignité dans son travail parce qu'une « [...] erreur pareille n'était que ridicule, pitoyable et n'avantageait en rien l'homme raffiné qu'il pensait avoir été [...] » (*TFP*, 191). Ayant investi des efforts importants, Rudy était incapable « [...] de déterminer avec justesse l'emplacement d'une hotte et de quatre brûleurs » (*TFP*, 192). L'installation est irrécupérable. Pire encore est la prise de conscience qu'il aurait pu éviter l'erreur, qui va conduire à son licenciement, s'il avait osé regarder en face ses erreurs : « Mais, mais cette impression, il s'était contenté de la renforcer bien loin pour ne plus en être embarrassé, de même pensait-t-il, qu'il avait repoussé hors d'atteinte, jusqu'à aujourd'hui, la vérité sur le garçon de Dara Salam, sur toute l'histoire de Dara Salam » (*TFP*, 192).

Cette épiphanie va de pair avec un rapprochement entre lui et Menotti, qui se calme une fois que Rudy voit et comprend la grossièreté de sa faute. Encore en colère à cause de la glycine, Rudy refuse, « plein de rancune encore » (*TFP*, 191), de répondre au regard de Menotti, qui cherche le sien : « Même face au désastre, je refuse de communier avec elle, si c'est bien à cela qu'elle m'invite. Car il avait eu l'impression chez elle maintenant qu'une consternation impersonnelle qui cherchait de l'aide, un appui, comme s'ils regardaient tous

les deux les conséquences d'une aberration commise par un tiers » (*TFP*, 191). Mais faire face il doit, et une fois qu'il a accepté sa faute, il accepte aussi de boire un café avec Menotti qui « était à sa manière, d'une absolue sincérité » (*TFP*, 189). Quand, au cours de leurs échanges, il compare son manque de portable à sa cuisine trop « chère et pas indispensable » (*TFP*, 195). Il se rend compte que Menotti n'est pas encore prête à renoncer aux promesses illusoires de la consommation. Mais lui, il s'avoue qu'il a joué activement un rôle dans la tromperie, vendeur des illusions de la monoculture : « N'était-ce pas d'ailleurs ce qu'il avait promis implicitement, quand elle l'avait appelé un soir de détresse et qu'il l'avait sentie fléchir dans sa résolution, en lui signifiant qu'une vie harmonieuse, bien conduite et enviable n'avait pas la moindre chance de se dérouler dans une vieille cuisine aux meubles dépareillés ? » (*TFP* 195-196).

Il s'en veut d'avoir tourné le dos à la glycine « [...] dont l'arrêt de mort était tombé de la bouche de Menotti [...] » (*TFP*, 188). Si la glycine de Kincaid est une contre-figure littéraire qui exprime l'amour de l'indiscipline, la glycine du jardin de Menotti est intimement liée à Fanta et à sa situation. Anciennement professeure de lettres à Dakar, Fanta se retrouve isolée dans la campagne française sans la possibilité d'exercer son métier, et donc sevrée de son indépendance durement acquise, coupée aussi de ses proches et de sa ville natale. Par glissements, les prises de conscience de Rudy ramènent ses pensées à Fanta, confondue dans son esprit avec la glycine : « [...] il se dit, [...] C'est la glycine que j'ai coupée, elle ne pouvait pas me gêner et elle était si belle, et il laissa au fond de sa gorge les mots sévères qu'il avait destinés à Menotti [...] » (*TFP*, 194). Rudy commence à devenir pleinement conscient de ce qu'il sait déjà : « Il n'avait pas su défendre Fanta. Il s'était prétendu le veilleur, en France, de sa fragilité sociale, et il l'avait laissée tomber » (*TFP*, 170). Il commence aussi à mesurer son privilège d'occidental, voyant comment il a nui aux personnes qu'il a côtoyées et aimées en Afrique, et avant tout à sa propre femme. Mais si la glycine et Fanta sont liées, il est possible d'inférer que Fanta a caché la médiocrité et la modestie de Rudy aussi, comme la glycine a rendu belle la maison.

Cette perte de beauté (du jardin, de la maison et de la cuisine) et de diversité végétale et la domination humaine qui s'acharne à rendre tout uniforme, sont tout le contraire des principes de la ferme des Hervé-Gruyères, qui attribuent la productivité abondante de leurs cultures à une organisation qui est avant tout esthétique. Le

télescopage de Fanta et de la glycine pose implicitement la question : Comment survivre dans des conditions qui privent les êtres humains de leurs moyens d'existence, de la diversité et de la beauté ? Comment créer des conditions pour mieux vivre ?

Mais ce télescopage de Fanta et de la glycine ne peut pas être séparé de l'association avec le frangipanier, de l'histoire personnelle de Rudy et de l'histoire de la dispersion de cette plante à travers le monde. L'histoire du couple, de la famille formée avec leur enfant, est prise dans la toile des connexions et des effets persistants des conquêtes et des colonialismes. Ainsi, dans le jardin, le roman *Trois femme puissantes* pose à sa manière les questions angoissées de Kincaid, qui se décrit comme vexée et anxieuse dans le jardin. Que faire, que faire ?

En quittant la maison de Menotti, il croit sentir de nouveau le parfum de la glycine, mais se convainc que c'est seulement « [...] les restes de la glycine, laquelle lançait ses fragrances pour la dernière fois [...] » (*TFP*, 196). Au lieu d'être « enivré de gratitude », il ressent « une vague de ressentiment » (*TFP*, 196). Il quitte Menotti en lui tendant une des brochures racistes à prétention religieuse de sa maman. Malgré sa conscience grandissante, Rudy n'est pas encore prêt, comme Menotti, à regarder toute la vérité en face. Son espoir que les choses peuvent changer diminue :

Tu viens trop tard et je me meurs.
Où pouvait-elle bien être en ce moment précis ?
Tout en désirant ardemment retrouver Fanta, voilà qu'il redoutait de rentrer chez lui.
Il porta sa main à son front, sentit la fine blessure.
Il n'était point besoin, Fanta, de m'envoyer cet affreux oiseau justicier.
Une voix croassait dans son esprit : tu viens trop tard, je me meurs, pieds tranchés, tombées
au sol dans ta maison hostile, tu viens trop tard (*TFP* 198).

Au lieu d'aller retrouver Fanta, Rudy se voile de nouveau la face par rapport à ses propres intentions et file directement vers le quartier du Gauquelan, feignant de « rouler sans but précis » (199). Rudy s'est persuadé que ce dernier a utilisé son image à son insu comme modèle d'une fontaine grotesque : « [...] sa curiosité distraite s'était muée à son insu en embarras, puis en malaise lorsqu'il avait cru constater une intime ressemblance entre le visage de la statue et le sien [...] et son trouble s'était accru à la vue du monstrueux appareil génital que l'artiste [...] avait sculpté dans l'entrejambe de son héros, forçant Rudy à se sentir l'objet d'une cruelle dérision tant était pitoyable l'opposition de l'attitude veule, désarmée, et des bourses énormes » (*TFP*, 100). Sachant que Gauquelan a gagné cent mille euros pour le projet, Rudy imagine que « Gauquelan, cet artiste minable, avait réussi parce

que Rudy végétait dans la pauvreté et non accessoirement à cet état de fait, et l'esprit de Rudy ne pouvait démordre de cette relation de cause à connaissance » (*TFP*, 200). Plein de rage et de folie, Rudy se glisse par l'ouverture dans « la haie des troènes », seule indication végétale concernant la propriété, et rentre par effraction dans la maison.

5.8 Jardin glauque

Si NDiaye a mobilisé l'eco-logique du jardin et la maison de Menotti afin de mettre en scène l'illusion du bonheur d'une monoculture de consommation, dans la maison de Gauquelan, c'est la monoculture de la masculinité qui est mise à nue. Contrairement à la maison de Menotti, seule la haie entoure la maison. Mais tout comme chez elle, la cuisine de Gauquelan semble ne pas être utilisée pour *cuisiner*. Rudy note en détail les composants de luxe (un plan central en marbre, une théorie de placards, un sol carrelé et poli, un fourneau professionnel) et rêve : « Oui, quelle merveilleuse cuisine, songeait-il avec rage, faite pour accueillir chaque jour une nombreuse famille autour de plats mijotés [...] » (*TFP*, 202). Mais quand il s'apprête à quitter la cuisine par l'autre côté, son attention est attirée par le son d'un ronflement. Il s'arrête sur le seuil⁷⁷³ et aperçoit Gauquelan, « gras, vieilli » (*TFP*, 203). Suit le fantasme de tuer avec les couteaux de cuisine l'homme endormi sur une chaise, les paumes ouvertes et posées sur ses cuisses. Rudy, « calme, puissant, volontaire » se voit « [...] atteindre d'un coup le cœur de Gauquelan—traverser la peau épaisse, le muscle, la couche de graisse dure et dense, pareille à celle qui enveloppe le cœur petit du lapin [...] » (*TFP*, 204), comme il voit faire sa voisine lorsqu'il lui achète un lapin à prix d'ami. Il se prépare à prendre le couteau quand la vue de Gauquelan lui rappelle son père « abandonné, confiant, méconnaissant les crimes qui s'imaginaient autour de lui » (*TFP*, 205) faisant la sieste dans une pièce sombre de leur maison à Dara Salam.

À cette pensée, la confiance de Rudy flanche. Pris de picotements qui l'assaillent depuis tout l'après-midi, il sue. Il joue et rejoue la scène traumatique de son père qui renverse brutalement son associé avec son 4x4, se demandant s'il a bien vu Abel Descas écraser la tête de Salif. Cette question—*as-t-il vu le meurtre ?*—le hante. Si Abel a nié que le

⁷⁷³ Je remarque en passant que dans ce chapitre, NDiaye décrit souvent Rudy sur le seuil d'une pièce ou d'une habitation. Il s'arrête sur le perron de Menotti, au seuil de sa cuisine; il reste au seuil de l'appartement des parents de Fanta lorsqu'ils sont sur le départ pour la France; il est au seuil de la cuisine ou sur le pas de la porte chez Gauquelan. Rudy est un être qui a du mal à habiter ou demeurer dans un endroit.

crime était délibéré, Rudy est convaincu du contraire : « Il l'avait toujours su alors que son père avait dû tenter de ne plus le savoir, de se convaincre qu'il n'avait pas voulu achever de cette ignoble manière son associé et ami qui en son cœur ne mélangeait jamais... » (*TFP*, 210). Il sort en courant de la maison, sans toucher Gauquelan. Le seul obstacle : « Sa chemisette s'accrocha aux épines de la haie, il tira dessus brutalement » (*TFP*, 211). Bien qu'éparse, la végétation au service de cette maison des fantasmes masculin est tenace.

Une fois sorti de la maison glauque et de nouveau au volant de sa voiture, Rudy réalise qu'il s'est toujours trompé de question. Il est plus important de savoir : « Pourquoi lui faudrait-il jusque dans le pire, ressembler à son père ? » (*TFP*, 211). Et puis : « Qui attendait ça de lui ? » (*TFP*, 212) ; « Qui avait jamais attendu de lui qu'il fût aussi violent et abject que son père, et qu'avait-il à voir, lui, avec Abel Descas ? » (*TFP*, 212) et « [...] de quel héritage se sentait-il comptable ? » (*TFP*, 212).

Dans les pensées tourmentées de Rudy, Abel est le père « [...] aux intentions meurtrières nettement et fanatiquement établies en son cœur où se mêlaient sans cesse l'amitié et la colère, l'attachement aux autres et le besoin d'anéantir » (*TFP*, 213). Et dans la foulée, il se demande : « Et n'était-ce pas le digne fils de cet homme-là qui avait pris plaisir à serrer le cou du garçon de Dara Salam, puis, tout à l'heure, à épier le sommeil abandonné d'un étranger ? » (*TFP*, 213). Avec les questions, revient la glycine, et non le frangipanier : « Lui qui, songea-t-il débordant de dégoût pour lui-même, avait pleuré sur la glycine massacrée, il se rappela que son père avait manifesté une sentimentalité séduisante envers les bêtes, parlant, après certains repas, de se faire végétarien, ou fuyant ostensiblement loin des cris des poulets que maman égorgeaient régulièrement derrière la maison » (*TFP*, 213). Alors, si Rudy et Abel sont des personnes sensibles, d'où vient la pulsion criminelle ? Pourquoi prennent-ils plaisir à infliger du mal à un autre, et très spécifiquement, dans les deux cas, à un homme noir ? Pourquoi les poules, des animales de la ferme, et la glycine, la plante cultivée, reviennent-elles à ce moment-ci ?

Il est très intéressant que NDiaye n'ait pas décrit la végétation de ce village de vacances, ni dans ce récit, ni dans le premier récit de Norah⁷⁷⁴. Seul le frangipanier est mentionné en lien avec la glycine, dans le jardin de Menotti, et c'est l'unique occurrence. Pourtant, un village de vacances est un lieu qui se prête à ce genre de détail. Certes, le

⁷⁷⁴ Pour rappel, le père de Norah a acheté un village de vacances avec le même nom, à moitié construit.

traumatisme d'avoir probablement vu un assassinat sanglant avec le suicide du père et le rapatriement qui en résultaient, explique en partie cette absence dans le cas de Rudy. Mais aucune description de la végétation de Dara Salam n'apparaît dans le premier récit. J'avance donc l'hypothèse que ce frangipanier est posté dans le texte comme l'astérisque de Kincaid. Il est la glose, la trace de cette histoire transatlantique qui ne se dit pas, mais qui agit—l'« après-vie » de la colonisation et de l'esclavagisme. Saidiya Hartman définit cette après-vie dans le contexte états-unien :

Si l'esclavage continue à être un enjeu dans la vie politique de l'Amérique noire, ce n'est pas à cause d'une obsession d'antiquaire pour le temps jadis ou le fardeau d'une mémoire trop longue, mais parce que les vies noires sont toujours mises en péril et dévalorisées par un calcul racial et une arithmétique politique qui ont été bien établies il y a plusieurs siècles. C'est l'après-vie de l'esclavage—les opportunités de vie faussées, l'accès limité à la santé et l'éducation, la mort prématurée, l'incarcération et l'appauvrissement⁷⁷⁵.

Et bien que le contexte du roman de NDiaye soit différent, ce calcul racial est une fonction de l'histoire coloniale qui continue à informer les vies de Fanta, Rudy et Djibril, mais aussi de Norah et sa famille, de Khady Demba et Lamine. C'est ce que Christina Sharpe décrit comme *living in the wake*, un vocable aux sens multiples, mais qu'ici, on pourrait traduire par vivre dans le sillage. Ainsi, écrit-elle, « Vivre dans le *wake* (sillage) au niveau international veut dire vivre le temps et les effets désastreux des migrations marquées, durables dans l'espace méditerranéen et les désastres caribéens, la migration transaméricaine et transafricaine, les ajustements structurels imposés par le Fonds monétaire international qui perpétue les impérialismes/colonialismes, et plus⁷⁷⁶. »

⁷⁷⁵ Saidiya Hartman, *Lose Your Mother : A Journey Along the Atlantic Slave Route*, New York : Farrar, Strauss, and Giroux, 2007, p. 6 : (« If slavery persists as an issue in the political life of black America, it is not because of an antiquarian obsession with bygone days or the burden of a too-long memory, but because black lives are still imperiled and devalued by a racial calculus and a political arithmetic that were entrenched centuries ago. This is the afterlife of slavery—skewed life chances, limited access to health and education, premature death, incarceration, and impoverishment. »)

⁷⁷⁶ Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham and London, Duke UP, 2016, p. 15 : « Living in the wake on a global level means living the disastrous time and effects of continued marked migrations, Mediterranean and Caribbean disasters, trans-American and -African migration, structural adjustment imposed by the International Monetary Fund that continues imperialisms/colonialisms, and more. »

5.9 Le jardin en Wynter

En 1971, Sylvia Wynter publie un court, mais très riche essai intitulé « Novel and History, Plot and Plantation⁷⁷⁷ » (Roman et Histoire, Parcelle et Plantation) dans lequel elle propose une corrélation entre la forme romanesque et le système économique et culturel de la plantation. Son travail examine le rapport entre l'histoire et la fiction dans une sélection des romans de la Jamaïque. Mais je me permettrai d'élargir le contexte de ses analyses afin d'appuyer mon travail⁷⁷⁸. Wynter explique que les sociétés des Caraïbes sont le résultat d'une implantation des unités de production (plantations), elle-même les auxiliaires de l'économie du marché. Mais la plantation n'était pas simplement un effet du marché, elle était aussi une cause, c'est-à-dire un moteur. Wynter réaffirme, avec Lucien Goldman, que l'émergence du roman est étroitement liée à l'économie du marché. Elle en conclut : « La forme romanesque et nos sociétés sont les enfants jumeaux des mêmes parents⁷⁷⁹. »

Wynter oppose le système de la plantation, un système de monoculture qui produit seulement des biens pour leur valeur d'échange, régi par des forces externes (le marché, les gouvernements coloniaux) au système des jardins vivriers, basés sur les valeurs et la culture paysannes. Les produits de ces derniers ont une valeur d'usage parce qu'ils répondaient aux besoins humains. Ces jardins vivriers faisaient partie du système de la plantation tout en lui étant extérieur : les terres étaient réservées aux personnes esclavagisées, pour la culture de leur propre alimentation afin de maximiser les bénéfices des monocultures. L'ambivalence de cette structure s'est renforcée au moment de l'abolition quand les paysan.nes autrefois esclavisé.es cultivaient à la fois pour leurs besoins et pour le marché. Selon Wynter : « La plantation était la superstructure ; et la parcelle était les racines de la culture⁷⁸⁰. »

⁷⁷⁷ Sacavou, juin 1971, pp. 95-102.

⁷⁷⁸ Les essais plus récents de Wynter vont dans ce sens. Dans « Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom », *The New Centennial Review*, Vol 3, No. 3, Automne 2003, pp. 257-337, elle déroule une critique qui [...] à l'échelle planétaire. Même dans « Novel and History, Plot and Plantation », les analyses de Wynter dépassent l'espace des Antilles et démontrent des liens internationaux : elle cite, par exemple, le roman *Weep Not Child* de l'auteur kenyan Ngugi wa Thiong'o et *Things Fall Apart* de Chinua Achebe, et dresse des parallèles entre les répressions coloniales au Jamaïque et en Inde.

⁷⁷⁹ Sylvia Wynter « Novel and History, Plot and Plantation, » *op. cit.*, p. 95 : « The novel form and our societies are the twin children of the same parents. »

⁷⁸⁰ Ibid., p. 100 : « The plantation was the superstructure of civilization; and the plot was the roots of culture. »

Cette superstructure s'est implantée, avec des variations, à travers les colonies et s'est mutée afin de devenir mondiale. Ainsi, la plantation, à la fois synonyme et catalyseur de la monoculture et de l'économie du marché, a donné un nom à toute une série d'évènements marquant la discontinuité entre les ères—la Plantationocène. Et, la description qu'en fait Donna Haraway est remarquablement similaire, jusqu'à la référence aux jardins vivriers :

[...] la transformation dévastatrice de diverses sortes de fermes, de pâturages et de forêts (entretenus par des humains) en plantations extractives et clôturées, reposant sur l'esclavage ainsi que sur différentes formes de travail exploité, aliéné et impliquant des déplacements de populations. [...] Cela fait longtemps que des recherches ont montrés que le système esclavagiste des plantations était le modèle et el moteur du système industriel reposant sur les machines et gourmand en charbon, lequel est souvent considéré comme un point d'inflexion pour l'Anthropocène. Entretenus même dans les pires circonstances, les jardins des esclaves fournissaient non seulement une nourriture humaine cruciale, mais aussi des refuges pour toute une biodiversité de plantes, d'animaux, de champignons et de sols. Il y a là un monde qui n'a pas été assez étudié—en comparaison des jardins botaniques impériaux par exemple. On peut pourtant y apprendre bien des choses quant aux voyages et à la propagation d'une myriade de bestioles. Pris ensemble, le Plantationocène, le Capitalocène et l'Anthropocène laissent apparaître une même opération déterminante : le déplacement de par le monde, avec en vue l'accumulation du capital et le profit, de la générativité matérielle et sémiotique—par le transport et la transformation rapide de plasmas germinatifs, de génomes, de boutures, d'éléments organiques de diverses formes et noms ainsi que de plantes, d'animaux et d'êtres humains déracinés⁷⁸¹.

Selon Wynter, parce que la superstructure est déconnectée des besoins des personnes qui cultivent les terres des plantations, il y aura toujours des conflits qui amèneront à des confrontations. Nous sommes toutes et tous imbriqués dans la structure de valeur d'échange selon Wynter : « Notre place dans la confrontation est déterminée en grande partie par le fait d'accepter ou rejeter cette structure⁷⁸². »

Mais si le roman est alors un enfant de la plantation, Wynter explique qu'il est tout de même un enfant ambivalent. L'écrivaine écrit avec cette forme, comme la paysanne⁷⁸³ cultive. En tant qu'artiste, l'écrivaine est associée à « la structure des messages à valeur

⁷⁸¹ Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, traduit par Vivien García, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020, 222.

⁷⁸² Sylvia Wynter, « Novel and History, Plot and Plantation », p. 101 « Our place in the confrontation is largely determined by whether we accept or reject this structure. »

⁷⁸³ J'emploie le féminin ici pour simplifier le texte et l'adapter aux écrivaines qui sont les autrices de mon corpus. J'emploie le féminin ici pour simplifier le texte et l'adapter aux écrivaines qui sont les autrices de mon corpus. Wynter ne travaille que sur des auteurs hommes, et cela se ressent dans son emploi des pronoms possessifs sexués. Mais les nom « writer » et « peasant » sont, bien sûr, neutres.

d'usage, l'impulsion à la création étant ainsi dirigée par les besoins humains [...]»⁷⁸⁴. » L'art de l'écrivaine tire son sens, mais aussi son inspiration de la communauté humaine, sans laquelle il n'aurait pas de raison d'exister. Le roman est alors un enfant du paradigme colonial, mais un enfant critique. Tout dépend de la façon dont le roman se situe : accepte-t-il ou rejette-t-il la structure de la plantation ?

La critique littéraire faite par Sylvia Wynter traite des romans historiques—un genre doublement ambivalent, doublement impur. Elle donne deux exemples de la répression brutale des soulèvements paysans par l'Empire britannique, avec le même commentaire glaçant : « Il fallait garder le monde en sécurité pour l'économie du marché⁷⁸⁵. » L'histoire a dû être manipulée et l'effacement de la mémoire encouragé au service de cet objectif—garder la plantation au pouvoir. Ainsi, quand Jamaica Kincaid demande, « What to call the thing that happened to me and all who look like me ? Should I call it history ?⁷⁸⁶ » (*MGB*, 153), elle pose une question dangereuse. Le texte continue :

If so, what should history mean to someone like me?

Should it be an idea, should it be an open wound with each breath I take and expel healing and opening the wound again and again, over and over, and is this healing and opening a moment that began in 1492 and has yet to come to an end? Is it a collection of facts, all true and precise details, and if so, when I come across these true and precise details, what should I do, how should I feel, where should I place myself⁷⁸⁷? (*MGB*, 153).

Dans ma formation en permaculture, Starhawk et Alfred Decker soulignaient à l'envi qu'il fallait *voir les structures invisibles* qui régissaient les interactions sociales, politiques et économiques qui constituent nos mondes. Il est impossible d'ébranler le monde monoculturel de la plantation si ses structures demeurent invisibles. En écrivant sur les jardins, en les campant, chacune des écrivaines étudiées ici contribue à rendre visible ces structures.

⁷⁸⁴ Sylvia Wynter, « Novel and History, Plot and Plantation, » *op. cit.*, p.99 : « [...] the structure of use-value statements, the impulse of creation thus being directed by human needs [...] ».

⁷⁸⁵ Sylvia Wynter, « Novel and History, Plot and Plantation, » *op. cit.* p. 101 : « The world had to be kept safe for the market economy. »

⁷⁸⁶ Je traduis : « Comment appeler cette chose qui est arrivée à moi et tous ceux et celles qui me ressemblent ? Devrais-je l'appeler l'histoire ? »

⁷⁸⁷ Je traduis : « Si oui, que devrait signifier l'histoire pour quelqu'un comme moi ?

Serait-elle une idée, serait-elle une plaie ouverte que chaque respiration que je prends et que j'expire guérirait et ouvrirait de nouveau et encore, encore et encore, et cette guérison et cette ouverture sont-elles un moment qui a commencé en 1492 et qui n'a pas encore pris fin ? Est-ce un recueil de faits, tous des détails vrais et précis, et si oui, quand je tombe sur ces détails vrais et précis, que devrais-je faire, comment devrais-je sentir, où devrais-je me placer ? »

Selon Kincaid, « [...] the world cannot be left out of the garden⁷⁸⁸ » (*MGB*, 82). Et la fiction, comme le jardin est dans le monde. *Trois femme puissantes* n'est ni un roman historique, ni une simple fiction qui cherche à apporter un correctif majeur à une histoire de plantation devenue fiction hégémonique. Pourtant, en écrivant sur les jardins, en les campant, en mettant en scène leur rapport au monde, chacune des écrivaines étudiées ici contribuent à rendre visible ces structures.

5.10 Rira bien qui rira le dernier

Chacune de manière différente, Wynter, Haraway et Kincaid suggèrent qu'il n'y aura pas de retour vers le passé. Le monde d'avant la plantation a disparu. Mais Wynter laisse entendre qu'il est possible de tirer de la force des cultures qui ont fleuri dans les jardins vivriers, qui sont « [...] un point en dehors du système où les valeurs traditionnelles peuvent nous apporter une position critique contre la réalité impossible dans laquelle nous sommes imbriqués⁷⁸⁹ ». Ainsi, par son récit du souvenir de la disparition du jardin, Maire NDiaye enrichit le terreau de notre imaginaire et nous rappelle un point en dehors du système ; son roman nous rappelle qu'il nous importe de sauver la beauté du monde, sans lequel il devient de plus en plus difficile de vivre, de moins en moins sûr de survivre : « L'idée de seuil d'extinction n'est pas une simple métaphore [...]»⁷⁹⁰. Il incombe de faire le deuil des mondes disparus, et de les *porter comme on porte un enfant*⁷⁹¹. Si nous nous fions à l'expérience des corps des femmes, les enfants sont « portés » pour pouvoir naître.

Il nous incombe également de traverser notre désespoir car tout n'est pas perdu. Quand Rudy décide de ne plus rendre visite à sa mère et de ramener Djibril à la maison, les choses changent : « [...] l'enfant lui sourit, largement, totalement, pour la première fois depuis bien longtemps, songea Rudy troublé » (*TFP*, 244). Contre la rationalisation à

⁷⁸⁸ Je traduis : « [...] le monde ne peut pas être écarté du jardin ».

⁷⁸⁹ Sylvia Wynter, « Novel and History, Plot and Plantation », p. 100 : « a point outside the system where the traditional values can give us a focus of criticism against the impossible reality in which we are enmeshed ».

⁷⁹⁰ Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, op. cit., p. 224. Je me permets de remarquer que l'anglais est plus direct. Ce n'est pas l'idée du seuil, mais le seuil lui-même qui est réel ! Une abstraction de moins. Voir *Staying with the Trouble*, p. 102 : « The edge of extinction is not just a metaphor. »

⁷⁹¹ Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*. Paris : Gallilée / Le Monde, 2005, p. 54-55

outrance de la monoculture, il est de notre responsabilité de semer la trouble et d'y prendre plaisir. C'est peut-être dans l'esprit de semer le trouble que Kincaid a écrit, « My garden has no serious intention, my garden has only series of doubts upon series of doubts⁷⁹² » (MGB, 15)

En relisant la conversation à laquelle Haraway attribue la genèse collective du terme Plantationcène, je suis frappée, gênée presque, par le nombre de fois où la transcription indique « rires ». Mais il ne peut pas y avoir que des cris de rage. N'est-ce pas qu'il y a quelque chose de ludique, de joueur dans la dernière image de Fanta, « branche miraculeuse » (TFP, 255) ? Bien que cet « improbable surgeon » donne l'impression de surgir du laurier, il nous rappelle la glycine, une plante qui, même coupée au pied, resurgit, souvent à l'exaspération des de celles ou ceux qui tentent de l'éliminer. Ainsi, dans ces surgeons, je retrouve les *tricksters* de Lugonès.

Et le frangipanier-astérisque ? Il nous rappelle que nous devons vivre avec le legs de la disparition des mondes : « What did the botanical life of Antigua consist of at the time another famous adventurer (Christopher Columbus) first saw it⁷⁹³ ? » (MGB, 135) demande Jamaica Kincaid « To see a garden in Antigua now will not supply a clue⁷⁹⁴ » (MGB, 135). Le frangipanier de NDiaye nous rappelle aussi que nous vivons avec la reconfiguration des mondes, comme les plantes observées par Kincaid dans les Himalaya : « We then walked on that afternoon through areas that had become forested with poinsettia and *Datura*, plants that are native to Mexico⁷⁹⁵ » (AF, 171). Et finalement, il pose la question : comment continuer ? Comment attendre autre chose que le pire ?

La réponse vient peut-être dans le fait de ne pas savoir quoi faire, mais d'agir quand même afin de cultiver ensemble des refuges, pour le dire avec Haraway. Et pour cultiver ensemble, Lugonès nous enseigne qu'il faut rester *playful*, s'ouvrir à des jeux créatifs de co-construction. « [T]he *Anemone pulsatilla*, which I had so desperately pursued (I loved the blooms, I loved what came after, the seed heads, which perhaps can be appreciated on if

⁷⁹² Je traduis : « Mon jardin n'a pas d'intention sérieuse, mon jardin a seulement des séries de doutes sur des séries de doutes. »

⁷⁹³ Je traduis : « En quoi consistait la vie botanique de l'Antigua au moment où un autre aventurier célèbre (Christophe Colomb) l'a vue pour la première fois ? »

⁷⁹⁴ Je traduis : « Voir un jardin en Antigua n'en donnera pas le moindre indice. »

⁷⁹⁵ Je traduis : « Nous continuions à marcher cet après-midi à travers des endroits qui ont été boisés des poinsettia et *Datura*, des plantes qui sont indigènes au Mexique. »

you like the things that come after, just that, the mess that comes after the thing you have just enjoyed). And still what to do?⁷⁹⁶ » (*MGB* 16). C'est à nous d' « étirer l'imagination », d'aimer, voyager et cultiver des jardins et des histoires pour donner à tous les vivants une chance d'exister dans les mondes d'après.

⁷⁹⁶ Je traduis : « [L']*Anemone pulsatilla*, que j'ai poursuivi désespérément (j'aimais les fleurs, j'aimais ce qui venait après, les têtes de graines, qui ne peuvent être appréciées que si on aime les choses qui viennent après, juste ça, le désordre qui vient après la chose dont vient de profiter). Et pourtant que faire ? »

Du champ (littéraire) à la table (de lecture) : cette conclusion qui n'en pas une

Ils sont si bêtes tous les champions de la clarté et de la distinction qu'ils ne savent même pas ce qu'ils font quand ils le font; ils ne savent pas qu'ils mangent, croquent, sucent, avalent, mais aussi respirent, digèrent, défèquent, mais encore travaillent, pensent, parlent, veulent, quand ils font l'amour. Et ils ne savent pas qu'ils font l'amour quand ils mangent, qu'ils ont faim, qu'ils goûtent et croquent et se régalent de la bonne chair de leur humanité toute pétrie de sens, d'histoire et de communauté, ils ne savent pas qu'ils se nourrissent de tout ce que la nourriture leur raconte quand elle leur passe en gorge, le paysan, le familial et le bourgeois, le prolétarien fraternel, l'aristocratique dédaigneux, l'archaïque et l'exotique, la reconnaissance et la naissance. Ils ne savent pas que dans l'acte nourricier circule, s'éprouve, se déguste et se connaît ce que c'est que vivre, corps ouvert, corps avide de l'autre de son corps, corps tendu, offert et élané à l'autre de son corps. Mais c'est qu'ils ne savent pas que l'amour se mange.

Annie Leclerc "Je vais te manger", *Sorcières*, 28-30

Pourquoi cultivons-nous ? Une quantité conséquente de recherche suggère que l'agriculture était, pour le dire avec Jared Diamond, la pire erreur commise par l'espèce humaine. Mais pourquoi continuons-nous alors à cultiver ? Pourquoi, restons-nous, en transformant par la traduction l'idée de Christina Sharpe, dans le *sillon* de l'agriculture quand nous savons qu'elle a amené et continuer à amener par tant de destruction—des vies humaines, mais aussi des vies non humaines—à une série interminable de veillées mortuaires ? Ce soir, aux informations, la journaliste-présentatrice rapporte que « les signes vitaux de la Terre » montrent des signes de faiblesse⁷⁹⁷. Sa santé déclinante est la nôtre, mais à en croire des scientifiques, la fin de notre espèce n'est pas synonyme de sa mort à elle. Est-ce que la crise écologique et climatique actuelle est notre dernière veillée ?

Une hypothèse sur les origines de l'agriculture suppose qu'une période de changement climatique rapide est survenue à la fin de la Pléistocène. Mille ans de sécheresse auraient poussé les populations humaines vers des sources d'eau, et ces ancêtres auraient développé les savoirs agricoles afin de survivre⁷⁹⁸. Est-ce que les

⁷⁹⁷ Patricia Loison, France Info, 23h, 29 juillet 2021. Je souligne que cette annonce est une forme de progrès dans le sens qu'elle est empreinte d'une logique qui reconnaît que la Terre est vivante, pas seulement un ensemble de mécanismes dévitalisés.

⁷⁹⁸ Tim Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, New York, Columbia University Press, 2016, p. 43. Colin Tudge postule que les espèces humaines pratiquait des formes de « proto-agriculture » et que la « révolution » Néolithique, qui s'est produit dans de multiples foyers de par le monde, était une consolidation

femmes⁷⁹⁹ ont « inventé » cette agriculture ? Vraisemblablement. Est-ce que, avec ces premières accumulations de richesse (des surplus de céréales), certains hommes (de genre et de sexe masculin) se sont saisis d'une opportunité pour dominer les femmes, faire un partage inique des tâches et des ressources et développer de multiples formes de patriarcat ? Cela n'est pas impossible. Est-ce que le féminicide (des « sorcières ») en Europe a détruit ce qui restait des communaux, permettant aux hommes puissants de concentrer davantage leur pouvoir ? Cela est probable. Peut-on affirmer que l'agriculture en Europe est devenue le moteur d'une accumulation du capitale qui, à son tour, a été mise au service d'une domination coloniale justifiée par des logiques racistes et meurtrières ? Il n'y a pas de doute. Nul doute non plus que la structure de la plantation et la propagation des monocultures (agricoles, culturelles, économiques, sociales) continue à faire des ravages—diminuant et emportant des vies humaines et non humaines. Cependant, comme il n'y aura pas de retour en arrière, il y a de l'espoir à trouver dans cette hypothèse de réponse climatique, un récit qui peut nous porter vers une sur(-)vie. Il est aussi possible de lire dans nos récits actuels⁸⁰⁰ les traces d'une résistance à au récit de la plantation qui veut faire croire qu'il n'y a pas d'alternative. Il est ainsi possible de devenir *response(h)able* (capable de répondre), de cultiver autre chose que la monoculture et que la plantation.

Dit autrement, en termes littéraires, nous cultivons de quoi manger *in medias res*. Se « demander pourquoi », cette question des origines n'a de sens que si elle nous conduit vers une question infiniment plus urgente : comment cultiver ? La permaculture nous encourage à cultiver en prenant soin des êtres humains, de la Terre, et du futur. Cette éthique tripartite ne pourra pas effacer les dégâts causés par l'agriculture, telle qu'elle est pratiquée massivement et à une échelle mondiale. Cependant, combinée à une approche écoféministe et intersectionnelle, elle peut nous aider à sortir du sillon destructeur tracé par une agriculture industrielle et nous donner des clés pour créer d'autres mondes, plus vivables et plus nourrissants, dans de multiples sens. Prendre soin, to (take) *care* : en anglais le mot

et développement des savoirs déjà existant. Cette théorie s'aligne bien avec celle présentée par Morton. Voir *Néandertaliens, bandits et fermiers : Les origines de l'agriculture*, trad. de l'anglais par Oristelle Bonis Paris, Cassini, 2002.

⁷⁹⁹ Mais qui étaient-elles ? Leurs corps étaient « biologiquement » femmes selon les critères scientifiques de l'ADN, mais qui étaient-elles ? Reconnaitrons-nous ?

⁸⁰⁰ Les textes de mon corpus en sont des exemples.

comporte autant le sens de soigner une blessure que celui de se soucier et de porter *attention*. Dirigeons alors notre attention vers ce qui a besoin de nos soins.

Dans *Bringing it to the Table*, Wendell Berry écrit, « Les mangeurs [...] doivent comprendre que l'acte de manger a lieu dans le monde, qu'il est inéluctablement un acte d'agriculture, et que ce la façon dont nous mangeons détermine en très grande mesure la façon dont le monde est utilisé⁸⁰¹. » L'écho avec les écrits de Jamaica Kincaid n'est pas loin d'être assourdissant : *le jardin est dans le monde*. Et si écrire et jardiner sont des activités qui, pour suivre la métaphore sonore de la fugue qui a traversé cette thèse, résonnent l'une avec l'autre, manger et lire ne vibrent-ils pas aussi dans une « éc(h)o-logique »? En fait, il n'y a pas que des résonnances, mais aussi des enchevêtrements, comme par exemple dans ces lignes de *A Small Place*, qui s'adressent aux touristes à Antigua et nous invitent à porter notre attention sur ce que nous mangeons : « When you sit down to eat your delicious meal, it's better that you don't know that most of what you are eating came off a plane from Miami. [...] who knows where it came from? A good guess is that it came from a place like Antigua first, where it was grown dirt-cheap, went to Miami, and came back⁸⁰². » Si, ayant dirigé notre attention à travers la lecture, il est possible de déceler et d'affirmer une homologie entre lire et manger, nous, lectrices, pouvons alors déterminer au moins en partie comment le monde est imaginé, et l'écrire autrement, en compagnie.

Dans cette thèse, j'ai porté mon attention à des œuvres de Jamaica Kincaid, Ken Bugul et Marie NDiaye. Les textes que j'ai choisi d'étudier ne sont pas, *à priori*, des fables écologiques, ni forcément des textes féministes. Je les ai approchés à partir d'une perspective qui m'est propre—celle d'une lectrice universitaire, écoféministe et permacultrice, qui choisit de lire principalement des œuvres écrites par des femmes. Je n'affirme pas que les écrivaines de mon corpus sont des féministes ou des écologistes. Cependant, guidée par des convictions féministes et écologistes qui me sont devenues

⁸⁰¹ Wendell Berry, *Bringing it to the Table*, p. 231 : « Eaters [...] must understand that eating takes place inescapably in the world, that it is inescapably an agricultural act, and that how we eat determines, to a considerable extent, how the world is used. »

⁸⁰² Jamaica Kincaid, *A Small Place*, New York, Plume, 1989, p. 14. ; *Au fond de la rivière suivi de Petite île*, traduit par Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso, Paris, Éditions de l'Olivier/Le Seuil, 2001, pp. 114-115 : « Quand vous assoirez pour manger votre délicieux repas, mieux vaudra que vous ne sachiez pas que presque tout ce que vous mangerez est arrivé par avion de Miami. [...] qui sait d'où tout cela est venu ? Gageons que c'est venu d'un pays du genre d'Antigua où ce fut cultivé un coût dérisoire avant de partir pour Miami et d'en revenir. »

intuitives, j'ai trouvé dans les textes de Kincaid, Bugul et NDiaye des terres aussi fertiles que fécondes. Leurs écrits ont nourri mon imagination, mes analyses et mon espoir. Avec cette thèse, j'espère perpétuer ce cycle nourrissant, passant par la lecture et l'écriture.

Dans un article sur la poésie visuelle qui tente lui aussi de relier la littérature à la permaculture, Lily Robert-Foley nous met en garde contre l'analogie, qui peut conduire à des simplifications dramatiques. En cherchant la ressemblance entre deux œuvres, on peut imaginer que l'une représente l'autre. Plutôt que de proposer des analogies, elle procède donc par homologie—en examinant les logiques internes à l'œuvre dans la production des phénomènes et la façon dont une même logique s'exprime différemment selon l'œuvre produite⁸⁰³. Selon Robert-Foley, la poésie visuelle⁸⁰⁴ réécrit les formes littéraires conventionnelles en les défiant explicitement. Dans le cas de ma thèse, la réécriture des formes se fait de manière plus implicite, en jouant avec la linéarité du récit ainsi qu'avec les conventions de la fiction et du discours « véridique ». Si mon objet littéraire diffère, les analyses développées ont cependant également le souci de mettre au jour des structures internes, souvent invisibles.

Frappée par la place importante que les romans et les récits de vie de ces trois écrivaines accordent aux arbres, j'ai porté mon attention sur leurs racines et leurs branches. Cette démarche prenait d'autant plus de sens que l'arbre est au cœur de la permaculture. Les écosystèmes forestiers ont inspiré David Holmgren et Bill Mollison, mais les arbres font aussi partie des conceptions des agroécosystèmes, un savoir conceptuel qui a été préservé dans beaucoup de traditions agricoles non dominantes. L'arbre est aussi bien un *pattern*—une structure qu'on retrouve partout dans le monde— dans les veines des feuilles, l'embouchure d'un fleuve, le placenta—, qu'un élément des jardins et des vergers. L'arbre donne des fruits, de l'ombre, de l'énergie. La première partie de ma thèse a analysé ce que j'ai appelé une *sylvipoétique* à l'œuvre chez les trois écrivaines, séparément. Les trois chapitres ont développé un certain nombre de quasi-concepts qui ont alimenté les analyses comparatives menées dans la deuxième partie. La démarche comparative de la première partie de cette thèse a ainsi porté sur une comparaison entre la permaculture et la littérature tandis que la deuxième partie compare davantage les œuvres des écrivaines,

⁸⁰³ Lily Robert-Foley. « Xexoxial Endarchy: Visual Poetry and Intentional Community at Dreamtime Village in the Midwestern United States. » *IdeAs*, 9, printemps/été 2017, p. 2.

⁸⁰⁴ L'analyse de Robert-Foley ne porte pas sur des calligrammes.

écrivain dans deux langues sur trois continents. Cette stratégie a été adoptée pour pallier à la linéarité imposée par l'écriture (un autre produit, si l'on veut, de l'agriculture) sur une pensée qui se veut plus proche d'une forme en spirale, ou d'une toile.

Dans le premier chapitre, j'ai abordé les pratiques intertextuelles de Jamaica Kincaid. Je les ai comparées aux pratiques arboricoles de greffage, et j'ai montré comment l'autrice utilise l'intertextualité afin de déstabiliser les hiérarchies culturelles, les barrières érigées entre genres (littéraire, musicale) et le temps linéaire. Le greffage littéraire est pratiqué par Kincaid dans une écriture qui vise non seulement la survie, mais la vie bonne, vécue malgré la vie mauvaise. En même temps, il peut affiner notre vision des greffages arboricoles pour dérouter la perception d'un temps linéaire dans le monde extralittéraire. En m'appuyant sur Judith Butler et Audre Lorde, j'ai affirmé que l'éthique et l'esthétique s'entrelacent dans l'écriture transformatrice de Kincaid, une écriture qui fait de la résistance à aux effacements historiques, sociaux, personnels.

Dans le deuxième chapitre de cette partie, j'ai exploré la façon dont la sylvipoétique de Marie NDiaye est une forme de *sympoïesis*, en m'appuyant principalement sur Donna Haraway, et j'ai analysé différentes manifestations du pouvoir, selon les déclinaisons de Starhawk : pouvoir-sur, pouvoir-du-dedans et pouvoir-avec. Ces deux dernières formes de pouvoir, associés à la magie (un changement de conscience à volonté) sont à la base des agencements et des alliances entre les femmes, les arbres et les animaux. Ces agencements créent des récits qui mettent à mal la domination masculine. Afin de souligner la place des maisons dans ces agencements écologiques (qui font système), j'y ai ajouté un trait d'union—éco-logique. Par-là, j'ai mis l'accent sur l'étymologie de l'écologie tout en pointant le fait que Marie NDiaye écrit selon une logique qui, comparable en cela à la permaculture, place l'habitation au centre de ses préoccupations.

Le dernier chapitre de cette partie est consacré à l'écriture placenterre de Ken Bugul et bénéficie des apports des chapitres précédents. J'ai emprunté à Nané Jordan et Marie-Dominique Garnier leurs belles et fécondes réflexions sur le placenta et l'écriture placenterre. Dire qu'une écriture est placenterre, c'est l'associer au corps, à la terre et aux cycles de la vie et de la mort. J'ai donc arrimé cette notion d'écriture placenterre à la pensée de Val Plumwood, qui nous encourage à voir en la mort et en la décomposition de nos corps une façon de nourrir la vie. J'ai souligné comment Bugul écrit ces cycles de vie et de mort, mais aussi de sur-vie (le trait d'union est le sien). Comme Kincaid, Bugul se soucie de la

mémoire, et j'ai tenté de montrer comment ce soin pour le passé, pour les mondes disparus est en fait une façon de prendre soin de l'avenir.

Forte des analyses menées dans la première partie, la deuxième partie de cette thèse a cherché à cultiver des comparaisons entre les œuvres de Bugul, NDiaye et Kincaid. Le premier chapitre de cette partie revient sur les agencements femmes-arbres-animaux identifiés dans la première partie en se focalisant sur la sympoëise à l'œuvre dans *Ladivine* et *Trois Femmes Puissantes* de Marie NDiaye, avant d'ouvrir sur une analyse de *Cacophonie* de Ken Bugul. Selon la perspective de ce chapitre, l'écriture, comme la vie et la survie, se fait nécessairement en compagnie.

En partant de la pensée de Maria Lugonès, le deuxième chapitre de cette deuxième partie s'attache aux mondes, ceux qu'on « visite », ceux qui disparaissent, ceux qu'on cultive et ceux qu'on fait advenir. J'ai souligné la façon dont Kincaid et NDiaye sèment le trouble en cultivant des jardins littéraires qui résistent aux conventions et aux exigences de la monoculture — la culture patriarcale et raciste de la plantation. Les textes analysés font signe vers des points en dehors ou à la lisière de la monoculture. Si la monoculture cherche une pureté impossible par le biais de la séparation et de l'unicité des cultures, ces textes donnent des exemples d'impureté et des plaisirs liés à l'impur. Ce qui pousse à ces endroits littéraires et la façon dont les récits littéraires font pousser *matter* (comptent et donnent matière), témoignant de passés à ne pas oublier tout en nous rappelant d'aimer le monde impur dans lequel nous vivons et écrivons. Ainsi, dans ce cas, qui sème le trouble récolte les mondes à venir !

Toute thèse est ambitieuse, et tout « objet » de recherche échappe à la chercheuse. Tim Morton appelle l'agriculture un hyper-objet, une entité tellement grande qu'elle est à la fois structurelle et semi-visible—*flickering* dit Morton, comme une lumière clignotante. Quand elle était allumée, cette lumière m'a permis de dégager quelques exemples littéraires qui font partie de ce que Anna Tsing a nommé les arts pour vivre sur une planète abîmée. Cependant, comme toute lumière, elle a pu amener à des états d'aveuglement (et par conséquent, des moments de désespoir). Ainsi, chacune des pistes ouvertes dans ce travail mériterait davantage de recherche et de réflexion, en commençant par une interrogation plus approfondie sur la notion d'« être humain ». Le travail de féministes noires américaines telle que Zakiyyah Iman Jackson, *Becoming Human: Matter and Meaning in an Antiblack World* (2020), et Patrice D. Douglass, « Black Feminist Theory for the Dead

and Dying » (2018) apporteront des éclairages importants. J'ai découvert, grâce au quatrième colloque de Lectures Féministes / Feminist Readings, le travail de la chercheuse sud-africaine Nthabiseng Motsemme⁸⁰⁵, qui a parlé de la spiritualité des femmes noires des *townships* en évoquant la notion de la « sagesse de survie » (*survival wisdom*) et qui a cité *Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred* (2006), un texte féministe transnational de M. Jacquai Alexandre, chercheuse canado-jamaïcaine. Je ne cite ici que quelques noms de chercheuses rencontrées à la fin de mon parcours de thèse, mais dont les travaux et écrits me seront désormais des sources d'enrichissement.

Le champ de ma recherche étant vaste, j'ai laissé en jachère une partie des terres que je voulais cultiver. Tant mieux, car toute terre a besoin de repos. Ainsi, il reste à étudier en détail les mises en scènes multiples du manger dans les textes étudiés. La nourriture et le repas sont, en fait, des fils conducteurs de l'ensemble des œuvres étudiées. En anglais, l'adage populaire dit : « You are what you eat », mais en français, on cite le gastronome Jean Anthelme Brillat-Savarin (1848), « Dis-moi ce que tu manges, je te dirai qui tu es. » Bien que l'anglais puisse venir du français⁸⁰⁶, la différence est saisissante. En anglais, l'existence et l'identité ne sont pas médiées—l'assimilation est totale, comme si la personne qui mange se situait indépendamment d'un contexte social ou subjectif. En français, il y a un jeu intersubjectif qui n'avantage pas forcément la personne qui mange et rend une histoire des dominations sociales de classe, intimement liées au racisme et sexisme, plus susceptibles d'apparaître. Le roman *Lucy* le démontre bien, en particulier dans la scène où Lucy dine avec Mariah dans le train :

We went to the dining car to eat our dinner. [...] The other people sitting down to eat dinner all look like Mariah's relatives; the people waiting on them all looked like mine. [...] Mariah did not seem to notice what she had in common with the other diners, or what I had in common with the waiters. She acted in her usual way, which was that the world was round and we all agreed on that, when I knew that the world was flat and if I went to the edge I would fall off⁸⁰⁷.

⁸⁰⁵ Motsemme travaille actuellement à la publication d'un livre tiré de sa thèse.

⁸⁰⁶ "You are what you EAT." Oxford Dictionary of Proverbs. Ed. Speake, Jennifer.: Oxford University Press, . Oxford Reference. Date Accessed 2 Aug. 2021 <<https://www-oxfordreference-com.bnf.idm.oclc.org/view/10.1093/acref/9780198734901.001.0001/acref-9780198734901-e-637>>.

⁸⁰⁷ Jamaica Kincaid, *Lucy*, New York, Farrar Straus Giroux, 1990, p. 32 ; Jamaica Kincaid, *Lucy*, traduit par Dominique Peters, Paris, Albin Michel, 1999, p. 39 : « Nous nous redîmes au wagon-restaurant pour le dîner. [...] Les autres convives ressemblaient tous à des parents de Mariah ; les gens qui les servaient ressemblaient tous aux miens. [...] Mariah ne sembla pas remarquer ce qu'elle avait en commun avec les autres convives, ni ce que j'avais en commun avec les serveurs. Elle se conduisait comme d'ordinaire, c'est-à-dire que le monde

Comme avec les jonquilles, Mariah n'est pas consciente, et ne veut pas le devenir, des structures sociales de domination.

Les écrits de Kincaid démontrent une hypersensibilité à ces structures et leur rapport à la nourriture. Ainsi, quand elle devient, à son tour, une chasseuse de plantes qui voyage internationalement, elle commente les repas qu'elle prend avec ses convives (riches, occidentaux et occidentales) en Chine et au Népal et documente en détail les scènes de pouvoir qui se produisent autour des repas. Ainsi, dans *Among Flowers*, elle expose clairement que son voyage au Népal est rendu possible par le travail des « sherpas » dont elle ne retient pas les prénoms, mais appelle par leur métier, « Cook » (le cuisinier) et « Table » (la personne qui transporte les tables et les chaises à travers les pieds-monts pour les trekkers). Elle est aussi accusée de comportement fruste envers ses hôtes en Chine par un co-voyageur (John) lors d'un « nervous-breakdown » (une crise de nerfs) qui suit l'abattage violent et très sonore d'un cochon⁸⁰⁸. Admettant son comportement insensible, elle rejette l'idée avancée par John que les conditions qu'elle estime insalubres sont une preuve d'« authenticité » (*MGB*, 205-206). Elle réfute cette affirmation à partir de sa propre expérience.

Justement, la question de l'authenticité est mise en scène dans son lien à la nourriture par Ken Bugul dans *Le baobab fou*, Il reste à comparer ces représentations entre elles. Si les rapports entre colonialisme, « authenticité », genre et cuisine sautent aux yeux dans le roman de Bugul ou dans les écrits de Kincaid, des liens similaires mais plus insidieux se tissent dans *Trois femmes puissantes*. Par exemple, quand Rudy commande un sandwich au jambon après sa visite chez Gauquelan, il est « [...] fatigué de cette France provinciale [...] du mauvais pain traînant à hauteur des pieds, du jambon pâle et mouillé, des mains qui [...] empoignaient successivement la nourriture et l'argent [...] » (*TPF*, 214). Pourquoi n'a-t-il pas ce sentiment de « répugnance » à la vue des mains mélangeant l'argent et les aliments au

était rond et que tout un chacun s'accordait là-dessus, alors que moi je savais que le monde tait plat et que si j'approchais du bord, j'allais tomber. »

⁸⁰⁸ Kincaid remarque à deux reprises la mise à mort des animaux (203, 205) et parle systématiquement du porc dans son assiette (189, 195, 196, 198, 202, 203, 204, 206, 211, 213, 214) dans *My Garden (Book)* : Un soir elle entend les cris d'un « animal being murdered for our breakfast » (animal qui se fait tuer pour notre petit déjeuner). Le choix de mots est révélateur d'un malaise, comme quand elle parle de manger du pig (cochon), au lieu de porc (205). Kincaid rend visible, avec ce travail, ce que Carol J. Adams appelle le référent absent (l'être vivant mis à mort). Voir *The Sexual Politics of Meat: A Feminist Vegetarian Critical Theory*, New York : Bloomsbury, 1991, pp. 66-71.

Sénégal, « [...] comme si sa joie, son bien-être, sa gratitude pour les lieux avaient brûlé d'un éclat purificateur les gestes usuels » ? Cette attitude rappelle ses sentiments essentialisant envers l'élève de Dara Salam.

J'ai analysé la consommation lente et violente de Khady Demba, et j'ai évoqué le couple qui la nourrit dans la forêt, mais il sera intéressant d'interroger de ce point de vue les liens entre *My Brother* et *Trois Femmes Puissantes* : qui nourrit ces personnes condamnées à mourir ? Leurs arrêts de mort proviennent-ils de circonstances semblables ? Pourquoi nourrit-on ces personnes vouées à disparaître ? Quels sont les liens de respons(h)abilité entre eux ?

Les perspectives de recherche autour de l'alimentation, du genre et des questions (de)coloniales que j'évoque ici sont d'actualité. Ainsi, trois sociologues et une socio-anthropologue ont constaté qu'« un vide théorique caractérise le croisement des champs du genre et de l'alimentation dans le monde francophone » et ont lancé un appel qui a donné naissance en 2015 au numéro du *Journal des anthropologues* intitulé *Alimentation, arme du genre*⁸⁰⁹ ». La revue féministe *La Déferlante* vient de publier un numéro—*Manger. Le genre passe à table*—qui vulgarise une petite partie du travail de thèse de Pricille Touraille, co-directrice du numéro *Alimentation, arme du genre*, et d'autres travaux récents. Ce numéro inclut un article de Estelle Benazet Heugenhauser sur les écrivaines qui mettent en scène le manger : « Les femmes qui mangent sont dangereuses⁸¹⁰ ». Une autre publication grand public affirme la persistance du colonialisme dans les assiettes des pays colonisateurs : *Voracisme. Trois siècles de suprématie blanche dans l'assiette* (2021). Plus proche de l'objet de cette thèse, en 2008, Wenying Xu publie *Eating Identities: Reading Food in Asian American Literature*, un livre qui se situe au croisement des études littéraires, de genre et de l'alimentation : « [...] la nourriture dans la littérature est une scène sur laquelle et à travers laquelle les drames humains sont mis en scène, affirme Xu, et les drames humains littéraires s'attachent toujours à transmettre des leçons⁸¹¹. » Quelles

⁸⁰⁹ Fournier, Tristan, et al. « L'alimentation, arme du genre », *Journal des anthropologues*, vol. 140-141, no. 1-2, 2015, pp. 19-49.

⁸¹⁰ Estelle Benazet Heugenhauser, « Les femmes qui mangent sont dangereuses », *La Déferlante. Manger. Le genre passe à table.*, No. 2, 2021, pp. 104-114.

⁸¹¹ Wenying Xu, *Eating Identities: Reading Food in Asian American Literature*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008, p. 164 : « [...] food in literature is a stage upon which and through which human dramas act out, affirme Xu, and literary human dramas always aim at imparting lessons. »

leçons pouvons-nous tirer des drames humains littéraires mise en scènes par Bugul, NDiaye et Kincaid, et quels effets peuvent-ils avoir dans le monde « réel » ?

En lançant ces pistes de recherches inachevées et à venir, je laisse s'éteindre la métaphore de la lumière clignotante. Cependant, je tiens à remarquer que, dans l'obscurité, j'ai pu rêver et je continuerai de le faire grâce à des lectures qui m'ont permis d'espérer une sur(-)vie, d'imaginer que d'autres mondes sont et seront encore à cultiver. Écrivez-moi une histoire, je la lirai pour *faire circuler l'acte nourricier*, et, pour le dire avec Leclerc, pour contribuer, en bonne sorcière, à faire émerger un (monde de) demain.

ANNEXE : NOTE SUR LES CITATIONS DANS LE TEXTE ET LES TRADUCTIONS

Les références des œuvres choisies du corpus sont citées entre parenthèses avec les numéros de pages afin d'alléger le nombre de renvois en bas de page. Les citations des œuvres de Jamaica Kincaid apparaissent en langue anglaise dans le texte de cette thèse. Les traductions ont été placées dans les notes en bas de page.

Pour tout autre texte en anglais ayant une traduction publiée en français, j'ai cité le texte de la traduction. Cependant, pour certaines citations, je me permets de revenir vers l'anglais et de commenter les différences si la traduction change le sens tel que je l'ai compris en langue originale. Pour les œuvres sans traduction publiée, ma traduction ou celle de Gabriel Boniecki apparaît dans le texte. Le texte en langue originale se trouve dans la note en bas de page. La traduction de certains essais sont parues dans le dernier trimestre de 2021, après mon propre travail de traduction. Pour ce cas de figure, je me permets de laisser mes traductions dans le texte de cette thèse.

Œuvres de Ken Bugul

BF

ACDR

C

Le Baobab fou

De l'autre côté du regard

Cacophonie

Œuvres de Jamaica Kincaid

MGB

AF

SNT

My Garden (Book):

Among Flowers: A Walk in the Himalaya

See Now Then

Œuvres de Marie NDiaye

APEV

TFP

L

Autoportrait en vert

Trois femmes puissantes

Autoportrait en vert

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres analysées : corpus principal

- BUGUL, Ken. *Le Baobab Fou*. 1982. Paris : Présence africaine, 2010.
----- . *De l'autre côté du regard*. Paris : Le Serpent à plumes, 2003
----- . *Cacophonie*. Paris : Présence africaine, 2013.
- KINCAID, Jamaica. *My Garden (Book)*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1999.
----- . *Among Flowers: A Walk in the Himalaya*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2005.
----- . *See Now Then*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2013.
----- . *Voyons voir*. Traduit par Jacqueline et Jean-Pierre Carasso. Paris: Editions de l'Olivier, 2016.
- NDIAYE, Marie. *Autoportrait en vert*. Paris : Mercure de France, 2005.
----- . *Ladivine*. Paris : Gallimard, 2013.
----- . *Trois femmes puissantes*. Paris : Gallimard, 2009.

Œuvres analysées : corpus secondaire

- BUGUL, Ken. « Les Maitres de la Parole. » *Nouvelles du Sénégal*. Paris: Magellan & Cie, 2010, pp. 109-126.
----- . *Mes hommes à moi*. Paris : Présence Africaine, 2008.
- KINCAID, Jamaica. *Lucy*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1990.
----- . *Lucy*. Traduit par Dominique Peters. Paris : Albin Michel, 1999.
----- . « Biography of a Dress ». 1992. Consulté en ligne le 19 mai 2017 au <http://www.shortstoryproject.com/biography-of-a-dress/>
----- . « Putting Myself Together » dans le New Yorker le 20 février 1995. <https://www.newyorker.com/magazine/1995/02/20/putting-myself-together>.
----- . *The Autobiography of My Mother*. New York : Plume, 1997.
----- . *Autobiographie de ma mère*. Traduit par Dominique Letellier. Paris: Éditions de l'Olivier, 2016.
----- . *My Brother*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1997.
----- . *Mon frère*. Traduction de Jean-Pierre Carasso et Jacqueline Huet. Paris: Éditions de l'Olivier / le Seuil, 2000.
----- . *Mr. Potter*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2002.
----- . « The Dean and Mrs. Hess. » *Little Star*, Issue No. 2, 2011, pp. 54-74.
----- . « The Disturbances of the Garden. » *The New Yorker*. 31 août 2020. Consulté le 21 juillet 2020 à l'adresse <https://www.newyorker.com/magazine/2020/09/07/the-disturbances-of-the-garden>.

NDIAYE, Marie. *La femme changée en bûche*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1989.

----- . *Papa doit manger*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2003.

----- . *Rosie Carpe*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2007.

----- . *La cheffe, roman d'une cuisinière*. Paris : Galimard, 2016.

----- . *Un pas de chat sauvage*, Paris : Musée d'Orsay et Flammarion, 2019.

Articles, essais, presse et entretiens : Ken Bugul

BISANSWA, Justin. « Les méandres de la géométries intime dans Le baobab fou de Ken Bugul. Du fantasmatique à l'autobiographique ». *Etudes littéraires. Pratiques romanesques francophones d'Afrique et des Antilles*, vol. 43., no. 1., hiver 2012, p. 21-44.

BORGOMANO, Madeleine. *Voix et visages de femmes dans les livres écrits par les femmes en Afrique francophone*. Abidjan : CEDA, 1989.

BUGUL, Ken, Carine BOURGET et Irène ASSIBA D'ALMEIDA. « Entretien avec Ken Bugul ». *The French Review*. Vol 77, No. 2, Dec 2003, p.359-360.

« Ken Bugul : femme de lettres au superlatif ! ». *Tous les jours ne sont pas Dimanche*. 10 mars 2019. TVC Bénin, Consulté en ligne le 4 juillet 2020.

GALLIMORE, Rangira Béatrice. « Pour une lecture mythique du Baobab fou de Ken Bugul" ». *Présence Africaine*. Nouvelle série, No. 161/162 (2000), pp. 240-252.

LEE-FERRAND, Déborah. « Enracinement et déracinement gustatifs dans "Le Baobab fou" de Ken Bugul ». *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 32, No. 2 (2017), pp. 170-183.

MAZAURIC, Catherine, « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Amiata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) ». *Dalhousie French Studies: Identité et altérité dans les littératures francophones*, vol. 74/75, Spring-Summer 2006, pp. 237-252.

TREBIER, Nicolas, « Ken Bugul. Les chemins d'une identité narrative. » *Hommes & Migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires. Migrations en création*. 1297, 2012, p. 44-55.

WATSON, Julia. « Exile in the Promise Land. » Dans *Writing New Identities: Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, Brinker-Gable et Smith (dirs.) 1997, pp. 143-170.

Articles, essais, presse et entretiens : Jamaica Kincaid

ALLEYNE, Lauren. K. « Jamaica Kincaid: Does Truth Have a Tone? ». *Guernica: A Magazine of Global Arts and Politics* [en ligne], June 2013. Consulté le 7 juillet 2017 à l'adresse <https://www.guernicamag.com/does-truth-have-a-tone/> .

BOUSON, J. Brooks. *Jamaica Kincaid: Writing Memory, Writing Back to the Mother*. Albany: State of New York University Press, 2005.

- DONNELL, Allison. « Dreaming of Daffodils: Cultural Resistance to the Narratives of Eurocentric Theory in Kincaid's Lucy. » *Kunapipi*, XIV (1992), pp. 45-52.
- FIDECARO, Agnese. « Jamaica Kincaid's Practical Politics of the Intimate in "My Garden (Book) ». *Women's Studies Quarterly*, Vol. 34, No. 1/2, The Global & the Intimate (Spring - Summer, 2006), pp. 250-270.
- GARNER, Dwight. « The Marriage Has Ended; Revenge Begins 'See Now Then,' Jamaica Kincaid's New Novel ». *The New York Times*, February 12, 2015. Consulté le 7 juillet 2017 à l'adresse <https://www.nytimes.com/2013/02/13/books/see-now-then-jamaica-kincaids-new-novel.html>
- HERD, Jamie. « Rootstock or scion : grafting radical difference in Jamaica Kincaid's *See Now Then* ». Edition spéciale sous la direction de Corinne BIGOT, Andrée-Anne KEKEH-DIKA, et al. *Wagadu: A Journal of Transnational Women's and Gender Studies. Jamaica Kincaid as Crafter and Graft: Agency, Practice, Interventions*. Summer 2018, vol. 19, pp. 23-39.
- KEKEH-DIKA, Andrée-Anne. *L'Imaginaire de Jamaica Kincaid. Variations autour d'une île caraïbe*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.
- KINCAID, Jamaica. « Garden Inspired by William Wordsworth's Dances With Daffodils ». Dans *Architectural Digest* [en ligne], 31 mars 2007. Consulté le 8 juillet 2021 à l'adresse <https://www.architecturaldigest.com/story/gardens-article#> .
- FRANKLIN, Marcia. « Dialogue : Conversations that Matter » (saison 2016, épisode 25). *The Corporation for Public Broadcasting*. Consulté le 7 juillet 2017 à l'adresse <https://www.pbs.org/video/dialogue-author-jamaica-kincaid/>.
- GREGG, Veronica Marie, « How Jamaica Kincaid writes 'The Autobiography of her Mother' ». *Callaloo*, vol. 25, n°3, 2002, pp. 920-937.
- KING, Jane. « A Small Place Writes Back ». *Callaloo*, Vol. 25, No. 3, (Summer, 2002), pp. 885-909.
- LAYNE, Prudence C. « See Now Then: A Novel by Jamaica Kincaid (review) ». *Callaloo* Volume 39, Number 1, Winter 2016, pp. 216-232.
- LOH, A. « A Conversation with Jamaica Kincaid ». *The American Reader*. Retrieved from <http://theamericanreader.com/a-conversation-with-jamaica-kincaid>, n.d.
- O'BRIEN, Susie. « The Garden and the World: Jamaica Kincaid and the Cultural Borders of Ecocriticism ». *Mosaic*, 35:2, June 2002, pp. 167-184.
- PECIC, Zoran. *Queer Narratives of the Caribbean Diaspora : Exploring Tactitcs*. New York et Londres : Palgrave Macmillian, 2013.

SOTO-CRESPO, Ramón E. Soto-Crespo. « Death and the Diaspora Writer: Hybridity and Mourning in the Work of Jamaica Kincaid ». *Contemporary Literature*, Vol. 43, No. 2 (Summer, 2002), pp. 342-376.

Articles, essais, presse et entretiens : Marie NDiaye

ARGAND, Catherine. « Marie NDiaye : Interview. » *L'Express*, 01 avril 2001, consulté le 7 juillet 2017 à l'adresse https://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-ndiaye_804357.html.

ASIBONG, Andrew. *Marie NDiaye: Blankness and Recognition*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.

BURNAUTZKI, Sarah. « Jeux de visibilité et d'invisibilité : la production romanesque de Marie NDiaye à la lumière de la crise du républicanisme français » Dans *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, dirigé par Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe. Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 141-157.

GAENSBAUER, Deborah B. « Migration and Metamorphosis in Marie Ndiaye's *Trois Femmes Puissantes* ». *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 38: Iss. 1, Article 5, 2014.

JORDAN, Shirley. « La puissance de Khady Demba ». Dans *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, dirigé par Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe. Amsterdam, Rodopi, 2013, pp. 263-284.

MILLOT, Ondine Millot. « Un cas d'école, » *Libération*. 20 novembre 2004. Consulté le 20 septembre 2020 à l'adresse « https://www.liberation.fr/portrait/2004/11/20/un-cas-d-ecole_500033. »

NEAMTU-VOICU, Andrea-Madalina. *L'impuissance de la puissance. Entre l'obstacle et l'opportunité (Trois femmes puissantes et *Ladivine* de Marie NDiaye)*, Thèse de doctorat. sous la direction de Mme Lelia TROCAN. Université de Craiova et Université de Clermont-Ferrand II - Blaise Pascale, 2016, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01592862/document>.

RABATE, Dominique. *Marie NDiaye*, Paris, Textuel, 2008.

SHERINGHAM, Michael. « Ambivalences de l'animalité chez Marie Ndiaye ». Dans *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, dirigé par Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe. Amsterdam, Rodopi, 2013, pp 51-70.

ZIMMERMANN, Margarete. « Le jeu des intertextualités dans *Trois femmes puissantes* ». Dans *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, dirigé par Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe. Amsterdam, Rodopi, 2013, pp. 285–304.

Ouvrages de recherches : monographies et articles

- ADAMS, Carol J. *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York : Continuum, 1991.
- ARBONNIER, Michel. *Arbres, arbustes et lianes d'Afrique de l'Ouest*, Versailles, Editions Quae, 2019.
- ASSÉDÉ, Eméline Sèssi Pélagie et al. « Folk perceptions and patterns of use of orchid species in Benin, West Africa. » *Flora et Vegetatio Sudano-Sambesica* 20, December 2017, 26-36.
- BALTET, Charles. *L'art de greffer. Les arbres, arbrisseaux et arbustes fruitiers forestiers, etc.* 2e édition. Paris: G. Masson, 1880. Consulté en ligne sur Gallica à l'adresse ark:/12148/bpt6k58214287
- BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris : Cahiers du Cinéma, Gallimard et Seuil, 1980.
- BERRY, Wendell. « The Body and the Earth » dans *The Unsettling of America : Culture and Agriculture*. Berkley : University of California Press, 1996.
- . *Bringing it to the Table*. Berkley : Counterpoint, 2009.
- BERGER, Anne E. « Donner sa langue au chien ». *Texto poético*, v. 15, no. 28, juin/septembre 2019, pp. 31-55.
- BERGER, Anne et Marta SEGARRA. « Thoughtprints » dans *Demenageries : Thinking (of) Animals after Derrida*. Anne Berger et Marta Segarra (dirs.), Amsterdam et New York : Rodopi, 2011, pp. 3-22.
- BHABHA, Homi. *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Trad. de Françoise Bouillot. Paris : Payot, 2007.
- BOYCE DAVIES, Carole. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. New York : Taylor & Francis, 1994.
- BOYCE DAVIES, Carole et Elaine SAVORY FIDO, « African Women Writers : Towards a Literary History » dans Oyekan Owomoyela (dir.), *A History of Twentieth-Century African Literature*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1993, pp. 311-346.
- BOISSERON, Bénédicte. *Afro-Dog » Blackness and the Animal Question*. New York: Columbia University Press, 2018.
- BROSSE, Jacques. *Mythologie des arbres*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, (1989) 2001.
- BURGART GOUTAL, Jeanne. *Être écoféministe. Théories et pratiques*. Paris : L'Échappé, 2020.
- BUTLER, Judith. « Can one lead a good life in a bad one? » dans *Radical Philosophy*, no. 176, novembre/décembre, 2012, pp. 9-18.

- . *Qu'est-ce qu'une vie bonne*. Trad. de Martin Rueff. Paris: (2014) 2020.
- CAZENAVE, Odile. *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris : Harmattan, 1996.
- CLUTTON-BROCK, Julie. *Petits et grands félins*. Trad. de Cécile Giroldi. Paris: Gallimard, 1990.
- . *Les Loups et les chiens*. Trad de Pascale Froment. Paris : Gallimard, 1991.
- COATES, Peter. *American Perceptions of Immigrant and Invasive Species. Strangers on the Land*. Berkley, Los Angeles et Londres : University of California Press, 2007.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 2^e édition, 1982.
- CHÉREL, Emmanuelle. « L'énergie radicale de Touki Bouki. » *Penser depuis la frontière*. Consulté le 20 octobre 2020 à l'adresse <http://penserdepuislafrontiere.fr/l-energie-radical-de-touki-bouki.html>.
- CHRIST, Carole P. (1979). « Pourquoi les femmes ont besoin de la déesse : réflexions phénoménologiques, psychologiques et politiques ». Traduit par Emilie Notéris. Dans Émilie Hache (dir.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*. Paris : Éditions Cambourakis, 2016, pp. 83-104.
- CHRISTIAN, Barbara. « The Race for Theory. » *Cultural Critique: The Nature and Context of Minority Discourse*. Spring, 1987, No. 6, (Spring, 1987), pp. 51-63.
- CIARCIA, Gaetano. « L'oubli et le retour. Figures d'une épopée mémorielle sur la Route de l'Esclave au Bénin. » *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, No. 206, 2013, pp. p. 89-119.
- COHEN, Claudine. « Chapitre V. Savoirs et pouvoirs » dans Cohen Claudine (dir.), *Femmes de la Préhistoire*. Paris : Belin, 2016. pp. 153-183.
- COMPTON, James. The first Wisteria sinensis in Europe. *Culham Research Group* [blog], consulté le 7 juin 2021 à l'adresse <https://blogs.reading.ac.uk/crg/the-first-wisteria-sinensis-in-europe/>.
- COPELAND, Marion. *Cockroach*. London : Reaktion Books, 2004.
- CONNELL, R.W. et MESSERSCHMIDT, James W. « Faut-il repenser le concept de masculinité hégémonique ». Trad. d'Élodie Béthoux et Caroline Vincensini. *Terrains et travaux*, no. 27, 2015, p. 151-192.
- CHALVET, Martine. *Une histoire de la forêt*. Paris : Éditions du Seuil, 2011.

- D'EAUBONNE, Françoise. *Le féminisme ou la mort*. Paris : P. Horay, 1974.
 ----- . *Les femmes avant le patriarcat*. Paris: Payot, 1976.
 ----- . *Écologie et féminisme. Révolution ou mutation*, (1978), 2018.
- DUBOIS, Page. *Sowing the Body: Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- ELONGO, Arsène. « Métaphore du cafard ou discursivité du génocide dans le style de Scholastique Mukasonga ». Dans *Synergies. Afrique des Grands Lacs*, no 3, 2014, p. 45-62.
- DECKER, Alfred and STARHAWK. « Permaculture Design Course. » Permaculture Design Course. Association Permaterra, Céret, France, 25 août au 7 septembre 2017.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. 1980. *Milles plateaux (Capitalisme et schizophrénie)*. Paris: Éditions de Minuit.
- DELVAUX, Martine. *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*. Montréal: Les éditions de remue-ménage, 2014.
 ----- . *Le boys club*. Montréal: Les éditions de remue-ménage, 2019.
- DERRIDA, Jacques. « Il faut bien manger » ou le calcul du sujet » dans *Points de suspension. Entretiens*. Paris: Galilée, 1992.
 ----- . *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*. Paris : Gallilée / Le Monde, 2005.
- DESPRET, Vinciane, *Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions*. Paris: Empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 2012
- DESPRET, Vinciane et Joselyne PORCHER. *Être bête*. Arles : Actes sud, 2007.
- DIOUF, Jean-Léopold (coord.). *Le cultivateur et le djinn. Beykat bi ak jinn ji. Contes bilingues wolof-français*. Paris : Harmattan, 2009.
- DONNELL, Allison. *Twentieth Century Caribbean Literature: Critical Moments in Anglophone Literary History*. London and New York: Routledge, 2005.
- DONOVAN, Frédérique. *La lettre, le théâtral et les femmes dans la fiction d'aujourd'hui. Ken Bugul, Marie Ndiaye et Pascal Roze*. Paris : L'Harmattan, 2013.
- DONOVAN, Josephine. « Ecofeminist Literary Criticism: Reading the Orange. » Dans *Hypatia*, vol. 11, no. 2 (printemps 1996), pp. 161-184.
- DÜMPPELMANN, Sonja. *Seeing Trees: A History of Street Trees in New York City and Berlin*. New Haven: Yale University Press, 2019.

- DUNCAN, Jessica Duncan and Priscilla CLAEYS. « Gender, Covid-19 and Food Systems: Impacts, Community Responses and Feminist Policy Demands, The Civil Society and Indigenous Peoples' Mechanism's (CSM) Women Working Group, » octobre 2020. Consulté le 7 décembre 2021 à l'adresse https://www.csm4cfs.org/wp-content/uploads/2020/10/NEW_Gender-COVID-19-and-Food-Systems-October-2020_compressed.pdf, 35 pp.
- ENDERSBY, James. *Orchid: A Cultural History*. Chicago et Londres: University of Chicago Press, 2016.
- FAYE, Valy. *Économie arachidière et dynamiques du peuplement au Sénégal. Kaffrine et le Saloum oriental de 1891 à 1960*. Paris : Karthala, 2016.
- FEDERICI, Sylvia Federici. *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*. 2004. Trad du collectif Senonevero. Genève, Paris, Marseille : Rupture, 2018.
- FIORONE, Fiorenzo. *Le Berger allemand. Origines-Standard-Elevage-Dressage-Alimentation-Maladies et traitement*. 1989. Trad. de Régine Gorges et Irème Nicotra. Paris: Editions de Vecchi S.A., 1997.
- FONGANG-KESTELOOT, Lilyan. *Contes, fables et récits du Sénégal*. Paris : Karthala, 2007.
- FRECCERO, Carla. « A Race of Wolves. » *Yale French Studies*, No. 127, *Animots: Postanimality in French Thought*, 2015, pp. 110-123.
- FRÉHAUT, Gabrielle. « Etude de la composition biochimique de la mangue (*Mangifera Indica* L.) en fonction de son state de maturité. » Consulté le 26 mai 2017 à l'adresse <https://agritrop.cirad.fr/577185/1/FREHAUT-2001-composition%20biochimique%20mangue.pdf> .
- GARNER, R. J. *The Grafters' Handbook*. 1946. White River Junction, Vermont: Chelsea Green Publishing, 2013.
- GARNIER, Marie-Dominique. « Matrix Writix : Hélène Cixous's Afterbirths. » dans Nane Jordan (dir.), *Placenta Wit: Mother Stories, Rituals and Research*. (ebook) Bradford: Ontario, 2017.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GEPTS, Paul. « The crop of the day: The Mango, *Mangifera indica*. » 2006. Consulté le 26 mai 2017 à l'adresse <https://psfaculty.plantsciences.ucdavis.edu/gepts/pb143/CROP/MANGO/mango.htm> .
- GILBERT, Sandra et Susan GUBAR. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

- GILROY, Paul. *Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- . *L'Atlantique noire. Modernité et double conscience*. Trad. de Jean-Philippe Henquel, Paris: Éclat, 2003.
- GOLDBLUM, Caroline. *Françoise d'Eaubonne et l'écoféminisme*. Paris : Éditions le Passager Clandestin, 2019.
- BAHAFFOU, Myriam et Julia GORIEKI. « Préface » dans Françoise d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort*. Paris : Le passagers clandestin, 2020.
- GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation. Poétique III*. Paris: Gallimard, 1990
- . *Introduction à une poétique du divers*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1995.
- GREENE BENJAMIN, Shanna. 2005. "Weaving the Web of Reintegration: Locating Aunt Nancy in *Praisesong for the Widow*" in *MELUS*, Vol 30, No. 1. Indeterminate Identities (Spring 2005), pp. 49-67.
- GRIFFIN, Susan. *Woman and Nature : The Roaring Inside Her*. 1978. San Francisco : Sierra Club Books, 2000.
- GUATTARI, Félix. *Les trois écologies*. Paris : Editions Galilée, 1989.
- HACHE, Émilie. « The Futures Men don't see ». Dans Debaïse, Didier and Stengers, Isabelle (dirs.). *Gestes spéculatifs: actes du colloque de Cerisy*, Les Presses du Réel, 2015.
- . « Introduction. Reclaim ecofeminism ! ». Dans *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*. Paris : Éditions Cambourakis, 2016 pp. 11-57
- HAKEM, Tewfik. « Des chats et des hommes avec Eric Baratay / Frédéric Vitoux "Dictionnaire amoureux des chats" ». *Un autre jour est possible*. France Culture, 10 novembre 2014. Consulté en ligne le 17 décembre 2021 à l'adresse <https://www.franceculture.fr/emissions/un-autre-jour-est-possible/des-chats-et-des-hommes-15-avec-eric-baratay-frederic-vitoux>.
- HALLE, François. *Plaidoyer pour l'arbre*. Arles: Actes Sud, 2005.
- . « Les arbres immortels ». *Impatience*. Radio suisse RTS, 9 novembre 2011. Consulté le 30 novembre 2019 à l'adresse <https://www.rts.ch/play/radio/impatience/audio/les-arbres-immortels?id=3541278>.
- HARAWAY, Donna. *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago : Prickly Paradigm Press, 2003.
- . *Manifeste des espèces compagnes. Chiens, humains et autres partenaires*. Trad de Jérôme Hansen. Paris : Flammarion, 2018.
- . *When Species Meet*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008.

- . *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- . *Vivre avec le trouble*. Trad. de Vivien García. Vaulx-en-Velin : Les éditions des mondes à faire, 2020.
- HARTMAN, Saidiya. *Lose Your Mother. A Journey Along the Atlantic Slave Route*. New York : Farrar, Straus, and Giroux, 2007.
- HERVE-GRUYER, Perrine et Charles. *Permaculture. Guérir la terre, nourrir les hommes*. Arles : Actes Sud, 2014.
- HOCHET, Stephanie. *Éloge voluptueux du chat*. Paris: Philippe Rey, 2018.
- HOLMGREN, David. *Permaculture: Principles and pathways beyond sustainability*. 2002. Hepburn, Victoria, Australia: Mellidora Publishing, 2015.
- JORDAN, Nané. « Introduction » dans Nane Jordan (dir.), *Placenta Wit: Mother Stories, Rituals and Research*. (ebook) Bradford: Ontario, 2017.
- JUHÉ-BEULATON, Dominique. « Un patrimoine urbain méconnu. Arbres mémoires, forêts sacrées et jardins des plantes de Porto Novo (Bénin) » dans *Autrepart*, 2009/3, no. 51, p. 75-98.
- KAYSER-BRIL, Nicolas. *Voracisme. Trois siècles de suprématie blanche dans l'assiette* (2021). Plus proche de l'objet de cette thèse. Paris : Nouriturfu, 2021.
- KNIESLY, Chris. « History through the eyes of a chicken. » *TED-Ed*. Octobre 2018. Consulté en ligne le 17 décembre 2021
https://www.ted.com/talks/chris_a_kniesly_history_through_the_eyes_of_a_chicken?language=en#t-2.
- LAW, Robin. « The Era of Transition: From Slaves to Palm Oil 1840-57. » Dans *Ouidah: The Social History of a West African Salving 'Port' 1727-1892*, Athens, Ohio University Press et Oxford, James Curry.
- LEEMING, David. « Hecate. » Dans *The Oxford Companion to World Mythology*. Oxford : Oxford University Press, 2005. Consulté le 28 janvier 2021 à l'adresse <https://www-oxfordreference-com-s.rprenet.bnf.fr/view/10.1093/acref/9780195156690.001.0001/acref-9780195156690-e-686>.
- LO LIYONG, Taban. « Editorial: V.S. Naipaul, Chinua Achebe, Nobel Literature Prizes and African Writers as Cats, Dogs and Chameleons. » *The Journal of Commonwealth Literature*. Volume: 38, Issue: 1, March 2003.
- LORDE, Audre. *Sister Outsider*. Berkley, CA: Crossing Press, (1984) 2007.

- LUGONÈS, Maria. « Attitude joueuse, voyage d'un « monde » à d'autres et perception aimante », traduit par Jules Falquet et Paola Bacchetta. *Les Cahiers du CEDREF. Théories féministes et queers décoloniales*, 18, 2011, pp. 70-93.
- . « Purity, Impurity, and Separation » dans *Signs*, Vol. 19, No. 2, hiver 1994, pp. 458-479.
- LUCKING, Liz. « Cadaver dogs: attending camp with the canines trained to smell death. » *The Guardian*, 8 septembre 2015. Consulté le 20 décembre 2020 à l'adresse <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2015/sep/08/cadaver-dogs-trained-to-smell-death>.
- MANCUSO, Stephano. « L'intelligence végétale. » Trad. de Renaud Temperini. *Nous les arbres* (Catalogue d'exposition), Bruce Albert, Hervé Chandès, et Isabelle Gaudefroy (commissaires). Paris : Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2019, pp 50-58.
- MANNING, Richard. « The Oil We Eat: Following the Food Chain Back to Iraq. » *Harper's Magazine*. February 2004, Vol. 308 Issue 1845, pp. 37-45.
- MATSHIKIZA, John. « Voyage aux racines de la culture vaudoue. De Cotonou à Ouidah, l'âme de l'Afrique déboussolée » *Courier International* [En ligne], 08/01/2004, para. 9. Consulté en ligne le 29 novembre 2019 au <https://www.courrierinternational.com/article/2003/10/30/de-cotonou-a-ouidah-l-ame-de-l-afrique-deboussolee>.
- MAYORGA, Luanne. "Aran Sweater." *Ethnic Dress in the United States: A Cultural Encyclopedia*, Annette Lynch et Mitchell D. Strauss (dirs). Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, Inc., 2014, pp. 15-16.
- MAZOYER, Marcel et Laurence ROUDART. *Histoire des agricultures du monde. Du néolithique à la crise contemporaine*. 1997. Paris : Points, 2002.
- MERCHANT, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. 1980. San Francisco : Harper and Row, 1990.
- MERKYTE, Inga et Klavs RANDSBORG. « Graves from Dahomey : Beliefs, Ritual and Society in Ancient Bénin. » *Journal of African Archaeology*, Vol. 7, No. 1 (2009), pp. 55-77.
- MIANO, Léona. *L'impératif transgressif*. Paris : L'Arche, 2016.
- MOLLISON, Bill and HOLMGREN, David. 1981. *Permaculture One: A Perennial Agriculture for Human Settlements*. Tasmania: Tagari publications, 1981.
- . *Introduction à la permaculture* (1991). Trad. de Jean-Luc Girard et Muriel Gasnier. La Chappelle-sous-Uchon : Passerelle Éco, 2018.

- MORTON, Timothy. *Dark Ecology: For a future logic of coexistence*. New York : Columbia University Press, 2016.
- NANTET, Bernard. *Dictionnaire de l'Afrique. Histoire civilisation actualité*. Paris, Larousse, 2006.
- Nations Unies, Conseil des droits de l'homme. « Rapport final: Le droit à l'alimentation, facteur de changement, Olivier De Schutter. » A/HRC/25/57. Genève, Conseil des droits de l'homme, 24 janvier 2014. Consulté en ligne le 7 décembre 2021 à l'adresse <https://undocs.org/A/HRC/25/57>.
- . « Rapport du Rapporteur spécial sur le droit à l'alimentation, Michael Fakhri. » A/HRC/46/33. 24 décembre 2020, Genève, Conseil des droits de l'homme, décembre 2020, consulté 7 décembre 2021 à l'adresse <https://undocs.org/fr/A/HRC/46/33>.
- . « Rapport d'activité du Rapporteur spécial sur le droit à l'alimentation, Michael Fakhri », A/76/237, Genève, Conseil des droits de l'homme, 27 juillet 2021. Consulté le 7 décembre 2021 à l'adresse <https://undocs.org/fr/A/76/237>.
- NDIAYE, Pap. *La Condition noire. Essai sur une minorité française*. Coll. « Folio actuel ». Paris: Gallimard, 2009.
- NOUDELMAN, François. « Le trame et le tourbillon » dans Samia Kassab-Charifi et Sonia Zlitni-Fitouri (dirs.), *Autour d'Édouard glissant. Lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, et Hannibal, : Académie Tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts Beït al-Hikma, 2008, pp. 119-124.
- O'CONNOR Terry. *Animals as Neighbors: The Past and Present of Commensal Species*. East Lansing : Michigan State University Press, 2013..
- O'NEILL, Molly. "Nika Hazelton, Whose Cookbooks Influenced U.S. Tastes, Dies at 84." *The New York Times*, 17 avril 1992. Consulté en ligne au <http://www.nytimes.com/1992/04/17/us/nika-hazelton-whose-cookbooks-influenced-us-tastes-dies-at-84.html>
- PANAITE, Oana. 2017. *The Colonial Fortune in Contemporary Fiction in French*. Liverpool : Liverpool University Press.
- PANZACCHI, Cornelia. « The Livelihoods of Traditional Griots in Modern Senegal ». *Africa: Journal of the International African Institute*, Vol. 64, No. 2 (1994), pp. 190-210.
- PLUMWOOD, Val. « Tasteless : Towards a food-based approach to death » dans *The Eye of the Crocodile*, Canberra: Australian National University Epress, p. 91-98.
- POLIN, Sébastien. *Le Chien de Guerre, utilisations à travers les conflits*. 2003. Ecole nationale veterinaire d'Alfort, Thèse de doctorat, <http://theses.vet-alfort.fr/telecharger.php?id=467>.
- POLLAN, Michael. *The Omnivore's Dilemma. A Natural History of Four Meals*. New York : Penguin Books, 2006.

- PORCHER, Joselyne. *Vivre avec les animaux. Une utopie pour le XXI^e siècle*. Paris: La Découverte, 2014.
- . « Pourquoi les végétariens ont tout faux ». *Libération*. 18 mars 2018. Consulté en ligne le 4 juillet 2020 au https://www.liberation.fr/debats/2018/03/18/pourquoi-les-vegetariens-ont-tout-faux_1637109.
- POTTS, Annie. « What is Meat Culture? » Dans *Meat Culture*, Annie Potts (ed.)É Lieden : Brill, p. 1-30.
- RIVALLAIN, Josette et al. « En ambre, avez-vous dit ? » *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, 37^e année, bulletin n°1,1995.
- ROBERT-FOLEY, Lily. « Xexoxial Endarchy: Visual Poetry and Intentional Community at Dreamtime Village in the Midwestern United States. » *IdeAs* [en ligne], 9, printemps/été 2017.
- SAFRAN FOER, Jonathan. 2009. *Eating Animals*. New York: Little, Brown and Company.
- . *Faut-il manger les animaux*. Trad. de Gilles Berton et Raymond Clarinard. Paris : Points, 2012.
- SAX, Boria. *Mythical Zoo : Animals in Myth, Legend, and Literature*. New York and London : Overlook Duckworth, Peter Mayer Publishers, Inc., 2001.
- . *Imaginary Animals: the Monstrous, the Wonderous and the Human*, London, Reaktion Books, 2013.
- SELOSSE, Marc-André Selosse et. al., « Mycorrhizal networks: *des liaisons dangereuses?* » Dans *TRENDS in Ecology and Evolution*, vol. 21, no. 11, 2006m pp. 621-628.
- SHARPE, Christina, *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham and London, Duke University Press, 2016.
- SHIVA, Vandana. *Staying Alive: Women, Ecology and Development*. 1988. Boston: South End Press 2010.
- . *Monocultures of the Mind: Perspectives on Biodiversity and Biotechnology*. London: Zed Books, 1993.
- SIMARD, Suzanne et Daniel M. DURALL. « Mycorrhizal networks: a review of their extent, function and importance. » Dans *Canadian Journal of Botany*, 82: 1140–1165, 2004.
- SIMS, John. *Curtis's Botanical Magazine*, Londres, Sherwood, Neely, & Welbank, 2019, p. 161-163, consulté le 7 juin 2021 à l'adresse <https://www.biodiversitylibrary.org/item/14330#page/1/mode/1up>.
- SOLNIT, Rebecca. *Hope in the Dark: Untold Histories, Wild Possibilities*. 2004. Chicago: Haymarket Books, 2016.

- . *Garder l'espoir. Autres Histoires, Autres Possibles*. Trad. de Daniel de Bruycker. Arles : Actes Sud, 2006.
- SOUMAHARO, Maboula. *Le Triangle et l'Héxagone*. Paris : la Découverte, 2020.
- STARHAWK. *The Spiral Dance. A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*. Troisième édition. San Francisco : Harper One, (1979) 1999.
- . (1982) 1990. *Dreaming the Dark: Magic Sex and Politics*. London: Mandala.
- . *Truth or Dare : Encounters with Power, Authority, and Mystery*. New York : Harper One, 1990
- . 2011 (2005). *The Earth Path : Grounding Your Spirits in the Rhythms of Nature*. New York : Harper One, Epub Edition.
- STENGERS, Isabelle. *Résister au désastre*. Marseille : Éditions Wildproject, 2019.
- TERMITE, Marinella. « IV. Bouquet » Dans *Le sentiment végétal: Feuillages d'extrême contemporain*. Torino: Quodlibet, 2014, consulté en ligne le 8 juillet 2021 à l'adresse <http://books.openedition.org/quodlibet/529>.
- THIAM, Awa. *La parole aux negresses*. Paris : Denoël-Gonthie, 1978.
- THOMAS, Greg. « Hyenas in the Enchanted Brothel: "The Naked Truth" in Djibril Diop Mambéty. » Dans *Black Camera. Beyond Normative: Sexuality and Eroticism in Black Film, Cinema, and Video*, Vol. 2, No. 2, (Spring 2011), pp. 8-25.
- TSING, Anna Lowenhaupt. *Le champignon à la fin du monde*. 2015. Trad. de Philippe Pignarre. Paris : les Empêcheurs de penser en rond/la Découverte, 2017.
- . Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species: For Donna Haraway, Dans *Environmental Humanities*, 2012, Vol. 1, No. 1, pp. 141–154.
- URAZEE, Joya Uraizee. « Combating Ecological Terror: Ken Saro-Wiwa's "Genocide in Nigeria" ». Dans *The Journal of Midwest Modern Language Association*, vol. 44, no. 2 (Fall 2011), pp. 75-91.
- UKADIKE, N. Frank et Djibril Diop MAMBÉTY. « The Hyena's Last Laugh. » *Transition*, No. 78, 1998, pp. 136-153
- VIARD, Micheal. *Le Monde des Orchidées*. Paris, Éditions Flammarion, 2006.
- WALKER, Alice. *In Search of Our Mothers' Gardens*. London : Pheonix, (1983) 2005.
- WALKER, Sheila. « Everyday Africa in New Jersey: Wonderings and Wanderings in the African Diaspora. » *African Roots/American Cultures: Africa in the Creation of the Americas*, Sheila S. Walker (dir.). Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, Inc., 2001, pp. 45-80.
- WILSON, Jeffery K. *The German Forest: Nature, Identity, and the Contestation of a National Symbol, 1871-1914*. Toronto : University of Toronto Press, 2012.

WICKENS, G. E. « The Baobab: Africa's Upside-Down Tree. » *Kew Bulletin*, Vol. 37, No. 2 (1982).

WOOLF, Virginia. *Un lieu à soi*. 1929. Marie Darrieussecq (Trad.). Paris : Denoël, 2016.

WOODWARD, Sevanne Woodward. « French-Language Fiction » dans Oyekan Owomoyela (dir.), *A History of Twentieth-Century African Literature*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1993.

WYNTER, Sylvia. « Novel and History, Plot and Plantation ». *Savacou*, no. 5 (juin 1971): pp. 95–102.

------. « Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument » *The New Centennial Review*, Volume 3, Number 3, Fall 2003, pp. 257-337.

XU, Wenying. *Eating Identities: Reading Food in Asian American Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2008.

Documentaires, Vidéos, Communications enregistrés en ligne

ACHBAR, Mark et Jennifer ABBOTT. *The Corporation*. Zeitgeist films, 2004.

« Christiane Taubira insultée le racisme se banalise t il ? », Ce soir (ou jamais !), 8 novembre 2013, France TV, 2013, consulté en ligne le 2 janvier 2019 au <https://www.youtube.com/watch?v=02i7x4tiVns>.

CUISSOT, Pascal et Benjamin TURQUET. *Pure Science Specials*, « Super Cockroach. » ARTE France/Gedeon Productions. Consulté le 4 juillet 2020 à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=6fEWldJSse>.

DORDEL, Julie, Guido TÖLKE et Jan ROELOFFS. *L'intelligence des arbres. Comment les arbres communiquent et prennent soin les uns des autres*. 80 min, 2017.

Envoyée spéciale. « Madagascar, la famine climatique ». Diffusée le 25 novembre 2021, disponible en ligne à l'adresse https://www.francetvinfo.fr/replay-magazine/france-2/envoye-special/envoye-special-du-jeudi-25-novembre-2021_4833715.html

EXTINCTION REBELLION. « XR COP26. » Vidéo consulté en ligne le 30 novembre 2021 à l'adresse <https://rebellion.global/COP26/>. (Disponible également à l'adresse <https://tube.rebellion.global/videos/watch/870aabef-c965-4a64-a23f-cc8ffba77a38>).

FRITEL, Jérôme. *Main basse sur l'eau*. Europe Créative – MEDIA, 2020.

JORDAN, Nané. « A poetics of the placenta: Placental cosmology as gift and sacred economy. » Communication enregistrée. A (M)otherworld is Possible: Two Feminist Visions, The Association for Research on Mothering Annual Conference, York University,

Toronto, Ontario, 2009. Consulté en ligne au
<https://www.youtube.com/watch?v=m71R4I5uErE>.

READ, Diane and STARHAWK. *Permaculture: The Growing Edge*. United States: Belili Productions, 2010.

SIMARD, Suzanne « How trees talk to each other ». *TEDSummit*. Consulté en ligne le 7 mai 2017
au
[https://www.ted.com/talks/suzanne simard how trees talk to each other/transcript](https://www.ted.com/talks/suzanne_simard_how_trees_talk_to_each_other/transcript)
.

STARHAWK. « Permaculture and the Sacred. A Conversation with Starhawk. » Conférence fait
au Harvard Divinity School. Publié en ligne: [https://www.youtube.com/watch?v=zV-
MsQYrW0g](https://www.youtube.com/watch?v=zV-MsQYrW0g), 2013 .

----- . « Earth Healing with a Touch of Magic », 16 mai 2018, [Vidéo en
attachement]. [https://www.facebook.com/StarhawkAuthor/videos/earth-healing-with-
a-touch-of-magic/10155251802427032/](https://www.facebook.com/StarhawkAuthor/videos/earth-healing-with-a-touch-of-magic/10155251802427032/).

Œuvres littéraires et textes sacrés

BIBLE, La. Trad. de Louis-Isaac Lemaître de Sacy. Paris : Robert Lafont, 2003.

Bugul, Ken (dir.). *L'envie de s'envoler. Une histoire à quarante-cinq voix*. Dakar : Amalion, 2020.

COLETTE. *Pour un herbier*. Lausanne : Mermod, 1948.

----- . *La Chatte*. Paris : Hachette, 1960.

CORAN, Le. Trad. De Malek Chabel, Paris : Fayard, 2009.

CHAMPFLEURY. *Les chats*. Paris: J. Rothschild, 1870. Consulté en ligne sur Gallica le 11 août
2020: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040588b/f142.image>.

DODGES, Mary Mapes Dodges. « The Story of the Little Red Hen » *Saint Nicholas*, septembre
1874. Consulté le 10 octobre 2020 à l'adresse
<https://ufdc.ufl.edu/UF00065513/00012/56?search=little+red+hen>.

GARNER, Alan. *The Little Red Hen*. Illustré par Norman Messenger. London : DK Publishing Inc.,
1997.

HARRIS, Joel Chandler. *The Complete Tales of Uncle Remus*. Compilé par Richard Chase. 1855.
Boston: Houghton Mifflin Company, 1983.

LARSON, Nella. *Passing*. 1929. New York : Penguin, 1997.

Little Red Hen, The. Illustré par Berta et Elmer Hader. New York: Gallery Books 1990. Consulté le 10 octobre 2020 à l'adresse https://archive.org/details/littleredhen0000unse_s8i8/mode/2up.

LORDE, Audre. *Zami. Une nouvelle façon d'écrire mon nom*. Trad de Frédérique Pressman. 1982. Laval Québec : Éditions TROIS / Éditions Mamamélis, 1998.

MARSHALL, Paule. *Praisesong for the Widow*. New York: Plume, 1983.

MOORE, Laurie. « Which is More Than I Can Say About Some People ». *Birds of America*, New York, Alfred A Knopf, 1998, pp. 26-46.

MORRISON, Toni. *Beloved*. 1987. New York : Vintage Books, 2004.

OVIDE. *Les métamorphoses*. Traduit par Joseph Chamonard. Paris : Flammarion, 1992.

PARADIS DE MONCRIF, François-Augustin. *Les chats*. Paris: Gabriel-François Quilau, 1727. Consulté en ligne sur Gallica le 11 août 2020 au <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10485437>.

Petite Poule rousse, La. Illustré par Camille Semelet. 1997. Paris : Éditions Nathan, 2006.

POE, Edgar Allan. « Le Corbeau. » 1845. Dans *Les Poèmes d'Edgar Poe*. Trad. de Stéphane Mallarmé. Illus. Édouard Manet. Bruxelles : Edmond Deman, 1888. Consulté le 20 novembre 2020 sur Gallica à l'adresse <ark:/12148/bpt6k10567106>

RIMBAUD, Arthur. « Les Corbeaux ». Dans *Poésies complètes*. Paris : L. Vanier, 1895. Consulté le 20 novembre 2020 sur Gallica à l'adresse <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31995901z>,

SENDAK, Maurice. 1963. *Where the Wild Things Are*. New York: Harper Collins, 1991. -----. *Max et les maximonstres*. Traduit par .Paris : L'École des loisirs, 2015.

WISE BROWN, Margaret. *Goodnight Moon*. 1947. New York: Harper, 1991. -----. *The Runaway Bunny*. 1942. New York: Harper, 1972.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. 1925. London: Penguin, 1992.

WOKSTEIN, Diane et Samuel Noah KRAMER. *Inanna: Queen of Heaven and Earth*. New York, Harper & Row, 1983.

WORDSWORTH, William. « I Wandered Lonely as a Cloud ». 1807. Consulté en ligne à l'adresse <https://www.poetryfoundation.org/poems/45521/i-wandered-lonely-as-a-cloud>.

Œuvres musicales, audio-visuels et cinématographiques

BAEZ, Joan. « Pauvre Rutebeuf ». *Farewell, Angelina*. Vanguard, 1965.

FERRÉ, Léo. « Pauvre Rutebeuf ». *Le Guinche*. Odéon, 1955.

Fleetwood Mac. « Rhiannon, » *Fleetwood Mac*. Reprise Records, 1975.

KAWASE, Naomi. *Délices de Tokyo*. Performances de Kirin Kiki, Masatoshi Nagase et Sentaro Kyara Uchida. Nagoya Broadcasting Network (NBN), Comme des Cinémas, 2015.

LIN, Maya. *What is Missing?* Consulté le 5 décembre 2021 à l'adresse <https://www.whatismissing.org/>.

MAMBÉTY, Djibril Diop. *Hyènes*. Senegal : Maag Daan, 1992. Performances de Djibril Diop Mambéty, Ami Diakhate, Mansour Diouf, Senegal : Maag Daan, 1992.

----- . *Petite vendeuse de Soleil*, La. Réalisé par Djibril Diop Mambety, performances de Oumou Samb, Lissa Balera, Dieynaba Laam, Martin N’Gom. California Newsreel, 1999.

« Petite poule rouge, la. » *Yétili – Les fabiliers*, FranceTV via le site *Lumni*. Consulté le 10 octobre, 2020 à l'adresse <https://www.lumni.fr/video/la-petite-poule-rouge>).

NYONI, Rungano. *I Am Not A Witch*. Performances de Margaret Mulubwa, Henry B.J. Phiri, Nancy Mulilo. Grand Bretagne / France : Artificial Eye, 2017.

KAWASE, Naomi. *Les Délices de Tokyo*. Performances de Kirin Kiki, Mastoshi Nagase, et Kyara Uchida. France / Allemagne / Japon : Kino Lorber, 2015.

SAINT VINCENT. « Like a Birth in Reverse. » *Saint Vincent*. Loma Vista / Republic, 2013.

TOURE, Moussa. *La Pirogue*. Performances de Souleymane Seye Ndiaye, Malamine Drame, Laïty Fall. Les Chauves Souris et Astou Films, 2012.

Articles de presse et médias en ligne, diffusions de radio et de télévision

ADLER, James et Andrew LAWLER. « How the Chicken Conquered the World. » *Smithsonian Magazine*, juin 2012. Consulté le 10 octobre 2020 <https://www.smithsonianmag.com/history/how-the-chicken-conquered-the-world-87583657/>

AMEISEN, Jean Claude. « Entre chien et loup ». *Sur les épaules de Darwin*. France Culture, émission diffusée le 28 juillet 2018, consulté le 20 novembre 2021 au <https://www.franceinter.fr/emissions/sur-les-epaules-de-darwin/sur-les-epaules-de-darwin-28-juillet-2018>.

- BOBBERA, Carine. « Le recrutement des chiens soldats ». Modifié le 7 février 2017. Ministère des armées. <https://www.defense.gouv.fr/actualites/articles/le-recrutement-des-chiens-soldats>, consulté le 05 janvier 2021.
- Brigade Canine. « Accueil ». Brigade Canine. <https://www.brigade-canine.fr/maitre-chien-intervention/>, consulté le 5 janvier 2021.
- CORREIA, Mikaël. La fuite du « rapport » du Giec est contre-productive pour le climat ». *Médiapart* [En ligne]. 26 juin 2021. Consulté le 15 juillet 2021 à l'adresse <https://www.mediapart-fr.accesdistant.bu.univ-paris8.fr/journal/international/260621/la-fuite-du-rapport-du-giec-est-contre-productive-pour-le-climat>.
- CORREAU, Laurent et Yves-Laurent GOMA. « Sur les traces de Cheikh Ahmadou Bamba 2/2 ». *RFI Afrique*, Publié le 26 janvier 2011. Consulté le 29 novembre 2019 à l'adresse <http://www.rfi.fr/afrique/20110126-traces-exil-cheikh-ahmadou-bamba-22>.
- CRAWFORD, Amy. « Why We Should Rethink How We Talk About “Alien” Species ». *Smithsonian Magazine* [En ligne]. 9 janvier 2018. Consulté le 14 juillet 2021 à l'adresse <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/why-scientists-are-starting-rethink-how-they-talk-about-alien-species-180967761/>
- DIAMOND, Jared. « The Worst Mistake in the History of the Human Race. » *Discover*, 1 mai 2020. Consulté le 20 novembre 2020 à l'adresse <https://www.discovermagazine.com/planet-earth/the-worst-mistake-in-the-history-of-the-human-race>.
- FRITZ, Jean-Paul Fritz. « Comment le christianisme a influencé l'évolution... des poules. » *L'Obs*, 03 mai 2017. Consulté le 10 octobre 2020 à l'adresse <https://www.nouvelobs.com/sciences/20170503.OBS8893/comment-le-christianisme-a-influence-l-evolution-des-poules.html#:~:text=Gr%C3%A2ce%20%C3%A0%20Darwin%2C%20on%20sait,premi%C3%A8re%20poule>.
- GARRIC, Audrey. « Un élevage de 200 000 poules pondeuses aux conditions sanitaires “intolérables.” » *Le Monde*, 24 mai 2016. Consulté le 20 octobre 2020 à l'adresse https://www.lemonde.fr/biodiversite/article/2016/05/25/un-elevage-de-200-000-poules-pondeuses-aux-conditions-sanitaires-intolerables_4925763_1652692.html.
- HEGENHAUSER, Estelle Benazet. « Les femmes qui mangent sont dangereuses » *La Derferlante. Manger. Le genre passe à table*. No. 2, 2021, pp. 104-114.
- HOLMES, John. « Chaque jour, 25 000 personnes meurent de faim. » Consulté le 30 novembre 2021 à l'adresse <https://www.un.org/fr/chronicle/article/chaque-jour-25-000-personnes-meurent-de-faim>.

HOLSON, Laura M. « Was This 18,000-Year-Old Siberian Puppy a Dog or a Wolf? » *New York Times*, 02 décembre 2019. Consulté en ligne le 20 novembre 2020 à l'adresse <https://www.nytimes.com/2019/12/02/science/frozen-puppy-found-russia.html>.

HUSSON, Hervé Husson. « La vraie nature de la poule, origines et histoire de son élevage. » *Permaculture Design. Bureau d'Etudes*. 19 juillet 2018, consulté le 10 octobre 2020 à l'adresse <https://www.permaculturedesign.fr/evolution-poule-coq-origine-histoire-elevage-nature-oeuf/#:~:text=On%20estime%20la%20p%C3%A9riode%20de,de%20l'%C3%A9levage%20des%20gallinac%C3%A9s>.

JAMES, John, « Les griots d'Afrique de l'Ouest—Bien plus que de simple conteurs », 2012 article publié sur le site du Goethe Institut. Consulté le 02 novembre 2019 à l'adresse <https://www.goethe.de/ins/ci/fr/kul/mag/20749391.html>.

LAM, F. « Edna Lewis and the Black Roots of American Cooking ». *The New York Times*. 28 October 2015. Consulté le 7 juillet 2017 à l'adresse <https://www.nytimes.com/2015/11/01/magazine/edna-lewis-and-the-black-roots-of-american-cooking.html>.

KAHN, Leonard. « A Madagascar, un million de victimes de la première famine climatique », *Libération*, 27 octobre 2021, consulté le 30 novembre 2021 à l'adresse https://www.liberation.fr/international/afrique/a-madagascar-un-million-de-victimes-de-la-premiere-famine-climatique-20211027_HNP7SRMXGBAX7IKOXEX3NEIYI/

« Madagascar : une grave sécheresse pourrait provoquer la première famine au monde due au changement climatique. », 11 Octobre 2021. consulté le 30 novembre 2021 à l'adresse <https://news.un.org/fr/story/2021/10/1106892>.

MOUTERDE, Perrine. « La population des oiseaux des villes et des champs en France a décliné de près de 30 % en trente ans. » *Le Monde*. 01 juin 2021.

PARADOU, Pascal Paradou. « "Le trio bleu", nouveau roman-conte de Ken Bugul sur la migration et la liberté ». *RFI*. 02 novembre 2021. Consulté à l'adresse <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/de-vive-s-voix/20211102-le-trio-bleu-nouveau-roman-conte-de-ken-bugul-sur-la-migration-et-la-libert%C3%A9>.

SIPRESS, David. "Marcella Hazan Changed My Life." *The New Yorker*, 30 September 2013. <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/marcella-hazan-changed-my-life>

Dictionnaires et définitions

ARAGÓN, Santiago. « BLATTE ou CAFARD ou CANCRELAT ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 4 juillet 2020 au <https://www-universalis--edu-com.rprenet.bnf.fr/encyclopedie/blatte-cafard-cancrelat/>.

« ATONAL ». *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Oxford Music Online. Oxford University Press, Consulté le 7 juillet 2017 à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com.library3.webster.edu/subscriber/article/opr/t237/e617>

BROSSE, Jacques. *Larousse des Arbres. Dictionnaire des arbres et d'arbustres*. Paris : Larousse, 2004.

BROWN, M., SAMS, E., et WINTER, R. "Schubert, Franz. *Grove Music Online*. Consulté le 16 Dec. 2021 à l'adresse <https://www-oxfordmusiconline-com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025109>.

CABI (Centre for Agriculture and Bioscience International, autrefois le Commonwealth Agricultural Bureaux). « Wisteria sinensis (Chinese wisteria) », *CABI*. Consulté le 7 juin 2021 au <https://www.cabi.org/isc/datasheet/56852>.

« Cafard. » *CNRTL*, consulté le 9 juillet 2020 à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/cafard>.

« Cafarder. » *CNRTL*, consulté le 9 juillet 2020 à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/cafarder>.

« Chien-loup. » *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*. Paris : Librairie Larousse, 1982, p. 2136.

COTTERELL, Arthur. « Hecate. » Dans *A Dictionary of World Mythology*. Oxford : Oxford University Press, 2003. Consulté le 29 janvier 2021 à l'adresse <https://www-oxfordreference-com-s.rprenet.bnf.fr/view/10.1093/acref/9780192177476.001.0001/acref-9780192177476-e-224>

« Culte. » *CNRTL*. Consulté le 14 février 2019 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/etymologie/culte>.

DIOUF, Jean-Léopold. *Dictionnaire wolof-français et français-wolof*, Paris : Karthala, 2003.

DUFOURNET, Jean. « Rutebeuf ». Dans *Dictionnaire des écrivains de langue française. M-Z. Larousse*. Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, et Alain Rey (Dirs.), Paris :Larousse, 2001 p. 1658-1661.

DUMOULIÉ, Camille. « Méduse » dans *Dictionnaire des mythes littéraire* (Dir. Pierre Brunel), Paris : Éditions du Rocher, 1994, p. 1018.

« Écologie. » *CNRTL*. Consulté le 14 février 2019 à l'adresse www.cnrtl.fr/etymologie/ecologie.

« Eden, n.1. » *OED* [en ligne], Oxford University Press, consulté le 7 juillet 2021 à l'adresse

<https://www-oed-com.accesdistant.bu.univparis8.fr/view/Entry/59493?rskey=wsKywo&result=1&isAdvanced=false#eid>

FEARNLEY-WHITTINGSTAL, Jane. "climbing plants." *The Oxford Companion to the Garden*. Oxford : Oxford University Press. Oxford Reference. Consulté le 1 juin 2021 à l'adresse <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198662556.001.0001/acref-9780198662556-e-0397>.

FLON, Christine. « Ambre ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 octobre 2019 à l'adresse <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ambre/>.

« Gorge ». *CNRTL*. Consulté le 10 octobre 2020 à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/gorge>.

GRIFFITHS, Paul. « Serialism. » *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, Consulté le July 07, 2017 à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com.library3.webster.edu/subscriber/article/grove/music/25459>.

« Hurler. » *CNRTL*. Consulté le 19 novembre 2019 à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/hurler>.

MANN, Darren « Cockroaches. » *The New Encyclopedia of Insects and their Allies*. Oxford : Oxford University Press, 2009. *Oxford Reference*. Consulté le 4 juillet 2020 à l'adresse <https://www-oxfordreference-com-s.rprenet.bnf.fr/view/10.1093/acref/9780198525059.001.0001/acref-9780198525059-e-9>.

« Marronnage. » *CNRTL*. Consultée le 2 janvier 2019 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/marronnage>.

« Marronner. » *CNRTL*. Consultée le 2 janvier 2019 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/marronner>.

Missouri Botanical Gardens. « Narcisse (groupe) ». Missouri Botanical Gardens. Consulté le 7 juillet 2021 à l'adresse <https://www.missouribotanicalgarden.org/PlantFinder/PlantFinderDetails.aspx?taxonid=264603&isprofile=0&>.

PAUL, André. « ÉDEN », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7 juillet 2021 à l'adresse <https://www.universalis.fr/encyclopedie/eden/>.

« Pirogue. » *CNRTL*. Consultée le 07 janvier 2020 à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/piroque>.

Royal Horticultural Society. « Narcissus pseudonarcissus ». Royal Horticultural Society. Consulté le 7 juillet 2021 à l'adresse [https://www.rhs.org.uk/plants/11388/Narcissus-pseudonarcissus-\(13\)/Details](https://www.rhs.org.uk/plants/11388/Narcissus-pseudonarcissus-(13)/Details).

« Rutebeuf », *Dictionnaire des lettres française. Le Moyen Age*. 1964. Cardinal George Grente (dir.), Paris, Fayard, 1994, p. 1325,

WISTERIA. *World Encyclopedia*. Philip's. *Oxford Reference*. Consulté en ligne 1 Jun. 2021 <<https://www-oxfordreference-com.bnf.idm.oclc.org/view/10.1093/acref/9780199546091.001.0001/acref-9780199546091-e-12609>>.

"You are what you EAT," *Oxford Dictionary of Proverbs*, Speake, Jennifer (dir). Oxford: Oxford University Press. Oxford Reference [en ligne]. Consulté le 2 août 2021 à l'adresse <https://www-oxfordreference-com.bnf.idm.oclc.org/view/10.1093/acref/9780198734901.001.0001/acref-9780198734901-e-637>.

TABLE DES MATIERES

PREPARER LE TERRAIN	10
RAPPROCHEMENTS	14
<i>Rapprochement 1</i>	17
<i>Rapprochement 2</i>	18
<i>Rapprochement 3</i>	20
<i>Rapprochement 4</i>	23
LA PERMACULTURE.....	27
TERRE, TERRAIN, TERREAU	30
SPIRALE	31
PREMIERE PARTIE.....	34
DEVENIR ARBRE	35
1 JAMAICA KINCAID : SUJET OU GREFFON ? LE « CRAFT » DE DONNER NAISSANCE, DE DENATURER ET DE DIRE LES VERITES	40
1.1 MULTIPLIER LES RAMIFICATIONS	47
1.2 OYEZ, OYEZ : DIRE SES QUATRE VERITES	54
1.3 REPARER LES DOMMAGES, VERS LE « CRAFT » DU GREFFAGE	59
1.4 RESISTER AUX MALADIES	65
1.5 VISER AVEC PRECISION	66
2 MARIE NDIAYE : LES POUVOIRS DES ARBRES	69
2.1 <i>AUTO PORTRAIT EN VERT – SE MIRER DANS LA MATRICE DES ARBRES</i>	74
2.2 L'ÉCO-LOGIQUE DES ARBRES	76
2.3 DES ARBRES SOLITAIRES AUX ARBRES EN RESEAUX	78
2.3.1 <i>Femmes-Arbres-Oiseaux</i>	78
2.3.2 <i>Femmes-Arbres-Chien(ne)s</i>	87
2.4 LES CHENES ET LES TILLEULS EN RESEAUX.....	95
2.4.1 <i>Marronn(i)er, prendre la fuite</i>	95
2.4.2 <i>Agir en bande</i>	96
2.4.3 <i>Aux pieds des racines</i>	100
2.4.4 <i>Le legs de l'école et du manguier</i>	102
2.4.5 <i>Les chênes de la domination</i>	105
2.5 FORET PARLANTE, FORET PRIMAIRE	109
3 KEN BUGUL : DE PLACENTAIRE A PLACENTERRE	111
3.1 (SE) SITUER DANS LA FICTION	116
3.2 QUELLE QUETE DE L'IDENTITE	120
3.3 ARBRES DES JARDINS ORIGINAIRES	123
3.4 LE (M)OTHERSIDE DU BAOBAB	131
3.5 BAOBAB SERPENTINE, VERS D'AUTRES MYTHES	135
3.5.1 <i>Liens et arrachements</i>	142
3.5.2 <i>Eco-logique de l'avortement</i>	145
3.6 ÉCO-LOGIQUE DE LA MORT-VIE	151
3.6.1 <i>Le récit de la femme congolaise</i>	154
3.6.2 <i>Le récit d'Adamou</i>	157
3.6.3 <i>Éco-logique de la maison hantée</i>	160
3.7 ÊTRE (COMME UN) ARBRE : L'ESPOIR PLACENTERRE.....	167
DEUXIEME PARTIE.....	172
4 EN QUELLE COMPAGNIE ECRIRE.....	173
4.1 LES RECITS DE MARIE NDIAYE : SE FAIRE CONTAMINER EN SAUTANT LA BARRIERE DES ESPECES.....	180
4.1.1 <i>Semer et récolter</i>	182
4.1.2 <i>Cult(iv)e(r) des récits</i>	189
4.1.3 <i>La virgule griffée</i>	204

4.1.4	<i>Entre chien et loup</i>	208
4.1.5	<i>Une chienne de vie</i>	212
4.1.6	<i>Des chiens traitres, loups solitaires</i>	216
4.1.7	<i>Sale chien(ne)s, une meute résistante</i>	221
4.2	LE CHAT, LE CAFARD ET L'ORCHIDEE	234
4.2.1	<i>Avoir le cafard</i>	235
4.2.2	<i>Ce chat qui est quelqu'un</i>	247
4.2.3	<i>L'orchidée pour se soigner</i>	259
4.2.4	<i>Bien faire, refaire et défaire monde en compagnie</i>	265
5	PLAISIRS IMPURS, JOUIR DE L'IMPURETE	267
5.1	AU PLUS PROCHE DE MOI, DANS ET AUTOUR DE LA MAISON D'UN.E AUTRE	274
5.2	TRAVAIL DE DEUIL, VERS LE DESEPOIR ET LA JOIE	280
5.3	TROIS DEESSES PUISSANTES ?	281
5.4	LA (NON) TRANSMISSION ENTRE FEMMES	293
5.5	LA GLYCINE	300
5.6	LES VRILLES DE LA VIGNE	305
5.7	DU GAZON, QUE DU GAZON	307
5.8	JARDIN GLAUQUE	315
5.9	LE JARDIN EN <i>WYNTER</i>	318
5.10	RIRA BIEN QUI RIRA LE DERNIER	321
	DU CHAMP (LITTERAIRE) A LA TABLE (DE LECTURE) : CETTE CONCLUSION QUI N'EN PAS UNE ...	324
	ANNEXE : NOTE SUR LES CITATIONS DANS LE TEXTE ET LES TRADUCTIONS	334
	BIBLIOGRAPHIE	335