



L'autofiction fantastique Autoportrait en vert de Marie NDiaye ou le “ je ” qui vacille comme une rivière trouble

Irene de PAULA¹

recepção: 09/11/2015
aprovação: 11/01/2016

RÉSUMÉ

Cet article s'inscrit dans le contexte d'une réflexion sur le rôle de la littérature dans la constitution des subjectivités au sein des sociétés postmodernes. Afin de problématiser des oppositions infranchissables entre les “écritures de soi” et les récits de fiction, le vraisemblable et l'invraisemblable, la réalité et la fiction, je me propose à observer les stratégies narratives employées par Marie NDiaye, dans le récit fantastique et autofictionnel *Autoportrait en vert*, pour s'inscrire littérairement en tant que singularité. Il s'agit de montrer comment la construction ou la désintégration de la réalité – qui va d'une “nébulosité intérieure” (présente dans le récit fantastique) à la mise en scène et (re)appropriation du “ je ” par l'écriture (présente dans le récit autofictionnel) – affecte la recherche identitaire et l'expression de l'altérité de auteur-narrateur, signalant une impossibilité de réalisation et inscription pleine dans le monde réel.

MOTS-CLÉS:

Marie NDiaye; Fantastique; Autofiction; Subjectivité; Écritures de soi; Pschanalyse.

Que devrions-nous attendre de la littérature? Que ce soit un refuge qui nous préserve de la réalité de ses douleurs par une immersion dans l'imaginaire? Que ce soit, au contraire, un espace de rencontre radicale et incontournable avec la réalité? Ou, comme affirment certains auteurs, un espace qui rend le monde réel plus

¹ Doctorat en littérature comparée et post-doctorat en littératures francophones (en cours) à l'Universiade Federal Fluminense (UFF).

A AUTOFICÇÃO FANTÁSTICA AUTOPORTRAIT EN VERT DE MARIE NDIAYE OU O “EU” QUE VACILA COMO UM RIO TURVO

Irene de PAULA¹

recepção: 09/11/2015
aprovação: 11/01/2016

RESUMO

O presente artigo se inscreve no contexto da reflexão sobre o papel da literatura na constituição de subjetividades na contemporaneidade pós-moderna. A fim de problematizar oposições intransponíveis entre “escritas de si” e narrativas ficcionais, verossímil e inverossímil, real e fictício, buscarei pensar as estratégias narrativas empregadas por Marie NDiaye, no “autorretrato fantástico” *Autoportrait en vert*, para se inscrever literariamente enquanto singularidade. Trata-se de mostrar como a construção ou a desintegração da realidade operando em diversos sentidos – que vão do anuviamento interior (presente fantástico) à encenação e (re)apropriação do “eu” pela escrita (presente na narrativa autoficcional) – afetariam a busca identitária e a expressão da alteridade da autora-narradora, sinalizando para uma impossibilidade de realização plena no mundo real.

PALAVRAS-CHAVE

Marie NDiaye; fantástico; Autoficção; Subjetividade; Escritas de si; Psicanálise.

O que devemos esperar da literatura? Que seja um refúgio que nos preserve da realidade, de suas dores, através de um mergulho no imaginário? Que seja, ao contrário, um espaço de encontro radical e incontornável com a realidade? Ou, como afirmam alguns, um espaço que torna o mundo real mais eloquente, mais belo e mais pleno de sentido? Ou ainda, um espaço privilegiado de encontro com

¹ Doutorado e atual pós-doutorado pela Universidade Federal Fluminense/UFF.



éloquent, plus beau et comblé de sens? Ou encore, un lieu privilégié de rencontre avec ce qui pourrait avoir de plus sombre, indicible et inhumain dans le sujet, un espace qui toucherait au-delà de la réalité, le Réel², au sens psychanalytique? En réfléchissant sur l'art du roman, l'écrivain Millan Kundera³ pense la question du sujet – de son énigme – comme un élément central et primordial pour celui qui écrit: Tous les romans de tous les temps se tournent vers l'énigme du sujet. À partir du moment où on crée un être imaginaire, un personnage, on est automatiquement confronté à la question: Qu'est-ce que le "je"? Comment le "je" peut être saisi (KUNDERA, 1988, p.27)? Aborder "l'énigme du sujet/je" n'implique pas la description de toutes les caractéristiques, les pensées et les actions des personnages, mais la compréhension de l'essence de leurs problématiques existentiels (KUNDERA, 1988, p.32). Selon Kundera, la littérature examine, au-delà de la réalité, l'existence, d'où sa complexité, et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, mais "tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable" (KUNDERA, 1988, p. 42). C'est précisément ce sinueux terrain de la représentation de la vie, qui é(ins)crit des singularités et ne cesse de s'interroger sur les énigmes de l'existence, que je compte parcourir; par des chemins qui, au lieu de scinder, entrecroisent des univers narratifs apparemment discontinus, faisant, ainsi, coïncider la réalité et la fiction dans ses multiples gradations.

L'œuvre de l'auteure française contemporaine Marie NDiaye⁴ m'a révélé, à cet égard, un enrichissant et "déroutant" dépassement de frontières. Univers littéraire gorgé de magie, de fantaisie, d'insolite et, simultanément, de vérité, dans le sens d'un débordement d'humanité. Le récit que j'analyserai ici *Autoportrait en vert* est un amalgame de genres, autoportrait, récit fantastique, autofiction, journal intime, entrecoupé de photos (contemporaines et anciennes) de femmes, de familles et de paysages. Cette "autofiction fantastique", écrite à la première

2 Le concept sera développé plus en bas. J'utiliserai Réel, avec majuscule, pour désigner le concept psychanalytique et réel, avec minuscule, pour désigner la réalité empirique.

3 *A arte do romance* (1988).

4 NDiaye est née en France en 1967 (à Pithiviers) d'une mère bretonne et d'un père sénégalais, avec lequel elle a eu très peu de rapport.

o que pode haver de mais obscuro, inominável e inumano no sujeito, um lugar que toque, para muito além da realidade, no Real², no sentido psicanalítico? Ao refletir sobre a arte do romance, o escritor Millan Kundera³ coloca a questão do sujeito – de seu enigma – como central e incontornável para aquele que escreve: "Todos os romances de todos os tempos se voltam para o enigma do eu. Desde que você cria um ser imaginário, um personagem, fica automaticamente confrontado com a questão: o que é o eu? Como o eu pode ser apreendido" (KUNDERA, 1988, p. 27). "Abordar o 'enigma do sujeito/eu' não implica descrever todas as características, pensamentos e ações dos personagens, mas apreender a essência de sua problemática existencial" (KUNDERA, 1988, p. 32). Segundo Kundera, a literatura examina, para além da realidade, a existência, daí sua complexidade, e a existência não é o que aconteceu, mas "tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo de que é capaz" (KUNDERA, 1988, p. 42). É justamente este arenoso terreno da representação da vida, que e(in)screve singularidades e não cessa de questionar-se sobre os enigmas da existência, que pretendo percorrer; através de caminhos que não rompam, mas que entrelacem universos narrativos e sentidos aparentemente descontínuos, fazendo, assim, coincidir realidade e ficção em suas múltiplas gradações.

A obra da autora contemporânea de língua francesa Marie NDiaye⁴ revelou-me, nesse contexto, enriquecedores e "desconcertantes" transpasses de fronteiras. Caminho singular, carregado de magia, fantasias, e simultaneamente, de verdade, no sentido de um transbordamento de humanidade. A obra que tratarei aqui *Autoportrait en vert* é um amálgama de gêneros: autorretrato, romance fantástico, autoficção, diário, intercalada por fotos (contemporâneas e de época) de mulheres, famílias e algumas paisagens. Esta "autoficção fantástica", narrada em primeira

2 No que há de mais profundo no sujeito, seus medos, desamparos, faltas e incompletudes. Desenvolverei o conceito mais abaixo. Usarei Real, com maiúscula, para designar o conceito psicanalítico e real, com minúscula, para designar a realidade empírica.

3 Em seu livro *A arte do romance* (1988).

4 A autora nasceu na França em 1967 (em Pithiviers) de uma mãe bretã e um pai senegalês, com o qual teve muito pouca relação.



personne, est une invitation à l’immersion dans les profondeurs nébuleuses de l’humain, où cohabitent la raison et la folie, la peur et le désir, la réalité et les fantasmes⁵, les vivants et les morts, les doutes et les certitudes. On retrouve dans ce récit des thèmes récurrents dans l’œuvre de NDiaye, tels que la quête de soi liée à la quête de la famille, le père absent (elle le perd et le retrouve en Afrique), une mère déséquilibrée (qui finit solitaire), des frères inconnus, des êtres surnaturels et une narratrice-itinerante. En ayant une conscience aiguë de son altérité et en vivant l’expérience d’une crise (d’un décalage avec le monde), l’auteure-narratrice cherche à répondre à la question: “qui suis-je?”. Pour trouver des réponses possibles, elle interroge sa mémoire et le profondément intime – espace construit dans l’entre-deux, entre le subjectif (invisible) et le factuel (visible), le vraisemblable et l’invraisemblable, le terrifiant et le familier. Il s’agit d’un récit de soi qui résiste à la transparence (le “je” sociale) et qui s’intéresse à l’identité subjective, visant la partie la plus rebelle du sujet interne (le “je” intime), ses fantasmes, délires et obsessions.

Dans la présente étude, je conçois la fiction à partir de son inlassable dynamique en lien avec les notions de réalité et d’imaginaire, telles qu’elles sont développées par Wolfgang Iser, et le concept de Réel, suggéré par Jacques Lacan. La littérature fictionnel, selon Iser, n’existe que par la fusion de ces trois éléments: le réel qui désigne le monde extratextuel, qui constituent les référentiels du texte; l’imaginaire qui désigne ce qui est diffus et informe et qui, dans la vie réelle, pénètre dans notre expérience sous la forme (spontanée) des rêves, des rêveries, des hallucinations, des fantasmes; la fiction serait la partie observable et intentionnelle – vue qu’elle est dirigée à quelque chose ou à quelqu’un – le processus par lequel l’imagerie est entraînée à l’action. L’imaginaire, malgré sa manifestation diffuse, peut, selon cet auteur, prendre forme (se réaliser) à travers la fiction, au fur et à mesure que la réalité “s’irréalise” le Réel, à son tour, c’est ce qui ne peut pas être entièrement symbolisé, car il touche à ce qui a de plus

⁵ Le terme *fantasme* ou *phantasme* est actuellement utilisé en tant que concept psychanalytique, différemment du terme *fantaisie*, qui a tendance à désigner l’imagination d’une manière générale.

pessoa, é um convite ao mergulho nas profundezas turvas do humano, onde coabitam razão e insanidade, medo e desejo, realidade e fantasmas⁵, vivos e mortos, dúvidas e certezas. Reencontramos nesta obra temas recorrentes em NDiaye, como a busca de si aliada à busca pela família, um pai ausente (que ela perde e reencontra na África), uma mãe desequilibrada (que termina solitária), irmãos desconhecidos, uma narradora-itinerante e seres sobrenaturais. Com uma consciência aguda de sua alteridade e vivenciando a experiência de uma crise (de uma inadequação com o mundo), a narradora-escritora busca responder à questão: “quem sou eu?”. E para encontrar respostas possíveis, vasculha a memória e o profundamente íntimo – espaço que se elabora em um entrelugar, entre o subjetivo (invisível) e o factual (visível), o verossímil e o inverossímil, o aterrorizante e o familiar. Trata-se de uma narrativa de si que resiste à transparência (do “eu” social) e se interessa pela identidade subjetiva, visando à parte mais rebelde do sujeito interno (expõe o “eu” íntimo), seus fantasmas, delírios e obsessões.

Procuro pensar aqui a ficção em sua dinâmica incansável com a realidade, com o imaginário, como desenvolvido por Wolfgang Iser, e com o Real, conceito desenvolvido por Jacques Lacan. A literatura ficcional só existe, segundo Iser, através da fusão desses três elementos: o real designa o mundo extratextual, que constitui os campos de referência do texto; por imaginário entende-se algo difuso, fluido, informe e que, na vida real, penetra em nossa experiência sob a forma (espontânea) de sonhos, devaneios, alucinações, fantasias; o fictício seria a parte observável e intencional – visto que é dirigida a algo ou a alguém –, a operação pela qual o imaginário é impelido à ação. O imaginário, embora se manifeste de maneira difusa, pode, segundo este autor, tomar forma, se realizar, através da ficção, na medida em que a realidade se irrealiza; o Real, por sua vez, é

⁵ O termo francês *phantasme* é atualmente utilizado como um conceito para a psicanálise, diferentemente dos termos *fantaisie*, em francês, e “fantasia”, em português, que tendem a designar a imaginação de uma maneira geral. Opto pela utilização do termo “fantasma”, quando pretendo reforçar o sentido restrito do conceito psicanalítico e do termo “fantasia” quando se trata de imaginação, em seu sentido mais amplo.



intime dans le sujet (ses peurs, ses faiblesses, ses manques et incomplétudes). Le Réel ne se réfère pas à une réalité ordonnée par le symbolique (représentation du monde extérieur), mais il existe séparément ou en dehors du langage, c'est ce qui n'a pas été symbolisé ou résiste à la symbolisation (LACAN, 1974/1975). En ce sens, il n'apparaît que entre les lignes, dans les silences, il émerge dans la réalité là où le sujet ne peut pas le trouver (en raisonnant), sauf sous la forme d'une rencontre qui l'ôte de son état ordinaire (CHEMAMA, 1995, p.182). La littérature peut être un chemin d'accès au Réel, si l'on part de l'idée qu'elle communique au-delà de ce qu'elle dit, au-delà du conscient, provoquant des sentiments et des sensations inaudibles, et touchant dans ce qui est indicible et obscur chez le sujet (lecteur et auteur). Transmettre le Réel suppose, ainsi, se connecter avec le désordre de l'inexprimable. Pour Lacan, l'écriture serait précisément la tentative de symboliser les vestiges de l'inassimilable, de "l'irreprésentable" et, ainsi, faire face à l'angoisse de la Réel (LACAN, 2003, p.16). La fiction, en ce sens, apparaît comme une sorte de pouvoir (critique) qui permet à l'auteur "trahir" la réalité et pour, enfin, pouvoir la saisir.

Tributaire de la génération précédente, mais en constante évolution, la littérature contemporaine est héritière d'une crise; *l'ère du soupçon*, proclamée par le "Nouveau Roman", a remis en question la littérature traditionnelle, annonçant quelques "morts" (celle de l'auteur, du réel et du sujet) et une "renaissance" (celle du lecteur). Mais sans renoncer aux expériences antérieures et en se conservant critique de soi-même – dans la mesure où elle est toujours à la recherche de nouvelles façons de raconter et de représenter la réalité, la vérité et la subjectivité – la littérature contemporaine répond, selon Dominique Viart à un désir de fable (de fabulation), qui l'entraînera à ressusciter ses "morts", ou plutôt ses "fantômes/fantasmes". Viart appelle cette transformation esthétique de "retour à une littérature transitive"; il ne s'agit pas seulement d'écrire, mais d'écrire quelque chose qui révèle l'histoire, la mémoire, les liens sociaux ou linguistiques du sujet (VIART, 2004, p.289). Les lecteurs et les auteurs, fatigués

aquilo que não pode ser simbolizado totalmente, porque toca no que há de mais íntimo no sujeito (nos medos, desamparos, faltas e incompletude). O Real não se refere a uma realidade ordenada pelo Simbólico⁶ (representação do mundo exterior), mas existe (ex-siste) separado ou fora da linguagem, é o que ainda não foi simbolizado ou resiste à simbolização (LACAN, 1974/1975). Nesse sentido, só aparece nas entrelinhas, nos tropeços ou nos silêncios, emerge na realidade para um lugar onde o sujeito não o encontra (enquanto cogita), a não ser sob a forma de um encontro que o desperte de seu estado ordinário (CHEMAMA, 1995, p. 182). A literatura pode ser um caminho de acesso ao Real, se partirmos do pressuposto de que ela comunica para além do que diz, para além do consciente, despertando sensações e sentimentos inomináveis, tocando no que é indizível e obscuro em cada um (leitor e autor). Transmitir o Real supõe conectar-se com a desordem do inominavelmente secreto. Para Lacan, escrever seria justamente a tentativa de simbolizar os restos não assimiláveis, o "irreproduzível" e assim fazer frente à angústia do Real (LACAN, 2003, p. 16). A ficção, nesse sentido, aparece como uma espécie de força (crítica) que permite ao escritor "trair" a realidade para só assim poder abordá-la.

Tributária dos questionamentos da geração anterior, mas em constante mutação, a literatura contemporânea é herdeira de uma crise, l'ère du soupçon, proclamada pelo "Nouveau Roman", que questionou a literatura tradicional traçando algumas "mortes" (do autor, do real, do sujeito) e um "renascimento" (do leitor). Mas, embora não renuncie às experiências anteriores e se mantenha crítica de si mesma – no sentido de estar em busca de novas maneiras de narrar e representar a realidade, a verdade e a subjetividade –, a literatura contemporânea responde, segundo Dominique Viart, a um desejo de fábula, que a levará a reavivar seus "mortos", ou melhor, seus "fantasmas". Viart chama essa transformação estética de "retorno a uma literatura transitiva"; trata-se

⁶ O Real é definido, para a psicanálise, em relação aos outros dois registros psíquicos: o Simbólico e o Imaginário. O registro do Simbólico pode ser compreendido como o lugar do código da linguagem, do sistema de representações, baseado em significantes. O Imaginário é um registro psíquico correspondente ao ego ("eu") do indivíduo. (CHEMAMA, 1995, p.182).



d'une littérature qui était devenue trop expérimental ou hermétique, retrouvent leur intérêt par les récits qui parlent d'eux-mêmes, de leurs mondes, de leurs expériences et leurs fantasmes /fantaisies (VIART, 2004b, p13). Il y a un retour au romanesque, qui est souvent déplacé; au lieu de se trouver dans l'histoire, passe à être dans le rapport que le sujet, le narrateur ou le personnage établit avec sa propre existence, l'existence qui peut, à son tour, décevoir le romanesque (VIART, 2004b, p.33): "Le romanesque n'est plus une histoire que l'on nous raconte, c'est une histoire que l'on SE raconte – et à laquelle on mesure sa propre existence" (VIART, 2004b, p.33).

Il existe une visible relation entre l'intérêt porté au subjectif et au singulier et les nombreuses transformations subies par les complexes sociétés postmodernes. L'anonymat et l'indistinction typiques de notre temps, alliés à la perte des vieux référentiels modernes, seraient à l'origine de ce besoin de se distinguer, de faire des confessions ou fabuler l'existence, ce qui renfoncerait l'idée du "j'écris, donc je suis" (OUELLETTE-MICHALSKA 2007, p.14). Cette idée s'est montrée incontestable, vu la profusion de ce que nous appelons, de façon générique, écritures de soi (biographies, autobiographies, mémoires, autofictions "autoportraits", etc.), à partir des années quatre-vingt. La littérature devient un reflet de ce sujet en crise et dont l'altérité s'inscrit dans les comportements les plus intimes. Ce sont les idéaux de pureté – une notion qui, selon le sociologue polonais Zigmunt Bauman, attribue aux choses/aux personnes des places "justes" et "convenables" – que la postmodernité met en question et réévalue. Ce que nous voyons c'est un effacement des frontières qui séparaient "le normal et l'anormal, le prévisible et l'inattendu, l'ordinaire et le bizarre, le domestique et le sauvage – le familier et l'étrange, nous et les étrangers" (BAUMAN, 1997, p.37). Selon Slavoj Zizek, la différence entre la pensée moderne et la postmoderne c'est le fait que, dans le premier cas, le Réel n'apparaît pas, "ce qui laisse ouverte la possibilité d'appréhender le vide central dans la perspective d'un Dieu absent", tandis que dans la postmodernité il apparaît comme l'incarnation du vide, où l'objet

não somente de escrever, mas de escrever alguma coisa, que revele a história, a memória, os laços sociais ou linguísticos do sujeito (VIART, 2004a, p.289). Os leitores e autores, cansados de uma literatura que se tornou experimental ou hermética demais, voltam a se interessar por narrativas que falam deles mesmos, de seus mundos e experiências e fantasias/fantasmas (VIART, 2004b, p. 13). Há um retorno ao romanesco, que é frequentemente deslocado de lugar. Ao invés de se colocar na história, passa a estar na relação que o sujeito, o narrador ou o personagem estabelece com a própria existência, existência que, por sua vez, pode decepcionar o romanesco (VIART, 2004b, p. 33): "Le romanesque n'est plus une histoire que l'on nous raconte, c'est une histoire que l'on SE raconte – et à laquelle on mesure sa propre existence" (VIART, 2004b, p. 33).

Existe uma visível relação entre o interesse pelo subjetivo e pelo singular e as inúmeras transformações pelas quais passa a complexa sociedade pós-moderna. O anonimato e a indistinção típicos do nosso tempo, aliado à perda dos velhos referenciais modernos estariam na origem dessa necessidade de se diferenciar, de se confessar ou de ficcionalizar a existência, reforçando a ideia do "escrevo, logo sou" (OUELLETTE-MICHALSKA, 2007, p. 14). Ideia que se evidenciou através de uma profusão do que passamos a chamar, de maneira genérica, de escritas de si (biografias, autobiografias, autoficções, memórias, "autorretratos", etc), a partir dos anos oitenta. A literatura passa a ser um reflexo desse sujeito em crise e cuja alteridade se inscreve nos comportamentos mais íntimos. São os ideais de pureza – noção que, de acordo com o sociólogo polonês Zigmunt Bauman, atribui às coisas lugares "justos" e "convenientes" – que a pós-modernidade questiona e reavalia. O que se percebe é um "anuviamiento entre o normal e o anormal, o esperável e o inesperado, o comum e o bizarro, o doméstico e o selvagem – o familiar e o estranho, nós e os estranhos" (BAUMAN, 1997, p. 37). Segundo Slavoj Zizek, a diferença entre o pensamento moderno e o pós-moderno está no fato de que, no primeiro, o Real não aparece, "o que deixa em aberto a possibilidade de apreendermos o vazio central sob a perspectiva de um Deus ausente", enquanto



terrifiant, c'est un objet quotidien (ZIZEK apud RINALDI, 1996, p.76). La littérature de fiction postmoderne, selon François Lyotard, vise précisément à présenter, discuter, intégrer ce “non-représentable”, sensibilise et renforce notre capacité à supporter l'incommensurable. C'est à partir de cette approche que j'aborderai l'œuvre de NDiaye, des espaces d'élaboration subjective, construits entre de différents niveaux de réalité, permettant l'émergence du Réel et de l'imaginaire.

Tous ces changements ont contribué à orienter la littérature vers les voies de la subjectivité et à changer la façon de créer et de concevoir l'autobiographie et la fiction. La littérature contemporaine, qu'il s'agisse de roman, d'autofiction ou de récit autobiographique tend à dépasser les frontières de genre: “À brouiller les marques et les repères, à raffiner sur la polyphonie du sujet, sur son éparpillement, sur son incapacité à s'encadrer sur sa propre image par toute sorte de procédés” (ROBIN, 1997, p 25). Au fur et à mesure que la notion de vérité est remise en question, en partie en raison de l'avènement de la psychanalyse, – elle cesse d'être comprise comme l'expression d'une réalité qui pourrait être saisie dans son intégralité – la pratique et la conception du genre autobiographique se transforme à son tour. Selon Lacan, il est impossible matériellement de dire toute la vérité, parce que les mots manquent et c'est, précisément, à cause de cette impossibilité que la vérité touche le Réel. Dans l'écriture autobiographique plus traditionnelle, cet aspect de contact avec la vérité du Réel reste moins évident, en raison du sentiment de censure et de respect à un certain ordre moral, fréquemment engendré par ce type de récit confessionnel. Le croissant besoin, observé à partir de la seconde moitié du XXe siècle, d'une production littéraire de plus en plus hybride, où le roman et l'écriture de soi s'influencent mutuellement, se montre, d'après ce point de vue, justifié.

Le concept de l'autofiction, une sorte de recomposition poétique et hybride du sujet, est né afin de rendre compte de ce sujet qui redevient personnage central du récit et qui est le résultat de cette nouvelle façon de concevoir la vérité, la réalité et la fiction. Loin d'être une écriture homogène, l'autofiction

na pós-modernidade ele aparece como “o vazio encarnado, positivado, ‘onde’ o objeto aterrador é um objeto cotidiano” (ZIZEK citado por RINALDI, 1996, p. 76). A literatura ficcional pós-moderna, segundo François Lyotard, procura, justamente, apresentar, tratar, incorporar esse não-representável, sensibiliza e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável. É nessa perspectiva que abordo a obra de NDiaye, como espaços de elaboração subjetiva, que se elaboram entre diferentes níveis de realidade permitindo a emergência do Real e do imaginário.

Todas essas transformações contribuíram para orientar a literatura em direção às vias da subjetividade e a alterar a maneira de se produzir e se compreender autobiografia e ficção. A literatura contemporânea, quer se trate de romance, autoficção ou narrativa autobiográfica, tende a ultrapassar as fronteiras de gênero: “À brouiller les marques et les repères, à raffiner sur la polyphonie du sujet, sur son éparpillement, sur son incapacité à s'encadrer sur sa propre image par toute sorte de procédés” (ROBIN, 1997, p. 25). À medida que a noção de verdade vai sendo questionada e reavaliada, em parte devido ao advento da psicanálise – deixando de ser compreendida como a expressão de uma realidade que pode ser apreendida em sua totalidade –, a prática e a concepção do gênero autobiográfico também se transformam. Segundo Lacan, é impossível, materialmente, dizer toda a verdade, pois faltam as palavras e é, justamente, por esse impossível que a verdade toca o Real. Na escrita autobiográfica mais tradicional esse aspecto de contato com a verdade do Real fica menos acentuado, pois mais próximo do plano da racionalidade consciente, da censura e do respeito à determinada ordem moral. Justifica-se, sob esta ótica, a crescente necessidade, observada a partir da segunda metade do século XX, de uma produção literária cada vez mais híbrida, onde romance e escritas de si passam a se influenciar mutuamente.

O conceito de autoficção⁷, espécie de recombinação poética e híbrida do

7 O termo autoficção, de autoria de Serge Doubrovsky, entrou em cena em 1977, logo depois da publicação do livro *Le pacte autobiographique* em 1975, onde Philippe Lejeune estabelece as definições, a categorização do gênero autobiográfico.



représente des pratiques fort diverses, et peut être conçu, non pas comme un nouveau genre, mais comme une version postmoderne de l'autobiographie⁶, en s'opposant à celle-ci; dans la mesure où l'autofiction ne croit plus à une vérité littérale, à une référence incontestable, à un discours historique cohérent, ayant conscience de son rôle de reconstruction arbitraire et littéraire des fragments des mémoires (VILAIN apud FIGUEIREDO, 2013, p.62). Selon Serge Doubrovsky, l'autofiction est une écriture qui se construirait entre le réel et le fictionnel, dans un entre-deux "impossible et inaccessible en dehors de l'opération textuelle" (DOUBROVSKY, 1988, p.70).

Deux attitudes éthiques centrales seraient, selon Bruno Blanckeman, à l'origine des écritures de soi: tout dire ou trop cacher.

La première d'entre elles revendique la vérité mais, en doutant des moyens d'y parvenir, invite à la transparence: à défaut de reconstituer les faits exacts ou des sentiments attestés, il convient d'exposer des images authentiques et des représentations fidèles de soi; le sujet intime se met à nu par une parole sincère, comme au jour du Jugement dernier (modèle de la confession rousseauiste). Une deuxième attitude exige le contraire, l'intime doit savoir se préserver, sauf à se nier. Toute expression ouverte, en le rendant public, perd son principe même (BLANCKEMANT, 2002, p.145-146).

NDiaye dans *Autoportrait en vert* se rapproche de ce deuxième point de vue, car malgré le titre, où le mot "autoportrait" est cité et certaines affirmations de l'auteure (au cours de divers entretiens) où elle dit qu'il s'agit de "sa vie", elle n'établit pas de pacte de vérité, ni de sincérité avec le lecteur. Il y a peu ou pas de précision en ce qui concerne les données autobiographiques, cependant, certains points de repère, qui semblent essentiels à l'élaboration identitaire ou subjective de la narratrice, comme la nationalité (française), la maternité (NDiaye

⁶ Le genre autobiographique, d'après la définition classique élaborée par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* (1975), est une narrative en prose dans laquelle l'auteur (une personne réelle) narre son histoire de vie personnelle et sa personnalité et s'engage à dire la vérité.

sujeito, nasce para dar conta desse sujeito que retorna como centro da narrativa e que é fruto dessa nova maneira de se pensar a verdade, a realidade e o fictício. Longe de constituir uma escrita homogênea, representa práticas extremamente diversas, podendo ser concebido, não como um novo gênero, mas como uma versão pós-moderna da autobiografia⁸, contrapondo-se a esta: "na medida em que ela não acredita mais em uma verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória" (VILAIN citado por FIGUEIREDO, 2013, p. 62). Segundo Serge Doubrovsky, a autoficção é uma escrita que estaria entre o real e o ficcional, um entrelugar "impossível e inacessível fora da operação do textual" (DOUBROVSKY, 1988, p. 70); o sujeito narrado é fictício, justamente porque narrado.

Dois atitudes éticas centrais estariam, segundo Bruno Blanckeman, na origem nas escritas de si: tudo dizer ou muito calar.

La première d'entre elles revendique la vérité mais, en doutant des moyens d'y parvenir, invite à la transparence: à défaut de reconstituer les faits exacts ou des sentiments attestés, il convient d'exposer des images authentiques et des représentations fidèles de soi; le sujet intime se met à nu par une parole sincère, comme au jour du Jugement dernier (modèle de la confession rousseauiste). Une deuxième attitude exige le contraire, l'intime doit savoir se préserver, sauf à se nier. Toute expression ouverte, en le rendant public, perd son principe même (BLANCKEMANT, 2002, p. 145-146).

NDiaye em *Autoportrait en vert* se aproximaria desta segunda postura, pois apesar de trazer no título a palavra "autorretrato" e da autora afirmar (em entrevistas) que se trata da "sua vida", não estabelece nenhum tipo de pacto de verdade ou franqueza com o leitor. Há pouca ou quase nenhuma exatidão quanto aos dados autobiográficos, no entanto, certos aspectos referenciais

⁸ O gênero autobiográfico em sua definição clássica, como elaborada por Philippe Lejeune em *Le pacte autobiographique* (1975), é definido como uma narrativa em prosa onde um autor (uma pessoa real) narra a história de sua vida pessoal e personalidade, comprometendo-se a dizer a verdade quanto a ambas.



a aussi des enfants) et la profession (écrivain) sont préservés. Le récit prend un chemin qui s'éloigne de celui emprunté par les récits autobiographiques de type confessionnel ; contrairement à ce qui a proposé Jean- Jacques-Rousseau dans *Les Confessions*, NDiaye “ne veut pas montrer à ses semblables une femme dans toute la vérité”, en tout cas, pas dans le sens d’une transparence sincère, mais dans le sens d’un excès: “une reconstitution, une re-création, une exagération de la réalité” (NDIAYE apud BARNET, 2009, p161). *Autoportrait en vert* est un ouvrage obscure, énigmatique et met en scène un “je” kaléidoscopique, en prises avec ses fantômes. NDiaye cultive le droit à l’étrangeté, respecte l’inconciliable et c’est par ce biais là qu’elle touche la “vérité” du Réel.

Comme dans un journal intime, *Autoportrait en vert* est divisé en parties datées, qui oscillent (avancent et reculent) entre les années de 2000 et de 2003, dans un ordre non chronologique. Il y a, toutefois, un aspect important à l’égard du temps diégétique qui mérite d’être considéré. Le texte commence (en Décembre 2003) en annonçant une atmosphère de menace imminente et d’obscurcissement – “*Décembre 2003: c’est le soir et le niveau de la Garonne monte heure après heure dans l’obscurité*” (NDIAYE, 2005, p.9) – et se termine en annonçant la fin de la menace – “*Décembre 2003: l’eau a cessé de monter*” (NDIAYE, 2005, p.107). C’est comme si la Garonne était un reflet du “moi” de la narratrice, instable, insensé et sur le point de déborder dans l’imprévisible. Cette atmosphère de menace et de tension demeure une constante tout au long du récit, son interruption représente le retour à un certain “bon sens” et à un état d’apaisement, qui peut également être associée à un retour au monde réel, c’est-à-dire à la sortie du monde littéraire. Quoique le récit tourne autour de moments qui ont eu lieu avant Décembre 2003 et des *flash backs* du passé, Décembre 2003 est, symboliquement, une date importante pour la narratrice, car elle marque son entrée dans le monde de la littérature, un monde fantastique qui va briser la chaîne de la rationalité chronologique; c’est comme si le temps de l’écriture correspondait à la durée du débordement, de l’instabilité et de la

que parecem essenciais para a elaboração identitária e subjetiva da narradora, como a nacionalidade (francesa), a maternidade (NDiaye também tem filhos) e a profissão (escritora), são conservados. A obra vai de encontro ao caminho tomado pelas narrativas autobiográficas de tipo confessional; contrariamente ao que se propôs Jean-Jacques-Rousseau em *Les confessions*, NDiaye “ne veut pas montrer à ses semblables une femme dans toute la vérité”, pelo menos não no sentido de uma transparência sincera, mas no sentido de um excesso: “une reconstitution, une re-création, une exagération de la réalité” (NDIAYE citada por BARNET, 2009, p. 161). *Autoportrait en vert* é obscuro, enigmático e coloca em cena um “eu” caleidoscópico, às voltas com seus roteiros fantasmáticos. NDiaye cultiva o direito à estranheza, respeita o inconciliável e é, nesse sentido, que toca na “verdade” do Real.

Como em um diário, *Autoportrait en vert* é dividido em partes datadas que oscilam (avancam e recuam) entre os anos de 2000 e de 2003, sem que se siga uma ordem cronológica. Há, todavia, um ponto relevante quanto ao tempo diegético que merece ser apontado. O texto se inicia (em dezembro de 2003) anunciando uma atmosfera de ameaça iminente e de obscuridade – “*Décembre 2003: c’est le soir et le niveau de la Garonne monte heure après heure dans l’obscurité*” (NDIAYE, 2005, p. 9) – e termina anunciando o fim da ameaça – “*Décembre 2003: l’eau a cessé de monter*” (NDIAYE, 2005, p. 107). É como se o rio Garonne fosse um reflexo do “eu” da narradora, instável, insensato e prestes a transbordar no imprevisível. Essa atmosfera de ameaça e tensão permeará durante toda a narrativa, seu “fim” representa a volta a certa “sanidade” e calma, que também pode ser associado à volta ao mundo real, ou seja, à saída do mundo literário. Ora, embora a narrativa gire em torno de momentos que antecedem dezembro de 2003 e de *flash backs* do passado, dezembro de 2003 é uma data significativa para a narradora, pois representa a sua entrada no mundo da literatura, um mundo fantástico que romperá a cadeia da racionalidade cronológica; como se o tempo da escrita correspondesse ao tempo do transbordamento, da instabilidade,



métamorphose. Ce qui se passe entre le commencement et la fin de la menace c'est une réécriture fantasmé et onirique du "je".

Il est question, dans cette étude, d'examiner comment les différents niveaux de construction ou désintégration de la réalité – qui vont d'une espèce d' "ennuagement intérieure" (présent dans le récit fantastique) à une mise en scène et réinvention du "je" par l'écriture (présente dans le récit autofictionnel) – influencerait la recherche identitaire et l'expression de l'altérité de l'auteure-narratrice, signalant l'impossibilité de son inscription pleine dans le monde réel. Ce que nous observons dans *Autoportrait en vert* c'est une déstabilisation progressive des identités "stables", préalablement établies autour des éléments privilégiés social et objectivement (notion de sujet sociologique), qui s'ouvre sur une multiplicité d'identités incertaines, mystérieuse ou fantasmiques (notion de sujet postmoderne). Dans la notion sociologique de sujet, il y a encore l'idée que le sujet est porteur d'un noyau interne, d'un "je réel" ⁷, mais celui-ci se forme et se modifie en fonction de son dialogue avec le monde et les identités extérieurs. L'identité a, en l'occurrence, le rôle de combler la lacune qui existe entre le monde "intérieur" et le monde "extérieur". Dans cette perspective, le "je" projette et internalise les valeurs de sa réalité socioculturelle en alignant ses sentiments subjectifs aux rôles et fonctions objectifs qu'il occupe dans le monde social et culturel. Ainsi, l'identité "suture" le sujet à la structure, rendant le sujet/"je" et le monde réciproquement unifiés (HALL, 2002, p.12). Toutefois, ces identités personnelles qui ont fourni aux sujet des repères sociaux "solides" (HALL, 2002, p.9) sont déstabilisées dans la "modernité liquide" (BAUMAN, 2001), mettant en scène des sujets qui assument des identités mobiles et contradictoires, qui se transforment et se multiplient en fonction du moment (HALL, 2002, p.12). On produit une expérience de foisonnement identitaire en raison de la perte d'un "sens de soi" stable et cohérent. On crée, à ce moment-là, un double déplacement du sujet – par rapport sa place dans le monde social et culturel et à sa place dans le monde subjectif. Ce qui entraînerait une remise

7 Présent dans la na notion de sujet illuministe.

da metamorfose. O que se passa entre essa ameaça e seu fim é uma reescrita fantasmática e onírica do "eu".

Trata-se, neste estudo, de pensar como os diversos níveis de construção ou desintegração da realidade – que vão do anuviamento interior (presente no fantástico) à encenação e (re)apropriação do "eu" pela escrita (presente na narrativa autoficcional) – afetariam a busca identitária e a expressão da alteridade da autora-narradora, sinalizando para uma impossibilidade de sua inscrição plena no mundo real. O que se percebe em *Autoportrait en vert* é uma progressiva desestabilização das identidades "estáveis", previamente estabelecidas em torno de elementos privilegiados socialmente e objetivamente (noção de sujeito sociológico), que dá lugar a uma multiplicidade de identidades possíveis, misteriosas ou fantasmáticas (noção de sujeito pós-moderno). Na noção de sujeito sociológico ainda há a ideia de que o sujeito possui um núcleo interior, um "eu real"⁹, mas este passa a ser formado e modificado em seu diálogo com o mundo exterior e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade passa a preencher a lacuna que existe entre o mundo "interior" e o mundo "exterior". Nessa concepção, o "eu" projeta-se e internaliza os valores de sua realidade sociocultural, alinhando seus sentimentos *subjetivos* aos lugares *objetivos* que ocupa no mundo social e cultural. Assim, a identidade "sutura" o sujeito à estrutura, tornando sujeito/"eu" e o mundo reciprocamente unificados (HALL, 2002, p. 12). Todavia, essas identidades pessoais, que forneciam aos sujeitos "sólidas" localizações sociais (HALL, 2002, p. 9), são desestabilizadas na "modernidade líquida" (BAUMAN, 2001), produzindo um sujeito que assume identidades móveis e contraditórias, que se alteram e multiplicam em função do momento (HALL, 2002, p. 12). Produz-se uma experiência de descentramento em decorrência da perda de um "sentido de si", estável e coerente. Cria-se, nessa perspectiva, um duplo deslocamento do sujeito – de seu lugar no mundo social e cultural e de seu lugar no mundo subjetivo – que provocará uma problematização e "crise de identidade" (HALL, 2002, p. 9). "A identidade somente se torna uma

9 Presente na noção de sujeito iluminista.



en cause et une “crise d’identité” (HALL, 2002, p.9). D’après Hall, l’identité ne devient un problème/une question que lorsque on est en crise, quand une chose qu’on suppose cohérente, fixe et stable est déplacée de son lieu d’origine par l’expérience du doute et de l’incertitude (MERCER, 2002, p.9).

Au bord de la Garonne, une femme apparemment ordinaire cherche ses enfants à l’école, tout semble normal, jusqu’à ce que la banalité quotidienne est suspendue en raison d’un étrange événement, une apparition que seule la narratrice est capable de voir, “cette présence verte” (NDIAYE, 2005, p.11), de couleur “végétal dangereusement féminine” (BARNET, 2009, p.166), “forme incertaine” (NDIAYE, 2005, p.11) dont le contact visuel lui procure “quelque chose d’innommable quoique de pas absolument mauvais”. La vision de ce spectre, de cette “femme en vert” étrange, fascinante et ambiguë, surgit comme une hallucination, ouvrant irrémédiablement les portes de l’invisible. La narratrice, n’est pas sûre de la nature de cette vision - réalité ou soupçon de folie? –, elle demande à ses enfants s’ils voient la même chose qu’elle, s’il y a, en effet, une femme là-bas, immobile, à côté de cet arbre: “Il n’y a rien du tout auprès de ce bananier”, affirment “avec une certitude limpide” (NDIAYE, 2005, p.13). À la suite de cette première rencontre beaucoup d’autres “femmes en vert” croiseront son chemin.

Comme dans un récit d’énigme le lecteur (et la narratrice) cherchent des indices: le sentiment de menace et le “spectre vert” sont-ils réels ou la matérialisation de la peur, de l’angoisse de la narratrice? Dans un premier temps, il est possible que le lecteur ait tendance à croire qu’il s’agit d’une sorte de “folie plutôt acceptable”, après tout, qui n’a jamais cru avoir vu ce qui n’existe pas ou, tout simplement, créé des êtres ou des interlocuteurs imaginaires, essentielles à notre auto-compréhension, des espèces d’alter egos, suffisamment éloignés du “moi” pour provoquer un détachement provisoire de la réalité quotidienne. Toutefois, au fur et à mesure que l’histoire progresse, on la voit envahie par une série de situations insolites qui trouvent difficilement des explications plausibles dans un monde réel. Le texte est accompagné par des photos, pas moins insolites, qui contribuent

questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER citado por HALL, 2002, p. 9).

Nas margens do rio Garonne, uma mulher comum leva suas crianças à escola, tudo parece normal, até que a banalidade do cotidiano é surpreendida por um estranho acontecimento, uma aparição, que só ela vê, “cette présence verte” (NDIAYE, 2005, p. 11), de cor “vegetal e perigosamente feminina” (BARNET, 2009, p. 166), “forme incertaine” (p. 11) cujo contato visual produz nela “quelque chose d’innommable quoique de pas absolument mauvais”. A visão deste espectro, desta “femme en vert” estranha, fascinante e ambígua, surge como uma alucinação, abrindo-lhe irremediavelmente as portas do incognoscível. A narradora, sem certeza a respeito da natureza desta visão – realidade ou lampejo de insanidade? –, pergunta aos filhos se eles veem o mesmo que ela, se, de fato, existe uma mulher ali, para perto daquela árvore: “Il n’y a rien du tout auprès de ce bananier”, afirmam “avec une certitude limpide” (NDIAYE, 2005, p. 13). A partir deste encontro muitas outras “mulheres de verde” cruzarão o seu caminho.

Assim, como em uma narrativa de enigma, leitor (e narradora) procuram pistas: o sentimento de ameaça e o “espectro verde” são reais ou materializações do medo, da angústia da narradora? Neste primeiro momento, é possível que o leitor tenda a acreditar que se trate de um tipo de “loucura aceitável”, afinal quem nunca acreditou ver o que não existia ou simplesmente criou seres ou interlocutores imaginários, indispensáveis para nossa autocompreensão, espécies de alteregos, suficientemente distantes do “eu” para nos permitirem um desligamento da realidade quotidiana. No entanto, à medida que a narrativa avança, é intercalada por uma série de situações insólitas, que encontram dificilmente explicações plausíveis na realidade. O texto é acompanhado por fotos, não menos insólitas, que contribuem para aumentar esse sentimento de estranheza. Há fotos (contemporâneas) difusas e desfocadas de mulheres de silhuetas ambíguas e dúbias cujos rostos não se podem distinguir, há, também,



à augmenter ce sentiment d'étrangeté. Il y a des photos (contemporaines) des femmes aux silhouettes ambiguës, diffuses et floues, dont les visages restent méconnaissables, il y a, également, plusieurs photos (anciennes) des familles et des femmes seules. L'étrangeté naît de l'inadéquation entre le sujet du récit, l'autoportrait de la jeune auteure noire NDiaye et des photos de femmes blanches et des familles du début du XXe siècle.

Le fantastique, d'après le concept de Tzvetan Todorov, ne dure que le temps de cette incertitude, au cours de laquelle le lecteur se demande si certains événements dans le texte ne sont qu'une illusion (et le monde réel demeure le même) ou si l'événement surnaturel a réellement eu lieu (et le monde réel a été modifié). En choisissant l'une de ces deux options, on quitte le fantastique pour entrer dans l'un des genres voisins: l'étrange, si le lecteur admet que les événements en question appartiennent à la réalité; ou le merveilleux, si le lecteur accepte de nouvelles lois pour expliquer le phénomène surnaturel, ne se laissant point surprendre par ce dernier (TODOROV, 1975, p.31). Selon Sigmund Freud, l'hésitation fantastique produit un sentiment d'étrangeté précisément parce qu'il touche à l'inquiétude psychique (la peur) et intellectuelle (le doute). L'étrange c'est une catégorie qui engendre l'effroi justement parce qu'il renvoie à des sentiments qui sont depuis longtemps connus et familiers du sujet en question (FREUD, 1969, p.277). Autrement dit, l'effrayant émerge, précisément, parce qu'il renvoie à ce qui est profondément intime, mais qui a été refoulé dans l'inconscient (FREUD, 1969, p 277). Contrairement au merveilleux – suffisamment éloignée de la réalité – l'étrange est, à ce titre, assez inconfortable. En partant du même point de vue, la psychanalyste Martha Mon déclare que l'hésitation fantastique est "un scandale, une fissure, une irruption insolite presque insupportable dans le monde réel " (MON, 2001, p 81), parce qu'il ôte le sujet de la réalité où il se reconnaît et l'introduit, pour un bref instant hors du temps (MON, 2001, p 81). A partir de cette approche psychanalytique, on pourrait penser le fantastique comme une relation entre la réalité du monde que nous habitons et la réalité

diversas fotos (de época) de famílias e mulheres. A estranheza nasce do desencontro entre o tema, o autorretrato (familiar) da jovem autora negra NDiaye, e as fotos, de mulheres brancas e famílias do início do século XX.

O fantástico, segundo o conceito de Todorov, dura somente o tempo dessa incerteza, durante a qual o leitor se pergunta se determinado acontecimento no texto é apenas uma ilusão (e o mundo real continua igual) ou se o sobrenatural realmente aconteceu (e o mundo real foi transformado). Ao escolher uma dessas duas opções, deixa-se o fantástico para se entrar em um dos gêneros vizinhos: o estranho, no caso de o leitor admitir que os acontecimentos em questão pertençam à realidade, ou o maravilhoso, no caso do leitor aceitar novas leis para explicar o fenômeno sobrenatural e assim deixar de se espantar com ele (TODOROV, 1975, p. 31). Segundo Sigmund Freud, a hesitação fantástica produz um sentimento de estranheza justamente porque transita no plano da inquietude psíquica (medo) e intelectual (dúvida); "o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar" (FREUD, 1969, p. 277). Algo que amedronta justamente porque remete ao profundamente íntimo, ao conhecido, mas que foi recalcado para o inconsciente (FREUD, 1969, p. 277). Ao contrário do maravilhoso, que é suficientemente distante da realidade, suscita certo desconforto, justamente por isso. Partindo desta mesma perspectiva, a psicanalista Martha Mon afirma que a hesitação fantástica representa "um escândalo, uma rachadura, uma irrupção insólita quase insuportável no mundo real" (MON, 2001, p. 81) porque tira o sujeito da realidade onde ele se reconhece e o introduz por um brevíssimo momento fora do tempo (MON, 2001, p 81). A partir dessa abordagem psicanalítica, pode-se pensar o fantástico como uma relação entre a realidade do mundo que habitamos e a realidade do mundo que habita em nós e nos dirige (MON, 2001, p. 77); assim, acham-se irremediavelmente ligadas irrealidade sobrenatural e realidade psíquica. Nas palavras de Julio Cortazar, mestre das narrativas de estranhamento: "As narrativas fantásticas são aberturas sobre o estranhamento, instâncias de um deslocamento a partir do



du monde qui habite en nous et qui nous dirige (MON, 2001, p.77); on trouve, ainsi, irrémédiablement liées, irréalité surnaturel et réalité psychique. D'après Julio Cortázar: "les récits fantastiques sont des ouvertures sur l'étrangeté, des instances d'un déplacement à partir duquel le solides cesse d'être rassurant parce que rien n'est solide lorsque soumis à une investigation approfondie et secrète" (CORTÁZAR cité par MON, 2001, p 86). Les éléments fantastiques, étranges ou magiques, tels qu'ils sont employés par NDiaye, reflètent un penchant pour l'invisible, l'occulte et de l'irrationnel, ce qui révèle un besoin d'évoquer et de mettre en scène des inquiétudes et des craintes profondes (telles que l'abandon, d'échec ou le rejet) et de les réélaborer symboliquement.

Autoportrait en vert se construit, ainsi, dans cette incessante tension entre la réalité et l'imagination, le naturel et le surnaturel. On y observe un mouvement pendulaire qui approche et éloigne, construit et déconstruit la réalité du texte, en combinant la réalité extratextuelle – (auto) biographique, factuelle, historique, qui, comme l'a souligné le théoricien de la réception Iser, sont nécessairement mis en perspective dans l'opération textuelle –, le vraisemblable⁸ qui représente ce qui est possible, mais pas forcément factuel – et l'invraisemblable – qui fait appel à l'improbable ou à l'irréel. Ce dernier peut soit être limité à un contexte réaliste et naturel (l'étrange), soit faire appel au surnaturel et à l'inexplicable (le merveilleux), ou encore hésiter entre ces deux mondes (le fantastique). NDiaye part d'un contexte réaliste, un quotidien trivial et vraisemblable (une mère famille habitante de la Gironde) qui est, progressivement, "dépaycé" et rendu insolite à travers de nombreux éléments invraisemblables qu'à la suite de la première "vision", cessent d'avoir leur réalité/véracité testée par la narratrice, pouvant ou non être partagé par elle et les autres personnages.

8 Andree Mercier distingue quatre types de vraisemblances: la générique, l'empirique, la pragmatique et la diégétique. En résumé, la vraisemblance générique comprend les règles de la vraisemblance qui appartient à chaque genre: l'empirique se réfère à la conformité entre l'univers représenté et l'expérience collective; la pragmatique traite de l'efficacité narrative, c'est-à-dire la crédibilité du narrateur et de la situation de l'énonciation, enfin la diégétique se réfère à la cohérence et cohésion de la trame/narrative évoquée para Aristote (MERCIER, 2009a).

qual o sólido cessa de ser tranquilizado porque nada é sólido quando submetido a um sustentado e sigiloso escrutínio" (CORTAZAR citado por MON, 2001, p. 86). Os elementos fantásticos, estranhos ou mágicos, como empregados pela autora, traduzem uma inclinação pelo velado, pelo oculto e pelo irracional, que revela uma necessidade de encenar angústias e medos profundos (como o abandono, o fracasso e a rejeição) e reelaborá-los simbolicamente.

Autoportrait en vert elabora-se, assim, nessa tensão entre realidade/imaginário, natural/sobrenatural. Há um movimento pendular que aproxima e afasta, constrói e desconstrói a realidade no texto, aliando realidade extratextual – (auto)biográfica, factual, histórica, que, conforme mostrou o teórico da recepção Wolfgang Iser, são necessariamente perspectivados na operação textual –, o verossímil¹⁰ que está no plano do possível, mas não é necessariamente factual – e o inverossímil – que faz apelo ao improvável ou ao irreal. Este último pode ou limitar-se a um contexto realista e natural (estranho), ou recorrer ao sobrenatural e ao inexplicável (maravilhoso), ou ainda hesitar entre esses dois mundos (fantástico). NDiaye parte de um contexto realista, um cotidiano trivial e verossímil (uma mãe de família moradora da Gironde) que vai sendo desfamiliarizado através de inúmeros elementos inverossímeis, que, depois da primeira visão, deixam de ter sua veracidade/realidade testada, podendo, ou não, ser compartilhados entre a narradora e os outros personagens.

O encontro com uma segunda "mulher de verde", a "amiga" Cristina, marca a entrada da narrativa em um plano que lembra o onírico – o surreal é vivenciado *quase* como natural –, a hesitação fantástica e o sentimento de estranheza e irrealidade ficam ainda mais intensos. Muito parecido com a descrição de um sonho, a cena é a seguinte: a narradora está na rua, observa que todas as mulheres

10 Andree Mercier distingue quatro tipos de verossimilhanças: a genérica, a empírica, a pragmática e a diegética. Em síntese, a verossimilhança genérica compreende as regras de verossimilhança próprias de cada gênero; a empírica se refere à conformidade entre o universo representado e a experiência coletiva; a pragmática diz respeito à eficácia narrativa, ou seja, à credibilidade do narrador e a da situação enunciativa e, por fim, a diegética que remete à coerência e coesão da trama/narrativa, sobre a qual falou Aristóteles (MERCIER, 2009a).



La rencontre avec une seconde “femme vert”, “l’amie” Cristina, marque l’entrée du récit dans un plan qui ressemble à celui du rêve – où le surréel est vécu de façon presque naturel – l’hésitation fantastique et le sentiment d’étrangeté et d’irréalité sont encore plus intenses. Tout comme la description d’un rêve, voici la scène: la narratrice est dans la rue, remarque que toutes les femmes se ressemblent – “toutes les jeunes femmes sont en short” (NDIAYE, 2005, p.20), répète plusieurs fois –, retrouve l’amie Cristina angoissée (en short vert), a une longue conversation avec elle et écoute ses problèmes à propos de ses enfants, ce fait lui semble étrange, car Cristina n’a pas d’enfants – “Deux larmes roulèrent sous les verres teintés de Cristina. Qui était-elle? ” (NDIAYE, 2005, p.24), “Quel lien nous unissait?” (NDIAYE, 2005, p.24) –; quand elle enlève ses lunettes, une certitude: “je ne connais pas ce visage” (NDIAYE, 2005, p.26). Soudain, une autre Cristina (en short rose), “qui lui ressemble beaucoup plus”, mais qui n’est pas forcément la vraie, traverse de l’autre côté de la rue, elle décide de quitter Cristina “en vert” (malheureuse, étrange, irréel (?)) et d’aller voir Cristina “en rose” (authentique, belle, réel (?)) avec qui elle établira *le même* dialogue qu’elle venait d’avoir avec l’autre (son double?). Le dialogue, dupliqué comme un “ déjà-vu “, tourne autour d’un être apparemment surnaturel, une “chose” étrange et effrayante, “noire et rapide” (NDIAYE, 2005, p.27), qui traîne dans la ville. Cette chose (diabolique?) est vue par tous, comme une “hallucination collective”, par les deux “Cristinas” par ses enfants, par le maire, sauf par la narratrice, qui ne la verra jamais clairement. Peut-être parce que “cette chose” représente l’innommable, “un excès de réalité” qui lui concerne, c’est-à-dire, son désir et son inconscient, il lui est si difficile de l’apercevoir.

L’atmosphère onirique, contrairement à l’irréalité, peut être comprise, d’après Freud, comme un “excès de réalité”. Les rêves, comme présentés dans “L’interprétation des rêves”, correspondent à la réalisation des désirs inconscients à travers un contenu manifeste déformé par des mécanismes de défense, comme par exemple le “déplacement” et la “condensation”. Grosso modo, le déplacement transfère les émotions ou les fantasmes associés à un certain

se parecem – “toutes les jeunes femmes sont en short” (NDIAYE, 2005, p. 20), repete, seguidas vezes –, encontra a amiga Cristina (de short *verde*), que está angustiada, e conversa longamente com ela, ouve seus tristes problemas sobre os filhos, mas estranha o fato, pois Cristina não tem filhos – “Deux larmes roulèrent sous les verres teintés de Cristina (?). Qui était-elle? ” (NDIAYE, 2005, p. 24), “Quel lien nous unissait?” (NDIAYE, 2005, p. 24) –; quando ela tira os óculos, uma certeza: “je ne connais pas ce visage” (NDIAYE, 2005, p. 26). Subitamente, outra Cristina (de short rosa), “muito mais parecida”, mas não necessariamente a verdadeira, atravessa do outro lado da rua, ela decide abandonar a Cristina “de verde” (infeliz, estranha, irreal (?)) e ir ao encontro da Cristina “de rosa” (autentica, bela, real (?)) com a qual manterá exatamente o mesmo diálogo que acabara de ter com a outra (seu duplo?). O diálogo que se duplica como “um *déjà vu*” e gira em torno de um ser aparentemente sobrenatural, uma “coisa” estranha e amedrontadora, “noir et rapide” (NDIAYE, 2005, p. 27), que ronda a cidade. Essa coisa (diabólica?) é vista, por todos, como uma “alucinação coletiva”, pelas “Cristinas”, por seus filhos, pelo prefeito da cidade, menos pela narradora, que jamais o verá com clareza. Talvez por representar o inominável, um “excesso de realidade” que lhe diz respeito, por ser inconsciente e da ordem do desejo, seja-lhe tão difícil percebê-lo.

O universo onírico, ao contrário da irrealidade, pode ser entendido, segundo Freud, como “excesso de realidade”. Os sonhos, como estudados em *A interpretação dos sonhos*, corresponderiam à realização de desejos inconscientes através de um conteúdo manifesto distorcido por mecanismos de defesa, entre os quais o deslocamento e a condensação. Grosso modo, o deslocamento transfere as emoções ou fantasias associadas a determinado objeto para um substituto mais aceitável, com menor valor e intensidade psíquica; já a condensação consiste no processo de condensar sentimentos, emoções ou desejos de um grupo de ideias em uma única ideia. Nesse sentido, todos os “personagens” do sonho representariam ou remeteriam ao ser que sonha. Segundo Freud, os pensamentos



objet à un substitut plus acceptable, d'une intensité mentale plus faible; l'affect sera, ainsi, déplacé vers une représentation anodine ou sans intérêt particulier. La condensation, de son côté, est un procédé de "compression", qui cherche à condenser des sentiments, des émotions ou des désirs d'un groupe d'idées en une seule idée. En ce sens, tous les "personnages" du rêve représentent ou font référence à celui qui rêve. Selon Freud, les pensées sont transformées par le rêve en l'hallucination et la satisfaction pleine du désir ne peut qu'être hallucinatoire; parce que l'absolu désir sera fatalement inaccessible/né au sujet. L'idée que le rêve soit un espace ouvert à la réalisation des désirs inconscients et à l'émergence de la vérité du sujet est bien illustré dans cette argumentation de Lacan: "Au moment où on s'approche dans le rêve de ce qui est vraiment réel en nous, c'est à ce moment-là qu'on se réveille, parce que nous avons peur, on se réveille pour continuer à dormir" (MILLER, 1987, p.67).

L'impression qu'on peut avoir d'*Autoportrait en vert* c'est, précisément, celle-ci: plus la "problématique existentielle" en question est intense et s'approche de la vérité du Réel, plus insolite et déformé devient "l'onirique-récit" et plus polyphonique et trouble le "moi". On voit les personnages se dupliquer, répéter les uns le discours des autres, dire des choses qui rappellent la vie émotionnelle de la narratrice elle-même et qu'elle aurait pu avoir dit ou senti: "impression agaçante: d'avoir déjà entendu, ou lu, le récit de la scène qu'elle [Cristina] m'a décrite, dans laquelle le père en pleurs révèle sa haine pour ses petits-enfants" (NDIAYE, 2005, p.29). En effet, le père de la narratrice, un homme d'une "incompréhensible paralysie des sentiments" (NDIAYE, 2005, p.104), est décrit dans le texte comme un être égoïste, qui n'a pas élevé sa fille et qui méprise sa petite-fille (curieusement nommée Marie, comme l'auteure).

La partie consacrée à son amie Jenny, frustrée sur le plan amoureux et sur le plan professionnel, provoque chez le lecteur une nouvelle forme d'étrangeté, car il est présenté à une nouvelle "femme en vert", qui, dans ce cas précis, n'a aucun lien explicite avec l'auteure-narratrice. La narratrice ne la connaît même

são transformados pelo sonho em alucinação e a satisfação plena do desejo só pode ser alucinatória; pois o absoluto do desejo será necessariamente negado ao sujeito. A ideia de que o sonho representa um espaço de realização dos desejos inconscientes e da emergência da verdade do sujeito é bem ilustrada no argumento de Lacan: "No momento em que nos aproximamos no sonho do que é verdadeiramente real em nós, é nesse momento que acordamos, porque nos dá medo, acordamos para continuarmos dormindo" (MILLER, 1987, p. 67).

A impressão que se tem em *Autoportrait en vert* é justamente essa: quanto mais intensa a "problemática existencial" em jogo, quanto mais próxima da verdade do Real, mais insólita e distorcida fica a onírica-narrativa e mais polifônico e nebuloso se torna o "eu". Vemos os personagens se duplicarem, repetirem uns as falas dos outros, dizerem coisas que lembram a vida afetiva da própria narradora e que poderiam ser ditas por ela: "impression agaçante: d'avoir déjà entendu, ou lu, le récit de la scène qu'elle [Cristina] m'a décrite, dans laquelle le père en pleurs révèle sa haine pour ses petits-enfants" (NDIAYE, 2005, p. 29). Ora, o pai da narradora, homem de "incompréhensible paralysie des sentiments" (NDIAYE, 2005, p. 104), é justamente descrito no texto como um ser egoísta, que além de não ter criado a filha, despreza a neta (curiosamente, nomeada Marie, como a autora).

A parte dedicada à amiga Jenny, frustrada no plano amoroso e profissional, causa uma nova forma de estranhamento, pois o leitor é apresentado a uma nova "femme en vert", que, neste caso, não tem nenhuma relação explícita com a autora-narradora. Ela nem mesmo a conhece ou a vê (apenas ouve as narrativas de Jenny), mas experimenta, por ela, um interesse quase doentio. A mulher em questão é a "femme d'Ivan", ex-namorado de juventude da amiga Jenny, espécie de duplo perverso e mais bem sucedido, e que a faz sofrer: "la femme en vert l'écrase, très involontairement et sans le savoir" (NDIAYE, 2005, p. 57). A estranheza está no fato de, inesperadamente, o centro da narrativa deixar de ser "eu" e se tornar "ela". Todavia, se pensarmos a questão a partir



pas, elle ne l'a jamais vue, elle en a juste entendu parler par Jenny. Ce qui est curieux, c'est qu'elle ressent pour cette "femme en vert" un fort intérêt, presque malsain. La femme en question, c'est la "femme d'Ivan", ex-petit ami de jeunesse de Jenny, une sorte de double plus pervers et plus réussi que celle-ci et qui l'a fait pas mal souffrir –" la femme en vert l'écrase, très involontairement et sans le savoir" (NDIAYE, 2005, p.57). L'étrangeté réside dans le fait que, soudainement, le centre du récit cesse d'être "je" et devient "elle". Toutefois, si l'on considère la question à partir de l'idée de distorsion présente dans le mécanisme de "déplacement" développé chez Freud, et que plus tard Lacan va associer à la figure de style "métonymie", tout devient un peu plus cohérent. La métonymie consiste à remplacer un nom par un autre avec lequel il est en rapport, par d'étroites relation d'affinités ou de sens: la cause pour l'effet, le contenant pour le contenu, l'artiste pour l'œuvre, etc.. Nous pourrions, à partir de ces observations, comprendre que cette femme qui tourmente Jenny (en effet, peu importe de qui il s'agit) représente le "vert" qui hante la narratrice elle-même et qui est le thème central du livre. La "femme d'Ivan" représente les fantasmes liés à la peur de l'abandon (Jenny est abandonnée par son mari, par son le fils, puis par Ivan lui-même), aux sentiments d'impuissance, de vulnérabilité (Jenny perd son travail et sa maison) et d'envie (elle veut avoir la vie de l'autre), de façon manifeste par l'amie Jenny, mais sous un point de vue subjectif et voilé par la narratrice. Ironiquement, la "femme d'Ivan" (ré)apparaît pour Jenny après sa mort comme un fantôme, un "vrai fantasma".

Tous les personnages importants, en particulier ceux qui appartiennent à la famille de la narratrice, ont leurs doubles. À l'instar de Cristina en rose et en vert, de Jenny et "la femme d'Ivan", le père semble avoir été transformé en une version plus jeune de lui-même, sa belle-mère dans un double "vert", obèse et malheureux d'elle-même. La mère se transforme à tel point qu'elle devient méconnaissable, "Je sais, stupéfaite, que c'est ma mère, mais rien ne me permet de ressentir cette évidence" (NDIAYE, 2005, p.78). Ses deux sœurs sont décrites comme s'elles étaient

da ideia de distorção presente no mecanismo do "deslocamento" desenvolvido em Freud, e que mais tarde Lacan associará à figura de linguagem denominada metonímia, tudo se torna um pouco mais corente. Ora, a metonímia consiste em empregar um elemento ou termo no lugar de outro, quando há entre eles estreita afinidade ou relação de sentido. Podemos, a partir daí, compreender que essa mulher que atormenta Jenny (na verdade, não importa ao certo quem seja) representa o "verde" que assombra a própria narradora e que é o tema central do livro. A "femme d'Ivan" representa os fantasmas ligados ao medo do abandono (Jenny é abandonada pelo marido, pelo filho e depois pelo próprio Ivan), ao sentimento de impotência e desamparo (perde o emprego e a casa), à inveja (deseja ter a vida da outra), entre outros, de maneira manifesta pela amiga Jenny, mas sob um ponto de vista subjetivo e latente pela narradora. Ironicamente, a "femme d'Ivan" reaparece para Jenny depois de morta como uma assombração: um "verdadeiro fantasma".

Todos os personagens importantes, sobretudo os familiares, possuem seus duplos. A exemplo da Cristina de rosa e de verde, de Jenny e da "femme d'Ivan", o pai parece ter se transformado em uma versão jovem dele mesmo, a madrasta em um duplo obeso, "verde" e infeliz dela própria. A mãe se transforma a tal ponto que se torna irreconhecível: "Je sais, stupéfaite, que c'est ma mère, mais rien ne me permet de ressentir cette évidence" (NDIAYE, 2005, p. 78). As duas irmãs são descritas como se fossem um único ser, porém duplicado: "[...] deux très lourdes, deux très grosses femmes [...] Leur visage est amène [...] Leurs beaux cheveux noirs bouclent pareillement [...] Elles portent des vêtements de sport" (NDIAYE, 2005, p. 86). Algumas fotos de família também aparecem espelhadas, ou são idênticas ou têm diferenças mínimas, duas mães, dois bebês. O "espectro verde" também tem o seu correspondente no mundo dos mortos: "Il me semble qu'elle a revêtu les qualités de quelqu'un, sans le savoir elle même [...] Elle pense sincèrement et naturellement être Katia Depetiville [...]. Morte depuis une dizaine d'années" (NDIAYE, 2005, p. 33-34). O espectro que se diz



un seul être, mais dupliqué: “[...] deux très lourdes, deux très grosses femmes [...] Leur visage est amène [...]. Leurs beaux cheveux noirs bouclent pareillement [...] Elles portent des vêtements de sport” (NDIAYE, 2005, p86). Quelques photos de famille font également un effet de miroir; elles apparaissent en pairs (deux mères, deux bébés), sont identiques ou comportent des différences quasi imperceptibles. Le “spectre vert” a aussi son correspondant dans le monde des morts: “Il me semble qu’elle a revêtu les qualités de quelqu’un, sans le savoir elle-même [...] Elle pense sincèrement et naturellement être Katia Depetiville [...]. Morte depuis une dizaine d’années” (NDIAYE, 2005, p.33-34). Le spectre qui se dénomme Mme Depetiville, malgré l’atmosphère de mystère qui l’entoure, a des problèmes quotidiens, vraisemblables et ordinaires, communs aussi bien à la narratrice et qu’à beaucoup de femmes “de petites villes (vies)”. Ainsi, s’effacent les frontières entre la vie réelle et la vie subjective, entre ce qui appartient au “je” et ce qui appartient à l’autre, qui est le “ je” et ce qui est “l’autre”.

Ces expériences de décentralisation et de duplication reflètent un sentiment de dérèglement, de la part de la narratrice, par rapport à la réalité (la normalité) du monde et à son propre ego. Plus d’une perte, il s’agit d’une *renonciation* à un sens stable et cohérent de soi. Inadéquation déconcertante, qui laisse entrevoir l’écart existant entre le monde extérieur et le monde intérieur, entre ce qu’on est et ce qu’on désirerait être. Comme le montre Dominique Rabaté, l’étrangeté dans NDiaye naît de ce désaccord :

L’écart qu’elle fait naître entre l’action et le discours mental tentant d’en rendre compte génère un malaise qui reflète cette impression de ne jamais coïncider avec soi-même qui éprouve douloureusement le sujet [...] L’écriture produit une sorte de film, plus au moins transparent, mais qui arrache la réalité à sa tranquille normalité (RABATÉ, p.23, 2008).

C’est la première vision fantasmagorique-fantomatique du spectre (jamais vu auparavant, mais qui a toujours été là) qui marque un changement de

da falecida Mme Depetiville, embora envolto em certo mistério, tem problemas quotidianos verossímeis, comuns tanto à narradora, quanto a muitas mulheres “de pequenas Villes(Vies)”. Assim, se esvaem as fronteiras entre vida real e vida subjetiva, o que pertence ao “eu” e o que pertence ao outro, o que é “eu” e o que é o “outro”.

Essas experiências de descentramento e duplicações traduzem um sentimento de desajuste, por parte da narradora, com relação à realidade (à normalidade) do mundo e ao seu próprio ego. Trata-se de, mais do que uma perda, de uma *renúncia* de um sentido estável e coerente de “si”. Desajuste desconcertante, que deixa entrever a lacuna entre mundo exterior e mundo íntimo, entre o que se é e o que se deseja ser. Conforme mostra Dominique Rabaté, a estranheza em NDiaye nasce deste desacordo:

L’écart qu’elle fait naître entre l’action et le discours mental tentant d’en rendre compte génère un malaise qui reflète cette impression de ne jamais coïncider avec soi-même qui éprouve douloureusement le sujet [...] L’écriture produit une sorte de film, plus au moins transparent, mais qui arrache la réalité à sa tranquille normalité (RABATÉ, 2008, p. 23).

É a primeira visão fantasmagórica-fantasmagórica do espectro (nunca visto antes, mas que sempre esteve ali) que marca uma mudança no olhar da narradora; como se um “filtro verde”, “un voile de lueur d’irréalité” (NDIAYE, 2005, p. 32), tivesse alterado sua percepção do tempo e da realidade, fazendo-a, finalmente, distinguir o que antes lhe era invisível. É através deste “filtro subjetivo” – espécie de “irrupção insólita quase insuportável” da realidade interior – que ela revisitará momentos do passado, sendo capaz de perceber todo o “verde” nele contido e de reconhecer as diversas “femmes en vert” que aterrorizaram sua vida. É graças a esse filtro que conseguiu ver a coleção de “mulheres de verde” sádicas, sedutoras ou, simplesmente, desamparadas que se descortinam sob seus olhos e lembranças: sua mãe, “[...]ma mère est un type de femme en vert d’un genre



regard de la part de la narratrice. C'est comme si un "filtre vert", "un voile de lueur d'irréalité" (NDIAYE, 2005, p.32), avait bouleversé sa perception du temps et de la réalité, lui permettant de, finalement, distinguer ce qui avant lui semblait invisible. C'est à travers ce "filtre subjectif" – espèce "d'irruption insolite et presque insupportable" de la réalité intérieure – qu'elle pourra revisiter son passé, en étant alors capable de se rendre compte de tout le "vert" qui y était présent et de reconnaître les différentes "femmes en vert" qui l'avaient tourmentée. C'est grâce à ce filtre qu'elle a pu voir la collection des "femmes vertes" sadiques, séduisantes ou, tout simplement, délaissées; elles se sont soudainement dévoilées sous ses yeux et dans ses souvenirs: sa mère, "[...]ma mère est un type de femme en vert d'un genre que je n'ai jamais rencontré" (NDIAYE, 2005, p. 79) "intouchable, décevante, métamorphosable à l'infini, très froide"(NDIAYE, 2005, p.82); une ancienne institutrice de la maternelle –

Me reviens alors l'inquiétant souvenir d'une femme en vert, au temps de l'école maternelle. Cette grande femme [aux yeux verts] brutale et carrée nous promet à tous la prison si nous mangeons trop lentement, si nous salissons nos vêtements..." (NDIAYE, 2005, p.18).

– son ex-meilleur amie, transformée en "femme verte" après être devenu sa belle-mère, et même la Garonne, aux eaux troubles et imprévisibles. Mais, après tout, "que symbolise tout ce que "vert"?", "qu'est-ce qu'elles représentent, toutes ces "femmes en vert"?. Ce sont les questions que la narratrice (et le lecteur) ne cessent de se poser et qui renvoient à la question primordiale: "qui suis-je?". Seraient-elles des dédoublements, des versions de l'auteure-narratrice, elle-même une "femme en vert", ou peut-être de sa "mère en vert"?

Le "vert" révèle une chaîne fantasmagorique, habituellement, refoulée. Selon Freud, les sujets ont tendance à avoir honte de leurs fantasmes et c'est pour cette raison qu'ils sont soumis à la censure et qu'ils n'arrivent à la conscience que de façons indirectes et voilés – par des rêves, des lapsus, des mots d'esprit, des

que je n'ai jamais rencontré" (NDIAYE, 2005, p. 79) "intouchable, décevante, métamorphosable à l'infini, très froide" (NDIAYE, 2005, p. 82); uma antiga professora do maternal: "Me reviens alors l'inquiétant souvenir d'une femme en vert, au temps de l'école maternelle. Cette grande femme [aux yeux verts] brutale et carrée nous promet à tous la prison si nous mangeons trop lentement, si nous salissons nos vêtements..." (NDIAYE, 2005, p. 18); sua ex-melhor amiga, transformada em "mulher de verde" depois de se tornar sua madrasta, e até mesmo o rio Garonne, de águas turvas e imprevisíveis. Mas afinal, "o que são essas mulheres?" é a pergunta que narradora (e leitor) não cessam de fazer, e que remetem à indagação primordial "quem sou eu?". Seriam elas, desdobramentos, versões da autora, ela própria uma "femme en vert", ou, talvez, de sua "mère en vert"? O que simboliza todo esse "verde"?

O "verde" traz à tona uma cadeia fantasmática, habitualmente recalcada. De um ponto de vista psicanalítico, os fantasmas, por serem motivo de vergonha, são, na vida real, submetidos à censura e só emergem ao consciente através das entrelinhas – dos sonhos, dos lapsos, dos chistes, de um discurso disforme e lacunar –, sem direito a uma expressão clara e direta. Segundo Freud, o sujeito fala abundantemente do sintoma, mas tem resistência ao falar dos fantasmas, por estes revelarem algo de sádico, de proibido, que é frequentemente velado (FREUD, 1969, p. 102). Para Lacan, os fantasmas surgem em contradição com os ideais e valores considerados como moral e politicamente corretos pelo sujeito e pela sociedade. Nesse sentido, o "verde" de NDiaye seria a cor do fantasma por excelência, tira seu conteúdo do que é proibido e perverso; é o que se teme no outro – "qui peut nier que la méchanceté aime tout particulièrement s'orner de toutes sortes de verts?" – e que é, ao mesmo tempo, parte do de si. NDiaye se representa como verde – nem preto (como a cor da pele paterna) nem o branco (como a cor da pele materna). Trata-se de um "eu" estranho, próspero, fascinante e contraditório, a exemplo de suas impressões sobre essa cor: "le vert est la couleur de la prospérité, de la nature, et en même temps, une couleur étrange qui porte malheur et fascine" (NDIAYE citada por BARNET, 2009, p. 166).



discours difformes et lacunaires – sans droit à une expression claire et directe. Selon Freud, le sujet parle librement du symptôme, mais résiste lorsqu’il s’agit de parler de fantasmes, car ils révèlent quelque chose de sadique, d’interdit, qui est souvent voilé (FREUD, 1969, p.102). Pour Lacan, les fantasmes apparaissent en contradiction avec les idéaux et les valeurs considérées comme moralement et politiquement corrects par le sujet et la société. À partir de ses réflexions, je dirais que le “vert” de NDiaye est la couleur du fantasme par excellence, car il tire son contenu de ce qui est interdit et pervers ; c’est ce qu’on craint dans l’autre – “qui peut nier que la méchanceté aime tout particulièrement s’orner de toutes sortes de vert? – et qui fait, en même temps, partie de soi-même. NDiaye se représente “en vert” – ni noire (comme la couleur de la peau paternelle) ni blanche (comme la couleur de la peau maternelle). Il s’agit d’un “je” étrange, prospère, fascinant et contradictoire, à l’instar de ses impressions de cette couleur: “le vert est la couleur de la prospérité, de la nature, et en même temps, une couleur étrange qui porte malheur et fascine” (NDIAYE apud BARNET, 2009, p.166).

Ce “filtre intérieur” peut, également, être interprété comme en étant la littérature de NDiaye; c’est elle qui s’éveille l’auteure-narratrice de son état ordinaire, qui transforme sa perception et lui permet de voir soi-même (et le monde) à partir d’une perspective intime, fantasmagorique, diabolique, enfin, unique. Je pense à partir de là, le “spectre vert” comme une projection spéculaire-littéraire du “je” de l’auteure (son double “en vert”), dont la vision l’a faite voir l’“invisible”. La narratrice d’*Autoportrait en vert* voit ce qui n’existe pas là, ne voit pas ce qui existe ou voit ce qui existe en doutant ce qu’elle voit. En d’autres termes, voit ce qu’il y a de terrible ou de merveilleux derrière la banalité du monde, qui échappe à l’ordre établie, aux identités “solides”, aux paradigmes dominants, au monde tel qu’il “devrait être”. C’est une façon de voir le monde par le biais de l’art: réel, mais littérairement recréé. Le “je” du narratrice-écrivain est dans le monde de la littérature, par opposition au “je” de ses enfants (qui ne voient pas le spectre), qui sont dans le monde réel. Ce parcours narratif reflète sa conviction

Esse “filtro interior” também pode ser compreendido como a própria literatura de NDiaye, que desperta a autora-narradora de seu estado ordinário, alterando sua percepção e permitindo-lhe ver a si mesma (e o mundo) sob uma perspectiva íntima, fantasmática, diabólica, única. Penso, nesse sentido, o “espectro verde” como uma projeção especular-literária do “eu” da autora (seu duplo “en vert”), cuja visão a fez ver o “invisível”. A narradora de *Autoportrait en vert* vê o que não existe, não vê o que existe ou vê o que existe, duvidando do que vê. Em outras palavras, vê o que há de terrível ou de maravilhoso por trás da banalidade do mundo, o que escapa à ordem, às identidades “sólidas”, aos paradigmas dominantes, ao mundo como deveria ser. É uma maneira de ver o mundo pelo filtro da arte: real, mas recriado literariamente. O “eu” da narradora-escritora está no mundo da literatura, em oposição ao “eu” dos filhos (que não veem o espectro), que estão no mundo real. Esse percurso narrativo traduz sua convicção de que “la littérature, c’est le monde réel” (NDIAYE, 2005, faixa 3) ou, pelo menos, de que há muito pouca diferença entre os dois mundos, que se confundem, em sua obra, sem antagonismos.

Concluo com uma citação reveladora, no que sinaliza de renúncia e impossibilidade, da inscrição (realização) plena do sujeito-narrador no mundo real. Trata-se de uma reflexão sobre o lugar que as “mulheres de verde”, reais e, simultaneamente, criações literárias, ocupam no imaginário da autora-narradora. Tudo se passa durante uma visita da narradora à casa das irmãs, que não via há muito tempo, por desinteresse, rejeição ou repugnância: “Ma joie de les revoir me surprends moi même” (NDIAYE, 2005, p. 87). Elas vivem em um mundo ordinário e monótono, “consolées presque établies. [...] rassurantes et épaissées [...]. Il s’agit de la vie en ce qu’elle a de plus ordinaire – pourquoi tout cela est si triste? ” (NDIAYE, 2005, p. 88). E é justamente neste mundo banal, durante esse lampejo de felicidade que logo se cobrirá de tristeza, que sua “femme en vert” – “espectro” de Katia Depetiville e ao mesmo tempo sua projeção “espectro-literária” – a abandona, sozinha, frente à realidade. É neste



que “la littérature, c’est le monde réel” (NDYAIE, 2005, piste 3) ou, au moins, qu’il y a très peu de différence entre ces deux mondes, qui se confondent dans son ouvre sans antagonisme.

Je conclus avec une citation révélatrice en ce qu’elle signale de renonciation et d’impossibilité par rapport à l’inscription (réalisation) pleine du sujet-narrateur dans le monde réel. Il s’agit d’une réflexion sur la place que les “femmes en verts”, réelles et, simultanément, des créations littéraires, occupent dans l’imaginaire de l’auteure-narratrice. Tout se passe lors d’une visite que la narratrice rend à ses deux sœurs, qu’elle ne voyait pas depuis longtemps, par manque d’intérêt, par rejet ou répugnance: “Ma joie de les revoir me surprends moi même” (NDIAYE, 2005, p87). Les sœurs vivent dans un monde ordinaire et monotone, “consolées presque établies. [...] rassurantes et épaissées [...]. Il s’agit de la vie en ce qu’elle a de plus ordinaire – pourquoi tout cela est si triste? ” (NDIAYE, 2005, p88). Et c’est, précisément, dans ce monde banal et ordinaire, pendant un éclair de bonheur qui se couvrira, aussitôt, de tristesse, que sa “femme en vert” –le spectre de Katia Depetiville et, en même temps, sa projection “spectre-littéraire” – l’abandonne toute seule, face à la réalité. C’est à ce moment-là qu’elle se demande si elle supporterait de vivre comme ses sœurs (dans le monde réel) en traînant toute seule ses chagrins, ses folies et ses impuissances sans pouvoir plonger dans son monde secret/souterrain, fait de fantasmes, des rêves et des hallucinations. C’est seulement à travers la littérature et, surtout, l’écriture, qui lui permet de vivre pleinement son altérité, sa “folie en verte”, qu’elle pourra réélaborer et ins(é)crire son existence.

Me vient la pensée méchante comme je sirote avec ennui mon thé sans goût dans leur petite cuisine, que ma visite charitable à ses deux filles ne valait pas la perte de Katia Depetiteville. Car je pense à ma mère, à la femme d’Ivan, à ma belle-mère, et je redoute de me considérer moi-même comme un être insensé si toutes ces femmes en vert disparaissent l’une après l’autre me laissant dans l’impossibilité de prouver leur existence, ma propre

exato momento que ela se questiona se suportaria viver como as irmãs (no mundo real) carregando, só, suas dores, loucuras e desamparos, sem mergulhar em seu mundo subterrâneo, feito de fantasias, sonhos e alucinações. É somente pelas vias da literatura, que lhe permite viver plenamente sua alteridade, sua “insanidade verde”, que poderá elaborar e ins(e)crever sua existência.

Me vient la pensée méchante comme je sirote avec ennui mon thé sans goût dans leur petite cuisine, que ma visite charitable à ses deux filles ne valait pas la perte de Katia Depetiville. Car je pense à ma mère, à la femme d’Ivan, à ma belle-mère, et je redoute de me considérer moi-même comme un être insensé si toutes ces femmes en vert disparaissent l’une après l’autre me laissant dans l’impossibilité de prouver leur existence, ma propre originalité. Je me demande alors, dans la cuisine propre de mes sœurs, comment trouver supportable une vie dénuée de femmes en vert découpant en arrière plan leur silhouette équivoque. Il me faut, pour traverser calmement ces moments d’hébétude, d’ennui profond, de langueur désespérant, me rappeler qu’elles ornent mes pensées, ma vie souterraine, qu’elles sont là, à la fois être réels et figures littéraires sans lesquelles l’âpreté de l’existence me semble racler peau et chair jusqu’à l’os (NDIAYE, 2005, p. 88).



originalité. Je me demande alors, dans la cuisine propre de mes sœurs, comment trouver supportable une vie dénuée de femmes en vert découpant en arrière plan leur silhouette équivoque. Il me faut, pour traverser calmement ces moments d'hébétude, d'ennui profond, de langueur désespérant, me rappeler qu'elles ornent mes pensées, ma vie souterraine, qu'elles sont là, à la fois être réels et figures littéraires sans lesquelles l'âpreté de l'existence me semble racler peau et chair jusqu'à l'os (NDIAYE, 2005, p 88).

RÉFÉRENCES (REFERÊNCIAS)

ARISTÓTELES. Poética. In: *Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

ASIBONG, Andrew & JORDAN Shirley (orgs.). *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'oeuvre*. Lille: Presses Universitaires Charles-de-Gaulle, 2009.

BARNET, Marie-Claire. Déroute d'un *Autoportrait en vert* (mère): vers l'errance de Marie NDiaye. In: ASIBONG, Andrew e JORDAN Shirley (orgs.). *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'oeuvre*. Lille: Presses Universitaires Charles-de-Gaulle, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BLANCKEMAN, Bruno. *Les fictions singulières: étude sur le roman français contemporain*. Paris: Prétexte Éditeurs, 2002.

CHEMAMA, Roland. *Dictionário de psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

DOUBROVSKY, Serge. *Parcours critique*. Paris: Galilée, 1980.

_____. *Autobiographiques*. De Corneille à Sartre. Paris: P.U.F., 1988.

FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

_____. *Mulheres ao espelho: Autobiografia, ficção, autoficção*. Ed. Uerj: Rio de Janeiro, 2012.

FREUD, Sigmund. *O estranho*. Obras Completas de Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: IMAGO Editora, 1999.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DpeA, 2002.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUerj, 1996.

_____. *Teoria de ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.



LACAN, Jacques. *Televisão* – Emissão para o Serviço de Pesquisa do ORTF, 1973 - DVD.

_____. Séminaire XII: RSI. In: *Séminaires de Jacques Lacan*. Paris: Éditions du Seuil, 1974/1975.

_____. Lituraterra. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.

LYOTARD, Jean François. *La condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.

MERCIER, Andrée. La vraisemblance: état de la question historique et théorique. *Temps zéro*, n° 2. In: <http://tempszero.contemporain.info/document393> , 2009 a.

NDIAYE, Marie. Rencontre avec Marie NDiaye. In: ASIBONG, Andrew & JORDAN Shirley (orgs.). *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre*. Lilles: Presses Universitaires Charles-de-Gaulle, 2009.

_____. *Autoportrait en vert*. Paris: Gallimard/Folio, 2005.

MON, Martha. O homem de areia ou o espanto se introduziu em sua vida. In: CONSENTINO, Juan Carlos (org.). *O estranho na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montreal: XYZ éditeur, 2007.

RABATÉ, Dominique. *Marie Ndiaye: un livre CD*. Paris: Culturesfrance/Textuel, 2008.

_____. Qui peut l'entendre? Qui peut savoir? . ASIBONG, Andrew & JORDAN Shirley (orgs.). *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre*. Lilles: Presses Universitaires Charles-de-Gaulle, 2009.

RINALDI, Doris. *A ética da diferença: um debate entre psicanálise e antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / EdUERJ, 1996.

ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*. Paris: Gallimard, 1972.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

_____. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

VIART, Dominique. *Le Roman français contemporain*. Paris: Ministère des affaires étrangères, ADPF, 2002.

_____. Fiction en Procès. In: BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline & DAMBRE, Marc (orgs.). *Le Roman français au tournant du XXI siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004a.

_____. Un moment critique de la littérature: comment penser la littérature contemporaine?. In: BLANCKEMAN, Bruno & MILLOIS, Jean-Christophe (orgs.). *Le roman français d'aujourd'hui: transformation, perception, mythologie*. Paris: Prexte Editeur, 2004b.

_____. *Le roman français au XX siècle*. Paris: Armand Colin, 2011.