

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

(RÉ)ÉCRITURE DE SOI À TRAVERS L' AUTRE DANS *A SMALL PLACE, MY BROTHER* ET *MR. POTTER* DE JAMAICA KINCAID.

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ÉMIE MORIN-ROUILLIER

AVRIL 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes remerciements iront tout d'abord à ma directrice, Martine Delvaux, pour ses encouragements répétés, son soutien, ses conseils toujours justes et, surtout, sa confiance. À tes côtés, j'ai non seulement énormément appris, mais j'ai aussi compris que je pouvais (que je *devais*) croire en mes idées.

Merci à toute ma famille, la plus belle et grande qui soit. C'est vous qui, les premiers, aurez cru en moi, et je ne saurais exprimer l'ampleur de ma gratitude.

Merci à mes ami(e) s, mes fous, précieux et indispensables complices. J'espère que vous saurez vous reconnaître.

Un merci tout spécial à Philippe, mon ami, mon grand frère. Merci pour ton infaillible présence, les fous rires libérateurs et la thérapie par procuration. *I would lay me down...*

Finalement, merci à Fred, mon amour, mon meilleur ami, mon roc. De toi, je puise une force paisible et le goût de vivre chaque jour comme une aventure. Ce mémoire, je te le dois.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
ABSTRACT.....	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 – LA (RE)CONQUÊTE DU PAYS NATAL	13
1. INCONFORT, FRONTIÈRE, <i>STANDPOINT</i> : APPROCHES THÉORIQUES.....	14
2. L'ESPACE AUTOBIOGRAPHIQUE.....	21
3. L'EXEMPLE D'A <i>SMALL PLACE</i>	26
3.1 <i>Antigua, paradis en toc</i>	26
3.2 <i>Le masque du touriste</i>	30
3.3 <i>Remplir ces silences</i>	32
3.4... <i>d'une langue décolonisée</i>	35
3.5 <i>Une (petite) place pour soi</i>	38
CHAPITRE 2 –TANDIS QU'IL AGONISE : L'INTENABLE MORT DU FRÈRE	43
1. LA DISLOCATION DU LIEN FILIAL : HANTISE ET MÉLANCOLIE... ..	44
2. « JUST LOOK AT THIS » : L'INJONCTION TRANSGRESSÉE DU VOIR... ..	51
2.1 <i>L'échec de la métaphore</i>	51
2.2 <i>L'(in) hospitalité de la mort</i>	58
3. L'(IM) PUISSANCE DE (MIEUX) CONTINUER.....	65
CHAPITRE 3 – AU(X) NOM(S) DU PÈRE	71
1. MR. POTTER, L'ARCHÉTYPE... ..	72
2. VIVRE DANS L'À-CÔTÉ DE L'HISTOIRE.....	76
3. « THESE WORDS ARE MY OWN » : MR. POTTER ET LA STYLISTIQUE... ..	79
3.1 <i>La parataxe</i>	80

3.2 <i>Un corps oxymorique</i>	82
3.3 <i>La répétition</i>	89
4. LES FILLES DE MR. POTTER.....	93
CONCLUSION....	101
BIBLIOGRAPHIE	108

Résumé

Ce mémoire porte sur trois textes de l'auteure Jamaica Kincaid : *A Small Place*, *My Brother* et *Mr. Potter*. Tour à tour essai, mémoire et biographie fictionnelle, les écrits de Kincaid sont imprégnés d'une urgence de dévoiler ce qui se cache derrière les représentations stéréotypées construites et fixées par la colonisation. L'auteure réécrit donc la vie des membres de sa famille, métonymies du peuple d'Antigua (son pays natal), aliénés et dépersonnalisés par la force impérialiste. Cette entreprise de résurrection fictionnelle se voit doublée d'une réappropriation personnelle d'un passé marqué par les relations de pouvoir et l'impossibilité pour la femme noire de s'affranchir du joug impérial, raciste et sexiste. La réappropriation identitaire de l'autre à travers l'écrit assure à l'auteure une meilleure compréhension de soi et permet la construction d'une singularité nouvelle, nonconformiste et, donc, ambiguë. Dans un premier temps, chaque chapitre, portant respectivement sur chacune des œuvres mentionnées, aura pour but de repérer les différents moteurs de l'écriture de Kincaid. Nous examinerons aussi les divers outils littéraires utilisés pour effectuer ce travail. Dans un deuxième temps, nous analyserons en quoi ce démantèlement des binarismes et stéréotypes coloniaux l'inscrit (ou non) dans la tradition féministe noire. À l'aide des théories postcoloniales et féministes, nous verrons que Kincaid, malgré un sentiment doux-amer vis-à-vis de son pays natal, se doit d'y retourner, perpétuellement, pour mieux s'en libérer.

Mots clés : Jamaica Kincaid; féminisme noir; postcolonialisme; Caraïbes; archétype; point de vue; famille.

Abstract

This M.A. thesis addresses the texts *A Small Place*, *My Brother et Mr. Potter*, by Jamaica Kincaid. Alternately essay, memoir and fictional biography, Kincaid's writings are filled by an urgency to reveal what is hidden behind stereotypical colonial representations. Kincaid thus rewrites her family member's lives as Antigua's metonymy, alienated and depersonalised by imperialism. This fictional resurrection attempt is doubled by a personal reappropriation of a past marked by power relations and the impossibility for young black women to overcome racist and sexist imperial yoke. Through writing, she appropriates the Other's identity, therefore ensuring a better self-comprehension. It also enables the construction of a new singularity, nonconformist and, thus, ambiguous. Every chapter aims to locate the motives and literary devices used by Kincaid to perform this reappropriation. Furthermore, we will try to analyze how dismantling multiple colonial binarisms and stereotypes places her (or not) in black feminist tradition. Using postcolonial and feminist theories, we will see that Kincaid, in spite of her bittersweet feeling towards her native land, must eternally go back in order to break free.

Keywords: Jamaica Kincaid; Black Feminism; postcolonialism; Caribbeans; archetype; standpoint; family.

INTRODUCTION

It goes without saying that to be among the callous, the cynical, the unbelievers, is to be among the winners, for those who have lost are never hardened to their loss; they feel it deeply, always, into eternity¹.

Faut-il s'évertuer à oublier son passé lorsque celui-ci nous hante et nous habite? Doit-on y trouver une alternative, un remède? Ou faudrait-il plutôt le ressusciter, le sublimer à travers l'art? On ne s'élève pas au statut de monument en effaçant radicalement son histoire, aussi bouleversante soit-elle; une certaine forme de présence, toujours, nous y ramène. Derrière l'immense roc littéraire que personnifie l'auteure Jamaica Kincaid se cache une autre silhouette, celle plus fragile, mais néanmoins coriace, de la jeune Elaine Cynthia Potter Richardson. Lointaine omniprésence, sorte de spectre, Elaine ne peut se détacher de la grande Jamaica. Bien que celle-ci ait souvent tenté de répudier cette autre part d'elle-même, elle demeure la source, le terreau de toutes ses histoires. Elle est sa Mémoire.

Lors de son départ d'Antigua pour les États-Unis, en 1965, vers l'âge de 16 ans, la jeune Elaine se destine au métier d'infirmière. Mais au-delà de la poursuite d'une carrière, c'est un désir de liberté qui incite la jeune fille à partir. C'est aussi celui de se dérober à une certaine fatalité, celle de la femme dans la (post-)colonie, puis, et surtout, à l'emprise de sa mère. Tout en terminant ses études secondaires, elle devient fille au pair dans une riche famille américaine, une expérience qu'elle rapporte plus tard, sous forme de fiction, dans son roman *Lucy*. Avant de devenir la journaliste et auteure réputée que l'on connaît grâce à son entrée au *New Yorker* en 1976 et la parution de ses premiers romans, Elaine étudie la photographie à la *New York School for Social Research*.

Elle retire de cette expérience les premiers rudiments de ce qui deviendra plus tard l'une des caractéristiques principales de son écriture : l'importance du regard, le développement d'un point de vue subjectif sur ce qui l'entoure. En effet, la photographie amène Elaine à forger, accepter et rendre par écrit sa subjectivité, sa sensibilité : « I would write down what I

¹ Jamaica Kincaid, *Autobiography of my mother*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1997, p.193.

thought the picture should feel like. And I would try to take a picture of what I had written down² », affirme-t-elle en entrevue avec Moira Ferguson. La découverte d'un sentiment de fierté vis-à-vis de son propre travail en dépit de certaines attentes esthétiques extérieures agit comme un tournant dans la vie de la jeune fille; plus tard, Kincaid décrit cette révélation, avec une touche d'irrévérence, dans *Lucy*: « I was trying to imitate the mood of the photographs in the book Mariah had given me, and thought in that regard I failed completely, I was pleased with them all the same³. » La photographie l'amène ainsi à déjouer les rapports de force et renverser les perspectives, « to stop people coming in on you by coming back on them⁴ ». Autour de la même époque, Elaine rédige pour le magazine *Art Direction* un article sur la publicité noire américaine⁵. Jugé trop controversé, l'article ne peut être publié et Elaine sera remerciée. Persévérante, entêtée, elle continue d'écrire et, devant l'obligation d'apposer sa griffe à la fin de ses textes, adopte un nom d'auteur. Décidée à se couper de ses racines, Elaine Potter devient Jamaica Kincaid. À la fois immigrante caribéenne en quête d'ascension professionnelle aux États-Unis et jeune adulte rejetée par sa propre famille en raison de son choix de carrière (et même déclarée temporairement *persona non grata* suite à la parution de son essai *A Small Place*), son écriture est désormais marquée d'une double marginalité. Elle devient celle du « Outsider Within⁶ ». Cette marginalité polymorphe, loin d'être un frein à l'écriture, agit plutôt comme source de créativité.

Entre les États-Unis et Antigua, Kincaid développe un regard unique; elle résiste à toute injonction de suivre la norme, de voir les choses *comme il le faudrait*. À la fois *dans* et *en dehors* de chaque pays, sa vision du monde prend une forme kaléidoscopique. Sa pratique d'écriture, fortement autobiographique, s'en trouve perpétuellement enrichie. « When you

² Moira Ferguson, « A Lot of Memory: an Interview with Jamaica Kincaid », *The Kenyon Review*, *New Series*, vol. 16, no 1 (hiver), 1994, p.163.

³ Jamaica Kincaid, *Lucy*, New-York: Farrar Straus & Giroux, 1990, p.120.

⁴ Moira Ferguson, *loc. cit.*, p.163.

⁵ Selwyn Cudjoe, « Jamaica Kincaid and the Modernist Project: an Interview », *Callaloo*, no. 39, 1989 (printemps), p.396.

⁶ Patricia Hill Collins, « Learning from the Outsider Within : The Sociological Significance of Black Feminist Thought », dans Sandra Harding (dir. publ.), *The Feminist Standpoint Theory Reader*, New York et Londres, Routledge, 2004, p.103-126.

think of me, think of my life⁷ », somme-t-elle son lectorat. C'est que Kincaid privilégie l'expérience personnelle, la quête d'autodétermination, à n'importe quelle étiquette : « When I sit at my typewriter, I'm not a woman, I'm not from the Caribbean, I'm not black. I'm just this sort of unhappy person struggling to make something, struggling to be free⁸. » Inébranlable, elle s'adonne au sabotage de ces catégories et ne se prive jamais d'usurper « all the boundaries and just mix them up and just cross borders all the time⁹ ». La forme autobiographique, telle que développée et théorisée au 20e siècle dans une perspective postcoloniale et féministe, prend paradoxalement une forme similaire aux propos de Kincaid, qui résiste à une telle nomenclature. En effet, l'autobiographie, pour la femme-auteure issue d'une colonie, peut devenir le lieu d'un passage entre l'état de colonisée et celui de décolonisée. Il s'agit d'un processus mouvant, où différentes idéologies se contredisent ou s'entrecroisent pour créer un individu multidimensionnel et moins homogène¹⁰. Mais bien que l'auteure adhère à la tendance autobiographique postcoloniale et féministe, le style qu'elle adopte dépasse le simple éclatement de sa forme traditionnelle. Lectrice invétérée de son époque, elle use de *ses* marginalités¹¹ dans le but d'inclure le point de vue de la marge dans le discours social ambiant. L'œuvre de Kincaid prend ainsi une dimension à la fois personnelle et collective.

C'est par le truchement du langage que l'auteure parvient à élever son propre processus de décolonisation à une dimension supérieure. Elle est de ces femmes qui cherchent à

⁷ Allan Vorda, « An Interview with Jamaica Kincaid », *Mississippi Review, Caribbean Writing*, vol. 24, no 3, 1996 (printemps), p.53.

⁸ *Ibid.*, p.53.

⁹ Moira Ferguson, *loc.cit.*, p.166.

¹⁰ Sidonie Smith et Julia Watson. *Decolonizing the subject: the politics of gender in women's autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, p.xviii-xix.

¹¹ Gayatri Spivak discute de la tension entre le discours du centre et celui du subalterne et suggère de déconstruire ce binarisme en redéfinissant et en élargissant la notion de marginalité : « The only way I can hope to suggest how the center itself is marginal is by not remaining outside in the margin and pointing my accusing finger at the center. I might do it rather by implicating myself in that center and sensing what politics make it marginal. Since one's vote is at the limit for oneself, the deconstructivist can use herself (assuming one is at one's own disposal) as a shuttle between the center (inside) and the margin (outside) and thus narrate a displacement. » Gayatri Spivak, *In Other Worlds : Essays in cultural politics*, Londres et New York, Routledge, 2006 [1998], p.145-146.

décoloniser la culture¹² elle-même (la culture du racisme, du patriarcat, des inégalités sociales...) à travers la littérature. Pour ce faire, elle *écrit l'autre* : le subalterne, rendu muet, à qui elle redonne une voix à travers les mots. En fait, le point de vue de l'auteure devient si fluide qu'il la dépasse constamment, prenant place dans d'autres corps, d'autres yeux que les siens. Kincaid, à travers l'écriture de sa propre expérience, inclut celle de l'autre; sa pratique autobiographique excède un « Je » souverain et s'entremêle à la biographie. C'est ce qu'affirme Jana Evans Braziel, pour qui autobiographie et biographie, chez Kincaid, se tissent l'une dans l'autre : « Kincaid situates autobiography in other lives¹³ ». Le terme « *alterbiography* », inventé par Braziel, illustre la nature profondément hybride et polymorphe du roman kincaidien :

Beginning with critical race, minority, migratory, postcolonial, and feminist critiques of the autobiographical genre, I define 'alterbiography' as alternative, destabilizing antiforms of life writing [...] as texts that alter traditional conceptualizations of its constitutive elements – *bios*, *graphie* – creatively and relationally refiguring both elements. If autobiography is about one life inscribed or written into being, alterbiographic texts are *not* essentially about an individual life, or even a group of individual lives, but rather- more abstractly, but with material ramifications- about the national-textual problematic of identity in diaspora¹⁴.

Cette notion d'écriture de l'autre constituera le premier aspect de notre travail. Les sujets écrits par Kincaid prennent essentiellement deux formes (sans perdre, toutefois, de leur éternelle contradiction) : extensions d'elle-même, il peut s'agir de sujets féminins forts, indépendants et toujours en quête d'autonomie, bien que parfois fragiles; d'autres personnages, métonymies de l'archétype du colonisé, sont inspirés des membres de la famille de Kincaid. Ce mémoire se penchera sur ce deuxième type de personnage, ne serait-ce que pour sortir des études habituellement menées sur les sujets féminins du corpus kincaidien.

¹² Ketu H. Katrak, « Decolonizing Culture: Toward a Theory for Postcolonial Women's Texts », *Modern Fiction Studies*, vol. 35, no. 1, 1989 (printemps), p.157-179.

¹³ Jana Evans Braziel, *Caribbean Genesis : Jamaica Kincaid and the Writing of New Worlds*, Albany, State University of New York Press, 2009, p.3.

¹⁴ *Ibid.*, p.8.

Nous graviterons autour de trois œuvres : *A Small Place*¹⁵, *My Brother*¹⁶ et *Mr. Potter*¹⁷. Sans être complètement ignorées des études sur le corpus kincaidien, ces œuvres, *My Brother* et *Mr. Potter* en particulier, ont fait l'objet d'une attention moindre que celle portée, par exemple, sur *Annie John* ou *Lucy*, deux des premières œuvres de l'auteure. Nous avons donc pris la décision de circuler dans des chemins moins fréquentés en nous penchant sur ces œuvres plus tardives. Nous nous abstiendrons aussi, dans une certaine mesure, d'aborder la question de la relation mère-fille, une question grandement étudiée depuis les années 1980¹⁸, pour nous tourner vers une problématique différente. Mis à part Jana Evans Braziel, une influence décisive sur ce mémoire, peu d'œuvres ou d'articles auront eu pour problématique l'écriture d'une nouvelle « genèse » de l'autre par la littérature.

A Small Place, comme *My Brother* et *Mr. Potter* se focalisent sur la population d'Antigua, en général ou en particulier. *A Small Place*, une sévère critique d'Antigua et guide touristique nouveau genre, attaque tous les partis : citoyens et dirigeants, mais surtout les touristes. De son point de vue en perpétuelle mouvance, Kincaid réécrit Antigua à partir d'un regard nouveau et polymorphe. *My Brother* et *Mr. Potter*, portant respectivement sur les frère et père de l'auteure, sont conçus, chacun à leur façon, comme une redécouverte ainsi qu'une « résurrection » de ces individus à travers l'écriture. Kincaid (ré) invente les membres de sa famille pour les faire évoluer dans une *autre* histoire, à l'extérieur des relations de pouvoir construites par la force impérialiste. Bref, pour *dévoiler l'envers* des constructions coloniales et renégocier des identités non monolithiques. Il s'agira donc d'étudier comment elle entreprend une réécriture de l'autre tout en leur accordant une chance de *se faire revivre* à

¹⁵ Jamaica Kincaid, *A Small Place*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1988, 81 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁶ Jamaica Kincaid, *My Brother*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1998, 197 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁷ Jamaica Kincaid, *Mr. Potter*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2002, 195 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁸ Voir, entre autres, les ouvrages de Moira Ferguson (1994), Sabrina Brancato (2001) et J. Brooks Bouson (2005).

travers la littérature. De cette façon, eux aussi ont droit à une certaine forme de décolonisation.

Pour parvenir à comprendre le processus de déconstruction des représentations coloniales de Jamaica Kincaid, nous nous appuyerons, en plus des nombreuses études menées sur le corpus kincaidien en tant que tel, sur quelques fondements de la théorie postcoloniale et des « *Third World Studies* ». Ces notions s'avéreront essentielles pour comprendre de quel environnement l'auteure cherche à affranchir ses sujets puis, par extension, elle-même. Dans son court essai « On Seeing England for the First Time », l'auteure saisit très jeune que « England was to be our source of myth and the source from which we got our sense of reality, our sense of what was meaningful, our sense of what was meaningless¹⁹. » Partout, y compris sur soi, les mots « Made in England » sont plaqués : le grand récit de la colonisation imprègne la culture caribéenne. Kincaid décrit (et *décrit*) les différentes leçons apprises par cœur à l'école où divers noms de rois et reines inconnus façonnent sa vision du pays colonisateur. Plus tard, et c'est ici le symbole de toute la démarche de l'auteure, elle met le pied en Angleterre et se (ré) approprie le paysage de façon individuelle, subjective. Se confirme sa haine profonde du pays devant les falaises de Dovers, moins blanches que ne le laissent présager les poèmes et hymnes de son enfance, et du haut desquelles toutes ses idées préconçues de l'Angleterre « should jump and die and disappear forever²⁰ ». Menant, à sa façon, une « Querelle avec l'Histoire²¹ », Kincaid, dans le sillage d'Édouard Glissant, cherche à reconfigurer l'identité caribéenne en dehors du moule de la civilisation occidentale. Nous appuyant sur la pensée de certains théoriciens incontournables de la théorie postcoloniale tels qu'Homi Bhabha, Albert Memmi, Frantz Fanon, Gayatri Spivak et Glissant lui-même, nous tenterons de comprendre *ce qui fait* le « colonisé » et comment l'auteure les conçoit autrement qu'à travers la lentille impériale. De plus, à travers la littérature, Kincaid cogite sur deux de ses plus grandes obsessions et les réinvente à sa façon, les rendant *malléables* : la mémoire et l'histoire, deux notions clés de la pensée postcoloniale. Comme les individus

¹⁹ Jamaica Kincaid, « On Seeing England for the First Time », *Transition*, no. 51, 1991, p.32.

²⁰ *Ibid.*, p. 40.

²¹ Voir le chapitre « La querelle avec l'Histoire » dans Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997 [1981], 839 p.

qu'elle met en scène, ces deux concepts prennent dans l'écriture kincaidienne une dimension polymorphe, ils sont retirés de la fixité dans laquelle on les a confinés. Cette réappropriation donne à lire une nouvelle conception du temps, en dehors d'une perspective proprement diachronique, ainsi qu'une remise en question de l'impact du passé sur le présent et le futur.

C'est donc, dans un premier temps, dans la continuité des travaux et réflexions de Brazier au sujet de la réécriture des membres de la famille ainsi que par le truchement des études postcoloniales que se construira ce mémoire. Ce qui l'en distingue, c'est peut-être une réflexion plus poussée sur l'influence du féminisme dans l'œuvre de Kincaid, toujours évidente bien que les textes étudiés ne mettent pas en premier plan des sujets féminins. En brouillant les frontières entre soi et l'autre, nous l'avons dit, l'auteure crée un nouveau genre d'autobiographie : un genre qui refuse tout type de démarcation, de binarisme, d'injonction. L'auteure prend en charge le récit de sa propre vie, et sa subjectivité ainsi mise à l'œuvre agit comme un braconnage²² du/des discours dominant(s). En écrivant l'autre, Kincaid *s'écrit*, elle aussi, au fil de ses textes. Chaque œuvre, dont le sujet varie, agit comme fragment d'une identité en perpétuelle mutation. Trinh T. Minh Ha exprime avec justesse ce changement: « [it is] through the relations between fragments in the process of decentralization that change continues to engender change²³ ». Le processus d'autodétermination ne cesse d'être en marche, puisqu'il va de pair avec l'écriture. Et celle-ci ne s'essouffle jamais, vitale qu'elle est pour l'auteure : « It was that or die²⁴ », affirme-t-elle systématiquement dans chaque entrevue. La seconde problématique de ce mémoire repose sur ce point : le geste

²² Nous utilisons le terme « braconnage » au sens où l'entend Michel de Certeau, c'est-à-dire dans un effort de lecture du/des systèmes imposé(s) dans le but de se le rendre « habitable ». De Certeau se penche sur ce qu'il nomme « pratiques du quotidien », ces modèles et schémas qui composent notre culture. Selon lui, ces pratiques nous asservissent et nous abaissent au statut de dominés. Mais il est possible de les braconner, les subvertir en utilisant les codes qui les composent à d'autres fins que celles prévues, sans nécessairement les rejeter complètement. Pour ce faire, le « consommateur » doit devenir « lecteur » de son temps : « [le lecteur] insinue les ruses du plaisir et d'une réappropriation dans le texte de l'autre : il y braconne, il y est transporté, il s'y fait pluriel comme des bruits de corps. Ruse, métaphore, combinatoire, cette production est aussi une "invention" de mémoire. [...] [Cette mutation] transforme la propriété de l'autre en lieu emprunté, un moment, par un passant. » Voir de Certeau, Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris: Gallimard, Coll. « Folio essais », 1991, p.XLIX.

²³ Minh-Ha, Trinh T, *When the Moon Waxes Red*, Londres et New-York, Routledge, 1991, p.189.

²⁴ Moira Ferguson, *loc. cit.*, p.165.

d'autogénèse²⁵ perpétuel de l'auteure à travers chaque texte, un geste foncièrement féministe. Nous réfléchissons sur le sens que prendra ce geste dans chaque œuvre étudiée et dans quelle mesure il réussit (ou échoue) à construire un sujet féministe et décolonisé. C'est là que repose toute l'envergure de notre travail : comment et pourquoi la réécriture de soi passe-t-elle d'abord par celle de l'autre ? En quoi l'affranchissement de l'auteure dépend-elle de la prise en charge du plus faible ?

Derek Walcott disait de l'écriture de Kincaid « that it heads toward its own contradiction²⁶ ». Le féminisme de Kincaid n'échappe certainement pas à cette définition. « I don't really want to be placed in that category. I don't mind if people put me in it, but I don't claim to be in it²⁷ », affirme-t-elle. Se faisant elle-même réplique, elle atteste plus loin qu'« Every woman is a feminist²⁸. » La voix de Kincaid, à la fois passive et active, voyage et ne se pose jamais. On assiste donc, à l'occasion, au déploiement d'un féminisme « grounded in negation » ou un « antisocial feminism », tel que développé par Judith Halberstam²⁹. La théoricienne queer accorde une importance à l'échec et promeut la construction d'un sujet féministe qui refuse une forme de résistance active et impulsive. Il s'agirait plutôt de prôner la passivité, l'inconvenant, l'« *unbeing* ». Prenant comme exemple Xuela, protagoniste de *Autobiography of My Mother*, Halberstam favorise la formation d'une nouvelle grammaire coïncidant avec cette voix dite passive, « the negation of the subject rather than her formation, the disruption of lineage rather than its continuation, the undoing of self rather than its activation³⁰ ». Il s'agirait, bref, de la formation d'un nouveau sujet féministe se

²⁵ Le terme est emprunté à Braziel, *op. cit.*, p.7 : « The writing of autobiography, then, is not a seamless, transparent process but rather an ambivalent venture into efforts at autogenesis and against the forces of historical genocide. »

²⁶ Derek Walcott cité dans Leslie Garris, « Through West Indian Eyes », *New York Times*, 7 octobre 1990 (automne), en ligne, < <http://www.nytimes.com/1990/10/07/magazine/through-west-indian-eyes.html> >, consulté le 9 janvier 2014.

²⁷ Selwyn Cudjoe, *loc. cit.*, p.401.

²⁸ Cité dans J. Brooks Bouson, *Jamaica Kincaid : writing memory, writing back to the mother*, Albany, State university of New York Press, 2005, p. 206.

²⁹ Judith Halberstam, « Shadow feminisms : queer negativity and radical passivity », dans *The queer art of failure*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 123-145.

distinguant de la tradition européenne, un féminisme alternatif où les questions se posent *malgré tout*. Malgré son verbe foisonnant, l'auteure choisit parfois le silence, l'inaction, et même l'égoïsme. Dans *My Brother*, s'affranchissant du rôle d'aidante attendu d'elle, Kincaid n'hésite pas à exprimer son désir de se retirer du processus de mort lente de son frère pour retourner à une vie tranquille, sans embûches (*MB*, p.108). De la même façon, dans *Mr. Potter*, elle privilégie le retrait et la solitude en se détournant d'une certaine lignée où l'héritage serait (in) transmis par le père absent.

D'un autre côté, on ne peut nier la nature profondément alerte, souvent vitriolique, de la voix kincaidienne. Pour l'auteure, il importe, il est même nécessaire, de (*re*) *prendre* (« *to take back* ») sans demander la permission, « Not just reclaim. Take – period. Take anything³¹. » À cette nécessité de réappropriation s'ajoute celle de la prise de parole, de répliquer à l'autorité et de trouver sa voix. « *Taking back* », « *Talking back*³² », deux impératifs fondamentaux de la poétique kincaidienne. *A Small Place* en est sans doute l'exemple le plus éloquent : les voix et les points de vue se chevauchent et se substituent dans une écriture pamphlétaire différente et innovatrice. À travers elle, une multitude d'identités sont représentées et décortiquées. Kincaid prend en charge la voix de l'autre : celle du touriste (« you say, "Oh, what a marvellous change these bad roads are from the splendid highways I am used to in North America" » [*SP*, p.5]), celle du colonisateur (« when I say, "I am filled with rage," the criminal says, "But why?" » [*SP*, p.32]), et/ou celle du citoyen d'Antigua (« "The government is corrupt. They are thief, they are big thief." » [*SP*, p.41]). Cette prolifération des voix déracine celle de l'auteure, ce qui l'inscrit indéniablement dans la tradition de l'écriture féministe contemporaine³³.

³⁰ *Ibid.*, p.126.

³¹ Moira Ferguson, *loc. cit.*, p.168.

³² bell hooks, *Talking Back: thinking feminist, thinking black*, Boston, South End Press, 1989, 184 p.

³³ Françoise Lionnet offre une description du travail de Michelle Cliff qui nous semble fortement similaire à ce qui pourrait être dit de Kincaid et son inscription dans la tradition féministe contemporaine : « to attempt to define her own place is also to undermine all homogenous and monolithic perspectives [...] and to situate her text within the prismatic field of contemporary feminist discourse ». dans Smith et Watson, *op. cit.*, p. 324.

Ce travail se construira donc à l'intersection de deux grandes théories : le féminisme et le postcolonialisme. Sans se rejeter ou se différencier, ces deux théories, au contraire, dialogueront. C'est pourquoi nous convoquerons les théories du « *Black Feminism* », de l'intersectionnalité ainsi que la « *Standpoint theory* », trois branches du féminisme intégrant des considérations raciales. Le premier chapitre, à ce titre, fera la synthèse de ces théories en prenant soin de garder à l'esprit l'importance du point de vue dans la pratique autobiographique de Kincaid. Dans la deuxième partie de ce premier chapitre, nous étudierons l'essai *A Small Place* à la lumière de ces considérations théoriques. La multiplicité des points de vue mise à l'œuvre dans l'essai illustre la prise en charge totale de(s) l'autre(s) par l'auteure. À partir de cette œuvre, représentative du travail de dévoilement de l'envers des représentations stéréotypées, nous étudierons, dans les deuxième et troisième chapitres, comment cet exercice est mis à l'œuvre dans *My Brother* et *Mr. Potter*. Le deuxième chapitre, portant sur *My Brother*, vise à étudier la mélancolie comme moteur (et frein) à l'écriture du frère décédé, un autre fantôme. La prosopopée (une figure assez présente dans le corpus de l'auteure), bien qu'elle donne lieu à une multitude de réécritures du frère, ne procure, tout compte fait, qu'un énorme sentiment d'impuissance, une impression d'urgence de rompre avec l'autre. Le troisième chapitre, qui aura pour sujet *Mr. Potter*, met en scène le parfait archétype du colonisé : Roderick Potter, le père de l'auteure. Dans ce chapitre, nous verrons que Kincaid donne vie à un être vain et l'élève au statut de personnage de roman. Retraçant la généalogie d'une lignée marquée par l'effacement et la destruction, l'auteure fait revivre ces individus laissés dans l'ombre tout en revendiquant une nouvelle généalogie, celle des filles et des femmes abandonnées par le père. L'ambiguïté propre à l'écriture kincaidienne atteint ici son apogée. Elle tangue, perpétuellement, entre la volonté de faire renaître le père et celle de le voir disparaître à jamais, entre existence et oubli.

L'écriture s'impose donc comme exercice d'honnêteté. La recherche de vérité soutient l'écriture et n'épargne pas le lecteur. Pour Kincaid, il importe de ne jamais s'aveugler de belles histoires qui finissent trop bien. Elles se révèlent souvent mensongères :

I will not give the happy ending. I think life is difficult and that's that. I am not at all -- absolutely not at all -- interested in the pursuit of happiness. I am not

interested in the pursuit of positivity. I am interested in pursuing a truth, and the truth often seems to be not happiness but its opposite³⁴.

Le livre met tout le monde en danger. Pour le lecteur, il présente le risque de se heurter à une réalité oubliée par mégarde ou par prudence, puis pour l'auteure elle-même, qui doit affronter sa propre vérité, ses failles. Elle prend le risque de se tromper, de ne pas dire les choses adéquatement, et même d'échouer ou de mourir. Mais s'armer de vérité, malgré la souffrance, revient aussi à porter une réalité inconnue vers le régime du connu. La vérité se mue en « instrument of a mastery³⁵ » où la réalité du subalterne, dans les mains de l'auteure, est enfin dévoilée. La métaphore du jardinage, mille fois reprise par l'auteure, illustre parfaitement cette promesse de blessure toujours imminente. On ne peut comprendre le risque de l'écriture sans avoir confronté le vide d'une page blanche. On ne peut saisir toutes les complications reliées au jardin sans s'être enfoncé les mains dans la terre une première fois. S'investir dans l'écriture et cultiver son jardin reviendrait à regarder la mort en face, mais toujours de l'autre côté de l'abyme.

Le jardin fera ponctuellement irruption dans notre travail, pour la simple raison qu'il s'impose comme symbole de l'importance du point de vue et nous semble inhérent à l'écriture kincaidienne. Il est l'envers des mots, il les explique et les excuse parfois. Sa présence, bien que diffuse, nous paraît donc essentielle. Si un lien existe entre jardinage et domination, son sens peut parfois diverger, voire déraiser. Parfois, le jardin agit comme exercice de mémoire où il importe de revisiter la notion de territoire, car « memory is a gardener's real palette³⁶ ». Avoir un jardin à soi permet de configurer à sa façon un territoire dans l'idée de se réapproprié métaphoriquement celui qu'on nous a volé, qu'on a colonisé. Il s'agit de reprendre en main sa mémoire et de développer le tissu d'une histoire aux plis cachés. Mais il arrive aussi que la pratique du jardinage, dans une optique de résistance, reproduise le schème de domination coloniale. Kincaid a réfléchi sur le processus

³⁴ Marilyn Berlin Snell, « Jamaica Kincaid Hates Happy Endings », *Mother Jones*, 1997 (automne), en ligne, < <http://www.motherjones.com/politics/1997/09/jamaica-kincaid-hates-happy-endings> >, consulté le 10 octobre 2013.

³⁵ Trinh, *op. cit.*, p.12 : « Truth is the instrument of a mastery which I exert over areas of the unknown as I gather them within the fold of the known. »

³⁶ Jamaica Kincaid, *My Favorite Plant*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1998, p.xvi.

d'appropriation et d'appellation des ressources naturelles d'un territoire conquis, affirmant que l'acte de nommer du conquistador « is so crucial to possession [...] that it is a murder, an erasing³⁷ ». Et c'est ici un autre danger rencontré dans l'écriture : effacer l'autre derrière soi, le remodeler jusqu'à le tuer. (Re) nommer l'autre, lui redonner vie, oui, mais à quel prix ?

« My feet are in two worlds³⁸ », écrit l'auteure, ses mots voguant dans un perpétuel balancier. La richesse de l'écriture de Jamaica Kincaid pourrait se résumer à cet esprit de contradiction, ce conflit intérieur qui ne tourne jamais en rond puisqu'il ne fait que *dire* les choses comme elles le sont. Dire la vérité amène bien souvent son lot de déceptions, mais Kincaid choisit de mettre en mots ce conflit qui la ronge. Ses personnages (puisque'il s'agit bien, au final, de réinvention de ces êtres anonymes, et donc de « personnages ») incarnent le sentiment doux-amer ressenti pour Antigua et les individus qui le peuplent. Il importe de ne jamais taire la haine du pays natal comme son inconditionnel amour, bien que dur à porter. Le refus de se taire de Jamaica Kincaid, essentiel à notre compréhension des problèmes évoqués dans ses textes, est donné à lire dans toutes ses dimensions : agressivité et fragilité se côtoient dans une même phrase, comme la peur se mêle à un sentiment d'urgence, celle d'affronter les plus forts de ce monde. Kincaid vit dans un monde « [that] is cracked, unwhole, not pure, accidental³⁹ », le même que le nôtre. Mais l'avons-nous bien reconnu, ce monde, en sommes-nous même capables ? Nous nous risquons, ici, à l'exercice. Sans une certaine crainte du vertige, de nous faire du mal, nous plongerons tête première dans les méandres de l'univers kincaidien.

³⁷ Jamaica Kincaid, « To name is to possess », dans *My Garden (Book)*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1999, p.122.

³⁸ *Ibid.*, p.123.

³⁹ *Ibid.*, p.123.

CHAPITRE 1

LA (RE) CONQUÊTE DU PAYS NATAL

Vision is always a question of the power to see – and perhaps of the violence implicit in our visualizing practices¹.

Jamaica Kincaid cultive un jardin pas comme les autres. Un jardin où éclosent conjointement les mots et les fleurs, « [...] a garden of words and images made of words, and flowers turned into words, and the words in turn making the flower, the plant, the bean visible² ». Chez Kincaid, jardinage et narration s'entremêlent dans un objectif commun, celui de se façonner un espace à soi. Il n'est pas étonnant, dans cette optique, que l'auteure donne inconsciemment à son propre jardin la forme de la carte des Caraïbes et de la mer qui l'entoure : à travers le jardinage, comme ses écrits, Kincaid reprend possession d'un territoire qui n'a jamais *vraiment* été le sien. Suite à ses premières frasques jardinières, elle constate rapidement l'étrangeté de son jardin : ses « peculiar ungardenlike shapes » contrastent avec les lits de fleurs parfaitement taillés des jardins qu'elle admire. Incapable de se soumettre aux lois du parfait jardin, Kincaid *désobéit*. Elle fait appel au décloisonnement d'un langage fixe et intolérablement prévisible : « the garden for me is so bound up with words about the garden, with words themselves, that any set idea of the garden, any set picture, is a provocation to me³ ». Cette langue associée au jardinage s'apparente parfaitement à celle, très rigide, inhérente à tout système d'oppression envahissant, comme la colonisation ou le patriarcat. Les frontières qu'imposent ces instances de pouvoir délimitent l'être selon une idée préconstruite. En rejetant ce prêt-à-penser et en appelant au décloisonnement de la langue, Kincaid fait place à des réalités alternatives et libère les opprimés d'un mutisme imposé. Il s'agit là d'un travail mis à l'œuvre dans ses écrits : témoigner de réalités autres, la sienne et celle de son peuple, à travers des mots qui lui appartiennent. À travers chacune de

¹ Donna Haraway, *Simians, cyborgs, and women : the reinvention of nature*, New York, Routledge, 1991, p. 192.

² Jamaica Kincaid, *My favorite plant*, *op. cit.*, p. xix.

³ Jamaica Kincaid, *My Garden (Book)*, *op. cit.*, p. 7.

ses œuvres, la colonisation ne s'impose plus comme un grand récit contaminant toute subjectivité, car Kincaid se l'approprié pour délivrer chacune de ses victimes.

Récupérant l'image du jardin idéal, celui qu'elle a en tête, Kincaid avoue : « I shall never have the garden I have in mind, but that for me is the joy of it; certain things can never be realized and so all the more reason to attempt them⁴. » Elle écrit précisément pour déranger, faire réfléchir. À l'instar de ce jardin irréalisable, car parfait, l'art de raconter (et de *se faire raconter*) des histoires peut décevoir, voire déplaire : « Eden is like that, so rich in comfort, it tempts me to cause discomfort; I am in a state of constant discomfort and I like this state so much I would like to share it⁵. » Cet inconfort mène à l'abolition des frontières de la pensée, souvent divisée en termes manichéens, vers une réflexion plus approfondie sur la réelle définition des individus.

1. INCONFORT, FRONTIÈRE, *STANDPOINT* : APPROCHES THÉORIQUES

C'est dans cette optique que nous orienterons notre recherche : la quête de l'inconfort, le décentrement du pouvoir de la métropole et sa prise en charge par le colonisé. Pour Bill Ashcroft, Helen Tiffin et Gareth Griffiths, les littératures issues de nations étant/ayant été sous emprise coloniale cherchent à se distinguer de la métropole tout en admettant leur appartenance à celle-ci. Ses auteurs construisent ainsi un lieu distinct en illustrant la tension entre les pôles et en mettant l'accent sur leurs différences⁶. La théorie postcoloniale cherche à théoriser cette tension : entre-deux, interstice, hybridité et espace liminal, entre autres, sont proposés pour décrire cet état de traduction d'un état vers un autre. Tous considèrent que l'individu opprimé, quel qu'il soit, dépasse les catégorisations que crée et impose une société patriarcale, capitaliste et raciste. Paradoxe et ironie, entre autres, servent à illustrer l'ambivalence inhérente au sujet colonisé. Il s'agit en fait de souligner la force de

⁴ Jamaica Kincaid, *My favorite plant*, *op. cit.*, p.xiii-xiv.

⁵ Jamaica Kincaid, *My Garden (Book)*, *op. cit.*, p.229.

⁶ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and practice in post-colonial literatures*, Londres et New York, Routledge, 2002 [1989], p.2.

déplacement des identités, celles des individus de couleur, des victimes de la diaspora, et plus précisément, pour notre travail, de la *femme noire*. Lorsque les catégories identitaires binaires sont remises en cause, renversées ou déplacées, la désorientation et l'inconfort deviennent de nouveaux points de départ de l'identité. Pour Homi Bhabha, entre les identifications fixes se trouve un espace où repose une possibilité de dépassement des stéréotypes. Le passage interstitiel ou espace liminal donne lieu à une hybridité culturelle « that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy⁷ ». En effet, d'après Bhabha, « colonisateur » et « colonisé » ne forment pas deux catégories complètement homogènes. La relation de pouvoir qui les oppose est beaucoup plus ambivalente qu'on ne le laisse croire. Il s'agirait donc surtout de trouver un espace d'où s'exprimer *en tant que soi*, en acceptant les paradoxes et non-sens d'une identité ambiguë.

Bhabha théorise un espace d'où le sujet colonisé peut s'exprimer, mais on n'y décèle cependant que très peu de réflexion sur la problématique de la *femme* de couleur. Le courant du *Black Feminism* a insisté sur la notion de « point de vue » (*standpoint*) de la femme au regard de son expérience de la ségrégation raciale, sexuelle, etc. Selon Patricia Hill Collins, il importe, pour la femme noire, de définir un point de vue singulier sur les relations de pouvoir, une perspective qui encourage une résistance massive aux diverses formes de domination⁸. Cette nouvelle perspective formerait non seulement un nouveau regard sur l'oppression, mais sur la femme noire elle-même : « [Black feminist thought] also encourages all Black women to create new self-definitions that validate a Black women's standpoint⁹. » Il se forge ici une nouvelle forme de savoir qui remet en cause celle de l'homme Blanc dominant et rejette en bloc ce qui se dit de la femme de couleur à son insu¹⁰.

⁷ Homi, Bhabha, *The Location of Culture*, Londres et New York, Routledge, 2004 [1994], p.5.

⁸ Patricia Hill Collins, « The Social Construction of Black Feminist Thought », *Signs*, vol. 14, no. 4, 1989 (été), p. 749.

⁹ *Ibid.*, p.750.

¹⁰ Collins offre une réflexion poussée sur la question du stéréotype de la femme noire au États-Unis : « Black feminists have questioned not only what has been said about Black women, but the credibility and the intentions of those possessing the power to define. When Black women define themselves, they clearly reject the taken-for-granted assumption that those in positions granting them the authority to describe and analyze reality are entitled to do so. » Voir « Learning from the Outsider

Il s'agit donc de redéfinir le regard porté sur un espace que la femme de couleur doit impérativement s'approprier. Adrienne Rich, à travers sa réflexion sur les « *Politics of Location* », témoigne de la difficulté de négocier avec les systèmes d'oppression pluriels qui marginalisent la femme. Elle demande à toute femme d'assumer sa voix. Bien que fragmentaire, cette voix devient résistante dans son éparpillement. Selon Rich, toute femme se situe au centre d'un espace multidimensionnel, où se rejoignent et se brouillent les « grands axes de la différenciation sociale¹¹ ». Il s'agirait, pour parvenir à former un « nous » de femmes considérable, de trouver l'espace d'où parler avec autorité *d'abord* en tant que femme, au singulier¹². Ainsi, d'un corps féminin propre et polymorphe, on passerait à un corps hétérogène de femmes, « a critical mass that is saying, in so many different voices, languages, gestures, actions : *It must change; we ourselves can change it*¹³ ». Rich imagine un « nous » polyphonique qui refuse le silence, une masse critique de femmes ne s'identifiant plus aux discours dominants : « We who are not the same. We who are so many and do not want to be the same¹⁴. » Un « nous » qui prône la diversité sociale, raciale et sexuelle de chacun de ses membres : un « nous » qui diffère.

Rich (se) pose des questions qui justifient l'existence de la théorie de l'intersectionnalité : en tant que femme, Juive, lesbienne et féministe, elle s'interroge sur la place qui lui est réservée en société. Au-delà d'une simple reconnaissance des différents systèmes d'oppression opérés sur l'individu, la théorie de l'intersectionnalité avance que c'est leur *interaction* qui produit les inégalités sociales¹⁵. L'identité pensée en termes binaires laisse des trous, établit des frontières nettes entre les catégorisations sociales : genre, race,

Within : The Sociological Significance of Black Feminist Thought. », dans Sandra Harding (dir. publ.), *The Feminist Standpoint Theory Reader*, New York et Londres: Routledge, 2004, p.106-107.

¹¹ Sirma Bilge, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène : nouvelles perspectives dans les gender studies*, no. 225, 2009, p.71.

¹² Adrienne Rich, « Notes Towards a Politics of Location », dans Reina Lewis et Sara Mills (dir. publ.), *Feminist postcolonial theory : a reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003, p.31.

¹³ *Ibid.*, p.38, c'est l'auteure qui souligne.

¹⁴ *Ibid.*, p.38.

¹⁵ Sirma Bilge, *loc. cit.*, p.70.

classe, sexualité, etc. « Those who dare mix while differing¹⁶ », nous dit Trinh T. Minh-Ha, remplissent ces trous indéfinissables d'un trait d'union (*hyphen*). Ce trait se mue en un *devenir* où une nouvelle réalité, en quelque sorte « hors-la-loi » ou « hors-les-lois », est créée : « The challenge of the hyphenated reality lies in the hyphen itself : the *becoming* Asian-American; the realm in-between, where pre-determined rules cannot fully apply¹⁷. » Dans cet état de perpétuel devenir, impossible de circonscrire l'identité, puisqu'elle ne s'arrête jamais. Pour reprendre les mots de Claire Parnet, celle-ci devient agencement, alliage, dont l'unité est le « co-fonctionnement » des expériences, une « symbiose¹⁸ » des identifications.

L'espace occupé se doit donc d'être à l'image de l'identité qui s'y inscrit : multiple, polyphonique, et surtout mouvante. Mais il s'agit là d'un déplacement qui déstabilise et qui nécessite un ajustement perpétuel. Pour Stuart Hall, se positionner dans un « *third scenario* » provoque l'inconfort de ne parler de nulle part en particulier : « [The difficulty] was about speaking from a clearly defined place, a tradition, roots [...] [The third scenario] is the scene where this new thing is being worked out, and the difficulty we are having is the difficulty of that discourse emerging¹⁹. » Néanmoins, la richesse de ce tiers scénario réside précisément, comme l'affirme Trinh, dans son aspect profondément paradoxal, dans son déracinement :

The challenge has to be taken up everytime a positioning occurs : for just as one must situate oneself (in terms of ethnicity, class, gender, difference), one also refuses to be confined to that location. If art can be neatly contained in systematic forms of closure, if it can be made to be an object of knowledge, then it no longer is art. Its very "essence" rests upon its element of inexplicability and of wonder²⁰.

La difficulté des « *politics of location* » réside dans le fait de parler d'une *confusion*. Lorsqu'un individu jugé marginal prend la parole, il construit, au fil des mots, son espace de

¹⁶ Trinh, *op. cit.*, p.157.

¹⁷ *Ibid.*, p. 157.

¹⁸ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p.84.

¹⁹ Stuart Hall, Laleen Jayamanne et Michelle Wallace, « The Afternoon Discussion », *Framework*, no. 36, « Third Scenario », 1989, p.60.

²⁰ Trinh, *op. cit.*, p.230.

discours propre. L'émergence et la préservation de cet espace seraient donc tributaires d'une prise de parole. C'est pourquoi la notion de frontière, dont le potentiel subversif s'est développé avec les études postcoloniales, perd ici de la simplicité que lui confèrent les grandes puissances. Que devient la marge lorsque le marginal prend la parole? Comme le demande Gayatri Spivak, les subalternes peuvent-elles parler²¹ ?

La théorie postcoloniale conçoit la frontière, de façon générale, comme un lieu en soi, où créativité et subversion « tendent à inverser le sens de l'innovation²² ». Pour Bhabha, la remise en scène du passé par ceux qui se situent dans la « minorité » introduit des « other, incommensurable cultural temporalities²³ » et aliène ainsi tout accès à une tradition des pouvoirs centraux; chez Michel de Certeau, la frontière est passage, elle se manifeste à travers l'image du pont, celui qui « soude et oppose des insularités²⁴ ». Pour de Certeau, « l'étranger » est toujours « déjà là », et le pont n'est que délimitation de deux espaces dont l'étrangeté et l'altérité donnent l'impression de pénétrer un ailleurs inaccessible²⁵. C'est dans une optique de déplacement perpétuel que réfléchissent les théoriciennes du *Third-World Feminism* et du *Black Feminism*. Pour bell hooks, se positionner dans la marge équivaut à un renouveau de la pensée, un espace de révision des discours hégémoniques. Le mouvement de la marge, en perpétuelle action, redéfinit la notion de frontière²⁶. Pour créer de nouvelles réalités, il suffit d'allier ce mouvement à un langage résistant : « [Marginality] offers to one the possibility of radical perspective from which to see and create, to imagine alternative, new worlds²⁷. » Il en naît un espace qui rappelle celui revendiqué par Rich – réel ou

²¹ Gayatri Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Trad. de l'anglais par Jérôme Vidal, Brezje, Éditions Amsterdam, 2009 [1988], 110 p.

²² Paul Aron, Denis St-Jacques et Alain Viala, *Dictionnaire du littéraire*, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004, p.87.

²³ Homi Bhabha, *op. cit.*, p.3.

²⁴ De Certeau, *op. cit.*, p.188.

²⁵ *Ibid.*, p.188-189.

²⁶ bell hooks, « Choosing the Margin as a Space of Radical Openness », *Yearnings: race, gender and Cultural Politics*, Cambridge, South End Press, 1989, p.203.

²⁷ *Ibid.*, p.207.

imaginaire – où l'identité est multiple, les histoires racontées et les vérités dévoilées; il s'agit d'un espace inclusif, « where we recover ourselves, where we move in solidarity to erase the category colonized/colonizer²⁸ ». La marginalité est un point de vue à adopter, une source de *création* qui se dissocie des codes des pouvoirs centraux. hooks se réclame d'une certaine marginalité, elle ancre son point de vue dans une périphérie qui regarderait le centre d'un œil moqueur.

D'autres théoriciennes, dans la veine de Bhabha, envisagent plutôt un tiers espace qu'elles créent *elles-mêmes*. Pour Chandra Mohanty, par exemple, la femme de couleur se développe dans un processus de perpétuelle redéfinition de soi, négociant les nombreux mouvements entre cultures, langages et régimes de vérité dans lesquels elle est inscrite. Lorsqu'il est pris en charge par la femme, ce combat contre les dictatures identitaires devient une arme, une façon de se *reterritorialiser* soi-même : « It is this process, this reterritorialization through struggle, that allows me a paradoxical continuity of self, mapping and transforming my political location²⁹. » La notion de « *temporality of struggle* » amène à la création d'un savoir *autre*, d'un nouvel espace de connaissance d'où mener le combat. Dans la même optique, Gloria Anzaldúa, en théorisant la notion de *mestiza*, remet en question la conception communément acceptée de la frontière. La *mestiza*, cet état d'entre-deux où se situent les membres de la communauté Chicana, coïncée entre les États-Unis et le Mexique, est en continuel état de transition. Elle dépasse les oppositions binaires : l'individu *est* la frontière. Anzaldúa promeut une nouvelle *mestiza* qui, au-delà d'une tolérance de la pluralité des identités ou d'une ambivalence, les transforme en quelque chose de radicalement différent, encore inconnu³⁰. La théoricienne, reniée par sa culture du fait de son homosexualité, s'inspire de ce rejet pour créer une nouvelle communauté :

As a *mestiza* I have no country, my homeland cast me out [...] I am cultureless because, as a feminist, I challenge the collective cultural/religious male-derived

²⁸ *Ibid.*, p.209.

²⁹ Chandra Talpade Mohanty, « Feminist encounters: locating the politics of experience », dans Michèle Barrett et Anne Phillips (dir. publ.), *Destabilizing theory: contemporary feminist debates*, Cambridge, Polity, 1992, p.89.

³⁰ Gloria Anzaldúa, « La consciencia de la mestiza / Towards a New Consciousness », *Borderlands/La Frontera*, San Francisco, Aunt Lute Books, 2007 [1987], p.79.

beliefs of Indo-Hispanics and Anglos; yet I am cultured because I am participating in the creation of yet another culture, a new story to explain the world and our participation in it, a new value system with images and symbols that connects us to each other and the planet. *Soy un amasamiento*, I am an act of kneading, of uniting and joining that not only has produced both creature of darkness and a creature of light, but also a creature that questions the definition of light and dark and gives them new meanings³¹.

Il s'agit de créer un espace où les oppositions binaires ne sont plus simplement renversées, mais où la définition même de culture est remise en cause. Lorsqu'Andalzuà parle de lumière et d'obscurité, on ne peut qu'y discerner la tension, toujours présente dans la pratique féministe depuis le 18^e siècle, entre les secteurs publics et privés. L'obscurité du logis correspond à l'aveuglement devant les problématiques économiques, sociales et politiques auxquelles les femmes de toutes les sphères ont pu faire face.

Gayatri Spivak établit le lien entre cette tension et celle opposant la marge et le centre. Contrairement à un renversement de l'opposition, qui la réinscrirait dans un dogme paralysant, Spivak propose un déplacement qui mettrait en évidence l'interdépendance de chacune des sphères. À la façon d'un tissu, privé et public s'assemblent de façon à ce que son sens s'en trouve toujours modifié. L'opposition se déplace perpétuellement, « is always different from itself, always defers itself³² », et interroge nos idéaux. S'appuyant sur la théorie déconstructionniste de Jacques Derrida, Spivak propose que la réappropriation, ou *relecture*, du discours de la classe dominante *par* les représentants de la marge permettrait une déconstruction des oppositions³³. Il serait ici question de langage et de celle *qui parle*; de mots revisités et dont le sens diverge. C'est pourquoi la théoricienne se permet d'infiltrer la classe dominante universitaire et de s'approprier son langage pour mieux le subvertir. En faisant la navette entre marge et centre, la femme (féministe) de couleur se ferait *narratrice* d'un déplacement physique, idéologique, politique. Marge et centre deviennent, dans cette perspective, des termes relativement désuets : « The only way I can hope to suggest how the center itself is marginal is by not remaining outside in the margin and pointing my accusing

³¹ *Ibid.*, p.80.

³² Gayatri Spivak, *In Other Worlds*, *op cit.*, p.140.

³³ *Ibid.*, p.143.

finger at the center. I might do it rather by implicating myself at the center and sensing what politics make it marginal³⁴. »

Se déploie donc la conscience d'une autre forme de connaissance, celle de la marge. La perspective sur les sphères privée et publique se modifie, et leur prétendue étanchéité est abolie. Le centre s'avère désormais redevable de la marge, qui est sa condition d'existence³⁵. L'« Autre » tel que perçu par le centre s'approprie son discours de façon créative et se crée ainsi un espace nouveau. Il se *renomme* lui-même, comme l'explique ici Trinh : « Accepting negativity (otherness as defined by the master) has led to a new positivity (identity as reclaimed by the other), which in turn opens to a set of new negativities and positivities (through the unnamings of both the master and his other)³⁶. » Au-delà d'un espace entre les savoirs, Trinh, comme Spivak, promeut un *mouvement* entre ces formes de connaissance. La place de l'autre est perçue comme un espace de révision des discours, un endroit où « the very invisibility of the invisible³⁷ » est soulignée et portée au visible.

2. L'ESPACE AUTOBIOGRAPHIQUE

L'écriture, devant ce désir de rendre visible ce qui ne l'a jamais vraiment été, se centre sur le point de vue emprunté. C'est ce qui permettra de rendre réellement *singulière* la voix de celle qui parle. La forme autobiographique, chez la femme de couleur, évolue en une forme à la fois personnelle *et* collective : la réécriture de souvenirs et d'histoires nationales représente un moyen de refaire l'histoire, de réinventer notre culture. En effet, on entend, à travers le prisme de la voix auctoriale, des communautés entières :

For with the displacement effected on the opposition between the private and the public [...] autobiographical forms do not necessarily implicate narcissism, and

³⁴ *Ibid.*, p.145.

³⁵ Trinh, *op. cit.*, p.18.

³⁶ *Ibid.*, p. 187.

³⁷ *Ibid.*, p.187

the personal becoming communal no longer functions as mere privileged access to the private realm of an individual³⁸.

Un déplacement s'est opéré dans la forme même de l'autobiographie. Elle est maintenant marquée du sceau de la réinvention, de la mosaïque, de l'éclatement identitaire. Il importe donc, pour l'individu considéré « Autre », de saisir de nouveaux outils de redéfinition de soi et de l'autre, des « stories, retold stories, versions that reverse and displace the hierarchical dualisms of naturalized identities³⁹ », pour reprendre les mots de Donna Haraway.

Pour Sidonie Smith et Julia Watson, la forme autobiographique appliquée au sujet colonial et postcolonial se distingue de la tradition autobiographique occidentale post-Lumières où un « Je » s'universalise. Ce « Je », celui de l'homme privilégié (le « *Man* »), se situe en-dehors de toutes considérations historiques, géographiques, économiques ou culturelles; un « straight white Christian man of property⁴⁰ » qui ne serait issu d'aucune collectivité, d'aucune historicité. Il s'oppose au sujet « Autre », plus généralisé, du colonisé :

Where Western eyes see Man as a unique individual rather than a member of a collectivity, of race or nation, of sex or sexual preference, Western eyes see the colonized as an amorphous, generalized collectivity. The colonized "other" disappears into an anonymous, opaque collectivity of undifferentiated bodies⁴¹.

Le genre autobiographique pris en charge par la femme de couleur nécessite une *révision* des formes littéraires traditionnelles dans le but d'ausculter les relations de pouvoir (quelle que soit leur nature) qu'elles mettent en œuvre ou qu'elles perpétuent⁴². C'est pourquoi les auteures se penchent sur la possibilité d'un contre-discours, d'une forme autobiographique *alternative* amenant à une certaine forme de décolonisation. Parce qu'après tout, « Western autobiography is only one form of "life writing" »⁴³. » Smith et Watson affirment le caractère

³⁸ *Ibid.*, p. 191.

³⁹ Donna Haraway, *op.cit.*, p.175.

⁴⁰ Spivak citée dans Smith et Watson, *op. cit.*, p. xvii.

⁴¹ *Ibid.*, p. xvii.

⁴² *Ibid.*, p. xix.

multidimensionnel du processus de décolonisation, celui-ci impliquant une reconstruction identitaire mouvante, une perpétuelle « déformation/reformation of identity⁴⁴ ». Le « devenir » construit par la femme de couleur ne s'arrête jamais, il demeure actif et vivant. Il s'agit de modifier le point de vue sur la force hégémonique afin d'offrir la possibilité au sujet colonisé de *s'écrire* dans toute sa complexité.

Les récits de Jamaica Kincaid, qu'il s'agisse d'essai (*A Small Place*), de mémoires (*My Brother*) ou de biographie fictionnelle (*Mr. Potter*), sont intimement reliés à sa propre vie. Comme nous l'avons mentionné en introduction, le terme le plus approprié pour cette pratique d'écriture est inventé par Jana Evans Braziel : l'« *alterbiography* ». Cette forme d'autobiographie s'avère, en quelque sorte, un lieu de contamination mutuelle : lorsque l'auteure prend le contrôle du récit de vie des membres de sa famille, ceux-ci, se laissant écrire, altèrent sa nature et en font ressortir des aspects parfois (in) consciemment occultés. Leigh Gilmore, dans le même ordre d'idées, affirme que les récits de Kincaid agissent comme métonymies de son propre récit : « Insofar as autobiography represents the real, it does so [...] through the claims of contiguity wherein the person who writes extends the self in the writing, and puts her in another place⁴⁵. » En (ré) écrivant l'autre, en *se mettant ailleurs*, Kincaid se forge, se construit elle-même. Elle se renomme constamment, incarne cette « difference that has no name and too many names already⁴⁶ » évoquée par Trinh. En se nommant, elle nomme la communauté d'où elle provient et rend visible le trait d'union partagé avec eux. Si « Identity is a way of re-departing⁴⁷ », Kincaid (se) donne une chance de repartir à zéro. Ses récits réécrivent le sujet colonisé : ils lui donnent une deuxième chance et

⁴³ *Ibid.*, p. xviii.

⁴⁴ *Ibid.*, p.xviii-xix.

⁴⁵ Leigh Gilmore, *Autobiographics : A Feminist Theory of Women's Self-representation*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, p.67.

⁴⁶ Trinh, *op. cit.*, p.14.

⁴⁷ *Ibid.*, p.14

un récit propre. Ces nouvelles « figurations of self (and selves)⁴⁸ », ou petites genèses, dévoilent de nouvelles facettes de l'auteure, des membres de sa famille, et plus globalement de son pays natal, Antigua.

Parler de soi, c'est deviner un « chez-soi » et les individus qui y sont associés. Selon Carole Boyce Davies, ce n'est qu'en *quittant* son chez-soi qu'on est en mesure d'y jeter un œil critique et d'y voir un espace de contradiction et d'aliénation⁴⁹. Ainsi, déplacement et mouvement riment, paradoxalement, avec résistance. *A Small Place* est le récit de ce « home » pour lequel l'auteure entretient des sentiments confus. Toujours selon Davies, la réécriture du « pays natal » est perçue comme une résistance politique directement reliée aux combats de la femme afro-américaine/caribéenne. La dénonciation de la corruption née de la culture coloniale et le développement identitaire de la jeune femme noire sont deux facettes d'un même processus : une redéfinition de soi à travers l'écrit⁵⁰. Si Kincaid écrit sur ce pays quitté à l'adolescence, c'est qu'il reste quelque chose à y puiser, à comprendre et retravailler. Il reste surtout à dévoiler l'envers de ce qu'on en dit et fait.

Pour Braziel, l'écriture de l'autre implique une réflexion sur la relation du sujet avec l'histoire. Écrire l'autre, c'est aussi (ré) écrire l'histoire, et dans ce cas-ci, l'histoire de la colonisation, celle de l'esclavage. Les grands récits comme ceux de la colonisation forgent des stéréotypes et, surtout, *fixent* l'identité à des lieux communs. En choisissant de faire dépasser son écriture, de la faire sortir d'elle-même vers l'autre, Kincaid nage à contre-courant de l'histoire : « She who knows she cannot speak of them without speaking of herself, of history without involving her story, also knows that she cannot make a gesture without activating the to-and-fro movement of life⁵¹. » Il s'agit de parler, au risque de se contredire, pour dépasser, et éventuellement abattre, les limites qu'imposent les grandes puissances à la vérité autoproclamée. Lorsque bell hooks parle de sa peur d'écrire son

⁴⁸ Braziel, *op. cit.*, p.8.

⁴⁹ Carole Boyce Davies, *Black women, writing and identity : migrations of the subject*, Londres et New York, Routledge, 1994, p.113.

⁵⁰ *Ibid.*, p.115.

⁵¹ Trinh, *op. cit.*, p.76.

autobiographie⁵², c'est plutôt de la peur d'un passé trouble et du *nom* qui y est associé dont elle parle. Écrire sur soi et sur l'autre permet non seulement de réaligner les événements et d'y jeter un nouveau regard, mais aussi de renommer les choses pour en effacer d'autres. Ce que Trinh décrit comme « the necessity of re-naming so as to un-name⁵³ » traduit donc la possibilité pour l'individu opprimé de renaître dans un nouveau contexte, celui de la littérature.

Jamaica Kincaid jette donc sur Antigua un œil acerbe et profondément critique, mais aussi très nuancé, comme en témoignent les différentes perspectives empruntées dans la narration. C'est peut-être l'une des raisons pour laquelle l'essai *A Small Place* a créé tant d'émoi : en plus de se distancer de la forme essayistique traditionnelle, l'auteure y déploie une voix multiple, des points de vue contradictoires. Elle s'y dédouble, se *déplace* pour mieux (faire) voir. Nous verrons en quoi le déplacement joue sur presque tous les plans : physique, énonciatif, narratif, idéologique, etc. Cette thématique, représentative de l'identité fracturée du sujet diasporique, permet de lever le voile sur des discours ignorés, ceux des habitants d'Antigua, tout en dévoilant les lourds secrets d'une île magnifiée par l'industrie du tourisme. Pour parler, encore une fois, avec Trinh : « displacing is a way of surviving. It is an impossible, truthful story of living in-between regimens of truth⁵⁴ »; le déplacement favorise l'éclatement, « [it] involves the invention of new forms of subjectivities, of pleasures, of intensities, of relationships⁵⁵ ». Grâce à Kincaid, des identités *renouvelées* sont mises de l'avant, y compris la sienne. La colère de l'auteure est manifeste : cette colère l'amène à se prononcer sur les problèmes notoires de son île natale, et à réécrire son histoire et celle des autres, à *sa* façon, dans un souci de vérité.

⁵² bell hooks, *Talking Back*, *op. cit.*, p.155-156.

⁵³ Trinh, *op. cit.*, p.14.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

3. L'EXEMPLE D'A *SMALL PLACE*

L'essai *A Small Place* se déploie comme un guide touristique alternatif, un contre-discours aux récits de voyage véhiculant une image utopique des Caraïbes. La narration, assurée par Kincaid (on le devine grâce à plusieurs indices biographiques), s'adresse directement, d'un « *you* » accusateur, à un lecteur type : le touriste, blanc, riche et éduqué, américain ou européen. Sous-entendant une ignorance qui lui serait inhérente, Kincaid propose d'expliquer à ce touriste stéréotypé la *réelle* situation sociale, économique et politique de l'île d'Antigua, son pays natal. La narratrice marche avec le touriste et lui dévoile, peu à peu, la sombre histoire d'esclavagisme et de corruption que dissimule le paradisiaque tableau des Caraïbes. D'emblée, l'auteure problématise la thématique du *regard* adopté en fonction de la position sociale occupée par un individu : « If you go to Antigua as a tourist, this is what you will see. » (*SP*, p.3, c'est moi qui souligne); « The Antigua that I knew, the Antigua in which I grew up, is not the Antigua you, a tourist, would see now. » (*SP*, p.23) Le but poursuivi par Kincaid est d'amener à voir *au-delà* des apparences et de démanteler le manichéisme des représentations identitaires tel que construit par la logique coloniale. Nous analyserons comment Kincaid met en scène les points de vue du touriste, du colonisateur et du citoyen d'Antigua pour mieux les déconstruire et révéler leur envers. Puis, nous verrons en quoi ce travail de dévoilement participe d'une réappropriation féministe de l'histoire du peuple d'Antigua, marquée par de multiples relations de pouvoir.

3.1 ANTIGUA, PARADIS EN TOC

L'essai ouvre sur le parcours que suit le touriste à travers Antigua dès sa sortie de l'aéroport jusqu'à sa chambre d'hôtel :

If you come by aeroplane, you will land at V.C. Bird International Airport [...] You pass a building sitting in a sea of dust [...] You pass the hospital, the Holberton Hospital [...] For here you are now, passing by Government House. And here you are now, passing by the Prime Minister's Office and the Parliament Building, and overlooking these, with a splendid view of St. John's Harbour, the American Embassy. [...] Overlooking the drug smuggler's mansions yet another mansion, and leading up to it is the best paved road in all

of Antigua [...] Oh, but by now you are tired of all this looking, and you want to reach your destination – your hotel, your room. (SP, pp.3-12)

Ici, la position de Kincaid s'apparente à celle d'un dieu voyeur, d'une omniscience : s'identifiant toujours au peuple d'Antigua, elle demeure néanmoins une exilée qui retourne au pays natal pour y constater sa désolation. Elle regarde *de partout*. Michel de Certeau offre une description de celui (ici *celle*) qui, montant dans la tour du World Trade Center à Manhattan, « est enlevé à l'emprise de la ville⁵⁶ ». Se sortant de la masse des marcheurs, celle qui monte là-haut « se transfigure en voyeur »; cette élévation « mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était “possédés”⁵⁷ ». À l'opposé, les destinataires de Kincaid, soit les touristes et, par extension, le peuple d'Antigua, se situent « en bas [...] à partir des seuils où cesse la visibilité⁵⁸ ». Établissant un lien entre marche et énonciation, de Certeau affirme qu'« un circuit ou un “parcours” est un *speech act*⁵⁹ ». Les marcheurs « écrivent » inconsciemment la ville en la parcourant, ils « trament les lieux⁶⁰ ». L'ascension de l'auteure, donc, permet la mise en lecture de l'illisible « texte urbain » écrit par les marcheurs eux-mêmes. Cette prise de conscience de l'aveuglement global dont sont victimes les touristes comme les citoyens d'Antigua incite Kincaid à dévoiler l'envers de la réalité du pays, obscurcie par l'autorité coloniale. *A Small Place* se présente comme une plate-forme où illustrer nettement cette juxtaposition des perspectives. Si « un faire permet un voir⁶¹ », Kincaid donne la possibilité, en *écrivant* à partir de son point de vue, de découvrir ce qui se cache derrière les institutions décrites dans le parcours.

La mise en contraste de l'aveuglement du touriste avec le point de vue critique de la narratrice révèle une certaine réalité politique à Antigua :

⁵⁶ de Certeau, *op. cit.*, p.140.

⁵⁷ *Ibid.*, p.140.

⁵⁸ *Ibid.*, p.141.

⁵⁹ *Ibid.*, p.175.

⁶⁰ *Ibid.*, p.147.

⁶¹ *Ibid.*, p.177.

and since you are on your holiday, since you are a tourist, the thought of what it might be like for someone who had to live day in, day out in a place that suffers constantly from drought, and so has to watch carefully every drop of fresh water used[...] must never cross your mind. (*SP*, p.4)

Oh, but you are on your holiday and the sight of these brand-new cars driven by people who may or may not have really passed their driving test [...] would not stir up these thoughts in you. (*SP*, p.7)

and so you needn't let that slightly funny feeling you have from time to time about exploitation, oppression, domination develop into full fledged unease, discomfort; you could ruin your holiday. (*SP*, p.10)

L'ironie de l'utilisation répétitive de « you must not think » réside précisément dans sa cruelle vérité : le touriste n'a effectivement *jamais pensé* aux tracas quotidiens des citoyens de l'île visitée. L'exemple le plus flagrant de ce décalage reste sans doute celui de l'insigne de la bibliothèque d'Antigua qui, depuis plus de vingt ans, affiche : « THIS BUILDING WAS DAMAGED IN THE EARTHQUAKE OF 1974. REPAIRS ARE PENDING » (*SP*, p.9). Là où le touriste ne décèle qu'une étrange perception du temps, Kincaid voit le symbole de la mauvaise administration d'Antigua depuis son indépendance. Contrairement à elle, qui cherche en vain les livres ayant marqué son enfance et édifié sa vie d'auteure, le touriste se contente de fouiller dans sa valise pour en attraper un : « You have brought your own books with you, and among them is one of those new books about economic history, one of those books explaining how the West (meaning Europe and North America after its conquest and settlement by Europeans), got rich » (*SP*, p.9). Kincaid caricature son discours condescendant (« you might see this as a sort of quaintness on the part of these islanders, these people descended from slaves » [*SP*, p.9]) dans le but d'illustrer un manque d'intérêt notoire pour le peuple et l'histoire du pays qu'il visite. Par son omniprésence sur l'île, le touriste, marcheur tout-puissant, évacue toute autre réalité que la sienne. N'y percevant que lui-même, il réinvente le territoire d'Antigua, qui se transforme en surface de projection : « you see yourself taking a walk on that beach, you see yourself meeting new people [...] you see yourself eating some delicious, locally grown food, you see yourself, you see yourself... » (*SP*, p.13) Le touriste transforme le panorama antillais en palimpseste : son regard, supérieur, omnipotent, y ajoute une couche de sens, mais de ce fait place devant la réalité antillaise un voile artificiel.

Le lecteur marche donc dans une Antigua préfabriquée, une page blanche sur laquelle on réécrit chaque jour l'histoire⁶². Dans cette optique, l'auteure fait usage de la métaphore théâtrale, qui accentue l'effet de faux-semblant qu'instaure le touriste. Antigua se révélerait être le théâtre d'une intolérable beauté, d'une perfection insidieuse. Sa beauté éclatante semble noyer le constat de son aspect fabriqué et du contexte historique ayant autorisé cette transformation. Le dernier chapitre insiste d'ailleurs sur la beauté de l'île, si belle qu'elle semble irréelle, trompeuse (*SP*, pp.77-79). Entre rêve et réalité, l'abyme se creuse et enferme chaque protagoniste dans une perspective monolithique comparée à une prison :

It is as if, then, the beauty – the beauty of the sea, the land, the air, the trees, the market, the people, the sounds they make- were a prison, and as if everything and everybody inside it were locked in and everything and everybody that is not inside it were locked out. (*SP*, p.79)

Le simple citoyen devient acteur d'un *fantasme* où la beauté d'Antigua, tellement irréelle, s'apparente à « a stage set for a play » (*SP*, p.77). Le citoyen prend part, malgré lui, à une opération d'autoreprésentation envahissante et à la prise en charge autoritaire de l'espace qui lui appartient. À partir de ce constat d'une manœuvre de réinvention du territoire, l'auteure établit un parallèle entre la mainmise du touriste sur l'image que renvoie Antigua et celle du colonisateur.

Comme l'affirme Moira Ferguson, Kincaid maintient, au début de l'essai, une distance entre le « you » du touriste et le « they » des colonisateurs anglais. Néanmoins, elle établit rapidement le rapprochement touriste/colonisateur en ayant recours au trope de la « maison⁶³ », du « *stay-at-home* » :

And so all this fuss over empire- what went wrong here, what went wrong there- always makes me quite crazy, for I can say to them what went wrong : they should never have left their home, their precious England, a place they loved so much, a place they had to leave but could never forget. (*SP*, p.24)

⁶² Angeletta Gourdine, « Caribbean Tabula Rasa : Textual Touristing as Carnival in Contemporary Caribbean Women's Writing », *Small Axe*, vol. 10, no. 2, 2006 (été), p.86.

⁶³ Moira Ferguson, *Jamaica Kincaid: Where the Land Meets the Body*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1994, p.90.

Finalement, Kincaid brouille complètement les frontières entre touriste et colonisateur, les réunissant en une masse indistincte, un « *you* » cruel et sanguinaire :

You murdered people. You imprisoned people. You robbed people. You opened your own bank accounts and you put your money in them. The accounts were in your name. The banks were in your name. There must have been some good people among you, but they stayed home. And that is the point. That is why they are good. They stayed home. (*SP*, p.35)

En soulignant l'anéantissement culturel opéré par le système colonial et l'industrie touristique (« in both [the school and the library] you distorted or erased my history and glorified your own » [*SP*, p.36]), Kincaid soulève l'une des grandes problématiques du postcolonialisme : la reconstruction identitaire du colonisé.

3.2 LE MASQUE DU TOURISTE

Dans son *Portrait du colonisé*, Albert Memmi évoque l'opération de remodelage identitaire qui survient en période de colonisation : « Le lien entre le colonisateur et le colonisé est destructeur et créateur. Il détruit et recrée les deux partenaires de la colonisation en colonisateur et colonisé : l'un est défiguré en oppresseur [...] l'autre en opprimé⁶⁴. » Le sujet colonisé devient ce que son corps suggère, il est, comme dirait Frantz Fanon, « sur-déterminé de l'extérieur⁶⁵ ». Edward Said affirmait quant à lui que la personnalité de l'Autre se fixe dans une image stéréotypée, elle s'enferme dans une simple copule : « est » (« *is* »)⁶⁶.

⁶⁴ Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « Libertés » no.37, 1966, p.117.

⁶⁵ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2009 [1952], p.93.

⁶⁶ Edward Said, *Orientalism*. New York, Vintage Books, 1979, p.72. Said théorise la notion d'Orientalisme selon le pouvoir que s'abroge l'imaginaire occidental à créer un langage désignant l'Autre, l'Oriental, fixant ainsi son identité : « [The figures of speech associated with the Orient] are all declarative and self-evident; the tense they employ is the timeless eternal [...] For all these functions it is frequently enough to use the simple copula *is*. [...] Philosophically, then, the kind of language, thought, and vision that I have been calling Orientalism very generally is a form of radical realism; anyone employing Orientalism, which is the habit for dealing with questions, objects, qualities, and regions deemed Oriental, will designate, name, point to, fix what he is talking or thinking about with a word or phrase, which then is considered either to have acquired, or more simply to be, reality. »

Kincaid, récupérant ce processus colonial de fixation de l'identité, le renverse de façon à glorifier son peuple : « all masters of every stripes *are* rubbish, and all slaves of every stripes *are* noble and exalted; there can be no question about this » (*SP*, p.80, c'est moi qui souligne). Cette affirmation, presque grandiloquente, souligne le ridicule de la réflexion coloniale et son manichéisme artificiel. En effet, l'auteure semble croire en une égalité originelle des races, des sexes; la colonisation, entre autres, est responsable des relations de pouvoir et des rôles de dominant/dominé qui y sont associés. C'est ce qu'elle laisse entendre dans les toutes dernières lignes de son ouvrage :

Of course, the whole thing is, once you cease to be a master, once you throw off your master's yoke, you are no longer human rubbish, you are just a human being, and all the things that adds up to. So, too, with the slaves. Once they are no longer slaves, once they are free, they are no longer noble and exalted; they are just human beings. (*SP*, p.81)

Ce qui distingue le citoyen d'Antigua du touriste, c'est le *pouvoir de transformation* de ce dernier. Kincaid illustre cette mutation en mettant tout d'abord ces deux destinataires sur un pied d'égalité. « Every tourist is a native of somewhere » (*SP*, p.18), écrit-elle, rappelant leur condition initiale de « *native* ». Elle évoque la banalité de leur vie respective : « Every native lives a life of overwhelming and crushing banality and boredom and desperation and depression, and every deed, good or bad, is an attempt to forget this » (*SP*, p.18). Néanmoins, cette banalité, bien qu'intrinsèque à chacun, n'est pas représentative d'une égalité économique⁶⁷. En effet, « some natives – *most natives in the world*- cannot go anywhere » (*SP*, p.18, c'est moi qui souligne) : la pauvreté, autre prison du citoyen d'Antigua, prive de toute mobilité. Kincaid met l'accent sur le contraste économique permettant à l'un de s'affranchir de sa situation de citoyen ordinaire et privant l'autre d'une occasion de se métamorphoser : « when the natives see you, the tourist, they envy you, they envy your ability to leave your own banality and boredom, they envy your ability to turn their own banality into a source of pleasure for yourself. » (*SP*, p.19) Récupérant le trope théâtral, Kincaid parle du touriste comme d'un costume qu'on revêt; le passage d'un état à un autre est clairement identifié : « the minute you *become* a tourist » (*SP*, p.14, c'est moi qui souligne).

⁶⁷ Suzanne Gauch, « A Small Place. Some Perspectives on the Ordinary », *Callaloo*, vol. 25, no.3, 2002 (été), p. 911.

Ainsi, d'une « whole person », le citoyen américain (« ou pire, européen ») ordinaire devient un « ugly human being », un touriste (*SP*, p.14-15).

3.3 REMPLIR CES SILENCES...

Le touriste/colonisateur orchestre donc la réalité d'Antigua selon un fantasme de conquête. Il le prend en charge, le remodèle afin d'échapper à une réalité auquel il ne voue aucun intérêt. C'est une opération de « repétrissage⁶⁸ » qu'il applique aussi au natif du pays visité : le colonisateur dépersonnalise le colonisé, il le construit en tant qu'Autre. Celui-ci aura longtemps été objectivé, perçu comme de la pure marchandise : « we, as long as we have know you, were capital, like bale of cotton and sacks of sugar » (p.37). Ce projet de reconstitution du sujet colonial comme « Autre » ainsi que l'effacement de sa subjectivité sont perçus par Gayatri Spivak comme une « violence épistémique ». Le récit du colonisé, « sous-texte du récit palimpsestique de l'impérialisme », est reconnu comme « savoir subjugué », un savoir disqualifié, inférieur⁶⁹. S'ensuit l'aliénation du peuple dit « inférieur », une aliénation qui, comme l'affirme Kincaid, brime l'accès à la conscience d'un soi personnel, collectif et historique : « the people in a small place cannot see themselves in a larger picture, they cannot see that they might be part of a chain of something, anything [...] The people in a small place cannot give an exact, a complete account, of themselves. » (*SP*, p.52-53) Pour Kincaid, qui s'est donné la responsabilité d'écrire cet « account of themselves », un tel récit demande énormément de travail, un réajustement de la conscience de chacun quant à sa responsabilité historique. Malgré un flot de paroles, l'auteure *invente* ce silence « inside which [careful weighing, careful consideration, careful judging, careful questioning] could be done. » (*SP*, p.53). Elle aspire à ce récit où l'« exact » et la « completeness » (*SP*, p.53) redonneront au peuple d'Antigua la capacité de percevoir l'influence du passé sur le présent et le futur :

No action in the present is an action planned with a view of its effect on the future. When the future, bearing its own events, arrives, its ancestry is then

⁶⁸ Albert Memmi, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁹ Gayatri Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, *op. cit.*, p. 37-38.

traced in a trancelike retrospect, at the end of which, their mouths and eyes wide with their astonishment, the people in a small place reveal themselves to be like children being shown the secrets of a magic trick. (*SP*, p.54)

La portée de cette aliénation collective semble considérable lors de l'épisode de la célébration des diplômés de l'école d'hôtellerie :

In Antigua, people cannot see a relationship between their obsession with slavery and emancipation and their celebration of the Hotel Training School [...] people cannot see a relationship between their obsession with slavery and emancipation and the fact that they are governed by corrupt men (*SP*, p.55)

La petitesse de l'île semble correspondre au manque d'ambition historique de ses habitants. « In a small place », dit Kincaid, « people cultivate small events » (*SP*, p.52). Pour Kincaid, le problème d'Antigua réside non seulement dans l'inertie de son gouvernement, mais dans la tendance de celui-ci à reproduire les schèmes coloniaux (corrompus) du pouvoir. Plutôt que d'accéder au second degré d'imitation tel que suggéré par Bhabha, qui se rapproche plus de la moquerie ou de la parodie, le peuple d'Antigua tombe sous l'effet d'une mystification, d'un engourdissement de la pensée : le sujet colonisé a graduellement adhéré au portrait que le colonisateur a fait de lui, jusqu'à l'accepter comme réalité⁷⁰. Dans le troisième chapitre, Kincaid offre plusieurs exemples des pratiques corrompues du gouvernement d'Antigua, dirigé par des natifs du pays : les systèmes électrique et téléphonique ainsi que le service de télévision sont propriétés d'un ou plusieurs ministres gouvernementaux, qui en sont par le fait même les principaux acheteurs; l'entourage gouvernemental a mainmise sur les réseaux de la prostitution, de la drogue, du jeu; certains ministres bénéficient de banques « offshore », où ils déposent de l'argent de provenance douteuse; des nationales libanaises et syriennes prêtent d'énormes sommes d'argent au gouvernement d'Antigua pour mieux s'approprier le territoire en construisant des tours à condos; etc. Certaines plages, officiellement publiques, interdisent l'accès aux citoyens d'Antigua lorsque affiliées à un hôtel : l'industrie du tourisme contrôle la vie des citoyens. Ces manœuvres, brimant toute liberté d'expression, reproduisent le processus aliénant de la colonisation : personne n'en constate l'aberration, « they – people in Antigua – cannot see » (*SP*, p.60). C'est de Certeau qui, une fois de plus, traduit cet état de soumission collective : les citoyens d'Antigua, ces « pratiquants ordinaires » écrivant la ville, plient l'échine devant

⁷⁰ Albert Memmi, *op. cit.*, p.125.

le pouvoir, et « tout se passe comme si un aveuglement caractérisait les pratiques organisatrices de la ville habitée⁷¹ ».

Ce portrait de l'Antigua actuelle (étonnamment décolonisée et pourtant si subordonnée) contenu dans le troisième chapitre suit, par rigueur chronologique, celui du chapitre précédent, qui évoque des souvenirs d'enfance de Kincaid dans une Antigua coloniale. Le déplacement temporel opéré par l'auteure entre le deuxième et le troisième chapitre permet à la fois une confrontation de deux réalités prétendument opposées – Antigua avant et après l'indépendance – et le constat de leur inquiétant rapprochement. Si, à l'époque coloniale, « everywhere [the English] went they turned it into England; and everybody they met they turned English » (*SP*, p.24), l'époque actuelle, pourtant marquée du sceau de l'indépendance, ne s'est toujours pas débarrassée de ce désir de mimétisme. L'auteure évoque quatre figures dominantes – et étrangères – ayant exercé un contrôle sur l'une ou l'autre des sphères politiques ou sociales du pays à l'époque coloniale : les frères Barclay, le Mill Reef Club, le docteur tchécoslovaque et la maîtresse d'école du collège pour filles. Chacun de ces individus a commis d'horribles gestes et proféré de terribles paroles au sujet du peuple d'Antigua : les uns ont abandonné l'esclavagisme lors de son abolition et ont fondé une banque pour mieux les appauvrir; les autres refusent aux Noirs l'accès à leur club privé, sauf les serveurs; l'un fait inspecter chaque patient (Noir) par sa femme avant un rendez-vous médical; l'autre enseigne dans un collège qui, pendant longtemps, a refusé les enfants nés hors des liens du mariage. « No one ever dreamed », affirme Kincaid « that the word for any of this was racism » (*SP*, p.29), mettant en lumière non seulement l'aliénation indiscutable du peuple d'Antigua, mais l'évident décalage entre l'*idée* du colonisateur que se font les citoyens et leur comportement *réel* :

We thought these people were so ill-mannered and we were so surprised by this, for they were far away from their home, and we believed that the farther away you were from your home the better you should behave [...] We felt superior to all these people; we thought that perhaps the English among them who behaved this way weren't English at all, for the English were supposed to be civilised, and this behaviour was so much like that of an animal, the thing we were before the English rescued us. (*SP*, p.29-30)

⁷¹ Michel de Certeau, *op. cit.*, p.141.

L'autoreprésentation de l'Anglais comme figure en puissance s'impose comme modèle à reproduire, malgré un comportement qui invite à penser le contraire⁷². La meilleure caricature du pouvoir impérial alimente l'*admiration* du peuple, et non sa *révolte* : « Sometimes, when Antiguan look at this man, they see the event of George Washington, liberator and first President of the United States; [...] they see the event of Jackie Presser, the head of Teamsters Union in America » (SP, p.69-70).

Kincaid reproche une seule et unique chose à son peuple : une hyperpassivité qui justifie le portrait stéréotypé qu'a créé l'imaginaire colonial. La résistance au système corrompu ne se limite qu'à une parole vaine à laquelle ne s'allie aucun geste concret : « Them are thief, them are big thief » (SP, p.41); « That big new hotel is a haven for drug dealing » (SP, p.57)... Kincaid s'insurge de l'à-plat-ventrisme de son peuple, tellement préoccupé à attendre un nouveau chef, à l'image d'autres héros antillais (« And so then they imagine an other event, the event of Maurice Bishop in Grenada, and they imagine that such a man will materialise in Antigua » [SP, p.73-74]), qu'il passe à côté de sa propre histoire. Dans l'espoir que son rêve se réalise, le peuple d'Antigua se mue tranquillement en guide consentant de son propre misérabilisme : « having observed the event of tourism, they have absorbed it so completely that they have made the degradation and humiliation of their daily lives into their own tourist attraction. » (SP, p.69)

3.4... D'UNE LANGUE DÉCOLONISÉE

Ce n'est qu'en jetant un œil critique, et donc externe, que la dissonance entre l'image projetée et la réalité qu'elle dissimule est réellement donnée à voir. Dans son essai « On Seeing England for the First Time », Kincaid exprime cette dualité d'après son expérience personnelle :

That the idea of something and its reality are often two completely different things is something no one ever remembers; and so when they meet and find that they are not compatible, the weaker of the two, idea or reality, dies [...] And so finally, when I was a grown-up women [...] I saw England, the real England, not a picture, not a painting, not a story in a book, but England, for the first time. In

⁷² Suzanne Gauch, *loc. cit.*, p.915.

me, the space between the idea of it and its reality had become filled with hatred⁷³.

L'auteure, grâce à sa « double vision », souligne l'ambivalence du discours colonial et parvient à le remettre en question, à perturber son autorité⁷⁴. C'est à travers la langue que Kincaid opère sa résistance : à partir d'elle s'interceptent les différentes voix et points de vue convoqués⁷⁵. L'écriture, teintée d'ironie, superpose les discours et met ainsi l'accent sur leur risible décalage. Il s'agit surtout d'utiliser le mot juste, de trouver une définition exacte là où une autre s'impose. Kincaid crée un langage polymorphe où elle sème la résistance. Elle démystifie les expressions figées en les juxtaposant à leur signification réelle :

The English were ill-mannered, not racists; the school headmistress was especially ill-mannered, not a racist; the doctor was crazy [...] he was also not a racist; the people at Mill Reef Club were puzzling (why go and live in a place populated mostly by people you cannot stand), not racists. (*SP*, p.34)

Elle fait aussi usage de la parenthèse et de la répétition :

[The Mille Reef Club] was built by some people from North America who wanted to live in Antigua and spend their holidays in Antigua but who seemed not to like Antiguan (black people) at all, for the Mill Reef Club declared itself completely private, and the only Antiguan (black people) allowed to go there were servants. People can recite the name of the first Antiguan (black person) to eat a sandwich at the clubhouse and the day on which it happened; people can recite the name of the first Antiguan (black person) to play golf on the golf course and the day on which the event took place. (*SP*, p.27)

Figure privilégiée chez l'auteure, la répétition permet d'abolir les représentations stéréotypées qu'on a naturalisées. Contrairement à une répétition dépourvue d'intention critique, celle utilisée par Kincaid, insistante, vise à une transformation semblable à celle décrite par Trinh : « When repetition calls attention on itself as repetition, it can no longer be reduced to connote sameness and stagnancy as it usually does in the context of Western progress and accumulation, and its globally imposed emancipatory project⁷⁶. »

⁷³ Jamaica Kincaid, « On seeing England », *op. cit.*, p.371.

⁷⁴ Homi Bhabha, *op. cit.*, p.3.

⁷⁵ Ferguson, *Jamaica Kincaid : Where the Land Meets the Body*, *op. cit.*, p.102.

Kincaid déplace et subvertit un langage qui lui a été imposé, mais qu'elle peut manipuler. Elle évoque le paradoxe du colonisé, qui consiste à devoir utiliser la langue du colonisateur pour condamner ses actions : « For isn't it odd that the only language I have in which to speak of this crime is the language of the criminal who committed the crime ? And what can that really mean? » (*SP*, p.32) Dans un contexte colonial, un seul point de vue est privilégié, « The language of the criminal can explain and express the deed only from the criminal's point of view. It cannot contain the horror of the deed, the injustice of the deed, the agony, the humiliation inflicted on me » (*SP*, p.32). Néanmoins, Kincaid relève l'indiscutable relativité des discours : celui du colonisateur, dans l'absolu, en est un *parmi d'autres*. C'est ce qu'affirme Moira Ferguson : « Individuals themselves do not determine meaning⁷⁷. » Ainsi, l'auteure fait perpétuellement glisser le sens des mots. Dans le but d'expliquer que la signification d'un mot varie selon la position occupée, Ferguson relève l'une des manipulations langagières faites par Kincaid. Très subtilement, Kincaid modifie le nom d'une célèbre famille esclavagiste établie à la Barbade pendant la période coloniale, les Codrington. L'ajout du *n*, à peine perceptible, donne *Condrington*, où la particule « *con* » signifie en anglais « escroc », « truand »⁷⁸.

L'auteure entreprend un processus de déplacement du point de vue dominant en désobéissant à son rôle de dominée. La subversion de Kincaid repose dans sa capacité à utiliser le langage du plus fort pour le déstabiliser, pour lui imposer une colère si grande et intemporelle que c'est elle, désormais, qui prend le dessus :

And when I blow things up and make life generally unlivable for the criminal (is my life not unlivable, too ?) the criminal is shocked, surprised. But nothing can erase my rage- not an apology, not a large sum of money, not the death of the criminal- for this wrong can never be made right, and only the impossible can make me still (*SP*, p.32).

Kincaid nomme les actions répréhensibles du colonisateur/touriste, l'ignorance des citoyens d'Antigua, les vérités dissimulées derrière les masques des figures « colonisateur »

⁷⁶ Trinh, *op. cit.*, p.190.

⁷⁷ Moira Ferguson, *Jamaica Kincaid : Where the Land Meets the Body*, *op. cit.*, p.89.

⁷⁸ *Ibid.*, p.102.

et « colonisé » ainsi que derrière les institutions. Cette propension à mettre un nom sur tout, y compris sur sa colère, *dans* le langage de son oppresseur, mène à la décolonisation de ce dit langage et de ceux pour qui le « Je » parle. Ce « Je », celui de Kincaid, par l'endroit d'où il parle – *dans* Antigua, mais aussi *en-dehors* – se situe *entre* les savoirs et fait émerger une nouvelle histoire.

3.5 UNE (PETITE) PLACE POUR SOI

Dans *A Small Place*, Kincaid construit un espace de discours où se côtoient et se contredisent différents points de vue sur une réalité commune : celle de la place de l'industrie du tourisme dans les Caraïbes. L'entre-deux du statut d'exilée souligne une identité fracturée, contradictoire. La polyphonie que déploie l'œuvre – les voix du touriste, de colonisateur et du citoyen d'Antigua sont ici conviées – est contenue dans un « Je » qui, paradoxalement, cherche à se loger dans un espace propre⁷⁹. Elle-même à l'intersection de différents régimes de vérités, Kincaid s'affiche comme polymorphe, fragmentaire, et c'est précisément à l'image de l'espace qu'elle souhaite se construire. Un espace littéraire unique, mais complexe, où plusieurs voix (se) parlent tout en se contredisant : « The space of creativity is the space whose occupancy invites other occupancies⁸⁰. » La voix de Kincaid prend la forme d'un prisme où les identités se brouillent : celle du sujet colonisé, mais aussi celle d'Antigua⁸¹. L'auteure reconnaît la place de l'autre dans son propre espace littéraire, c'est pourquoi elle lui donne la chance de parler à travers sa voix. Le « Je » est l'autre, l'autre est « Je », il se dépasse lui-même tout en demeurant profondément ancré dans le corps de l'auteure : Kincaid *est* l'île d'Antigua. Son espace autobiographique s'avère donc plus grand qu'elle, c'est ainsi qu'il parvient à dépasser largement l'acception répandue du genre littéraire. L'ensemble du

⁷⁹ Maria Boletsi, « A place of her own », dans Aydemir Murat et Alex Rotas (dir. publ.), *Migratory settings*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2008, p.234.

⁸⁰ Trinh, *op. cit.*, p.187.

⁸¹ *Ibid.*, p.187.

peuple d'Antigua comme métonymie souligne le caractère infini et perpétuellement renouvelable de sa pratique autobiographique⁸².

Néanmoins, Kincaid ne se situe que partiellement de ce côté de la frontière, où Antigua fait face au reste du monde. Bien que profondément en colère contre le système colonial et l'influence qu'il exerce sur l'industrie touristique, l'auteure accepte de se positionner *ailleurs*. Son statut d'entre-deux permet un déplacement aisé d'un point de vue à l'autre ainsi que la formation d'un jugement critique nuancé. La dialectique intérieur/extérieur décloisonne son regard :

The moment the insider steps out from the inside, she is no longer a mere insider (and vice versa). She necessarily looks in from the outside while also looking out from the inside. [...] She knows that she is not an outsider like the foreign outsider. [...] Undercutting the inside/outside opposition, her intervention is necessarily that of both a deceptive insider and a deceptive outsider. She is this Inappropriate Other/Same who moves about with always at least two/four gestures: that of affirming "I am like you" while persisting in her difference; and that of reminding "I am different" while unsettling every definition of otherness arrived at⁸³.

Ce déplacement nécessite un engagement de la part de celle qui regarde. Un engagement à assumer le pouvoir qu'on se donne de *voir* ce qui déplaît, à vivre un inconfort, et donc à se faire un peu violence. C'est pourquoi l'auteure s'oblige à affronter son propre peuple pour lui imposer la médiocrité de sa propre image et l'inciter à partager sa colère. À l'image de la bibliothèque d'Antigua toujours en construction depuis le tremblement de terre de 1974, l'histoire des habitants d'Antigua est demeurée en ruine. Kincaid s'interroge sur la négligence de son peuple à en construire une nouvelle. Ses livres, toujours en boîte, demeurent inaccessibles : « most of the books, instead of being on their nice shelves, resting comfortably, waiting to acquaint me with you in all greatness, are in cardboard boxes in a room, gathering mildew, or dust, or ruin. » (*SP*, p.43) Ces histoires potentielles, stockées depuis au moins vingt ans, reflètent l'incapacité du peuple à avancer, se réinventer, se libérer une fois pour toutes. Kincaid soulève cette incongruité en rappelant la devise d'Antigua : « A

⁸² Leigh Gilmore, *The limits of autobiography : trauma and testimony*, New York, Cornell University Press, 2001, p.101.

⁸³ Trinh, *op. cit.*, p.74.

People to Mold, A Nation to Build » (*SP*, p.48). Bien que l'essai se construise comme une plate-forme où « renaît » le citoyen d'Antigua, l'auteure cherche en premier lieu à inciter son peuple à faire comme elle : à se former, par la force, la colère, la rébellion, un espace personnel. À crier pour ne pas se faire effacer.

Les multiples déplacements (narratif, géographique, politique, etc.) à l'œuvre dans *A Small Place* témoignent de la difficulté pour Kincaid de parler en des termes précis, manichéens, fixes. Il semble, étrangement, que le territoire même s'agence à cette séparation drastique des éléments, comme étant lui aussi aliéné :

There is no dawn in Antigua : one minute, you are in the complete darkness of night; the next minute, the sun is overhead and it stays there until it sets with an explosion of reds on the horizon, and then the darkness of night comes again, and it is as if the open lid of a box you are inside suddenly snaps into place. (*SP*, p.78)

L'auteure met en lumière la situation profondément problématique du sujet colonisé formé par ces oppositions binaires, et qui ne font que se perpétuer sous l'industrie touristique. Le manichéisme des formes de pouvoir opprimant le sujet colonisé se doit d'être souligné et resouligné de façon incessante. La propension du colonisateur à juger selon des critères raciaux, sexuels et de classes incite le sujet décolonisé, comme Kincaid, à tromper, décontenancer. Au risque de remettre en question son autorité auctoriale, l'auteure change de position, contredit son propre point de vue⁸⁴. Ces déplacements ne sont qu'à l'image des juxtapositions faites par l'auteure tout au long du roman. Si Kincaid se donne la responsabilité, par ses écrits, « to make everyone a little less happy⁸⁵ », c'est aussi par ces décalages qui déstabilisent le lecteur.

Lorsque l'auteure affirme que, à l'époque de la colonisation, « our perception of this Antigua – the perception we had of this place ruled by these bad-minded people – was not a political perception » (*SP*, p.34), c'est un peu pour amener le sujet colonial *vers* un espace politique. La prise en charge d'un discours implique, pour le sujet colonisé, et pour la femme

⁸⁴ Maria Boletsi, *op. cit.*, p.236.

⁸⁵ Marilyn Berlin Snell, *loc. cit.*

noire plus encore, de tenir compte des réalités politiques qui l'ont assujetti⁸⁶ afin de dépasser les frontières qu'elles ont érigées. Si Kincaid mentionne l'implication politique de sa mère à Antigua, c'est que, comme elle-même, elle dépasse la parole et agit :

In one election campaign, my mother was putting up her party's posters on a lamppost just outside the house of the Minister of Culture. When the minister, hearing a great hubbub (my mother would only do this with a great hubbub) came outside and saw it was my mother, he said, perhaps to the air "What is *she* doing here?" And to this my mother replied, "I may be a she, but I am a good she." » (SP, p.50)

Kincaid et sa mère se font instigatrices d'une nouvelle société où *la femme noire* se pose comme agent de changement⁸⁷. Plus qu'un enchevêtrement des formes biographique et autobiographique, l'essai de Kincaid illustre la possibilité, pour chacun, de détourner l'histoire⁸⁸. Elle décrit sous quelles conditions son peuple – et donc, elle-même — s'est formé : un espace créé non pas en ignorant les frontières, mais bien *malgré* elles, et même *grâce* à elles⁸⁹. Kincaid s'approprie les insultes et les renvoie au visage de son détracteur, renversant ainsi la relation de pouvoir : « Even if I really came from people who were living like monkeys in trees, it was better to be that than what happened to me, what I became after I met you. » (SP, p.37) Cette « restructuration » de l'espace autobiographique autorise la transformation d'un territoire (dans une perspective coloniale, donc *colonisable*) en espace personnel, une « *small place* » occupée par nul autre que soi⁹⁰.

Par la littérature, Kincaid permet une décolonisation du peuple d'Antigua, à défaut d'y retrouver des traces réelles de son indépendance politique. On assiste aussi à une *renaissance* de l'auteure, qui se situe toujours ailleurs, partout où l'on ne la chercherait pas. Kincaid assume son inscription dans les discours dominants, mais elle *écrit* : c'est sa façon de s'affranchir, en tant que femme, de toute domination. L'expérience de sa

⁸⁶ Smith et Watson, *op. cit.*, p. xxi.

⁸⁷ Moira Ferguson, *Jamaica Kincaid : Where the Land Meets the Body*, *op. cit.*, p.94.

⁸⁸ Smith et Watson, *op. cit.*, p.3.

⁸⁹ Marie Boletsi, *op. cit.*, p.232.

⁹⁰ Suzanne Gauch, *loc. cit.*, p.910.

propre aliénation jumelée à celle de son affranchissement forge une distance critique qui permet de réécrire l'autre. À l'instar du jardin qu'elle crée, l'œuvre de Kincaid fonctionne comme un aide-mémoire, une chose dont la forme étrange ne cesse de surprendre et dont la provenance nous est toujours énigmatique :

I did not tell this to the gardeners who 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 of memory, a way of remembering my own immediate past, a way of getting to a past that is my own⁹¹.

⁹¹ Jamaica Kincaid, *My Garden (Book)*, *op. cit.*, p.8.

CHAPITRE 2

TANDIS QU'IL AGONISE : L'INTENABLE MORT DU FRÈRE

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'histoire, en certains endroits, demeure figée. Si les habitants du pays natal de Kincaid contempnent avec effarement les événements du quotidien en n'y percevant aucune trace de leurs actions passées, « their mouths and eyes wide with their astonishment » (*SP*, p.54), l'auteure fait de cet entrelacement des temps une de ses préoccupations premières. *My Brother*, récit du combat contre le sida puis de la mort de Devon, le frère de Kincaid, est écrit sous la forme de mémoires. On ne pourrait trouver un terme plus juste pour décrire ce récit : ce qui nous est offert, ici, c'est bel et bien une mémoire, aussi mouvante soit-elle, couchée sur papier, un *memento mori*. À travers le récit de la mort et du deuil de son frère, Kincaid prend le risque de se souvenir. Cette mémoire s'affiche de façon fragmentée dans le corps du texte, comme une mosaïque difforme où les souvenirs de lointains et récents passés s'entrechoquent. L'auteure tente d'analyser ce(s) passé(s), d'y déceler des traces dans le présent dans le but d'y donner un sens et de se forger un meilleur avenir. Tel un leitmotiv, une incantation, elle répète que « each moment of its present shapes its past and each moment of its present will shape its future and even so influence the way I see its future » (*MB*, p.167).

D'entrée de jeu, *My Brother* juxtapose les possibles rapports à la mémoire. À l'opposé de sa mère, dont la mémoire sélective est perpétuellement détournée (et qui abhorre celle, phénoménale, de sa fille — « perhaps the thing she most dislikes about [her] » [*MB*, p.6]), Kincaid cultive la sienne, la jugeant fondamentale à son statut d'auteure :

I was only wondering if it had any meaning that some small red things had almost killed him from the outside after he was born and that now some small things were killing him from the inside; I don't believe it has any meaning, this is only something *a mind like mine* would think about. » (*MB*, p.6, c'est moi qui souligne)

Un « esprit comme le sien », c'en est un qui se souvient. Il en faut bien un dans ce pays où l'amnésie semble transmissible de génération en génération : « She does not like memory, I wanted to tell him; you have no memory, I wanted to tell him, she taught you that. » (*MB*, p.74) Devon lui-même ne peut faire face à sa maladie, la nommant plutôt « *the chupidness* »

(*MB*, p.8), esquive langagière récupérée dans un indéchiffrable bruit, « the *truups* sound » (*MB*, p.9), autre simulacre de parole qu'il utilise fréquemment. Kincaid porte le fardeau de la mémoire, personnelle et collective, ainsi que celui de la douleur : celle de voir son frère mourir tranquillement, mais celle, aussi, d'assister à son aveuglement tenace face aux événements. Comme l'affirme Leigh Gilmore, « Kincaid is isolated in her memory and pain [...] and it results in her becoming a permanent witness¹. » Ce que Ramon Soto-Crespo appelle « the hybridity of memory² » prend tout son sens dans *My Brother*, car le deuil de Kincaid s'échelonne sur plusieurs dimensions : à la fois individuel et historique, il naît d'une urgence de dévoiler une injustice personnelle et politique dans un pays aveuglé par sa propre misère. L'inévitable parallèle entre les histoires de Devon, celle d'un impérialisme destructeur sur l'île d'Antigua et celle de l'auteure elle-même provoque ainsi un mélange de mémoire(s) :

all these events in my life would come together: my brother dying, the memory of my books being burned because I had neglected my brother who was dying when he was a small child, a boy named Lindsay who might have been one of the fathers of my numerous children, the what really happened, the what might have really happened, and how it led to what was actually happening. And then again, and then again. (*MB*, p.137)

Avec *My Brother*, Jamaica Kincaid dépeint une mémoire à l'image du deuil qu'elle doit traverser : complexe, polymorphe et palimpsestique.

1. LA DISLOCATION DU LIEN FILIAL : HANTISE ET MÉLANCOLIE

Se souvenir, c'est se mettre en danger, puisqu'y loge le risque d'irruption d'une forme de mort. Une mort passée, collective, historique; puis une autre, future, à laquelle on assiste

¹ Leigh Gilmore, *The limits of autobiography*, op. cit., p.118.

² Ramon E. Soto-Crespo, « Death and the Diaspora Writer: Hybridity and Mourning in the Work of Jamaica Kincaid », *Contemporary Literature*, vol. 43, no. 2, 2002 (été), p.370-371. Plus précisément, Soto-Crespo explique que « Mourning is hybrid because its elements are intertextual and transcultural. This makes mourning a space of cross-cultural connection for the diaspora writer [...] The hybridity of mourning enables Kincaid to relive these connections because by mourning her brother she mourns also a larger cultural condition. »

et survit. Déjà, dans *Annie John*, Kincaid décrit un certain état de hantise face à la mort de ceux qui l'entourent : « I was afraid of the dead, as was everyone I knew. We were afraid of the dead because we never knew when they might show up again³. » Plus tard, dans *Autobiography of my mother*, la mort est illustrée à travers la disparition de la mère de Xuela, laissant derrière cette dernière « a bleak, black wind⁴ », parallèlement à celle du peuple duquel elle est issue, les Caribs, anéanti par les colons. La mort symboliserait ici l'effacement littéral de la genèse de ce peuple indigène. Puis, dans *My Brother*, l'auteure associe littéralement son île natale à la mort : « It was then decided that only people in Antigua died, that people living in other places did not die and as soon as I could, I would move somewhere else, to those places where the people living there did not die. » (*MB*, p.26-27) Histoire et mémoire sont liées dans le danger d'une mort toujours imminente, la sienne et celle de(s) l'autre(s). En assistant à la mort en quelque sorte annoncée et prévisible de son frère, Kincaid fait face à sa propre mort, devenant obsédée par celle-ci : « His death was imminent and we were all anticipating it, including him, but we never gave any thought of the fact that this was true for all of us, too: our death was imminent, only we were not anticipating it...yet. » (*MB*, p.92) Car, en effet, se souvenir, c'est, d'une façon ou d'une autre, prendre le risque d'être hanté.

La mort n'arrive jamais à *point*. L'inopportunité (*untimeliness*, pour parler comme Ross Chambers) de la mort de Devon est illustrée dans le roman sous la forme d'une hantise : celle d'un futur redouté, *déjà là*, « haunting the present with a sort of impending disaster⁵ », puis celle du passé, dont les événements se révèlent dangereusement prémonitoires. C'est à partir de cette hantise que Kincaid écrit, transportant et transposant cette façon de penser qu'elle a, cette « mind like [hers] » : « I was haunted by everything that had happened since he died, and everything that had happened before he died » (*MB*, p.168). Pour transmettre un peu de cette hantise à son lecteur, mais aussi pour mieux la comprendre et ne pas mourir avec

³ Jamaica Kincaid, *Annie John*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1985, p.4.

⁴ Jamaica Kincaid, *Autobiography of my mother*, *op cit.*, p.3.

⁵ Ross Chambers, *Untimely interventions : AIDS writing, testimonial, and the rhetoric of haunting*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004, p.334.

Devon, l'écriture devient essentielle, vitale. L'auteure réalise au cours de son récit que sa vie demeure irrémédiablement liée à celle de son frère, malgré vingt années de silence et la distance les ayant séparés. En ramassant les traces du passé de Devon, elle tente d'en tirer un sens et de comprendre en quoi cette vie, c'est un peu celle dont elle s'est libérée il y a plusieurs années. Un inévitable mécanisme mémoriel⁶ s'enclenche, et c'est dans cette optique que l'on peut qualifier la posture de l'auteure comme mélancolique. En effet, elle se positionne comme *promeneuse* à travers ces distances et ces silences, se perd et se (ré) oriente dans un déplacement infini, du passé au présent. L'histoire de Devon est « uniquement au passé [...] et si le promeneur se souvient, c'est pour mesurer son éloignement [...] et se promener parmi des restes, des résidus, des ruines⁷ ». Kincaid déterre les ruines d'un passé trouble tout en invoquant, non sans difficulté, ses propres fantômes, se situant ainsi dans une sorte de « moment spectral, un moment qui n'appartient plus au temps⁸ ». Ce moment spectral, entre-deux-temps, mais pas tout à fait ancré dans le présent non plus, fait écho à l'état corporel de Devon, décrit maintes fois dans le récit :

And when I saw my brother for the last time, alive, in that way he was being alive (dead really, but still breathing, his chest moving up and down, his heart beating like something, beating like something, but what, there was no metaphor, his heart was beating like his own heart, only it was beating barely) I was so tired of him being in this state, not alive, not dead (*MB*, p.107-108).

Kincaid prodigue une dimension foncièrement spectrale et antithétique à son frère, qui vivait paradoxalement dans la mort (*MB*, p.88). On assiste à un flottement des états de vie et de mort, « l'instant [d'une] mort désormais toujours en instance⁹ », pour reprendre les mots de Maurice Blanchot.

⁶ Sarah Brophy, « Angels in Antigua: The Diasporic of Melancholy in Jamaica Kincaid's *My Brother* », *PMLA*, vol. 117, no. 2, 2002 (hiver), p.268. Brophy emprunte le terme « mechanism of memory » à Ross Chambers, pour qui la mélancolie s'impose comme déclencheur d'une mémoire en perpétuel mouvement, puis comme *ce qui attribue un sens* à cette mémoire.

⁷ Ross Chambers, *Mélancolie et Opposition : les débuts du modernisme en France*, Paris, Joséé Corti, 1987, p. 98.

⁸ Jacques Derrida, *Spectres de Marx l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, p.17.

⁹ Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort*, Paris, Gallimard, 2002, p.17.

À travers l'excursion temporelle mélancolique que représente *My Brother*, nous assistons également à un déplacement géographique sous-tendant le rapport dialogique qu'entretiennent passé, présent et futur. En effet, à trois reprises, Kincaid traverse la frontière entre les États-Unis et Antigua, associés respectivement à la vie et à la mort. Une fois de plus, la mince ligne séparant ces deux états ainsi que l'ambiguïté du sida de Devon sont figurées à travers ces déplacements :

To have the HIV virus is to have crossed the line between life and death. On one side, there is life, and the thin shadow of death hovers over it; and on the other, there is death with a small patch of life attached to it. This latter is the life of AIDS; this is how I saw my brother as he lay in his bed dying. (*MB*, p.96)

Mais il s'agit surtout d'une frontière agissant comme *suture* : elle ramène la mort dans sa vie heureuse, vivante, du Vermont. C'est dans cette optique que Ross Chambers considère *My Brother* comme une « *dual autobiography* », l'enchâssement de deux histoires en un seul récit, « a story of the protagonist's short-term survival and of the narrator's long-term survivorhood¹⁰ ». La mort de Devon, et tout ce qui y est relié (Antigua, sa mère, le colonialisme) bousculent une vie rangée dans le but d'offrir des clés de réflexion sur cette dite mort. Dans le but de rendre une voix à son frère *déjà mort*, Kincaid doit se poser comme « *agencer*¹¹ », celle qui agence les morceaux de l'histoire, qui en effectue la mise en forme et la transmission, lui donnant ainsi l'opportunité, par l'écrit, de ressusciter, voire de parler. L'agencement à l'œuvre dans *My Brother* agit donc comme une « *trading-place* or *comptoir*¹² », une plate-forme pour la parole du subalterne. La stigmatisation de la maladie de Devon dans un pays comme Antigua, comme celle de l'homosexualité, participe de son incapacité à faire face à sa propre histoire :

¹⁰ Chambers, Ross. « Text as trading place : Jamaica Kincaid's *My Brother* », dans Leigh Dale et Helen Gilbert (dir. publ.), *Economies of representation, 1790-2000 : colonialism and commerce*, Burlington, Ashgate, 2007, p.119.

¹¹ Chambers, s'appuyant sur la notion d'*agencement* telle que développée par Gilles Deleuze et Félix Gattari à travers la notion de littérature mineure, considère que le texte littéraire met en oeuvre une forme d'agencement qui rend disponible des « forms of subjectivities that, for reasons that are ultimately ideological, may not have direct access to cultural expression, or which that culture, in turn, may not have knowledge of. Textual agencing, in that sense, becomes a "presencing" of otherness through the intersubjective mode known of reading. » *Ibid.*, p. 107-109.

¹² *Ibid.*, p.109.

I only now understand why it is that people lie about their past, why they say they are one thing other than the thing they really are, why they invent a self that bears no resemblance to who they really are, why anyone would want to feel as if he or she belongs to nothing, comes from no one, just fell out of the sky, whole. (*MB*, p.12-13)

Si « his life is the one I did not have, the life that, for reasons that shall never be too clear to me, I avoided or escaped » (*MB*, p.176), elle se doit d'écrire, ne serait-ce que pour comprendre le sens d'une vie à laquelle elle a échappé. Dans sa quête de vérité concernant Devon, Kincaid cherche à comprendre le sens de sa vie présente tout en donnant la chance à une vie inconnue de se déplier, de se laisser lire. En déchiffrant le passé, et en appréhendant aussi un peu le futur, elle brouille les frontières entre sa vie, ce qu'elle est devenue, et celle de son frère, son alter ego insoupçonné.

Plus qu'un récit sur la mort de son frère, *My Brother* se conçoit aussi comme le récit d'une survie : l'obligation de continuer à vivre en *ayant survécu* à la mort de l'*autre*, qui est un peu soi. Il faut donc faire parler les morts, faire surgir ces voix d'outre-tombe. Kincaid (se) donne la chance de « parler *du* fantôme, voire *au* fantôme et *avec lui*¹³ », et, nous ajouterons, *à travers lui*. Mais, Kincaid n'étant pas à une contradiction près, cette survie devient elle aussi source de hantise, puisqu'il en naît un sentiment de culpabilité, la culpabilité du survivant. Ce sentiment s'avère caractéristique de l'expérience diasporique de l'intellectuelle issue d'un pays du Tiers-Monde :

Commitment as an ideal is particularly dear to Third World writers. It helps to alleviate the Guilt : that of being privileged (Inequality), of 'going over the hill' to join the clan of literates (Assimilation), and of indulging in a 'useless' activity while most community members 'stoop over the same tomato fields, bending under the hot sun' (a perpetuation of the same privilege). In a sense, committed writers are the ones who write both to awaken to the consciousness of their guilt and to give their readers a guilty conscience¹⁴.

En effet, Kincaid cherche ici à faire front à sa propre culpabilité, qu'elle découvre, au fil de l'écriture, polymorphe. L'une des facettes de cette culpabilité réside dans la découverte d'un certain égoïsme, d'une volonté de voir mourir Devon : « I was sick of him and wanted

¹³ Jacques Derrida, *op. cit.*, p.15.

¹⁴ Trinh T. Minh Ha, *Woman, native, other writing postcoloniality and feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p.10-11.

him to go away, and I didn't care if he got better and didn't care if he died [...] I only wanted him to do one or the other and then leave me alone. » (*MB*, p.108) Dans l'inconfort que provoque la mort de Devon, l'auteure est emplies d'un sentiment que, paradoxalement, elle n'a jamais hésité à dénoncer : « I only wanted to be happy and happy and happy again, with all the emptiness and meaninglessness that such a state would entail. » (*MB*, p.103) Être heureux, a-t-elle écrit ailleurs, reviendrait à ne pas affronter ces sujets inconfortables, ceux qui l'incitent habituellement à écrire. Dans le même esprit, la mise en parenthèse de la langue du frère relèguerait celui-ci et le peuple qu'il représente à un statut inférieur. En effet, Kincaid, désormais intellectuelle américaine reconnue, s'exprime dans un anglais correct, presque froid. L'auteure se fait toujours un devoir de traduction, juxtaposant les discours, reléguant le vernaculaire à une parenthèse : « My mother, looking at my children, told me that they loved her ("Dem lub me. Deb lub me a lot, you know") » (*MB*, p.63); « the light from the kerosene lamp only made him wonder ("De noise bad, man, but me no pay it no mind; dem people, me a warn you, deh no good; de light you know, 'e like dem old-time days") » (*MB*, p.110). La parole du frère demeure toujours *de l'autre côté* de sa vie actuelle, la vie qu'elle a choisie. Il s'agit d'une parole brute toujours ancrée dans le système d'oppression que représente la colonisation, « in the English that instantly reveals the humiliation of history, the humiliations of the past not remade into art » (*MB*, p.108). La vocation d'auteure de Kincaid repose donc nécessairement dans l'obligation de se déprendre de ce dit joug, de ne plus parler le langage de l'opprimé : « this truth is not lost to me : I could not have become a writer while living among the people I knew best » (*MB*, p.162). Cette attitude face à la langue du peuple va à l'encontre de l'analyse de Trinh, selon qui

For those who call ourselves "writers" in the context of a community whose major portion "not only cant read but seems to thing readin is a waste of time" (gossett), being "the neighborhood scribe" is no doubt the most gratifying and unpretentious ways of dedicating oneself to one's people¹⁵.

Au contraire, Kincaid cultive cette distance, et la creuse parfois. Paradoxalement, il s'agirait peut-être là de la plus grande culpabilité de l'auteure : avoir fait le choix de quitter le pays natal et de prendre en charge son destin aux dépens de celui de son frère. Son renoncement à une vie de servitude nécessite une mise à distance de la mère, qui joue

¹⁵ *Ibid.*, p.10.

symboliquement le rôle du pouvoir colonial : « I had removed myself from getting in her way, I was in a position in my own life that did not allow for getting in my mother's way, she could not curse me, I no longer needed her. » (*MB*, p.115) Pour détourner le fait que « her inferiors are her offsprings » (*MB*, p.131), une solution s'impose : *désobéir* à la mère. Le tournant des destins respectifs de Jamaica et Devon aurait eu lieu lors d'un épisode bien précis : cette journée où la jeune Elaine, en l'absence de sa mère, a négligé de prendre soin de son frère. Cette journée marque le moment où Kincaid choisit sa voie : elle privilégie la lecture à son jeune frère dont la couche est pleine, « I liked reading a book much more than I liked looking after him » (*MB*, p.129). Si les vies de Devon et Jamaica furent en quelque sorte interreliées, cet événement marque le point de divergence des deux destins, à partir duquel Kincaid s'engage vers le métier d'auteure, et vers les États-Unis, et Devon reste à Antigua, dans la mort. Cette disjonction des destins, Kincaid ne la découvre que dans le présent de l'écriture. Malgré un désir de se rapprocher de son frère, de le connaître un peu mieux, elle nourrit la distance qu'elle a jadis créée.

L'« affiliation mélancolique¹⁶ » mise à l'œuvre dans *My Brother* ne réussirait donc qu'à moitié. Ramenant effectivement à la surface les ruines et les restes de celui qui disparaît en silence et dans la honte, Kincaid, néanmoins, ne parvient pas tout à fait à tirer un sens clair de ces traces : une distance subsiste, les secrets sont dévoilés de façon détournée. Le déplacement vers le Vermont, lieu de son présent, jusqu'à Antigua, lieu du passé, provoque un décentrement indéchiffrable, le constat d'une incompatibilité des temps et des endroits¹⁷. Ne serait-ce que par le nom, l'auteure confirme sa rupture avec le noyau familial : « I had changed my name, I did not have the name our mother had given to me [...] I had never been a part of the tapestry, so to speak, of Patches, Styles, and Muds » (*MB*, p.175). On pourrait dire, suivant Jacques Derrida, que l'intériorisation de l'autre dans l'écrit, en quelque sorte, échoue : « l'intériorisation qui avorte, c'est à la fois le respect de l'autre comme autre, une sorte de tendre rejet, un mouvement de renoncement qui le laisse seul, dehors, là-bas, dans sa

¹⁶ Evelyne Ledoux-Beaugrand, « Imaginaires de la filiation : la mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes », thèse de doctorat, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2010, f.151. Plus précisément, l'affiliation mélancolique « procède sur la base de l'incorporation des restes, des disparus, mais aussi de ces autres absents que leur corporéité non conforme force d'emblée à hanter le corps social. »

¹⁷ Ross Chambers, *Mélancolie et Opposition*, op. cit., p.98-99.

mort, hors de nous¹⁸ ». L'impossibilité d'un faire-corps avec le frère est manifeste dans la difficulté qu'éprouve Kincaid à *regarder* son corps mourant, ainsi que celle d'en parler autrement que métaphoriquement.

2. « JUST LOOK AT THIS » : L'INJONCTION TRANSGRESSÉE DU VOIR

2.1 L'ÉCHEC DE LA MÉTAPHORE

Le discours rattaché au sida met toujours en évidence le stigma social entourant la maladie. La parole des auteur(e)s (atteints ou non de la maladie) se doit donc de dépasser ces limites, d'abattre les murs des chambres d'hôpitaux où chaque patient, condamné à mort, est laissé à lui-même. Lors d'une rencontre d'informations concernant le sida et d'autres maladies transmissibles sexuellement donnée par le Dr. Ramsey, à Antigua, des images détaillées, voire explicites, sont exposées à Kincaid : « Dr. Ramsey explained to us what the HIV virus is [...] but I cannot really remember any of it because he showed extraordinary slides of people in various stage of affliction from sexually transmitted diseases. The pictures were amazing. » (*MB*, p.37) Troublée devant ces photos, Kincaid perd l'explication du docteur : les images, seules, lui parlent¹⁹. Cet épisode nous semble symbolique de l'entreprise littéraire de Kincaid dans *My Brother* : devant l'impossibilité de parler du sida, de ce corps en décrépitude, l'auteure s'investit dans une entreprise métaphorique colossale. En effet, en jardinière aguerrie, l'auteure a recours à la métaphore botanique, bien connue dans la littérature postcoloniale, pour tenter de comprendre, ne serait-ce qu'un peu, la vie de son frère Devon. Nous verrons que cette entreprise ne se fait pas sans heurts, toutefois : elle échoue partiellement à dresser un portrait exact de Devon. Néanmoins, l'imagerie botanique s'inscrit dans une entreprise allégorique plus vaste, celui de la mort, qui permettra à l'auteure d'à la

¹⁸ Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1988, p.54.

¹⁹ Ann E. Wallace, « "Look at this, just look at this" : Melancholic Remains in Jamaica Kincaid's *My Brother* », dans Joyce C. Hart (dir. publ.), *Come weep with me: loss and mourning in the writings of Caribbean women writers*, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p.120.

fois inscrire son frère dans un régime de productivité, malgré la stigmatisation due à la maladie, puis de déceler les rapports alliant colonisation, écriture et mort.

Dans son essai *Le sida et ses métaphores*, Susan Sontag, empruntant à Aristote sa définition dudit trope (ce qui « consiste à donner à une chose un nom qui appartient à quelque chose d'autre ») nous prévient contre « les séductions de la pensée métaphorique²⁰ ». Admettant qu'il est impossible de penser sans métaphores, Sontag discute de celles dont il faudrait s'abstenir, puisqu'elles renforcent la stigmatisation de la maladie et de ses victimes. Dans *My Brother*, Kincaid est confrontée à son propre regard, celui qu'elle pose sur son frère quasi inconnu et, de surcroît, malade. Cette difficulté, voire ce refus à regarder le corps moribond de son frère, est directement reliée à son incapacité de faire face au scénario d'une autre vie (sa « vraie » vie, dirait Chambers), dans laquelle elle serait restée à Antigua :

When I was looking at the louvered windows, I was not thinking of myself in the sense of how it came to be that he was lying there dying and I was standing there looking at him. I was thinking of my past and how it frightened me to think that I might have continued to live in a certain way, though, I am convinced, not for very long [...] I began to distance myself from him, I began to feel angry at him, I began to feel I didn't like being so tied up with his life, the waning of it, the suffering in it. (*MB*, p.89-90)

« His life is the one I did not have », répète-t-elle tout au long de son récit. Cette vie, tracée d'avance et surplombée d'ombres, ne laisse aucune chance à la lumière de poindre : « I would have ended up not in the home and situation that I now occupied but instead with ten children by ten different men. » (*MB*, p.135) *My Brother* confronte Kincaid à des images de la douleur, celle de son frère et la sienne propre, et à la façon d'en rendre compte à travers l'écrit.

Mais elle *se doit* de regarder : « When he grabbed his penis in his hand, he suddenly pointed it at me, a sort of thrusting gesture, and he said in a voice that was full of deep panic and deep fear, "Jamaica, look at this, just look at this." » (p.91) Malgré cette incitation à regarder, Kincaid, face à l'ampleur de sa douleur, ne peut que transformer la réalité, détourner l'image, « dire qu'une chose est ou ressemble à quelque chose qu'elle n'est

²⁰ Susan Sontag, *La maladie comme métaphore, le Sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Titres », 2009, p.121.

pas²¹ » : « penises that looked like ladyfingers », « crusts that were iridescent », « breasts [...] eaten away [...] as if by an animal in a state of high enjoyment » (*MB*, p.37), « his penis looked like a bruised flower », « on the sores was a white substance [...] a fungus » (*MB*, p.91). Par manque de termes concrets pour le décrire, le corps de Devon est perpétuellement métaphorisé, regardé « through the louvered windows ». Une image est juxtaposée au corps de façon à restreindre toute manœuvre intime. Comme l'affirme Ann E. Wallace,

[Kincaid] is not interested in the kind of caretaking her mother engages in and looks to his body as evidence of something larger [...] not as something to be touched or tended to. She delivers her care through medicine and funds for supplies, not through the intimacy of her own hands²².

Lors d'une promenade au Jardin botanique d'Antigua, Jamaica et Devon identifient les plantes sur leur chemin, puis croisent un arbre dont la provenance leur échappe tous deux : « It was a tree, only a tree, and it was either just emerging from a complete dormancy or it was half-dead, half-alive. My brother and I became obsessed with this tree. » (*MB*, p.79) Constatant presque instantanément la similitude entre l'état de cet arbre et celui du corps de Devon, Kincaid s'interroge : « If it crossed his mind that this tree, coming out of dormancy, a natural sleep, a temporary death, or just half-dead, half-alive, bore any resemblance to him right then and there, he did not say, he did not let me know in any way. » (*MB*, p.80) À plusieurs reprises, l'auteure évoque les couches de peau se détachant graduellement du corps de son frère : « his lips where scarlet red, as if layers and layers of skin had been removed and only one last layer remained, holding in place the dangerous fluid that was his blood. » (*MB*, p.83) Ces couches apparaissent au cours de cette même promenade au Jardin botanique, à l'intérieur du fruit que fait pousser l'acajou (*mahogany tree*) :

It was there that he found the fruit of a mahogany tree, something we had both seen before, the fruit of a mahogany tree, but it was a marvel to us then, so perfectly shaped like a pear [...] I brought it back to the Vermont climate with me and placed it on a windowsill, and one day when I looked, it had opened quietly, perfectly, into sections, revealing an inside that was pink like a shell that had been buried in clean sand, and layers upon layers of seeds in pods that had wings, like the seeds of a maple. (*MB*, p.80-81)

²¹ *Ibid.*, p.121.

²² Ann E. Wallace, *op. cit.*, p.121.

Par l'association plus ou moins directe entre les couches du corps de son frère et celles du fruit de l'acajou, dont on laisse entrevoir les composantes internes, l'auteure indique ses intentions quant à l'usage de l'imagerie végétale : comprendre son frère, éplucher une à une les facettes de sa vie, savoir « which one of his selves made him happiest » (*MB*, p.191). En effet, ce n'est que par le recours à la métaphore botanique, un outil *qui lui est connu*, qu'elle y parviendrait. À la manière de Georges Didi-Huberman sur le site du camp de concentration de Burkenau, scrutant les bouleaux entourant le camp, les « seuls survivants, si l'on y pense, qui continuent d'[y] croître », Kincaid observe la surface du corps de son frère : « Ce que l'écorce me dit de l'arbre. Ce que l'arbre me dit du bois. Ce que le bois, le bois de bouleaux, me dit de Birkenau²³ », dit le philosophe. Ces couches de peaux se détachent du corps de Devon dans un décuplement de deuils : la perte, imminente, de sa vie, de son futur, d'une quelconque relation avec sa sœur²⁴. Comme les pages d'un livre qu'on tourne, chaque couche prend part à un palimpseste corporel difficile à déchiffrer : « And his life unfolded before me not like a map just found, or a piece of old paper just found, his life unfolded and there was everything to see and there was nothing to see » (*MB*, p.162-163).

Lorsque l'auteure s'interroge sur « Which Devon was he ? [...] and which did he like best ? » (*MB*, p.191), c'est précisément de ce corps-roman dont il est question, une histoire impossible à creuser, à *peler*, jusqu'en son centre. *My Brother* propose une quête, celle d'une identité *vraie* parmi celles, fausses, que la société postcoloniale lui aura imposées : un homme hétérosexuel, charmeur, célibataire et inactif, bien que toujours en quête du feu des projecteurs. Devon, après tout, Kincaid en est persuadée, « was not meant to be silent. » (*MB*, p.59) Mais il s'est égaré, semble-t-il, dans un fantasme, dans « l'aveuglante clarté des "féroces" projecteurs » et ces « stéréotypes du désir, qui s'affrontent en pleine lumière²⁵ » : un affranchissement qui stagne dans le rêve, dans les flamboyants pseudonymes, « he had a stage name, it was Sugarman » (*MB*, p.45). Avec tristesse, l'auteure comprend que « [Devon] died without ever understanding or knowing, or being able to let the world in which he lived know, who he was; that who he really was – not a single sense of identity but

²³ Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p.51 et 67.

²⁴ Ann E. Wallace, *op. cit.*, p.115.

²⁵ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p.26.

all the complexities of who he was – he could not express fully. » (*MB*, p.162) Apprenant la nouvelle de l'homosexualité de Devon après sa mort, Kincaid atteint le centre, le noyau, de cette vie, le point de départ d'une *autre* histoire. Et même entre les couches, une vérité se cache, car « entre la peau et ses épaisseurs cachées, un étrange combat se livre. Celui où la vie peut se lover. Par intermittence²⁶ ».

Dans le but d'accéder à la vérité de Devon, Kincaid file la métaphore de l'arbre dont l'état de dormance et d'entre-deux s'apparente à l'état de ce dernier. Il semble qu'un certain espoir repose dans l'usage de la métaphore botanique, intégrant le sujet initial, Devon, dans un régime de productivité :

But the feeling that his life with its metaphor of the bud of a flower firmly set, blooming, and then the blossom fading, the flower setting a seed which bore inside another set of buds, leading to flowers, and so on and so on into eternity—this feeling that his life actually *should have* provided such a metaphor, so ordinary an image, so common and so welcoming had it been just so, could not leave me (*MB*, p.167-168, c'est moi qui souligne).

Paradoxalement, l'auteure constate graduellement l'échec de cette métaphore : « in his life there had been no flowering, his life was the opposite of that, a flowering, his life was like the bud that sets but, instead of opening into a flower, turns brown and falls off at your feet. » (*MB*, p.163) C'est peut-être, d'ailleurs, ce qui hante le plus la narratrice : l'échec de sa métaphore, son incapacité à voir l'envers de la « doubleness of [Devon's] life » (*MB*, p.164). Chez Kincaid, la métaphore botanique s'inscrit généralement dans une dynamique de pouvoir. Dans *My Garden (book)*, elle réfléchit sur sa propre expérience du jardinage et l'intègre dans une analyse plus large de l'activité coloniale : « And what is the relationship between gardening and conquest ? Is the conqueror a gardener and the conquered the person who works in the field²⁷ ? » L'auteure s'approprie un « thème » appartenant au discours du colonisateur : le territoire et sa prise en possession. Selon Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, la reprise de la métaphore botanique relève d'une résistance mise à l'œuvre dans l'écriture post-coloniale, un repositionnement et une adaptation du langage dominant

²⁶ Catherine Mavrikakis et Nicolas Lévesque, *Ce que dit l'écorce*, Montréal, NOTA BENE, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2014, p.166.

²⁷ Jamaica Kincaid, *My Garden (Book)*, *op. cit.*, p.116.

dans une sphère marginale²⁸. Néanmoins, comme l'observe Sarah Brophy, Kincaid se prend au jeu de cette dynamique de conquête métaphorisée par le jardin²⁹ : « And I thought how I had crossed a line; but at whose expense ? [...] I have joined the conquering class: who else could afford this garden ? – a garden in which I grow things that it would be much cheaper to buy at the store³⁰? » Dans la première nouvelle du recueil, Kincaid constate que la forme de son jardin « resembled a map of the Caribbean and the sea that surrounds it³¹ ». Ce qui, dans *My Garden*, peut ressembler à un acte de résistance se mue, dans *My Brother*, en acte de conquête, un « naming of things so crucial to possession³² ».

Ce paradoxe s'explique bien si l'on prend en considération les deux procédés qui, toujours selon Ashcroft, Griffiths et Tiffin, visent à une mutation subversive du discours colonial par le colonisé :

The first, the abrogation or denial of the privilege of 'English' involves a rejection of the metropolitan power over the means of communication. The second, the appropriation and reconstitution of language of the centre, the process of capturing and remoulding the language to new usages³³.

Bien qu'elle maîtrise ce deuxième procédé (notamment dans *My Garden*, où une section entière cultive une réflexion sur le rapport entre le jardin et son rapport aux schèmes de domination coloniaux), c'est dans le premier aspect que se situe le paradoxe. En effet, dans sa mise en boîte du langage du colonisé et la distanciation opérée entre elle et son frère, Kincaid pose sur celui-ci *un regard colonisateur*. La perspective de l'auteure sur ce qui se produit est trop large : l'effet de distance, illustré par les nombreux voyages entre Antigua et le Vermont, brouille le sens d'une expérience intime telle que la mort d'un frère quasi inconnu. Ces allers-retours figurent aussi un voyage dans le temps : Antigua, Devon et sa mère font partie du

²⁸ Ashcroft, Griffiths et Tiffin, *op. cit.*, p.37.

²⁹ Sarah Brophy, *op. cit.*, p.269.

³⁰ Jamaica Kincaid, *My Garden (Book)*, *op. cit.*, p.123.

³¹ *Ibid.*, p.8.

³² *Ibid.*, p.122.

³³ Ashcroft, Griffiths et Tiffin, *op. cit.*, p.37.

passé; le Vermont est son présent. Kincaid se distancie de son frère par refus de faire face à une autre vie qu'elle regarde plutôt comme un souvenir, une époque passée. En évitant de regarder Devon *de près*, alors qu'il l'implore de le faire, Kincaid ne réussit pas à complètement détecter les indices qu'elle cherche si ardemment sur son corps :

in insisting on making her own sense of the trauma written in his flesh she misses Devon's expressive use of his body [...] Kincaid was so immersed in reading the spectacle of her brother's body as remains of her own lost past that, as he was dying, she was unable to see that he had something to say³⁴.

En filant la métaphore botanique, l'auteure se risque à prendre le contrôle du récit de Devon, ne le laissant pas s'écrire lui-même au fil de la détérioration graduelle de son corps³⁵. Le corps-récit de Devon se fait dominer par la métaphore. Dans le but d'arriver à écrire raisonnablement sur son frère sans l'opprimer, Kincaid doit cesser de l'utiliser, et donc de s'écrire elle-même en même temps que lui³⁶. « His homosexuality is one thing and my becoming a writer is another altogether » (*MB*, p.162) : entre le devenir-hanté de la narratrice et le devenir-fantôme de son frère, les deux histoires ne cessent de se relayer sans pouvoir se juxtaposer complètement.

Kincaid constate que, au-delà des apparences, Devon *fut* une personne à part entière. Ce n'est qu'au salon funéraire, en jetant un ultime regard sur ce dernier, qu'elle le comprend :

the open eyes and the open mouth made it seem as if he was screaming, the sound of scream silent now (but it had never been heard, I would have been told so, it had never been heard, this scream), and this scream seemed to have no break in it, no pause for an intake of breath; this scream only came out in one exhalation, trailing off into eternity, or just trailing off into somewhere I do not know, or just trailing off into nothing. (*MB*, p.179)

Cette dernière image de Devon cristallise le désir d'être regardé, invoqué dans la demande désespérée : « Look at this, just look at this ». L'affiliation mélancolique échoue par ce refus de regarder le membre couvert de plaies de Devon, symbole d'une sexualité refoulée : « I did not want to see his penis; at that moment I did not want to see any penis at

³⁴ Ann E. Wallace, *op. cit.*, p.126.

³⁵ Sarah Brophy, *op. cit.*, p.269.

³⁶ *Ibid.*, p.274.

all. » (*MB*, p.91) L'obsession métaphorique de Kincaid participe, du moins avant la mort de son frère, à maintenir le secret de son homosexualité. Tout le contraire, selon Judith Butler, de l'incorporation mélancolique menant à l'acceptation d'une identité de genre : « En tant qu'activité anti-métaphorique, l'incorporation *traduit littéralement* la perte *sur* ou *dans* le corps et se présente ainsi comme un fait corporel, le moyen par lequel le corps vient à arborer un sexe comme sa vérité littérale³⁷. » La métaphorisation du sexe malade de Devon ne projette de vérité qu'après sa mort. Kincaid doit donc vivre avec cette dernière image comme le reflet de son incapacité à voir son frère de son vivant, ainsi que comme le signe de sa culpabilité de l'avoir réellement regardé *trop tard*. C'est ainsi que le perçoit Ann E. Wallace, pour qui la demande de regarder le sexe « surely was his silent scream, his desperate attempt to find empathy from the one most interested in viewing his body³⁸ ». Ce dernier cri, immortalisé, hante l'esprit de Kincaid, telle une présence fantomatique presque aussi bouleversante que Devon lui-même. Le présent de l'écriture soulève continuellement cette lecture inappropriée des souvenirs qu'elle garde de Devon :

And in this Now, I can understand why a man, a teacher, thought not an old teacher, would want to take him on a journey to Trinidad, just the two of them together, and my brother not being able to pay his own way was no hindrance to this plan; but this whole incident of the teacher- a man -, who wanted to take him on a trip, a holiday, the why of it, is clear to me now, the why part of it; I only asked this question at the time he was dying, and again after he was dead. (*MB*, p.164-165)

2.2 L'(IN) HOSPITALITÉ DE LA MORT

Ce qui fleurit en Devon, ce n'est qu'une mort toujours plus prospère, plus envahissante, comme ces fourmis rouges lui dévorant le crâne alors qu'il était bébé, ou comme les rhododendrons ramenés par Kincaid au Vermont, « plants that would make prosper a population of annoying small flies in [her] house and then die » (*MB*, p.177). Ces couches de peau, se détachant de ses lèvres rouges, ne révèlent réellement qu'une chose concrète : « the dangerous fluid that was his blood », le sida. C'est d'un sida tangible, creusé à même la peau,

³⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Trad. de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2010 [2006], p.163.

³⁸ Ann E. Wallace, *op. cit.*, p.124.

comme un masque, « like an image embossed on an emblem, a face full of deep suffering » (*MB*, p.83), dont il est question. Un état de mort en latence, un artefact (« a mummy preserved by some process lost in antiquity » [*MB*, p.113]) et un sujet d'interprétation raté qui fait moisir sa propre métaphore³⁹. Après tout, Kincaid n'apprend-elle pas la nouvelle de l'homosexualité de son frère par le biais d'une inconnue, celle de sa maladie par téléphone, via une amie de sa mère, et sa mort par son mari? L'auteure, malgré un certain contrôle sur le récit qu'elle écrit, échappe à sa propre métaphore et aux sens qu'elle cherche à travers elle. Néanmoins, cette maladresse à manier sa propre entreprise littéraire et à échapper à la vérité est représentative de l'expérience de témoignage mise à l'œuvre dans les écrits du sida. L'appel reçu par Kincaid agirait, selon Ross Chambers, comme un « wake-up call » où surgirait cette « otherness speaking in the text⁴⁰ ». L'« otherness », dans *My Brother*, plus que le frère lui-même, serait la mort. Et de cela, Kincaid, dans le confort de son Vermont d'accueil « where the people living there did not die » (*MB*, p.27), n'y est plus familière. Loin de son Antigua natale, territoire hanté, Kincaid doit redécouvrir la mort. Antigua, la mort, le cruel manque d'information au sujet du sida, le passé colonial qui explique cette ignorance, tous ces aspects forment cet autre « soi » (re) découvert par Kincaid au fil de son écriture. La mort de Devon et l'écriture qui en naît s'imposent comme un travail de mémoire d'ampleur collective. Ainsi, *My Brother*, au-delà d'une redécouverte de soi, dépoussière les secrets d'une société coloniale trop souvent gardés sous silence, mais bel et bien connus par le lecteur : « What Kincaid remembers functions, therefore, as a reminder, to me [the reader], of my own foreknowledge⁴¹. »

La métaphore de Kincaid, à cet égard, *fait parler* la mort et la sort de son régime d'improductivité. Au contraire, bien que « the plantsman in [her] brother will never be, and all the other things that he might have been in his life had died », reste qu'« inside his body a death lives, flowering upon flowering, with a voraciousness that nothing seems able to satisfy and stop » (*MB*, p.19-20). Kincaid détourne l'affirmation que « rien n'est dicible là où plus

³⁹ Sarah Brophy, *op. cit.*, p.272.

⁴⁰ Ross Chamber, « Text as trading place », *op. cit.*, p.111.

⁴¹ *Ibid.*, p.113.

rien ne peut être fait⁴² » en tentant de sortir la mort de ces « rooms by themselves » (*MB*, p.21-22) où sont confinés les mourants à l'hôpital. En écrivant sur sa mort, Kincaid sort Devon de son « *ob-scénité* », pour reprendre le terme de Michel de Certeau, en lui donnant un nom, en le rendant *nommable*⁴³. Si la parole du mourant est ici mise entre parenthèses, et la langue parlée de façon générale évincée de l'œuvre, c'est que Kincaid cherche peut-être à trouver le langage approprié pour écrire cette mort. Pour écrire ce corps (il) lisible, qui devient *l'œuvre elle-même*. Le corps de Devon, moribond, cette « page mobile, opaque, fuyante », devient tout à coup surface de ce qu'« une société peut écrire⁴⁴ » : corps du texte, corps scriptible, corps social. L'œuvre proposerait ainsi une démarche allégorique, subversive en ce qu'elle « permet à l'allégoriste de se protéger tout en exprimant ses opinions, celles-ci demeurant, plus ou moins selon le cas, sous couvert⁴⁵ », comme l'observe Henri Morier. L'écriture révèle un corps qui, bien que l'auteure faillisse à le déchiffrer, s'avère allégorique de la société postcoloniale où le sida de Devon représente métonymiquement l'épidémie de la maladie dans les Caraïbes ainsi qu'une condition de vie globalement mortifère. Ainsi, selon Chambers, le sujet « autre » de l'allégorie pourrait différer de lui-même, se dépersonnaliser⁴⁶. L'utilisation de ce trope permet à Devon d'élargir sa signification, de dépasser les mots de Kincaid elle-même. Car la surface du corps de Devon en dit peut-être autant que ce qui se cache en lui, sur la société coloniale responsable d'un « schéma corporel », pour reprendre le terme de Fanon, problématique. « L'écorce », affirme Didi-Huberman, « dit l'impureté – la contingence, la variété, l'exubérance, la relativité – de toute chose⁴⁷ ». Les strates de peau, semblables aux lambeaux d'écorces évoqués par le philosophe, « se détachent pour venir

⁴² de Certeau, *op. cit.*, p.277.

⁴³ *Ibid.*, p.277.

⁴⁴ *Ibid.*, p.284.

⁴⁵ Henri Morier cité dans Martine Delvaux, « Des corps et des frontières : les lieux du sida », *L'Esprit Créateur*, vol. 37, no. 3, 1997 (printemps), p.89.

⁴⁶ Ross Chambers, « Text as trading place », *op. cit.*, p.121.

⁴⁷ Didi-Huberman, *Écorces*, *op. cit.*, p.68.

traîner à notre rencontre ». Kincaid doit accueillir ces fragments d'écorces, doit accepter « de [se] baisser pour en ramasser quelques bouts⁴⁸ ».

Variante de l'allégorie, et probablement la figure de style la plus résolument parlante dans le récit de Kincaid, la prosopopée consiste à donner parole à un mort ou une chose. « Like a form of shadowing » (*MB*, p.121), la prosopopée incarnerait à la fois *la* mort, celle de Devon, tout comme *les* morts, celles issues du régime colonial sur l'île d'Antigua : des morts qui nous sont familières, mais que l'on n'ose pas nommer (pas même Kincaid) et qui nous hantent. En écrivant la mort de Devon, l'auteure cherche à rappeler son imminence, « all of us face impending death » (*MB*, p.102), et à *transmettre* la hantise de la mort à son lecteur. Il semble que Kincaid cherche à partager ses interrogations en confrontant le lecteur à un sujet qui, comme elle, l'angoisse : une mort fantôme, évaporée, mobile. La prosopopée participe donc de cette angoisse partagée en jouant sur la clarté des identités, « the giving and taking away of faces, with face and deface, *figure*, figuration and disfiguration⁴⁹ », comme l'expose Paul de Man. Accepter la mort, la sienne et celle de ses proches, c'est aussi accepter de ne pas la comprendre parfaitement et vivre avec cette incompréhension. Paul de Man souligne d'ailleurs l'impossibilité de complétude du/des sujet(s) dans la pratique autobiographique, « the impossibility of closure and of totalization (that is, the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions⁵⁰ ». Kincaid écrit en acceptant le potentiel échec de ses propres entreprises, littéraires comme jardinières. Dans cette optique, la métaphore botanique s'avère parfaite pour l'écriture de *My Brother* : « I will never have the garden I have in mind, but that for me is the joy of it [...] a garden, no matter how good it is, must never completely satisfy⁵¹. » Comme le soulève Martine Delvaux, la tentative de connaître Devon, tout comme l'entretien de son jardin, risque d'échouer, de demeurer inaccessible. Ils nous renvoient, néanmoins, un savoir qui ne

⁴⁸ *Ibid.*, p.69.

⁴⁹ Paul de Man, « Autobiography as De-facement », *MLN*, vol. 94, no. 5, 1979 (hiver), p.926.

⁵⁰ *Ibid.*, p.922.

⁵¹ Jamaica Kincaid, *My favorite plant*, *op. cit.*, p.xix.

peut que nourrir le lecteur : celui du risque de l'échec, de l'insatisfaction, de la mort potentielle des choses qui n'arrivent pas à grandir complètement⁵².

Il est possible d'imiter la mère de Kincaid et de simplement refuser l'inévitable présence de la mort au quotidien, son irréversibilité : « As she shook the lizard off, she said that she hoped it wasn't one of those people, meaning the dead, come to tell her something that would make her want to join them [...], and she said this with a laugh. » (*MB*, p.124) Deux épisodes-clés du récit, par ailleurs, la déclarent porteuse d'une certaine inhospitalité⁵³ du sujet de la mort. Ils mettent en parallèle la métaphore botanique et l'art d'écrire, les posant tous deux comme symbole de la transmission d'un savoir sur celle-ci⁵⁴. Un jour, à Antigua, Kincaid remarque que l'ancien corrosolier (*soursop tree*), sous lequel sa mère avait l'habitude de cuisiner, n'existe plus. Il n'en reste qu'un tronc calciné, seul vestige dudit arbre. Ayant rapporté des graines de fruits de la passion de Dominica suite à une visite familiale, Annie, sa mère, les aurait semées sans se douter de la vigueur de ladite plante. Trop grande pour son treillis, elle envahit le corrosol à côté duquel elle l'avait planté. Une horde d'insectes s'y est formée, se multipliant jusqu'à envahir la maison. Pour mettre fin à l'infestation, la mère de Kincaid se résout à brûler la plante, éradiquant du même coup l'arbre. L'auteure constate une fois de plus la tendance de sa mère à éviter toute source de contrariété :

Her impulse is not unheard-of, the desire to eradicate all the things that are an annoyance, all the things that interfere with the smooth running of your day, a day which should produce for you a feeling of complete satisfaction, a kind of happiness even (*MB*, p.126).

Hostile au changement, elle détruit jusqu'à la racine. Ces insectes ne sont pas sans rappeler ceux ayant infesté la tête du jeune Devon, dont la naissance, l'auteure le répète à plusieurs reprises, « plunged our family into financial despair » (*MB*, p.141). L'arrivée de Devon, aussi indésirable que les insectes, est une autre de ces « annoyances » : « his arrival

⁵² Martine Delvaux, « The Garden as Memento Mori : Derek Jarman and Jamaica Kincaid », *Canadian Woman Studies*, vol. 21, no. 2, 2001, p.135-136.

⁵³ Le terme est de Ross Chambers.

⁵⁴ Ross Chambers, « Text as trading place », *op. cit.*, p.116.

punished the family to a brink over which we all fell, our family was never the same after his birth. » (*MB*, p.174)

Plus significativement encore, les insectes de l'arbre font écho à ceux que l'auteure associe au sida se propageant dans le corps de Devon, « some small red things [...] [that] were killing him from the inside » (*MB*, p.6). Il semblerait que la maladie, sous forme d'insectes indestructibles, ait mené à terme l'« *annoyance* » qu'aura représenté Devon pour sa mère, de la même façon que le peuple d'Antigua l'aura stigmatisé jusqu'à la fin de sa vie. Bien que non-responsable du sida de Devon, le pouvoir de la mère comme symbole de l'emprise coloniale amène l'isolation, nourrit le stigma social autour de la maladie et, par extension, accélère la mort. Le soin qu'elle porte à son fils ne fait que souligner davantage cette étouffante emprise : « and this was wonderful, that he would live with his mother and she would take care of him, but this became another example of the extraordinary ability of her love for her children to turn into a weapon of destruction. » (*MB*, p.53) D'ailleurs, la thématique de la maison, parsemée dans le récit, appuie cette affirmation. Métaphorisant la dégradation du corps de Devon (« the present occupant of the house, my brother, might one day come to resemble the process of the decaying house » [*MB*, p.113]), elle représente aussi la dépendance à la mère et le danger inhérent à cette relation malsaine :

and when Devon first learned that he was dying it vexed him so [...] to think that Joe would continue to live after he had died and inherit his little house, the coffinlike structure their mother had built for him, or any other thing that was his. (*MB*, p.172)

Par association mémorielle, Kincaid compare cet embrasement à un autre : ceux de ses livres. Pour punir sa fille d'avoir négligé son frère durant son absence (celle-ci ayant préféré lire toute la journée), la mère de Kincaid, furieuse, brûle tous ses livres. Ceux-ci nuisent à la mère, interrompent un quotidien dénué d'embûches : « in all those places she found my books, the things that had come between me and the smooth flow of her life » (*MB*, p.133-134). Ainsi, les livres, à l'instar du corosolier gorgé de fourmis, représentent ces histoires, dont celle écrite par Kincaid, qui bouleversent une vie : « Books interrupt the smooth flow of life. Books do not bring about happy endings. Books, like the soursop tree, like AIDS, transmit a knowledge of death⁵⁵ », confirme Delvaux. « I insisted on reading books » (*MB*,

⁵⁵ Martine Delvaux, *loc. cit.*, p.137.

p.132), dit-elle, contraignant sa mère à faire face au contenu de la couche souillée, réflexion de son existence misérable (autre « *annoyance* ») :

And in it, this picture of my brother's hardened stool, a memory, a moment of my own life is frozen, for his diaper sagged with a weight that was not gold but its opposite, a weight whose value would not bring us good fortune, a weight that only emphasized our family's despair: our fortunes, our prospects were not more than the content of my brother's diaper, and the content were only shit. (MB, p.131)

Ce souvenir, que Soto-Crespo nomme « the repressed memory of a hardened stool⁵⁶ », serait intimement lié à sa responsabilité d'auteure. En effet, on assiste ici au déploiement d'une mémoire marquée par la perte, mais qu'elle se doit de perpétuellement convier. Les livres gardent fraîches ces plaies qu'on tente de garder secrètes :

It was because I had neglected my brother when he was two years old and instead read a book that my mother gathered up all the books I owned and put them on a pile on her tone heap, sprinkling them with kerosene and then setting them alight [...] 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 and again until they were perfect, unscathed by fire of any kind. (MB, p.197-198)

La mère de Kincaid s'interpose entre son frère et la vie qu'il aurait pu mener. Un autre arbre, un citronnier planté par son frère, fût négligemment coupé par sa mère pour une simple question d'espace. Selon Kincaid, « that lemon tree would have been one of the things left of his life » (MB, p.13), et elle répète à plusieurs reprises, avec emphase, « how clever he was at growing things » (MB, p.72). À défaut d'avoir bien connu son frère, Kincaid écrit *My Brother* dans l'optique de développer cet aspect créateur, une facette de Devon qu'elle n'a pas connu, mais qu'elle s'imagine parfaitement⁵⁷. Ce n'est que trop tard qu'elle en constate l'ampleur :

He was not meant to be silent. He was a brilliant boy, he was a brilliant man. Locked up inside him was someone who would have spoken to the world in an important way. I believe this. Locked up inside him was someone who would have found satisfaction speaking to the world in an important way, and that someone would not have needed to greet every passerby, that someone would not have time for every passerby, that someone would have felt there isn't enough silence in the world. But he was not even remotely aware of such a person inside him, It is I who told him this (MB, p.59-60).

⁵⁶ Ramon E. Soto-Crespo, *loc. cit.*, p.368.

⁵⁷ Jana Evans Braziel, *op. cit.*, p.147.

Contrairement à sa mère, Kincaid imagine un Devon artiste, écrivain (elle l'associe à Russell Page, auteur de *The Education of a Gardener* : « if he had caused his life to take a certain turn, might he have written a book with such a title? » [MB, p.11]), jardinier, un expert « in growing things » : un faiseur d'histoires. C'est aussi de cette facette créatrice qu'elle doit faire le deuil : « A great sadness overcame me, and the source of the sadness was the deep feeling I had always had about him : that he died without ever understanding or knowing, or being able to let the world in which he lived know, who he was. » (MB, p.162) N'eût été l'emprise du régime colonial, ainsi que celui de la mère, Devon aurait transmis un savoir, aurait ébranlé les esprits aussi féroce­ment que sa sœur. Mais il aura fomenté de mauvais idéaux et contourné, par alié­nation et apathie, ses réels desseins : « In his daydream he became a famous singer, and women removed their clothes when they hear him sing. » (MB, p.60)

3. L'(IM) PUISSANCE DE (MIEUX) CONTINUER

Pour continuer à vivre dans l'omniprésence de la mort, « not to die with him » (MB, p.196), *My Brother* s'avère être un passage obligé vers une nouvelle existence marquée du poids de la survie. Néanmoins, comme nous l'avons vu plus haut, Kincaid ne saisit pas à elle seule les indices que Devon laisse derrière lui : elle ramasse, somme toute, les fragments de vérité qu'elle peut bien trouver, mais plusieurs informations sont transmises par des agents externes. Le choix d'occuper une position sociale et économique désormais confortable, dans un « prosperous North » (MB, p.164), participe de cette difficulté à complètement assimiler ce qui l'entoure et affronter le deuil : « I felt removed from events, I wished something else was happening, I wished I was complaining about some luxury that was momentarily causing me disappointment » (MB, p.178). Le texte laisse des trous, des béances sémantiques, qui donnent au lecteur, comme c'est le cas ici, la responsabilité du sens, comme s'il prenait le relais de l'auteure, trop dépassée par un débordement d'informations. Toujours selon Ross Chambers :

Each of these [pieces] seems to offer a key to understanding, both individually and in relation to with each and all of the others; but each also withholds knowledge and understanding, in the first instance from Kincaid herself, who

makes the content of her (allegorizing, shuttling) mind available but for *us* to work with, and to interpret as we can and will⁵⁸.

Mais le lecteur qui prendra le relais de la réflexion acceptera la vérité de la mort et osera se tenir « on a fragile edge and at any moment [she/he] might fall off into a narrow black hole that would amount to [her/his] entire earthly existence » (*MB*, p.140-141). Un tel lecteur existe :

My husband's father had died four years before, and when I had seen him dead, I had a strong desire to tell him what it was like when he died [...] he would not have liked hearing about it at all, I knew that, but I also knew how curious he was about experiences he did not like or want to have, and that one of the ways I became a writer was by telling my husband's father things he didn't want me to tell him but was so curious about that he would listen to them anyway. (*MB*, p.179-180)

N'ayant pas vraiment connu Devon, l'écriture de Kincaid échoue forcément à en dresser un portrait exact. Mr. Shawn, le lecteur idéal, remplissait ces trous sémantiques par sa lecture hospitalière. Écrire pour lui, malgré sa mort, revient à tranquillement accepter la présence fantomatique du mort dans l'écriture : « And so I wrote about the dead for the dead, and all along as I was writing I thought, When I am done with this I shall never write for Mr. Shawn again [...] but now I don't suppose that will be so. » (*MB*, p.197) C'est ainsi que Rosi Braidotti approche son propre travail, dans une pratique ventriloque où elle laisse les absents et les délaissés de l'histoire « parler à travers sa propre voix⁵⁹ » : « Letting the voices of others echo through my text is therefore a way of actualizing the noncentrality of the "I" to the projet of thinking, while attaching it/her to a collective project⁶⁰. » L'écriture s'enclenche donc *grâce* à la voix de l'autre, mort ou vivant, qui ajoute une valeur collective à une réflexion d'abord personnelle. L'écriture mélancolique du frère renouvelle la mémoire d'Antigua et fait revivre ses morts, *perpétuellement*. Grâce au livre, la mort de Devon devient incessante, « and my brother died, for he kept dying; each time I remembered that he had died it was as if he had just at that moment died, and the whole experience of it would begin again » (*MB*, p.148), phagocytant l'esprit sensible du lecteur. Mais c'est justement grâce à

⁵⁸ Ross Chambers, « Text as trading place », *op. cit.*, p.116.

⁵⁹ Evelyne Ledoux-Beaugrand, *op. cit.*, p.149.

⁶⁰ Rosi Braidotti citée dans Ledoux-Beaugrand, *ibid.*, p.149.

l'aide de ce lecteur, idéal ou non, que la mémoire de Kincaid parvient à prendre une dimension *hybride*. La mort de Devon atteint ainsi plusieurs niveaux de sens, à la fois intime et profondément symptomatique d'une société malade, aliénée. Elle lui ajoute un sens, celui qui échappe à l'auteure. « Never content with a single memory's sufficiency⁶¹ », souligne Brophy, l'auteure répète, continuellement : « Do you remember ? » (*MB*, p.19).

Au cours du processus d'écriture de Kincaid, contradictions et paradoxes ne cessent de proliférer – ne serait-ce qu'à travers l'ambiguïté de l'amour de Kincaid pour Devon. Affirmant au début du récit que « I did not love my brother, I did not like my brother », elle se rétracte plus tard, réalisant qu'il s'agirait peut-être, en fait, d'amour réel : « someone I did not know I loved had died, someone I did not want to love had died » (*MB*, p.156). Elle vit la même ambivalence vis-à-vis de son peuple : « I love the people I am from and I do not love the people I am from, and I do not really know what it means to say so » (*MB*, p.149). L'amour, comme la mort, ne s'inscrit pas dans le domaine du connu, du compréhensible⁶² : « One day something may happen and I will understand that all the things I now feel, which do not at all seem like love [...] are in fact love; that I loved my brother and the other people I am from, my mother, my other brothers, and Mr. Drew » (*MB*, p.149). L'auteure déconstruit ses propres sentiments et les sort de leur confort quotidien pour les remettre en question à travers l'écriture. Il en résulte une déclinaison infinie d'émotions, de perceptions, rendant l'écriture hétérogène et perpétuellement incomplète : « the source of the books has not died, it only comes alive again and again in different forms and other segments » (*MB*, p.198). Une écriture à l'image de l'identité de *celle qui écrit* et de *ceux qu'elle écrit*. « How did I feel ? I did not know how I felt. I was a combustion of feelings » (*MB*, p.51), dit-elle, consciente de l'inachevé de sa parole.

Dans cette optique, chaque œuvre de Kincaid prend part à un *work-in-progress*, une quête de sens incessante, où la réflexion sur l'écriture et les sujets de l'écriture ne mène

⁶¹ Sarah Brophy, *op. cit.*, p.274.

⁶² Jodi Kanter, *Performing loss : rebuilding community through theater and writing*, Carbondale, Southern Illinois University Press, coll. « Theatre in the Americas », 2007, p.118.

jamais à une totale complétude. Chaque œuvre souligne donc l'impossibilité d'écrire de façon exacte, mais elle porte aussi l'urgence d'écrire pour remédier à cette impuissance. Comme l'affirme Trinh, l'écriture ouvre vers de nouveaux horizons plus qu'elle ne clôt la réflexion :

a work-in-progress, for example, is not a work whose step precedes other steps in a trajectory that leads to the final work. It is not a work awaiting a better, more perfect stage of realization. Inevitably, a work is always a form of tangible closure. But closures need not close off; they can be doors opening onto other closures and functioning as ongoing passages to an elsewhere(-within-here)⁶³.

L'œuvre de Kincaid présente une identité fragmentée, toujours déclinée à travers ses sujets d'écriture : les membres de sa famille. Et malgré cette pluralité du « Je », l'auteure fait face à toujours plus de vide, de questions irrésolues, d'anxiété, car « in undoing established models and codes, plurality adds up to no total⁶⁴ ». L'engagement à écrire cette expérience, la sienne et celle de l'autre, ne mènerait qu'à un vertige immense, un silence incommensurable. À travers cette immense entreprise de rapiéçage que Leigh Gilmore nomme « *serial autobiography*⁶⁵ », Kincaid s'écrit au-delà de la mort que l'écriture d'une autobiographie conventionnelle présuppose. Grâce à l'écriture de ces récits, *My Brother* en chef de file, Kincaid résiste à la mort et survit aux atrocités vécues par son peuple. Dans cette optique, *l'autre* de l'écriture, devient *fondamental*, pilier dans l'élaboration d'une identité polymorphe et polyphonique. Devon lui-même, malgré lui sans doute, participera à la réflexion sur la démarche littéraire de sa sœur :

He had read in a novel written by me about a mother who had tried and tried and failed and failed to abort the third and last of her three male children. And when he was dying he asked me if that mother was his mother and if that child was himself ("Ah me de trow'way pickney"); in reply, I laughed a great big Ha! Ha! And then said no, the book he had read is a novel, a novel is a work of fiction; he did not tell me that he did not believe my reply, and I did not tell him that he should not believe my reply. (*MB*, p.174)

Dans *My Brother*, fiction et réalité s'amalgament, et ce flou s'impose comme site d'une reconstruction. Suivant diverses figures, dont celle du cyborg de Donna Haraway (qui aborde

⁶³ Trinh, *When the Moon Waxes Red*, op. cit., p.15.

⁶⁴ *Ibid.*, p.15.

⁶⁵ Leigh Gilmore, *The limits of autobiography*, p.97.

l'omniprésence du fictionnel dans le réel) ou celle de l'hybridité dans les études postcoloniales, Gilmore perçoit l'autobiographie telle que pratiquée par Kincaid comme un lieu de dépassement de la représentation conventionnelle de soi⁶⁶. La fréquentation presque aveugle de ces nouvelles contrées identitaires mène au façonnage d'une identité résistante dans sa pluralité, forte et pleine de ces voix qui traversent les époques et les frontières. Chaque phrase se tient « on a fragile edge », se hasardant à affronter le « narrow black hole » (*MB*, p.140) de la prochaine et de heurter sa propre contradiction. Mais c'est dans l'imprécision que de nouvelles identités sont mises en marche, dans le risque de se perdre et de recommencer.

Dans son essai *La communauté qui vient*, Giorgio Agamben affirme que « L'acte d'écriture parfait ne résulte pas d'une puissance d'écrire, mais d'une impuissance qui se tourne vers elle-même et, de cette façon, advient à soi comme un acte pur⁶⁷. » À travers son récit, Kincaid « écrit sa propre passivité⁶⁸ » devant les événements, remettant toujours en question sa propre lucidité : « And after he had died, the whiteness of his mouth, the redness of his lips, the unusual blackness of his skin, his very suffering itself began to seem sometimes as if I had made them up » (*MB*, p.151). On assisterait ici à une sorte d'exorcisme, un face-à-face ultime avec la hantise d'une vie :

My own complicated and contradictory feelings about the dead came up and lay on the ground before my feet, and each step I took forward they move forward, too, like a form of shadowing; all my feelings about the dead, determinedly unresolved and beyond me to resolve, lay at my feet (*MB*, p.121).

En affrontant l'arbitraire de sa propre parole, en admettant qu'elle *ne sait pas*, Kincaid ne fait pas qu'écrire son impuissance, elle « n'écrit rien d'autre que sa puissance de ne pas écrire⁶⁹ ». Grâce à l'épreuve de témoignage et de deuil impossible qu'aura été *My Brother*, Kincaid aura développé une parole monumentale, intemporelle, *survivante* :

⁶⁶ *Ibid.*, p.98.

⁶⁷ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, Paris, Seuil, 1990, p.42.

⁶⁸ *Ibid.*, p.42

⁶⁹ *Ibid.*, p.42.

I felt (and perhaps incorrectly, but all the same these are my thoughts on his dying and on his life-and that is one reason *to outlive* all the people who can have anything to say about you, not letting them have the last word) that I understood him again – nothing new, an old insight, this one (*MB*, p.110-111, c'est moi qui souligne).

Qu'elle soit capable ou non de l'écrire, à temps ou trop tard, l'image que Kincaid dépeint de Devon demeure néanmoins celle par laquelle tout commence, le déclencheur de sa mémoire. Malgré sa fatalité, la mort de Devon se présente comme point de départ vers une nouvelle vie, celle de son auteure. Elle saura mener cette existence différemment, avec une capacité renouvelée de capter les sujets douloureux et les déconstruire pour en faire des œuvres porteuses de sens. Ainsi, la mélancolie à l'œuvre dans *My Brother* fait plutôt place à une forme d'espoir. Plutôt qu'être hanté par sa propre survie, il vaudrait mieux imaginer une façon d'amener l'avenir ailleurs, de transformer la collision des époques en un agencement créateur :

Il ne s'agit ni plus ni moins, en effet, que de repenser notre propre «principe espérance» à travers la façon dont l'Autrefois rencontre le Maintenant pour former une lueur, un éclat, une constellation où se libère quelque forme pour notre Avenir lui-même⁷⁰.

Malgré la difficulté à regarder ce corps en décrépitude, l'auteure développe un « désir de voir⁷¹ » à travers lequel s'imisce la lumière de Devon, la vérité qu'il a trop longtemps gardée secrète : « I do not know any details of his death; his death was not notorious, only his way to his death was so. » (*MB*, p.148) C'est ainsi que Kincaid cherche à voir son frère (puisqu'elle arrive à le voir, d'une certaine manière) : comme une luciole éclatante, une image survivante.

⁷⁰ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, p.51.

⁷¹ *Ibid.*, p.51.

CHAPITRE 3

AU(X) NOM(S) DU PÈRE

Les personnages-sujets de Jamaica Kincaid semblent tous crouler sous une force brutale, infaillible. Cette force pourrait être nommée colonisation, mais pour la plupart d'entre eux, ce n'est que la vie dans sa plus troublante quotidienneté. Perçue comme une « harsh brutality », cette forme de vie est dépeinte par Kincaid comme une tyrannie, « [that] reigned not like an earthly monarch who would come and go, but like something celestial. » (*MP*, p.141) *Mr. Potter*, dernière œuvre à l'étude dans le cadre de ce mémoire, propose sans doute l'un des personnages les plus typiquement « colonisés » du corpus kincaidien, mais aussi, inversement, l'un des plus déconstruits. Ce récit, alternant entre réalité et fiction, porte sur la vie du père de Kincaid, un homme qu'elle n'a pas connu. À partir de peu d'informations (un simple certificat de naissance), l'auteure s'engage à emplir cet « empty space with a line drawn through it » (*MP*, p.100) où devrait figurer le nom du père. Entre rancune et sollicitude, l'intention de Kincaid semble ambiguë : cherche-t-elle à redonner vie à cet individu rendu anonyme par la colonisation ou à l'enterrer pour de bon? Contrairement à Annie Drew, la mère de l'auteure, une femme lettrée, intelligente, cruelle, Roderick Potter est un homme vain, de peu de mots. Analphabète, « he could not render the story of life, his own in particular, with coherency » (*MP*, p.130). L'auteure entreprend ici, après *My Brother*, une seconde tentative de prosopopée : « Mr. Potter is my specter » (*MP*, p.138); « He was anonymous, the way the dead are, anonymous, and only the living can make sense of the dead » (*MP*, p.181). La vie de Mr. Potter semble aussi vide que l'espace laissé sur le document de naissance, car pour lui, « the world was blank and the world remained blank » (*MP*, p.34). Privé d'une réelle sépulture, « instead of the fat, upright mound that should have been his grave », Mr. Potter vit et meurt dans la discrétion, voire l'effacement : « [the man who dug Mr. Potter's grave] showed me a place in the ground that looked as if it had been built by ants » (*MP*, p.186-187).

« Géré par une politique du taire¹ », le fantôme de Roderick Potter hérite du « great and everlasting silence » (*MP*, p.177-178) des générations précédentes, le silence du colonisé.

¹ Evelyne Ledoux-Beaugrand, *op. cit.*, p.166.

Pour pallier au silence et rompre sa transmission, Kincaid *imagine* la vie de son père et convoque son existence dans un récit qui agirait comme « l'épithaphe [...] qui déclare la vie et la mort d'une personne, l'annonce et du même coup met en lumière une disparition² ». Si « le fantôme travaille une voire plusieurs générations en aval des silences qui lui ont donné forme », c'est à l'auteure qu'incombe la responsabilité de « résoudre l'énigme que pose son apparition³ ». Pour ce faire, elle remonte aux sources de l'existence de Mr. Potter (et de la sienne, par la même occasion) et entreprend une véritable quête généalogique du peuple d'Antigua. L'obsession de l'auteure pour la mémoire et l'effet du temps sur les individus rend le devoir d'écriture entourant le père et ses ancêtres incontournable, essentielle : le récit agit comme un fragment oublié, une parcelle de son identité qui mérite d'être citée, réinscrite dans l'histoire. Il s'agit là d'une tâche ardue pour l'orpheline qu'est Kincaid, abandonnée par un père charmeur et indifférent à sa progéniture éparpillée aux quatre coins d'Antigua. Nous verrons dans ce chapitre que Kincaid, hantée, voire possédée par son père, tangué entre vengeance et pardon, mais demeure toujours maîtresse du mot, de la *façon de raconter* cette histoire.

1. MR. POTTER, L'ARCHÉTYPE

Kincaid dresse le portrait d'un individu qui nous est d'emblée familier, un archétype : le colonisé aliéné et anonyme, héritier d'une « long-standing and overwhelming subjugation » (MP, p.175). Mr. Potter découle d'une lignée d'individus dont l'anonymat remonte aux sources de l'esclavage. Mr. Potter, « whom history had made into nothing, a thing of no spiritual value » (MP, p.23), hérite du néant identitaire de son père Nathaniel, « [who] was made up of nothing » (MP, p.42), dont le père, au nom inconnu, « could not teach him how to make children who could read and write. » (MP, p.41) Selon John Clement Ball, cette prolifération de « *nothing* » ferait écho à l'histoire caribbéenne, caractérisée par une

² *Ibid.*, p.165.

³ *Ibid.*, p.169.

rhétorique négative dès les premiers écrits d'historiens européens⁴. Victimes du « repétrissage » identitaire, comme théorisé par Albert Memmi, ces hommes sont définis par leurs carences : « Le colonisé *n'est pas ceci, n'est pas cela*⁵. » Kincaid, à travers la figure archétypale de Mr. Potter, remonte aux sources d'une lignée d'hommes *dépersonnalisés* par la colonisation, où l'imitation de la force impériale et capitaliste est préconisée (« not once did he imagine that he was imitating Mr. Shoul [his boss] » [MP, p.162]). Le « colonisé » devient, par la force impérialiste, un mythe qui, bien que dégradant, « finit, dans une certaine mesure, par être accepté et vécu par le colonisé⁶ ». C'est le cas de Mr. Potter, « [who] had no private thoughts, he had no thoughts of wonder, he did not have a mind's eye in which he could wander, he had no thoughts about his past, his future and his present » (MP, p.130). Cette remarque n'est pas sans rappeler *A Small Place*, où l'auteure dénonce le manque de perspective temporelle du peuple d'Antigua : « To the people in a small place, the division of Time into the Past, the Present, and the Future does not exist. » (SP, p.54) Aux prises avec une conception de l'histoire et de la chronologie plutôt défailante, le peuple d'Antigua semble incapable de prédire le cours des événements, encore moins d'en empêcher la répétition : « When the future, bearing its own events, arrives, its ancestry is then traced in a trancelike retrospect, at the end of which [...] the people in a small place reveal themselves to be like children being shown the secrets of a magic trick. » (SP, p.54) Héritier de l'aliénation fondatrice du mythe du colonisé, Mr. Potter se révèle incapable de comprendre la cause de sa condition :

he could not imagine or know of his importance to all the turbulence in the world, how necessary he was to the world of silks and gems and fields of cotton and fields of sugarcane and displacement and longing for places from which mere people had been displaced (MP, p.116).

À l'instar de la majorité des habitants d'Antigua, Mr. Potter entretient une vision du temps et de l'histoire plutôt décalée, « he did not seek to interrogate the past to give meaning

⁴ John Clement Ball, « Drickie Potter and the Annihilating Sea: Reading Jamaica Kincaid's *Waves of Nothingness* », dans Bill Ashcroft, Ranjini Mendis, Julie McGonegal, et Arun Mukherjee (dir. publ.), *Literature for Our Times. Postcolonial Studies in the Twenty-First Century*, New York, Rodopi, coll. « Cross/Cultures », no. 145, 2012, p.206.

⁵ Albert Memmi, *op. cit.*, p.121.

⁶ *Ibid.*, p.125.

to the present and the future » (MP, p.25). Jamais Roderick ne s'interroge sur l'impact du suicide de sa mère Elfrida sur sa vie adulte ni sur celui de la tragique mort en bateau de son père Nathaniel. L'homme dépeint par Kincaid fait partie d'une lignée où la souffrance est transmise, puis simplement endurée : « in those seventy years, each day held its own peril, and each day's peril was so unbearable and then so ordinary, as if it were breathing, and in this way suffering became normal, and in this way suffering became life itself » (MP, p.58). Cette souffrance fait *peau* avec lui, « like a skin [...] a protective covering » (MP, p.93). La déshumanisation de Mr. Potter et tous ceux qui lui ressemblent provoque une impossibilité de *s'indigner* contre l'injustice, « it became so real to him it was like breathing, it was like oxygen, it was like standing up, it was like the blue that was the sky, it was like the water that made up the ocean, it was like anything that stood before him: always there » (MP, p.87).

Non dépourvu d'une certaine mémoire, c'est plutôt d'une *indifférence* au passé que Mr. Potter est affligé, une position qui l'empêche de sortir de lui-même et de porter un regard critique sur ce qui l'entoure. En effet, contrairement à Kincaid, Mr. Potter n'adopte pas une posture de recul dans l'optique de livrer un récit de soi juste et honnête, « for that would demand a careful weighing, careful consideration, careful judging, careful questioning. It would demand the invention on a silence, inside of which these things could be done. » (SP, P.53) Il cherche plutôt à se retirer du monde et de ce qui le précède : « [he] never thought of all that was before him, all that he passed by, all that he passed by as it was before him » (MP, p.121). Si Mr. Potter « will always be thinking *to* himself forever and ever; this is his story » (MP, p.112, c'est moi qui souligne), Kincaid, de son côté, « [is] thinking *of* [...] and [she] can place [her] thoughts about him and all that he was and all that he could have been into words. » (MP, p.48, c'est moi qui souligne) C'est ici que se séparent les chemins du père et de la fille : dans la posture de pensée (*thinking to* par opposition à *thinking of*) et dans la capacité de lire et de mettre par écrit ces dites pensées. Rares sont les interventions parlées du père dans le roman, et celles sur lesquelles l'auteure insiste creusent davantage le fossé entre l'érudition de celle-ci et l'analphabétisme de celui-là. La répétition d'expressions vides de sens (« 'Eh, eh » ' and then 'Eh, eh!' ' a continuing series of those words, those sounds, 'Eh, eh' 'Eh, eh' » [MP, p.26]) ou de paroles de chansons insipides (« Mr. Potter sang, 'Pennywheeler ! Uhm, hmmmm, hmmmm, hmmmm, hmmmm, hmmmm, hmmmm Pennywheeler ! Uhm, hmmmm, hmmmm, hmmmm, hmmmm, hmmmm, hmmmm

Pennywheeler »' » [MP, p.139]) constituent deux exemples de l'illettrisme de Mr. Potter. Kincaid cherche à symboliser l'apathie de son père à travers une inertie langagière qui lui aurait été léguée par son propre père. En effet, vacuité et silence se transmettent de génération en génération, comme l'incarne le dernier souffle de Nathaniel Potter, un bien maigre legs transmis à sa progéniture :

A very long "Oooooohhhhh!!!" ' sighed Nathaniel Potter just before he died and many times before that and it was his only legacy to all his children and all who would come from them: this sound of helplessness combined with despair: "Oooooohhhhh!!!" », they all cried and cry, all who came from Nathaniel Potter. (MP, p.57)

Mais ces rares et vaines paroles révèlent surtout l'autorité auctoriale de Kincaid, qui choisit, selon J. Brooks Bouson, d'accorder ou non un sens à ces paroles. Elle bouscule la transmission générationnelle de l'analphabétisme et de l'illettrisme en apprenant à lire et écrire : « Nathaniel Potter withheld himself from the world of Mr. Potter, my father, the man who could not read and write and so made someone who could do both, read and write, and so made someone who would always be in love with that, reading and writing. » (MP, p.36) Par la prise en charge écrite de son « personnage », Mr. Potter, Kincaid a le dernier mot⁷ :

And I now say, "Mr. Potter," but as I say his name, I am reading it also, and so to say his name and to imagine his life at the same time makes him whole and complete, not singular and fragmented, and this is because he is dead and beyond reading and writing and beyond contesting my authority to render him in my own image. (MP, p.193)

C'est à travers le langage qu'elle construit et manœuvre son personnage à sa guise, à sa place. Au vide langagier du père se substitue, à travers la figure d'écrivaine que représente Kincaid, une prolifération de paroles. L'auteure comble le silence laissé par Mr. Potter, un silence qui perdure, éternel et béant : « Mr. Potter himself says nothing, nothing at all. How sad it is never to hear the sound of your own voice again and sadder still never to have had a voice to begin with. » (MP, p.189) Cette logorrhée, étant notamment composée de noms, donne la chance à ceux qui les portent de renaître. Selon Aschcroft, Griffiths et Tiffin, l'action de nommer permet une (re) connaissance graduelle d'un ou de sujet(s) colonisé(s)

⁷ J. Brooks Bouson, *op. cit.*, p.170.

menant à une éventuelle maîtrise, voire un contrôle, de ce dit sujet⁸. Pour Kincaid, l'écriture permet de prendre l'existence de l'autre (et la sienne même) en main, de le faire entrer dans l'histoire officielle : « to say his name and to imagine his life at the same him makes him whole and complete, not singular and fragmented » (*MP*, p.193). L'entreprise généalogique de Kincaid aura donc pour but de créer une place aux laissés-pour-compte de l'histoire officielle et d'inscrire Mr. Potter dans une mémoire sinon collective, du moins familiale. L'écriture spécifique de Roderick Potter, en tant qu'archétype du colonisé, représente une chance pour le subalterne de *se faire exister* là où on a toujours cherché à l'effacer.

2. VIVRE DANS L'À-CÔTÉ DE L'HISTOIRE

Kincaid s'engage à écrire la généalogie de sa famille, dont les débuts (et pourrait-on dire la fin?) remontent en 1492, lors de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb :

And Mr. Potter's lifetime began in the year fourteen hundred and ninety-two but he was born on the seventh day of January, nineteen hundred and twenty-two, and his mother was Elfrida Robinson of English Harbour and his father was Nathaniel Potter, also of English Harbour, and the midwife who assisted his mother in bringing him into the world was named Nurse Eudelle. And all through this small narrative of this small life was the loud and harsh ringing of the church's bell (*MP*, p.177).

En situant le point de départ de sa famille en 1492, Kincaid indique aussi celui d'une Amérique marquée par l'esclavage et le colonialisme; elle structure la généalogie d'une lignée marquée par l'absence, le vide, et par extension, la diaspora. Un silence de mort et une « ancestral anonymity⁹ » fondent l'existence du peuple d'Antigua; le seul héritage, le plus répandu, reposerait dans la transmission de l'état d'orphelin : « See her as a small girl motherless, and see her mother before her motherless and that mother, too, motherless, and on and on reaching back not so much into eternity as into a sentence that would begin with the year fourteen hundred and ninety-two » (*MP*, p.71-72). Cette condition, dans le corpus kincaidien, est exprimée par des images évoquant le vent, le vide, des présences

⁸ Ashcroft, Griffiths et Tiffin, *op. cit.*, p.283.

⁹ Jana Evans Braziel, *op. cit.*, p.187.

fantomatiques faisant toujours dos aux protagonistes. Contrairement à Mr. Potter, Xuela, protagoniste de *Autobiography of my mother*, cherche désespérément sa mère et les causes de sa disparition : « I looked over my shoulder to see if someone was coming, as if I were expecting someone to come [...] I could not see spirits at all, I was just looking for that face, the face I would never see, even if I lived forever¹⁰. » Mr. Potter ne cherche pas à braver ces présences : « he did not long to know of all the Potters that he came from and how it came to be so that he came from them [...] and then he looked over his shoulder, but only figuratively, for he did not really wish to look backward » (*MP*, p.25-26). Il tourne le dos à ses fantômes.

Mr. Potter semble, en quelque sorte, hors du temps. Kincaid interroge sa perception de la temporalité tout en remettant en question la relativité de cette notion : « within the very days themselves were ends, as if the day did not constitute and define a limitation » (*MP*, p.33), « and at the end of his life, all he had been seemed like a day, whatever that might be, a day » (*MP*, p.59), etc. Pour Jana Evans Braziel, cette vision déphasée du temps s'apparente à la « non-histoire » du continent africain théorisée par Hegel, plus tard dénoncée par Édouard Glissant comme la cause de l'effacement de la mémoire collective du peuple africain et antillais suite à l'esclavage et au colonialisme¹¹. C'est l'Europe colonisatrice qui déterminerait ce qui peut figurer dans l'histoire, qui contrôlerait la mémoire du peuple de la même façon que son territoire : l'histoire de l'esclavage et du colonialisme est ainsi éradiquée, ou du moins mise sous silence. Il en résulte un important décalage dans la perspective temporelle du peuple colonisé, dont l'identité ne peut s'interpréter par des notions de filiation, de transmission : « So doomed was Mr.Potter to be encased within his own self, with all his limitations, and all his boundaries had no borders » (*MP*, p.181). Les heures se succèdent, ainsi que l'indique l'horloge de la cathédrale anglicane de Market Street, et Mr. Potter n'y perçoit aucune trace de sa défaite historique : « the clock had done that from the day of its completion by the hands of slaves, Mr. Potter's ancestors, hundreds of years before », mais « tomorrow is the same as today, was a fundamental way of organizing the world to Mr. Potter » (*MP*, p.178).

¹⁰ Jamaica Kincaid, *Autobiography of my mother*, *op. cit.*, p.5.

¹¹ Jana Evans Braziel, *op. cit.*, p.182.

À la lumière de sa théorie de la Relation, Édouard Glissant offre une possibilité d'existence et d'ouverture à l'histoire des Caraïbes, indépendamment des conceptions impérialistes du Temps : « Se battre contre l'un de l'Histoire, pour la Relation des histoires, c'est peut-être à la fois retrouver son temps vrai et son identité : poser en des termes inédits la question du pouvoir¹². » La narration cyclique et répétitive de Kincaid est à l'image d'une nouvelle temporalité : un cercle non pas vicieux, mais plutôt initiateur de nouvelles réalités, d'une *autre* histoire. La généalogie d'un peuple se déroule et s'enroule à la façon d'un tissu, « a large bolt of clean cloth, unrolling and unrolling and each unrolling becoming filled up with images of love and so on and so on, until the bolt was finished. » (*MP*, p.157) C'est ainsi qu'elle tisse l'histoire de son peuple à travers l'écriture, un tissage infini dont elle contrôle le déroulement :

and the bolt of cloth continues to unfold and no one has made a cut in it and it has not yet come to an end, for even though Mr. Potter slammed the door in my face when I was sent by my mother to ask him for a tablet of writing paper, I still managed to acquire the ability to write and in this way I make Mr. Potter and in this way I unmake Mr. Potter, and apart from the fact that he is now dead, he is unable to affect the portrait of him I am rendering here, the scenes on the bolt of cloth as he appears in them: the central figure. (*MP*, p.157-158)

Kincaid tisse et écrit une lignée mise sous silence et fait (re) vivre *l'à-côté* de l'histoire officielle. C'est ainsi que l'entrevoit Braziel, selon qui « Caribbean theorists and writers reenvision and recreate memory and history by writing *future pasts into present*¹³. » Selon elle, *Mr. Potter* présente une grande quantité de commencements et de fins, dans un éternel cycle de création. La réitération de « And to start again at the beginning » indique un perpétuel recommencement, une nouvelle vie au-delà de la mort du père. Chaque fille mise au monde représente une possibilité de réinvention, d'éternité : « the end of each hour is the beginning of the next, his end has a beginning and it rests in the small girls » (*MP*, p.178). Un cycle de naissances et de morts s'installe, « Mr. Potter died, he died again and again » (*MP*, p.180), au cours duquel l'écriture de l'autre lui assure une existence dans l'éternel, en-dehors de l'« everlasting silence » (*MP*, p.177). Il s'agit d'un juste milieu entre la *généalogie* (au

¹² Édouard Glissant, *op. cit.*, p.276.

¹³ Jana Evans Braziel, *op. cit.*, p.183.

sens d'une « fouille archéologique ») et la *genèse* d'un individu, la résurrection *fictionnelle* des ancêtres¹⁴, du fantôme.

L'exercice de Kincaid dépasse donc la pure généalogie, en ce sens que la réinvention fictionnelle du père lui attribue une *nouvelle* identité. Il s'agit de lui donner une autre chance d'exister, car « derrière les choses, il y a ‘‘tout autre chose’’¹⁵ », comme l'affirmait Foucault dans sa réflexion sur la généalogie. Derrière l'archétype construit par la colonisation repose un individu qui mérite d'être remis au monde, un homme en friches dont chaque pièce égarée consiste en un nouveau récit : « Ce qu'on trouve, au commencement historique des choses, ce n'est pas l'identité encore préservée de leur origine — c'est la discorde des autres choses, c'est le disparate¹⁶. » Kincaid colmate la fissure laissée par son père par le biais du mot, de la création textuelle. De cette façon, elle devient démiurge absolu : créatrice de soi par le biais de l'autre, elle fonde de nouveaux départs; elle devient, en quelque sorte, génitrice de Mr. Potter¹⁷. Du même coup, l'auteure rapièce sa propre identité, laissée incomplète et fragmentée par l'absence du père. Bien qu'« he was not made from words » (*MP*, p.56), Kincaid modèle Mr. Potter, le rapièce textuellement.

3. « THESE WORDS ARE MY OWN » : MR. POTTER ET LA STYLISTIQUE

Mr. Potter s'inscrit tout à fait dans la lignée du corpus kincaidien par la présence de thématiques bien connues de son lectorat, mais aussi par la stylistique propre à l'auteure. S'étant penchée celle de *Mr. Potter*, Nicole Matos décrit l'inconfort que procure sa lecture : « Lyrical, digressive, almost agonizingly repetitive, *Mr. Potter* pushes Kincaid's

¹⁴ Julin Everett, « The Postcolonial Orphan's Autobiography: Authoring the Self in Jamaica Kincaid's *Mr. Potter* and Calixte Beyala's *La petite fille au réverbère* », *College Literature*, vol. 36, no. 3, 2009 (été), p.46.

¹⁵ Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans Daniel Defert, François Ewald et Jacques Lagrange (dir. publ.), *Michel Foucault. Dits et Écrits, 1954-1988. Vol. 2*, Paris, Gallimard, 1994, p.138.

¹⁶ *Ibid.*, p.138.

¹⁷ Jana Evans Braziel, *op. cit.*, p.194.

characteristically demanding and provocative rhetorical techniques to their limits¹⁸. » En effet, il semblerait que Kincaid ait atteint ici un apogée stylistique quasi irritante : les répétitions occupent plus que jamais le corps du texte, les paradoxes se font de plus en plus présents et obscurs. Par l'étude de trois figures stylistiques (la parataxe, l'oxymore et la répétition), nous verrons que l'auteure attribue à Mr. Potter une, voire des dimensions identitaires supplémentaires, et parvient ainsi à l'élever à un statut de personnage de roman.

3.1 LA PARATAXE

Dans son essai « Thinking Cultural Questions in 'Pure' Literary Terms », Gayatri Spivak définit le style de *Lucy*, le deuxième roman de Kincaid, de « parataxique ». Dans les termes de Spivak, la parataxe consisterait à fusionner deux ou plusieurs phrases dans le but de créer l'illusion d'une seule : « Placing together phrases, clauses and sentences, often without conjunctions, often with 'and', 'but', or 'so' and with minimal or no use of subordination [...] it means placing side by side¹⁹. » Nicole Matos étudie *Mr. Potter* suivant cette définition précise de la parataxe. Afin de déjouer la seule représentation du monde acceptée, celle de l'instance de pouvoir en place, Kincaid joue avec la causalité des événements dans un circuit linguistique alambiqué²⁰. Elle pose son regard sur des éléments du quotidien pour ensuite les intégrer dans une réflexion globale, historique. Par exemple, l'auteure fait ici un rapprochement entre un morceau de vêtement et le suicide d'Elfrida :

And the dress she wore on that day she walked into the sea was made of blue poplin, and even the fabric that covered her tormented skin had its own tormented history, the very name, poplin, so innocent even in description, so humble when seen in large bolts, so humble when made into a garment worn by Elfrida in any situation, sitting down or walking toward her death being swallowed up by the sea (MP, p.73-74, c'est moi qui souligne).

Bien que ces deux éléments semblent incompatibles, Kincaid les assemble, relie leurs provenances dans une perspective historique. Elle réinscrit un objet banal – une robe en

¹⁸ Nicole Matos, « In the Vicinity of the Land of the Almost: The Stylistics of Jamaica Kincaid's *Mr. Potter* », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 44, no. 81, 2009 (mars), p.82.

¹⁹ Spivak citée dans Nicole Matos, *ibid.*, p. 83.

²⁰ *Ibid.*, p. 89.

popeline – dans un régime de pouvoir marqué par la souffrance, où le privilège des uns surpasse celui des autres : une destinée tout à fait semblable à celle d'Elfrida. Ainsi, Kincaid *déconnecte* les liens de causalité habituels, elle désoriente le lecteur. Sa parataxe, « polysemous and unstable²¹ », fait naître de nouvelles logiques, de nouveaux sens que le lecteur doit décoder. Elle réinterprète l'histoire.

Parfaite incarnation du quotidien, Mr. Potter entretient lui aussi, inconsciemment, un rapport à une force plus grande : « how indifferent to the world's turbulence was Mr. Potter for he too had memory, something so essential to human existence » (*MP*, p.116, c'est moi qui souligne). Cette parataxe, où l'indifférence à l'Histoire et la mémoire de Mr. Potter sont mises côte à côte dans une prétendue causalité²², s'avère contradictoire. Elle révèle plutôt son manque de perspective historique et souligne la distance entre lui et Kincaid (et, par extension, le lecteur). L'auteure insiste ici sur l'importance du point de vue; elle évoque la possibilité, la *responsabilité*, pour chacun de faire un choix sur le sens que prendra sa vie. C'est pourquoi la parataxe utilisée pour décrire Mr. Potter n'est composée que de simples « And... », coincé qu'il est dans une « non-transformational grammar²³ » : la conscience de Mr. Potter, bien qu'elle *additionne* les événements, ne les *connecte* jamais entre eux. La parataxe associée à Mr. Potter est à son image : simple, non évolutive.

L'utilisation de cette figure de style servirait donc à révéler d'autres façons de percevoir le réel. Se déploie, dans *Mr. Potter*, une

side-by-side existence of multiple levels of the real : things that really happened, recognized by the characters as such [...]; things that exist but remain unknown to the focalizing characters [...]; and, most significantly, a whole slew of things that occurred only *in absentia*, in Kincaid's imagination²⁴.

²¹ Katherine Hayles citée dans Nicole Matos, *ibid.*, p.83

²² C'est la conjonction « for », ici lue dans le sens de « because », qui rend ambiguës son utilisation (dans une construction habituellement hypotactique) ainsi que le sens qu'elle crée dans la phrase évoquée : « Kincaid's manipulation of parataxis and hypotaxis scrambles and frustrates our most ingrained reading strategies [...] in the contradictory logic of the hypotactic connective "for" [...] and the very rare, and thus surprising, or even suspect, use of the emphatically hypotactic "because". » *Ibid.*, p.87-88.

²³ *Ibid.*, p.90.

²⁴ *Ibid.*, p.90.

Bien que la parataxe n'arrive pas à complexifier le personnage de Kincaid, elle lui fait découvrir une nouvelle réalité, une « land of the almost » à l'image du peuple qu'elle convoque. De par son utilisation d'une nouvelle forme de logique syntaxique, l'auteure fait place à de nouvelles histoires écartées par la grande narration coloniale du fait de leur contingence : ce n'étaient que des histoires imaginées, « almosts », « as if », « like »... comme l'affranchissement de Mr. Potter, toujours « en voie de », mais jamais pleinement réalisé. En donnant place à plusieurs interprétations du réel, tout, y compris Mr. Potter, devient « possibilit[y] of the real » (*MP*, p.137), ou, pour reprendre le terme de Spivak, « subjunctive²⁵ », de l'ordre du *devenir*. Bref, un sujet de roman désormais légitime.

3.2 UN CORPS OXYMORIQUE

Dans *Mr. Potter*, le style de Kincaid s'applique plus que jamais à la définition, déjà vue en introduction, que Derek Walcott lui prête : « As she writes a sentence, the temperature of it psychologically is that it heads toward its own contradiction²⁶. » Kincaid dépasse les limites de ses propres paroles, sa logorrhée déborde. Si Mr. Potter s'avère « doomed [...] to be encased within his own self, with all his limitations » (*MP*, p.181), elle l'extirpe de ce destin et l'inscrit dans une zone plus vacillante, un espace liminal : « I can remember seeing him *standing between* the street which led to me and the world beyond and the entrance to the garage, which held inside it all the darkness of the world when it has been reduced and made small and powered by evil » (*MP*, p.125, c'est moi qui souligne). En effet, Kincaid construit un corps textuellement oxymorique, plus grand et substantiel que le stéréotype qu'il semble incarner. À l'aide d'une prolifération d'antithèses et d'oxymores, Roderick Potter vacille entre vie et mort : « his body seems stilled, but not in death, not in the life of death, his body is stilled yet moving with stillness (for yes, that could be so, moving and stillness at on and the same time, it could be so and it was so) » (*MP*, p.79); et entre enfer et paradis : « And see him now round a corner, not yet in possession of the knowledge of his own misery (...) never to be in possession of the knowledge that though his very being was holy, his existence was the triumph of evil. » (*MP*, p.80)

²⁵ *Ibid.*, p.91.

²⁶ Leslie Garris, *op. cit.*

Un binarisme important de *Mr. Potter*, ainsi que l'un des plus ancrés dans la culture des Caraïbes²⁷, oppose la terre à la mer. Si Mr. Potter s'impose comme métonymie de l'île d'Antigua, il fait aussi littéralement *corps* et *cœur* avec cette terre :

And here are many interstices of Mr. Potter's heart: valleys of regret and hope and disappointment; mountains of regret and hope and disappointment, seas of longing; plains barren of vegetation and plain full of dust; shallow gutters of joy, deep crevices of sorrow, a sharp ledge of awe. So went the interstices of Mr. Potter's heart and all of this was a secret to him (*MP*, p.152).

Plus que simple insulaire, Mr. Potter *est* une île, il *est* Antigua. Mais une île, par définition, n'est rien sans eau. Autre grande source de vide, l'eau, comme la mer et l'océan, angoisse Mr. Potter : « For Mr. Potter was afraid of the sea and then he hated the sea, so much water it was, so much nothing, and that nothing was only water. » (*MP*, p.12) Il se dissocie d'elle, lui tourne dos : « he longed to feel superior to the sea, he longed to feel superior to something that had such power over him » (*MP*, p.12). Pour Mr. Potter, la mer « was thick and blank [...], black, unorderly, moving without anything and thick with something » (*MP*, p.71), elle est à la fois synonyme de perte et pleine de toutes ses pertes; elle est cause, métaphoriquement ou non, de son état d'orphelin. En effet, Elfrida, jeune mère du petit Roderick, se suicide peu après sa naissance : « the sea swallowed her and then twisted her dry like a piece of old clothing and then ground her into tiny bits and then the tiny bits dissolved and vanished from sight, but only from sight, for they are still there, only they cannot be seen » (*MP*, p.76). Nathaniel Potter, quant à lui, s'est fait trahir par la mer, sa principale source de profit en tant que pêcheur :

and his fishnet yielded nothing, not a single thing was trapped in his fishnet, and this fishnet, each knot in it, each stitch in it, he knew well, for he had made his fishnet himself [...] the vast waters of the sea on which he sailed in his boat and its content which provided him with his life's support, was no longer known to him (*MP*, p.44-45).

Comme Roderick, « [who] was made up of nothing » (*MP*, p.42), l'océan renferme tout de même, malgré son immensité tranquille, une histoire de déportation massive, de douleur, de mort : « The sea, the sea, the sea that was so vast, so vast, and vast again [...] held such peril, such dark memories. » (*MP*, p.10) Le néant de l'eau se mue ainsi en un vaste espace

²⁷ John Clement Ball, *op. cit.*, p.209.

blanc, vierge, où la sanglante histoire d'Antigua miroite, jusqu'à aveugler (ou non) ceux qui y font face²⁸. « It would amaze even you to know the number of black slaves this ocean has swallowed up » (*SP*, p.14), nous rappelle Kincaid dans *A Small Place*. De la même façon, l'immutabilité apparente ainsi que l'inertie de Mr. Potter ne s'avèreraient que pure façade, du moins pour l'auteure, qui choisit d'en faire un personnage vivant, héritier d'un passé trouble. Le chaos de l'océan, d'apparence calme, « pale, silvery, clear, so clear » (*SP*, p.14), n'a d'égal que celui enfoui en Mr. Potter : « Mr. Potter had no inkling of the turbulence: silks, gems, fields of cotton, fields of sugarcane, and centers of power » (*MP*, p.116). Rappelons que sa mort, apparentée à une « natural calamity » (*MP*, p.180), est marquée par la tombée d'une pluie diluvienne, rare à Antigua, se déversant sur le pays tel un « ocean emptying out, and its content fell on Mr. Potter's death » (*MP*, p.180). Le refus de Mr. Potter de faire face à l'océan, c'est-à-dire à sa propre histoire, est symbolisé par le débordement de la tombe « and how [Tan-Tan] tried to bail the water out of the grave in vain » (*MP*, p.188). Kincaid fait donc de l'eau un élément constitutif de son père, « each day that sea defined his life over and over again. » (*MP*, p.11); ce qu'elle représente « became a skin, not like a skin, but a skin itself, a protective covering, something not to be lived without » (*MP*, p.93). Ceci n'est pas sans rappeler les propos d'Édouard Glissant, pour qui les Antilles incarnent « une multi-relation », une mer « en nous avec sa charge d'îles enfin découvertes²⁹ ». Kincaid impose à Mr. Potter une personnalité conflictuelle illustrée par cette relation entre la terre et l'eau, ce qui lui profère une dimension polymorphe qui contraste avec sa vacuité intrinsèque tout en perturbant une antithèse coloniale classique et répandue³⁰.

Néanmoins, ces variations identitaires en lien avec l'environnement et un passé esclavagiste demeurent indifférentes à Mr. Potter. Comme le soleil d'Antigua, toujours au rendez-vous « in its usual place, up above and in the middle of the sky » (*MP*, p.3), ainsi que le paysage environnant, Roderick reste insensible à ce qui le définit, « so accustomed was he to this » (*MP*, p.3). Cette attitude fait écho à celle du peuple d'Antigua évoquée dans *A Small Place*, où Kincaid fait référence à ce même paysage idyllique en l'associant à une prison où

²⁸ *Ibid.*, p.208.

²⁹ Édouard Glissant, *op. cit.*, p.426-27.

³⁰ John Clement Ball, *op. cit.*, p.218.

l'histoire collective s'efface derrière l'imagerie touristique. Selon Kincaid, au-delà de cette beauté factice « [that] seems as if were a stage set for a play » (*SP*, p.77) et même des hommes, la nature, toujours, varie :

The earth spun in its eternal way, the tides of the sea swelled high and then receded, all the mountains everywhere remained majestic, the hills remained comfortably modest in relation to the mountains, the rivers everywhere flowed gently sometimes, or sometimes in fits of capricious rage (*MP*, p.66).

Si « over time these changed landscapes define constancy itself, and this landscape can make a people » (*MP*, p.66), l'auteure interroge néanmoins la mémoire historique de son peuple. La beauté irréaliste du paysage d'Antigua enlise son peuple dans une aliénation qui l'empêche d'évoluer au même titre que ce paysage en perpétuelle mutation. Devant cet aveuglement, l'auteure raille son peuple dans son essai, niant son expérience collective : « they have nothing to compare this incredible constant with, no big historical moment to compare the way they are now to the way they used to be » (*SP*, p.79). La perspective historique du peuple d'Antigua demeure fixe. À l'image du jour et de la nuit se succédant brusquement sur l'île, « one minute, you are in the complete darkness of the night; the next minute, the sun is overhead » (*SP*, p.78), sa vision du monde se limite à un trivial manichéisme.

Kincaid est plutôt de l'avis que l'histoire, l'expérience historique, se joue dans la nuance, entre les représentations fixes du monde : « The sun fell into the black before him; the moon rose up from the black behind him: and *in between was history*, all that happened, and at its end was a man named Nathaniel Potter who was only that, Nathaniel Potter. » (*MP*, p.43, c'est moi qui souligne) L'expérience personnelle et collective, comme le dit Homi Bhabha, doit être renégoiée à l'extérieur de ces catégories, « in the emergence of the interstices- the overlap and displacement of domains of differences³¹ ».

Dans *Mr. Potter*, un autre binarisme redouble celui de la mer et de la terre : celui opposant l'obscurité à la lumière. S'appuyant sur « On Seeing England for the First Time », John Clement Ball souligne l'interrogation de la jeune Kincaid à la lecture de grands auteurs anglais s'épanchant sur la lumière du soleil couchant, une lumière qui lui est inconnue, étrangère. Ball suggère ici que Kincaid dénonce la force impériale de l'Angleterre, pour qui

³¹ Homi Bhabha, *op. cit.*, p.2.

cette forme particulière de luminosité s'impose comme norme, reléguant ainsi l'expérience caribéenne à un niveau de réalité moindre³². L'auteure, avec *Mr. Potter*, renverse cette relation en décrivant de façon détaillée les nuances du paysage caribéen, où jour et nuit se chevauchent :

Oh, how slowly night falls, how imperceptibly night begins, for night begins when the sun is in its usual place, up above and in the middle of the sky, and shining so harshly bright it makes shadows pale. Night begins in the middle of the day. (*MP*, p.165)

L'expérience caribéenne ainsi mise de l'avant, elle devient supérieure à celle du colonisateur. Kincaid déplace donc les frontières de binarismes répandus dont les éléments opposés sont reliés au paysage caribéen. Ce démantèlement d'antagonismes associés de façon étroite à *Mr. Potter* l'extirpe de son unidimensionnalité. Du même coup, Kincaid réinvestit *Mr. Potter* (et ses aïeux) dans une expérience historique collective, une mémoire.

Lumière et obscurité font référence au(x) temps, au(x) passé(s) marqué(s) du déplacement, de la diaspora³³: « and they could not speak of it, all these shadows, all these pasts that had been gathered up in the shadows and even then were gathering up in the shadows, for the shadows grew thicker and thicker » (*MP*, p.114). *Mr. Potter*, comme le docteur Weizenger et son patron *Mr. Shoul*, sont tous issus d'une expérience diasporique symbolisée par ces « shadows », ces ombres, ces spectres. L'ombre, zone sombre résultant néanmoins d'une interception avec la lumière, s'impose donc comme lieu de l'expérience, de la mémoire, entre lumière et obscurité :

in the shadows lay *Mr. Potter's* mother Elfrida walking into the sea forever and ever and his father Nathaniel cursing God forever and ever, and *Mr. Shoul's* mother dying on the road to Damascus or the road leading away from Damascus over and over again and his father collapsing into eternity time and again and it would not halt. (*MP*, p.114)

Pour le docteur Weizenger, réfugié tchèque qui a fui le régime nazi, lumière et obscurité sont fondamentalement distinctes :

he was thinking of how beautiful light of any kind was and how brightness was better than darkness, and how light itself was the cure of the dark, everything he knew had told him so, all the things he had abandoned had told him that the light

³² John Clement Ball, *op. cit.*, p.216.

³³ Jana Evans Braziel, *op. cit.*, p.181.

was the enemy of the dark and all the things he had come to embrace had insisted that only the light was a prescription for the dark. (*MP*, p.15)

Cherchant à fuir, contrairement à Mr. Shoul, son passé, le Dr. Weizenger maintient la différence entre obscurité littérale et métaphysique. Il est à la recherche d'une lumière vive, naturelle, « light that did not come from a furnace, a real furnace fed by the fuel of coal or human bodies », dont l'opposé est une « real darkness, not a metaphor for the darkness from which Mr. Potter and his ancestors had come » (*MP*, p.16). Selon Jana Evans Braziel, cette franche opposition est racialisée³⁴ par le Dr. Weizenger, pour qui l'arrivée à Antigua représente une réelle descente aux enfers : une obscurité *épidermique*, négative. Son mépris pour le peuple l'incite à ignorer son histoire esclavagiste et colonisatrice, « as if such a thing had never happened before, as if groups of people had not been erased from the beginning of life and human memory » (*MP*, p.23). Le Dr. Weizenger nie la possibilité qu'un peuple « de race inférieure » puisse plonger dans une obscurité similaire à la sienne, vivre un drame aussi grand. Si lui et sa famille « vanished into darkness [...] more like the darkness from which Mr. Potter and all he came from had originated », Mr. Potter demeure confiné à une obscurité « that was the opposite of the light into which [he] had temporarily disappeared. » (*MP*, p.33) Le Dr. Weizenger, malgré son expérience de la diaspora, n'est pas solidaire de l'expérience de l'autre, et son racisme (dont on trouve un résonnant écho dans *A Small Place*³⁵) en est un exemple manifeste : « He did not like the way they smelled and he did not like dirt under their fingernails and he did not like their hair and he did not like their very existence » (*MP*, p.179). La prééminence d'un des éléments sur l'autre empêche de percevoir cette ombre, ces « shadows » symboliques de l'expérience diasporique. Le docteur cherche à oublier son expérience et rejette celle de l'autre : « [they] could never speak of them, the shadows » (*MP*, p.114).

Mr. Potter, au contraire,

³⁴ *Ibid.*, p.179-180.

³⁵ « He came to Antigua as a refugee (running away from Hitler) from Czechoslovakia. This man hated us so much that he would send his wife to inspect us before we were admitted into his presence [...] No one ever dreamed that the world for any of this was racism. » (*SP*, p.28-29.)

thought, she [Elfrida] will come back just to take a glimpse of me, I will see her as she takes a glimpse of me, and then all this was followed by a large blank space of darkness and light, sometimes separated, the darkness and the light, sometimes mingling, the darkness and the light, and this single blank space of only darkness and light-separated or commingled, was where Elfrida Robinson, his mother, *stayed*. (MP, p.83-84, c'est moi qui souligne.)

Si les parents du Dr. Weizenger disparaissent, « *vanished* », dans l'obscurité créée par l'Holocauste, Elfrida, reste, « *stay [s]* » dans un vide créé par un mélange de lumière et de ténèbres. Le souvenir de la mère, la mémoire de Mr. Potter, se réfugie dans un espace flou, intermédiaire. Contrairement à la conception manichéenne du Dr. Weizenger, sa position face au passé s'avère interstitielle : lumière et obscurité se chevauchent, « *overlap* », pour reprendre le terme de Bhabha. Le passé de Mr. Potter demeure latent, toujours présent malgré un oubli temporaire de sa propre histoire. La lumière donne une dimension supplémentaire à ce qu'observe Mr. Potter, elle révèle et dissimule à la fois :

It was the light as he has always known it, so bright that it eventually made everything that came in contact with it transparent and then translucent, the light was spread before Mr. Potter as if it were a sea of water, it covered yet revealed all that it encompassed; the light gave substance to everything else: the trees became the trees but only more so, and the ground in which they anchored themselves remained the ground but only more so, and the sky above revealed more and more of the sky and into the heavens, into eternity, and then returned to the earth (MP, p.19-20).

Les nuits de Mr. Potter, « *nights that were dark* », ne le sont jamais complètement, toujours « *waiting for the sun* » (MP, p.140-141). Néanmoins, cette façon d'observer le monde « *in that special light* » (MP, p.21) n'est jamais accompagnée d'une réflexion sur le sens de ces perceptions : « *he did not think to himself, This is Happiness itself, This is as happy as I will ever be, This is as happy as anyone, any human being, will ever be.* » (MP, p.21) C'est plutôt l'auteure, ainsi que l'observe Bouson, qui met des mots sur ce qu'il *pourrait* voir s'il sortait de lui-même, s'il était lettré³⁶. Lorsque pris de court, « *[when] words just [...] failed him* », Kincaid réinscrit son père dans le monde, « *the world was revealed to him* » (MP, p.21), dans le temps et, surtout, dans l'histoire.

³⁶ J. Brooks Bouson, *op. cit.*, p. 168.

3.3 LA RÉPÉTITION

La dernière figure stylistique privilégiée par Kincaid reste sans contredit la répétition. *Mr. Potter* atteint un degré inégalé de répétitions, ce qui rapproche plus que jamais Jamaica Kincaid des maîtres de cette figure, comme Ernest Hemingway ou Gertrude Stein. Dans un premier temps, la répétition s'impose comme mode de vie; le quotidien et son incessant retour des choses, « the sun in its usual place », le définissent : « Tomorrow is the same as today, was a fundamental way of organizing the world to Mr. Potter. » (*MP*, p.178) En ce qui concerne la parole, comme nous l'avons vu plus haut, l'étendue langagière de Mr. Potter est limitée : de simples « 'Eh, eh! »' ponctuent ses phrases. Son travail, de la même façon, consiste à reconduire ses passagers « to and fro, to and fro » (*MP*, p.130), voyages durant lesquels, aux questions des touristes, il répond incessamment un « consoling and soothing [...] “Yes, Yes, Yes!” » (*MP*, p.149). Au cours de ces trajets, Mr. Potter trace une autre série de répétitions, celle des femmes qu'il séduit et des filles qu'il crée au gré des villes d'Antigua :

Mr. Potter moved toward his end in an unhurried way, driving one of the three cars he eventually came to own through the streets of the city of St. John's, leaving the streets of the city of St-John's and driving a passenger who had just disembark from an airplane or a large ship out toward the village of Emanuel and then going through Jennings and Liberta and Falmout and Swetes and Fretown and Newfield and Bethesda and Old Road and Urlings and John Hughes and Parham and up to Barnes Hill and Cedar Grove and Table Hill Gordon and then home to All Saints Road where he lived in a house with his wife Yvonne and Louis, who was not really his son, and another child who did not count at all for she was a girl child and he had so many of those. (*MP*, p.161)

Au gré de ses trajets, un motif se crée : chaque femme tombant sous son charme « is only one of the women who lived in a house that was really a room with four windows and two doors and was the mother of one of his many girl children » (*MP*, p.153). Un seul trait commun, le nez, le trivial « instrument of smell » (*MP*, p.168), rassemble toutes ces filles : « All the girl children Mr. Potter had fathered had such a nose, a nose that resembled his own and through his nose he knew with certainty that he was their father » (*MP*, p.168). L'itération de cette trace laissée sur chacune des filles de Mr. Potter, tout comme celle, effrénée, de ces « many houses which were really one room with four windows » (*MP*, p.151), élève Mr. Potter à une dimension nationale, un stéréotype : celui, répandu dans

l'imaginaire caribéen, du coureur de jupons abandonnant sans vergogne sa progéniture³⁷. Il se forme, ainsi, une communauté de filles orphelines et de mères rejetées, communauté dans laquelle se sont inscrites malgré elles Kincaid et sa mère.

L'une d'entre elles, Kincaid, pense néanmoins parvenir à briser le cycle, à l'interrompre. Selon Victoria Bridges-Moussaron, un épisode symbolique de la tentative d'arrêt de la répétition chez Mr. Potter serait celui de la rencontre infructueuse au garage de Mr. Shoul³⁸ :

When I had seen Mr. Potter, standing between the street and the entrance to Mr. Shoul's garage, I had waved at him, I had stood before him and wished him a good morning, and I had said, through gestures only, that he was mine and I was his [...] And when Mr. Potter saw me wave he did not frown on me, he did not dismiss me with a wave of his hand, he did not curse under his breath my very existence, he only rolled his shoulders (MP, p.125-126).

Systématiquement, la réponse de Mr. Potter demeure la même, violente et impassible : « he turned his back to me » (MP, p.127), « Mr. Potter slammed the door in my face » (MP, p.157), deux formules réitérées à de multiples reprises. Impossible, donc, d'interrompre le cycle créé par son père. À cet épisode, un autre fait écho : celui de la visite de Mr. Potter à sa fille au Vermont. Inversée, cette courte rencontre renverse complètement les rôles vus ci-haut en convoquant les répétitions aliénantes représentatives de sa vie à Antigua :

And Mr. Potter and I were standing in a room with three windows and the room was in a house and the house had too many rooms and each room had at least two windows [...] A light filled the room, it was not a natural light, it did not come from the sun in its usual place, up above and in the middle of the sky, and shining so harshly bright that it would make the shadows tremble; this light that filled the room was made up of fear and mistrust and anger and disappointment and a small number of questions: why ? (MP, p.166)

L'épisode du départ du père reprend deux tropes majeurs du roman : le trope du dos, celui que, constamment, Mr. Potter tourne à sa fille, puis celui de la maison, celle qui, à Antigua, n'a jamais compté qu'une seule pièce. Cette fois-ci, c'est au tour de la fille à *faire tourner le dos* à son père : « And he left my life forever, his back disappearing through the door of the house in which I lived, his back disappearing up the street on which stood the house in which I lived » (MP, p.170). Kincaid prend le contrôle de la répétition aliénante, elle la sort de la

³⁷ John Clement Ball, *op. cit.*, p.218.

³⁸ Victoria Bridges-Moussaron, « Re-membering Diaspora: Punctuation, Prosopopoeia, Presence in Jamaica Kincaid's *Mr. Potter* », *Le Tour Critique*, no. 1, 2013, p.66.

simple stagnation pour y planter le « germe de la transformation³⁹ ». Ainsi, la répétition devient *stratégie* : la figure s'affiche comme telle, ce qui l'amène à constamment se dépasser, se contredire, pour mieux avancer, innover. En tant qu'auteure, Kincaid se pose comme celle qui prend en charge la répétition et l'amène ailleurs. La répétition de « I can read and write » (*MP*, p.55, entre autres) souligne cette autorité sur le père, mais surtout sur son destin, qui est celui de l'écriture, d'une possession de soi et non d'un abandon : « in the middle of everything I found my voice, not my nose » (*MP*, p.168).

Reste que pour Kincaid, l'exercice d'écriture et de généalogie que représente *Mr. Potter* naît d'un double désir : celui d'une vengeance sur un père absent mêlé à une volonté de le connaître, de le créer dans son absence. Elle-même convient de la place qu'il occupe, de son indélébilité : « he died and will never be heard from again, except through me, for I can read and I can write my own name, which includes his name also » (*MP*, p.191-192). Cette double motivation permet de remplir l'espace vide du certificat de naissance où devrait figurer le nom du père. Cet espace devient malléable, ouvert aux mots de la seule qui peut y inscrire quelque chose : lui donner vie ou le laisser périr dans l'anonymat. Le simple trait qui y figure devient porteur de cette ambivalence : « that space where Mr. Potter's name ought to be is not full with my father and his name, it is not empty either, it only has a line drawn through it, and that line is drawn through me. » (*MP*, p.142) L'espace vide du certificat de naissance se remplit de nouveau à chaque répétition, d'un autre Mr. Potter, d'une autre histoire motivée par un désir de le saisir toujours renouvelé. Kincaid termine son roman avec une formule incessamment répétée, mais surtout déclinée au cours du texte : « Mr. Potter was my father, my father's name was Mr. Potter. » (*MP*, p.195) De la répétition, Gertrude Stein distingue l'insistance : « A bird's singing is perhaps the nearest thing to repetition but if you listen they too vary their insistence. That is the human expression saying the same thing and in insisting and we all insist varying the emphasising⁴⁰. » Kincaid tisse une série de variations sur le thème du père, altérant à chaque fois minimalement la nature de celui-ci : « Roderick was my

³⁹ Trinh, *When the Moon Waxes Red*, *op. cit.*, p.190 : « Repetition as a practice and a strategy differs from incognizant repetition in that it bears the seeds of transformation[...] When repetition reflects on itself as repetition, it constitutes this doubling back movement through which language (verbal, visual, musical) looks at itself exerting power and, therefore, creates for itself possibilities to repeatedly thwart its own power, inflating it only to deflate better. »

⁴⁰ Gertrude Stein, « Portraits and repetition », *Lectures in America*, New York, Random house, 1935, p.167-168.

father » (*MP*, p.48), « the young Roderick, the boy who became my father » (*MP*, p.57), « And Roderick Potter (my father, but he was not that then, he was only a small boy then) » (*MP*, p.98), « I could feel Mr. Potter, the shadow of him, the real body of him, for he was my father and so he was in me » (*MP*, p.157), etc. Plusieurs identités, notamment illustrées par le(s) nom(s), lui sont attribuées : « See him as a small boy, for he was Drickie then, he was not Mr. Potter yet, he was not even Roderick, he was Drickie, a small boy » (*MP*, p.80-81).

Mr. Potter se transforme perpétuellement, passe d'une figure autonome et objective à une figure kaléidoscopique soutenue par autant de choses imaginées⁴¹ que de filles abandonnées. Kincaid choisit d'écrire son père, non seulement car « [he] had no patrimony for he did not own himself, he had no private thoughts, he had no thoughts of wonder » (*MP*, p.130), mais parce que son histoire, à elle, a été dupliquée maintes et maintes fois. L'absence du père, traduite chez Kincaid par la difficulté de reconstruire sa propre histoire, devient presque un récit fondateur, car toujours exponentiel : « What am I to call you ? seemed to rearrange not only a singular world but a whole system of planetary revolutions, for in that statement, and it was a statement, not a question, I raised the issue of what he was to all these girls » (*MP*, p.169). Il importe de raconter cette histoire, de continuer à la répéter et de la décliner afin d'en comprendre toujours un peu mieux le fonctionnement. Afin, surtout, de l'éradiquer. « In [repetition], there is circulation, there is intensity, there is innovation⁴² », disait Trinh. Il existe donc autant de Mr. Potter, autant de *Mr. Potter*, que de filles mises au monde.

Shoshanna Felman, à son tour, décrit la dimension globale, collective, que peut atteindre une utilisation volontairement excessive de la répétition : « What is immortal is, in other words, not the narrator but the very story of the repetition, a story that, repeated at least twice, is not simply individual. And the transmission must go on⁴³. » Kincaid illustre une transmission aliénante, une lignée de filles perdues, au destin tracé. De cette mise en lumière,

⁴¹ Elizabeth Kowaleski-Wallace et Patricia Yaeger, *Refiguring the father : new feminist readings of patriarchy*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989, p. xxii.

⁴² Trinh, *When the Moon Waxes Red*, op. cit., p.190.

⁴³ Shoshanna Felman, « Benjamin's silence. », *Critical Inquiry*, vol. 25, no. 2, 1999 (hiver), p.232-233.

l'auteure nous confirme, selon son propre exemple, qu'il est possible pour chaque fille de rompre la succession, la répétition.

4. LES FILLES DE MR. POTTER

Kincaid s'impose un devoir de mémoire monumental. Cette mémoire compense pour celle de ses ancêtres, toujours incomplète, trouée : « the mind's eye being the almost, the as if, the like, the in the vicinity of : the almost. » (MP, p.109) La décision d'écrire le père, tout comme la mère (*Autobiography of My Mother*) ou le frère (*My Brother*), nécessite une reprise en charge du destin familial, de la généalogie du peuple. Aucune histoire n'est passée sous silence, y compris celle d'Elfrida, la mère de Mr. Potter, « [who] was of no account, really, only she was the mother of my father and I know I cannot make myself forget that. » (MP, p.73) Écrire le père et ses aïeux permet de « make sense of the dead » (MP, p.181) pour s'assurer une existence plus révélatrice, mais cela permet aussi de mettre en lumière un pan disparu de l'histoire. Par le truchement de l'écriture et de l'autorité que cette pratique lui confère, Kincaid prend en charge les répétitions aliénantes qui composent le destin prédéterminé des jeunes femmes caribéennes, mères et filles, une condition mise sous silence. Elle ouvre une brèche dans l'histoire, un espace suffisant pour sortir du cercle vicieux de la post-colonie. « Réinscrire les femmes dans l'histoire », disait Françoise Collin « en analysant tout à la fois comment elles y ont été minorisées et comment elles en ont été les actrices sous-estimées, et élaborer de la sorte une histoire des femmes », voilà ce qu'entreprend Kincaid dans le but de « [rendre justice] aux femmes du passé dans l'ouverture du présent et de l'avenir⁴⁴. »

La question de la transmission entre femmes est généralement abordée, elle aussi, sous le signe de l'aliénation et de la répétition. La nouvelle « Girl » est sans doute l'exemple le plus frappant de la transmission d'une fatalité du destin de la fille comme putain. La courte nouvelle consiste en une énumération des tâches que doit maîtriser la jeune fille :

⁴⁴ Françoise Collin, « Histoire et mémoire ou la marque et la trace », *Recherches féministes*, vol. 6, no. 1, 1993, p.21.

this is how you sweep a corner; this is how you sweep a whole house; this is how you sweep a yard; this is how you smile to someone you don't like too much; this is how you smile to someone you don't like at all; this is how you smile to someone you like completely⁴⁵.

Ces indications dissimulent des impératifs, une marche à suivre dans l'optique de ne pas devenir « the slut you are so bent on becoming⁴⁶ ». Kincaid convoque à nouveau cette destinée dans *My Brother*. Elle répète les paroles de sa mère Annie, qui croit lui avoir évité une destinée fatale où elle aurait fini « with ten children with ten different men » (*MB*, p.28). Selon Annie, sans sa stricte autorité, « I would have ended up not in the home and situation that I now occupy but instead with ten children by ten different men » et l'homme est présenté comme une menace, nécessairement « one of the fathers of my numerous children » (*MB*, p.167-169). Dans *Mr. Potter*, aucun de ses enfants, sauf un garçon qui n'est pas vraiment le sien, n'est reconnu par Mr. Potter : « Mr. Potter was the father of many girl children and the father of only one boy and that boy was not his » (*MP*, p.158).

Les filles de Roderick Potter semblent donc faire partie d'un tout homogène, d'un cercle vicieux, où chaque nom révèle l'influence de la colonisation sur leur existence misérable : « These daughters had ordinary names just like ordinary people: Jane, Charlotte, Emily [...] And these daughters had ordinary names just like ordinary flowers: Rose, Reseda, Lily, Iris, Heather » (*MP*, p.120). Hérités de la culture anglaise, donc impérialiste, ces noms, ainsi que les fleurs qu'ils représentent, sont empruntés, de seconde main. De son côté, Kincaid a renié son nom, Elaine Potter Richardson, ainsi que les individus qui l'ont jadis porté : « I hated my name and planned to change it every day of my life until the day I did do so. » (*MP*, p.163) Plus encore, ce nouveau nom déjoue toute appartenance, toute possibilité de transmission : « My name, Cynthia Elaine Potter, crossed out by the line that was drawn through it, I first abandoned and then changed to something else altogether, so that the line drawn through me, now, cannot find me » (*MP*, p.143). Prenant son existence en main, Kincaid éradique toute éventualité d'emprise sur elle; c'est par le changement de nom que s'opère le cheminement vers la libération⁴⁷. Un processus d'individualisation de la jeune femme caribéenne

⁴⁵ Jamaica Kincaid, « Girl », dans *At the bottom of the river*, New York, Vintage Books, 1985 [1983], p. 4.

⁴⁶ *Ibid.*, p.4.

s'enclenche. Selon Curdella Forbes, le texte de type individualiste met en scène des personnages dont le désir personnel d'émancipation occupe tout le récit. Le texte de Kincaid, sans éliminer la notion de communauté, y correspond dans l'optique où

With specific reference to the Caribbean, individualist texts may also be one manifestation of the push towards freedom of persons whose lives have been circumscribed (whether directly or through historical inheritance) by colonialism and the epistemologies and political praxes the colonial experience has produced, whether negative or positive⁴⁸.

Ainsi, le désir de liberté de Kincaid est rendu possible grâce au refus d'habiter les paradigmes étouffants amenés par la colonisation. Elle brise un silence imposé, nomme les femmes anonymes et silencieuses :

And never again to see the faces of all those female people named Andrina and Elaine and Cynthia and Elfrida Robinson and Annie Victoria Richardson and someone named Emma and the flower called Marigold, and Rachelle and Etta and Esther and Roma and Joycelyne and Sylvie (*MP*, p.184).

Si l'acte de nommer peut est perçu comme une métaphore de la conquête (comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent), nous verrons que l'emprise exercée par Kincaid sur les filles d'Antigua se révèle de toute autre nature. Celles-ci se font prendre en charge par une femme ayant enclenché pour elle-même le processus de libération et étant en mesure de *transmettre* ce savoir. En effet, l'autorité de Kincaid, qui ose prendre parole et nommer ces filles anonymes, lui donne la permission et la responsabilité, de « fai [re] être le monde [...] [et] les autres⁴⁹ » *ailleurs* et *différemment*. Cette prise en charge, loin de reproduire le schème colonial de domination, leur accorde non seulement une forme d'existence, mais leur permet aussi d'évoluer dans d'autres paradigmes que ceux dans lesquels elles sont inscrites.

⁴⁷ Justin Edwards, *Understanding Jamaica Kincaid*, Columbia, University of South Carolina Press, coll. « Understanding contemporary American literature », 2007, p.5.

⁴⁸ Curdella Forbes, « Fracturing Subjectivities: International Space and the Discourse of Individualism in Colin Channer's *Waiting in Vain* and Jamaica Kincaid's *Mr. Potter* », *Small Axe*, no. 25, 2008 (hiver), p.20.

⁴⁹ *Ibid.*, p.20.

Audre Lorde disait du silence qu'il faut le transformer en paroles et en actes dans le but de révéler qui nous sommes et de comprendre notre place dans ce travail de mutation⁵⁰. Avec *Mr. Potter*, une nouvelle forme de transmission naît : celle, pour convier Collin à nouveau, d'une interpellation « par laquelle une femme appelle l'autre à advenir et à intervenir, par laquelle une liberté en éveille une autre⁵¹ ». Il s'agirait donc d'une lignée où la femme s'arrache au « mode de la répétition » (qui correspondrait au rôle de reproductrice que jouent les mères, mais celui aussi du père, qui parsème l'île d'orphelines au destin tracé) pour mieux se consacrer à « celui de la novation⁵² ». D'un tout anonyme perpétuellement réitéré dans la même formule (« these girls », « these daughters », « those little girls »), il s'agirait pour cette nouvelle génération de femmes de s'entre-générer, de devenir « des *qui*, des *quelqu'un*⁵³ ». Cette nouvelle filiation mènerait ses membres à « nommer et être nommée sans la garantie abstraite du lignage patriarcal⁵⁴ », au risque de rompre la lignée, mais la préservant toujours. Car ce qui rassemble ces filles les relègue au statut de fac-similé du père : « all his children, girls, bore his nose, their noses were exact replicas of his. » (*MP*, p.121) Kincaid choisit plutôt la lignée des femmes, s'y associant plus qu'à son nez :

this line drawn through me binds me to him even as it was very much meant to show that I did not belong to no one male, that I did not have a father, that no one had fathered me, and that I was female and came from the female line and belonged to my mother and my mother only. (*MP*, p.161)

Kincaid souligne ici la possibilité d'autodétermination de la femme. Au-delà d'une lignée marquée par la procréation purement biologique, la transmission opérée serait celle du changement, de la réinvention de soi et du monde : une affiliation⁵⁵. L'auteure fonde une

⁵⁰ Audre Lorde, « Transformer le silence en paroles et en actes », dans Elsa Dorlin (dir. publ.), dans *Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Traduction de l'anglais (États-Unis) par Magali C. Calise, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », p.78-79.

⁵¹ Françoise Collin, *op. cit.*, p.13.

⁵² Françoise Collin, « Un héritage sans testament », *Les Cahiers du GRIF*, no. 34, 1986, p.81.

⁵³ *Ibid.*, p.87.

⁵⁴ *Ibid.*, p.82.

⁵⁵ *Ibid.*, p.87.

capacité d'(auto —) invention en sa propre mère, un « power to transform the world » (*MP*, p.163) que celle-ci aurait, habilement ou non, tenté de lui transmettre. Annie possède une capacité d'action qui lui permet de rompre le cycle d'abandon géré par Mr. Potter : à sept mois de grossesse, elle s'enfuit, les économies de Roderick en poche, et s'installe seule dans une petite maison. « All this way of certainties is what my mother interrupted », affirme Kincaid en faisant référence au « smooth and steady revolving of the mothers and of his girl children and their lives, mothers and girl children » (*MP*, p.141) que représente le mode de vie de son père. Armée de « formidable will, anger, and imagination » (*MP*, p.148), c'est Annie qui interrompt le règne, voire le mythe, du père absent. Inébranlable, elle fait à sa tête et refuse de se soumettre : ni à son propre père, qui lui trace un futur indésiré (« he made her dead in the realm of his fatherly love, he disinherited her » [*MP*, p.131]), ni à Mr. Potter, simple idylle de passage (« my mother would not submit to anything, certainly not to love » [*MP*, p.163]). Cette posture de refus de l'ordre patriarcal élève Annie à un symbole de résistance aux systèmes d'oppression de race, de genre et de classe qui accablent quotidiennement ces mères monoparentales et démunies⁵⁶.

Cette colère et cette intelligence, Kincaid les qualifie d'armes, « a sharp knife [driven] into the heart of Mr. Potter » (*MP*, p.148), des armes transmissibles sous forme de mots. En effet, c'est par la mère que le savoir, la capacité de lire et d'écrire, est transmis à la jeune Elaine, qui prend à son tour le contrôle de la vie du père : « her teaching me how to read, which led to me knowing how to write, was a dagger, so to speak, directed at Mr. Potter, for he lived his life deliberately ignorant of my existence » (*MP*, p.193). Kincaid décèle (et invente) cette même puissance de destruction par le langage chez Elfrida, dont les mots « came out of [her] mouth as if her mouth were a weapon and the words ammunitions made especially for that weapon » (*MP*, p.98), puis chez ces innombrables mères anonymes, « who had words that were like weapons specially forged to make fatal wounds » (*MP*, p.119-120). En réponse aux étreintes charnelles, mais venimeuses, de Mr. Potter, « [that] were like a razor and each woman and girl child of his who had received one of his embraces was left with skin shredded and hanging toward the floor and blood falling down to meet the floor and bones exposed and sinew » (*MP*, p.151), ces femmes parlent, crient et crachent, pour mieux

⁵⁶ Louise Yelin, « Globalizing Subjects », *Signs*, vol. 29, no.2, 2004 (hiver), p. 455.

étrangler. Prenant pour exemple Annie, Kincaid décrit des femmes dont les mots sont brûlants de rage et les rendent aptes à articuler leur douleur⁵⁷. De cette façon, elle imagine une nouvelle communauté à Antigua, une force tranquille : une génération de femmes lettrées, qui prennent parole et détournent les destins. Véritable force de la nature, Annie est établie comme chef de file de cette communauté encore imaginaire : « And my mother then was flames in her own fire, not waves in her own sea, she would be that later, after I was born and had become a grown woman, she would become that to me, an ocean with its unpredictable waves and undertow » (*MP*, p.135).

Néanmoins, la figure de la mère telle que développée profusément dans le corpus kincaidien est marquée de grandes contradictions, et *Mr. Potter* n'y fait pas exception. Si Annie fournit à sa fille les armes nécessaires à la destruction du père, reste que ces armes, les mots pour en parler, sont d'abord les siens⁵⁸. Une formule incessamment répétée par Kincaid dans le roman est d'ailleurs empruntée à sa mère : « And "A line runs through him" is something I heard my own mother say », ce qu'elle interprète, même toute jeune, comme un « curse, that he was a bad man and on top of that he was doomed » (*MP*, p.101). Les paroles de la mère s'imposent, planent au-dessus de celles de la fille, phagocytant les souvenirs de celle-ci : « And all this my mother has told me, all of this my mother has told me, my entire life as I live it is all my mother has told me » (*MP*, p.127). Si la relation mère-fille, dans le corpus kincaidien, a toujours symbolisé la relation dominant-dominé⁵⁹, Kincaid se bat ici contre la mémoire de sa mère, prolifère et pourtant sélective. Dès sa naissance, la jeune Elaine est non désirée, un échec : « And when my mother tried to force her menstruation unnaturally for the fifth time, she failed and that failure was because of me, I could not be expelled from my mother's womb at her own will » (*MP*, p.136). Elle naît ensuite sous le signe de l'absence, du ressentiment, « And my life began, absent Mr. Potter, in the dimly lit of the Holberston Hospital, with my mother's resentment silently beaming at him, with my mother's love for me and my mother's resentment silently beaming at me » (*MP*, p.146-147).

⁵⁷ J. Brooks Bouson, *op. cit.*, p.178.

⁵⁸ *Ibid.*, p.167.

⁵⁹ Moira Ferguson, « A Lot of Memory », *loc. cit.*, p.176.

Un ressentiment qu'Annie transmet à sa fille et qui devient l'histoire « officielle » de Mr. Potter, celle à laquelle Kincaid souscrit longtemps. Malgré un désir de se dissocier des paroles d'Annie, Kincaid reste hantée par cette mémoire dont elle devient ventriloque. Bien qu'héritière du luxe de la lecture, elle doit se battre contre une version de la réalité déformée et intéressée, là où repose le récit de ses propres origines⁶⁰ ; « [M]y mother wrote my life for me and told it to me⁶¹ », affirme-t-elle en entrevue. Pour Kincaid, le privilège de la lecture et de l'écriture se convertit en arme à double tranchant.

Toujours à la recherche du mot juste et de la vérité, Kincaid doit donc dépasser la parole de sa mère en entreprenant un processus de retraduction (« *retranslation* ») du passé dans le but d'y dénicher sa propre interprétation⁶². L'écriture devient ainsi un espace de création et de révision des origines, une sorte de combat où les mots de l'une se cognent contre ceux de l'autre. Plus qu'une mise à l'écart de la mère, ce dépassement serait conditionnel à la mort de celle-ci, qui ne survient jamais : « to see my mother dead was an event I was afraid I would never witness, I had waged a battle to see my mother dead, and from time to time I was certain I would lose. » (*MP*, p.192) Mais au-delà de la mort d'Annie, l'autorité de Kincaid est assurée par l'écriture, par la prise de parole, même contaminée par celle de sa mère : « my mother's tongue and the words that flow from it cannot be relied upon, she is now dead. » (*MP*, p.154)

Mr. Potter serait donc le lieu où Kincaid tenterait de faire réplique à sa mère en imaginant une *autre* histoire à Mr. Potter, avec d'*autres* mots. Afin de colmater la brèche du nom, Kincaid évoque, de sa propre voix, son père. Cette nouvelle biographie donne ainsi lieu à de nouveaux commencements, un nouveau départ pour Mr. Potter, mais aussi, et surtout, pour Kincaid elle-même : la biographie se mue en autobiographie, un nouveau « soi » naît de l'autre réinventé⁶³. Elle refuse le statut d'orphelin, et exclut du même coup la possibilité de le transmettre à ses propres enfants : « The line is drawn through me, this line I have inherited,

⁶⁰ J. Brooks Bouson, *op. cit.*, p.9.

⁶¹ Jamaica Kincaid citée dans Brooks Bouson, *ibid.*, p.8.

⁶² *Ibid.*, p.163.

⁶³ Jana Evans Braziel, *op. cit.*, p.195.

but I have not accepted my inheritance and so have not deeded it to anyone who shall follow me. » (MP, p.142-143) Bien que « Mr. Potter's life is his own and no one else should take precedence » et que personne d'autre que lui « must never begin a sentence » (MP, p.8-9), l'autorité de Kincaid sur son père lui donne cette permission : celle de lui tenir tête, d'avoir priorité sur les mots peu importe les conditions de leur énonciation. Au-delà du temps, la voix de Kincaid déborde et excède toute autre vérité que la sienne; son autorité est sans limites :

And in my mind, I turn over Mr. Potter and Annie Victoria Richardson, and they are in my memory, though that does seem an impossibility, that I could have known them before I was born of the two of them, and yet it is so: I have in my mind a memory of them before the time they became my mother and my father, and I can see then breathing at the time they were being born and struggling into living and being, and I can see them passing through their lives as children and then passing into being the two people who came together and made me, and through all of this I see them in substantial particularity and I see them as specters, possibilities of the real, possibilities of the real as it pertains to me. (MP, p.137)

Ayant vécu toute sa vie « deliberately ignorant of [her] existence » (MP, p.193), Kincaid affirme néanmoins l'absolue nécessité de faire revivre son père. Démon, l'auteure fait de ce nouveau personnage un être surdimensionné et paradoxal, qu'il importe d'anéantir, mais qui, malgré sa légendaire apathie, persiste à vivre. Constituée d'impératifs destinés au lecteur, la tirade finale du roman illustre cet immanquable paradoxe, tout en élargissant plus que jamais la présence au monde de Mr. Potter :

Hear Mr. Potter who was my father; hear his children and hear the women who bore those children; hear the end of life itself rushing like a predictable wave in a known ocean to engulf Mr. Potter; [...] Hear Mr. Potter ! See Mr. Potter ! Touch Mr. Potter! Mr. Potter was my father, my father's name was Mr. Potter. (MP, p.194-195)

Grâce à sa fille, Roderick Potter aura enfin été, au-delà de la mort, *plein* de quelque chose. Une déferlante de mots, captant l'ampleur de ce qu'il était, aura su traduire tous les désirs qu'il n'aura jamais exprimés et raconter toutes ces histoires qu'il avait oubliées.

CONCLUSION

*One thing you come to see if you look
at gardens long enough is that they die with
the gardener¹*

De retour au pays natal, en Martinique, après de longues années, Aimé Césaire ne reconnaît plus son peuple. Silencieux, amnésique, ce peuple de « martyrs qui ne témoignent pas », cette foule « criarde » lui semble être « étonnamment passée à côté de son cri² ». Inerte, « ne participant à rien de ce qui s'exprime, s'affirme³ » cette foule qui, comme celle que Kincaid décrit dans *A Small Place*, parle sans arrêt en oubliant de *dire* sa colère et d'en exprimer la portée. « The word "emancipation" is used so frequently, it is as if it, emancipation, were a contemporary occurrence, something everybody is familiar with » (*SP*, p.55), reproche-t-elle au peuple d'Antigua, sous-entendant son incapacité à se souvenir du sens des mots. Lancés au hasard d'échanges vides, ceux-ci ne signifient plus rien. Au détour des « chemins sans mémoire », aucune trace du passé, et « la mort expire dans une blanche mare de silence⁴ ». Souvent contre son peuple, mais parfois aussi en son nom, c'est devant son intolérable silence de soumission et d'indifférence que Kincaid parle. « I despise death and consider it a humiliation⁵ », dit-elle, évoquant l'absurdité de la mort lente vers laquelle se dirige un peuple paresseusement muet. Elle parle, donc, pour lui rappeler l'importance des mots et celle de son histoire, mais aussi pour prévenir l'éventualité de sa disparition définitive. Elle porte la survie de son peuple, sa postérité.

¹ Kathleen M. Balutansky, « On Gardening : An Interview with Jamaica Kincaid. », *Callaloo*, vol. 25, no. 3, 2002 (été), p. 794.

² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Montréal, Éditions Guérin littérature, 1990 [1983], p.8-9.

³ *Ibid.*, p.10.

⁴ *Ibid.*, p.26.

⁵ Jamaica Kincaid, « Those Words That Echo . . . Echo . . . Echo Through Life », *The New York Times On the Web*, 1999, en ligne, < <http://www.nytimes.com/library/books/060799kincaid-writing.html> >, consulté le 28 juillet 2014.

Pour Kincaid, donc, il n'y aurait rien de pire que le silence, y compris pour elle-même. Trop vite, le silence se creuse en abyme, en voûte abyssale où tout se perd à jamais. Chaque phrase écrite doit impérativement être suivie d'une autre, soutenue par elle, et non se perdre dans l'inévitable promesse de mort que représente une feuille blanche, immaculée. Entourés de silence, cette phrase et ce qu'elle porte n'existent plus; les mots, seuls, font survivre. C'est donc la mort, ultimement, qui se pose comme moteur de l'écriture; elle impose à la fois une posture de survivance et un deuil perpétuel. En effet, écrire Antigua et les êtres qui y habitent, c'est accepter de porter un deuil personnel et national : celui d'une autre vie qu'on s'imagine passée là-bas, puis celui de son peuple tour à tour décimé, colonisé et aliéné. Malgré la rupture avec son peuple, Kincaid s'y sent toujours associée et n'exclut jamais l'idée qu'il aurait pu en être un grand. L'écriture surpasse le deuil, elle fait grandir.

Si Kincaid paraît si habitée par l'imminence de la mort, c'est peut-être par peur de ne pas avoir le temps de tout dire : ce que d'abord *elle* souhaite transmettre, et ensuite ce que tout son peuple n'aura jamais eu la chance de transmettre. Cette urgence de dire et cette recherche du mot juste ont orienté notre travail et constitué sa toile de fond. Il importe d'entretenir l'écrit, de le garder toujours vivant malgré le sentiment de vertige inhérent à la littérature. L'auteure serait irrémédiablement attachée à son œuvre comme le jardinier à son petit bout de terre : « While you're gardening, you can't imagine your absence from it, just as you can't imagine your absence from the world itself. So you make this great effort to claim it, to make your imprint on it, but when you're not there the lawn creeps back, and it goes back to itself⁶ », affirme l'auteure. L'essentiel serait de se compromettre et d'écrire, dans une quête de vérité, l'envers des choses, car « the garden will vanish when you are not there⁷ ». À cette fin, Kincaid n'hésite jamais à multiplier son point de vue, quitte à se contredire, le transférer, voire échouer. C'est pourquoi nous l'avons inscrite, malgré son aversion des catégorisations, dans la tradition féministe noire. Elle fait partie de celles qui cherchent à créer de nouvelles vérités et qui s'investissent « in the formation of counter-hegemonic cultural practice to identify the space where we begin the process of re-vision⁸ ». Salman

⁶ Kathleen M. Balutansky, *loc. cit.*, p.794.

⁷ *Ibid.*, p.794.

⁸ hooks, « Choosing the Margin », *loc. cit.*, p.203.

Rushdie, en quatrième de couverture d'*A Small Place*, disait du langage de l'auteure qu'il était « not so finelly controled » : pouvons-nous voir cela comme un risque de changer la définition même des mots? De nouveaux vocabulaires se créent, érigent des mondes inédits, et « the old words would not resemble themselves anymore⁹ ». À la lumière de l'exergue de cette conclusion, nous pouvons affirmer que seule Kincaid elle-même pourrait mettre un terme à sa parole, la mettre à mort, mais ce qui en reste, ce qui est déjà dit, continue à faire écho dans la vie de son lecteur.

La colonisation propage la mort, fait vivre dans la mort. C'est ce que l'auteure disait de la vie de son frère : sa vie est dépeinte comme « a passive event. His life was sort of waiting to happen [...] He sort of died all the time¹⁰ ». Pour Kincaid, en réaction à cette omniprésence de la mort, il faut se situer du côté de la vie, de la mémoire, de la vérité. Il faut se (re) donner la chance de vivre, cesser d'attendre, et là repose toute l'ampleur de son travail littéraire. Par la pratique autobiographique, Kincaid parvient à faire réplique à la colonisation en tant que stratégie discursive; elle se décolonise par la langue et se donne la permission de vivre, simplement. Il n'en est pas ainsi de ses protagonistes : étouffés par le silence et l'abaissement, tous ont besoin de la parole de l'autre pour s'élever à une réelle existence. L'auteure décrit, dans les trois œuvres étudiées, un peuple incapable d'introspection : « [They] cannot give an exact account of themselves » (*SP*, p.53), « [Mr. Potter] could not read and he could not write and he could not render the story of his life » (*MP*, p.130) et « locked up inside [Devon] was someone who would have spoken to the world in an important way » (*MB*, p.59). Cette incapacité d'auto-analyse repose en partie sur l'amnésie collective du peuple d'Antigua. Une amnésie provoquée, nous l'aurons compris, par la violence continuelle, disséminée, de l'activité coloniale. Kincaid, ainsi, s'approprie la mémoire du peuple et retrace une généalogie surdimensionnée, donnant une chance à ce « noble and exalted people » (*SP*, p.80) de ressusciter par ses mots. Autre thème fétiche de l'auteure, la mémoire, par son décuplement, lui permet de réinitialiser son propre passé à travers celui de l'autre. Chaque œuvre étudiée dans ce travail donne à lire une mémoire

⁹ Gayatri Spivak, *In Other Worlds*, *op. cit.*, p.143.

¹⁰ Marilyn Berlin Snell, *loc. cit.*

collective que l'auteure déploie à travers l'écriture. Nous aurons vu que chacune d'elles propose une façon spécifique de travailler et de vivre avec cette mémoire.

Dans un écho faulknérien, *My Brother* donne à lire une Kincaid maladroite, émotive, égoïste, « [who] wanted to run away, [who] would scream inside [her] head » (*MB*, p.23) à la vue du corps en décrépitude de son frère Devon, « [as] he lay dying » (*MB*, p.87). L'auteure hésite à regarder ce corps mourant et le métaphorise perpétuellement, ce qui retarde le moment de réconciliation et de réelle intimité avec Devon, bien qu'elle lui accorde par ces mots une certaine forme d'existence. Kincaid occupe l'intenable position de « [celle] qui ne va pas mourir et qui salue quand même et qui, bien sûr, quand même mourra¹¹ », comme le décrit Mathieu Lindon, méditant sur le « *Tandis que* » du titre de Faulkner. Il s'agit là d'une angoisse bien réelle, ancrée dans l'écriture, une faiblesse qui paradoxalement est convertie en force : Kincaid ose admettre qu'elle ignore comment y faire face et demande l'aide du lecteur. Il se développe un sentiment de mélancolie traduit par cette méconnaissance de la vie du frère, « the one [she] did not have » (*MB*, p.176), ainsi qu'une grande culpabilité. *My Brother* démontre la réalisation à rebours de la violence du stigma social entourant le sida à Antigua, une violence prenant la forme de la honte : « only then when you die from it, sex, does the shame become, well, shame. » (*MB*, p.184) La violence du roman repose dans ce face-à-face raté avec une mort qui n'aura pris de sens qu'après sa réelle occurrence.

Mr Potter, autre entreprise prosopopéique de l'auteure, illustre peut-être la plus grande urgence d'écrire de Kincaid. L'auteure porte sur son dos le poids de l'absence, celle de son père, Roderick Potter. L'image récurrente de l'espace vide où devrait se trouver le nom du père sur le certificat de naissance dépasse ici l'histoire de l'auteure. La métaphore prend une dimension collective et dévoile un sentiment de vide filial trop répandu dans les Antilles et Caraïbes : l'état d'orphelin de milliers de jeunes filles. Regarder en arrière pour y comprendre ce qui nous précède revient à se tenir « on the edge of just before falling into nothingness, a blank space that is dark and without borders » (*MP*, p.76). Il faut mettre des mots sur ce qui creuse des trous, et se venger de cette absence si nécessaire. La mort ne peut s'imposer comme finalité de la parole. Il importe de dire, voire d'inventer, s'il y a possibilité d'innover. C'est ce qu'elle entreprend avec la figure de son père : elle prend possession de sa vie,

¹¹ Mathieu Lindon, *Ce qu'aime veut dire*, Paris, Éditions P.O.L., 2011, p.186.

refaçonne le spectre en un individu de chair et lui confère une existence, ne serait-ce que fictionnelle. Et, de cette façon, elle redémarre la sienne sur de nouvelles bases filiales. C'est un sentiment d'amour-haine qui envahit l'auteure au fil de son récit, entre le désir de creuser le passé et celui de redémarrer ailleurs, très loin.

A Small Place fuse de toutes parts et attaque tous les fronts. Le cri de l'auteure semble sortir tout droit des bas-fonds de l'histoire d'Antigua, un cri vieux de cinq cents ans. L'industrie touristique, de façon insidieuse, calque son envahissement territorial à celui de la colonisation : mais même le peuple de l'île ne réussit plus à voir l'envers du décor que cette industrie a monté en toile de fond de leurs vies. Il s'agit là d'une petite mort, de tous les instants. Le citoyen d'Antigua, par sa pauvreté, s'enlise dans ce manège auquel il prend part; il perpétue, inconsciemment, le système raciste et opprimant duquel ses aïeux se sont si difficilement affranchis. Chancelante et néanmoins reine de toutes celles impliquées, la voix de Kincaid fait *tabula rasa* des mensonges perpétrés par le peuple et son gouvernement; elle détruit les décors de toc où le peuple s'est aveuglé, et depuis longtemps, donné en spectacle. Agente de changement, l'auteure déconstruit l'histoire sanguinaire d'Antigua en évoquant sans peur ses vices, cachés hypocritement par les tenants du pouvoir.

DE L'ILLÉGITIMITÉ

La subjectivité féminine (*féministe*) mise à l'œuvre dans le roman kincaidien, par sa mémoire polymorphe, donne lieu à une nouvelle façon de percevoir le temps et l'histoire. Déconstruisant les dichotomies traditionnelles (opposant entre autres l'homme et la femme, le Blanc et le Noir, etc.), Kincaid défie des oppositions ayant forgé *une certaine façon* de voir l'histoire : en termes manichéens et de relations de pouvoir. Nous le savons, Kincaid tangué sur une corde plus fine, la contradiction lui est plus naturelle. L'auteure se situerait peut-être dans une perspective semblable à celle de Julia Kristeva, pour qui les deux termes opposés pourraient être intériorisés en chaque individu :

Désormais, l'autre n'est pas un mal étranger à moi, bouc émissaire extérieur : autre sexe, autre classe, autre race, autre nation. *Je suis victime-et-bourreau*, même *et* autre, identique *et* étranger. Il ne me reste qu'à analyser indéfiniment la séparation fondatrice de ma propre et intenable identité¹².

De ce point de vue, en chacun apparaîtrait « la multiplicité de nos identifications, la relativité de nos existences symboliques et biologiques¹³ ». C'est dans cette relativité des représentations que Kincaid (re) construit ses personnages, et elle-même au passage, contre l'uniformité de l'être et les catégories identitaires hermétiques construites et propagées par les puissances colonisatrices. À *contre-courant*. En plus de sa rigueur historique et chronologique, Kincaid possède une mémoire monumentale, sans âge : son autorité précède tous ses personnages. Toujours semblable à ceux qu'elle a longtemps reniés, l'auteure se découvre, au fil des livres, un attachement viscéral, essentiel à sa survie. Toujours en deuil d'une vie meilleure pour son peuple, Kincaid sait qu'elle est en mesure d'imaginer une éventualité à l'histoire.

En effet, la réécriture de l'autre n'est-elle pas une certaine forme de deuil : celui d'une vie qu'il n'a pas eu l'opportunité de connaître, qu'il *ne s'est* jamais *donné* la chance de vivre? De façon à outrepasser un deuil perpétuel, Kincaid écrit cette nouvelle vie qui, bien que fictionnelle, en vient à exister malgré tout. Malgré une critique acerbe de son peuple d'origine, Kincaid lui voue un amour à l'ampleur du deuil qu'elle porte : surdimensionné. Cet amour est sans limites, trop grand pour un seul être : c'est peut-être parce qu'elle est la seule à pouvoir le porter. Pris dans le carcan de la race, le peuple d'Antigua demeure, aux yeux de certains, un peuple colonisé, pauvre, inférieur. Son deuil en serait un moins légitime. « There are certain kinds of love that are held not to be loved, loss that is held not to be loss, that remain within this kind of unthinkable domain or in a kind of ontologically shadowy domain; it's not real love, it's not real loss¹⁴ », observe Judith Butler. Selon une conception de la mélancolie reposant uniquement sur le discours social et la stigmatisation raciale et sexuelle,

¹² Julia Kristeva, « Le temps des femmes », *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993, p.330.

¹³ *Ibid.*, p.330.

¹⁴ Vikki Bell, « On Speech, Race and Melancholia : An Interview with Judith Butler », *Theory, Culture and Society*, Vol. 16, No. 2, 1999 (printemps), p.170.

l'écriture endeuillée de Kincaid se situerait du côté de l'« unthinkable, the unloveable, the ungrievable¹⁵ ». Cette définition institutionnalisée de la mélancolie se charge de dicter qui mérite ou non d'être aimé, de qui il serait ou non légitime de s'endeuiller. Méprisant les conventions, Kincaid ne suit pas la tendance, elle s'endeuille d'un peuple qu'elle ose aimer (et haïr); elle résiste par l'illégitimité de ses sentiments.

« *Incantatory* » : voilà le terme le plus souvent prêté à l'écriture de Kincaid, à son chant doux-amer. En effet, sa mélodie, à la fois triste et enragée, invite au monde, elle convie à la désespérante mascarade de l'existence. Par son incantation, elle appelle à une nouvelle forme de vie où l'on regarde la mort en face sans jamais en faire son destin. C'est peut-être en ce sens qu'il lui semble essentiel de ne jamais arrêter de parler, de répéter jusqu'à l'essoufflement : faudrait-il convaincre l'autre qu'exister d'une *autre* façon, en vaut le coup? Le persuader que la mort n'est peut-être, au bout du compte, qu'une solution facile, un moyen de tourner le dos à l'histoire et d'y vivre dans ses tranchées? Au carrefour des destins, Kincaid guide ses sujets vers l'embranchement de la postérité et de la pérennité pour mieux les détourner de ce qui mène dans le gouffre sans fond de l'anonymat.

¹⁵ *Ibid.*, p.170.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS D'ÉTUDE.

CORPUS PRIMAIRE.

Kincaid, Jamaica, *A Small Place*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1988, 81 p.

_____, *My Brother*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1998, 197 p.

_____, *Mr. Potter*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2002, 195 p.

CORPUS SECONDAIRE.

A. AUTRES TEXTES DE JAMAICA KINCAID.

Kincaid, Jamaica, *At the bottom of the river*, New York, Vintage Books, 1985 [1983], 82 p.

_____, *Annie John*, New York, Farrar Straus & Giroux, 1985, 148 p.

_____, *Lucy*, New York, Farrar Straus & Giroux, 1990, 164 p.

_____, « On Seeing England for the First Time », *Transition*, no. 51, 1991, p.32-40.

_____, *The Autobiography of my Mother*, New York, Plume/Penguin, 1997, 228 p.

_____, *My Favorite Plant*, New York, Farrar Straus & Giroux, 1998, 330 p.

_____, *My Garden (Book)*, New York, Farrar Straus & Giroux, 1999, 229 p.

_____, « Those Words That Echo . . . Echo . . . Echo Through Life », *The New York Times On the Web*, 7 juin 1999, en ligne, < <http://www.nytimes.com/library/books/060799kincaid-writing.html> >, consulté le 28 juillet 2014.

II. CORPUS THÉORIQUE.

A. ENTREVUES.

Balutansky, Kathleen M., « On Gardening : An Interview with Jamaica Kincaid. », *Callaloo*, vol. 25, no. 3, 2002 (été), p.790-800.

Berlin Snell, Marilyn, « Jamaica Kincaid Hates Happy Endings », *Mother Jones*, 1997 (automne), en ligne, < <http://www.motherjones.com/politics/1997/09/jamaica-kincaid-hates-happy-endings> >, consulté le 10 octobre 2013.

Cudjoe, Selwyn, « Jamaica Kincaid and the Modernist Project: an Interview », *Callaloo*, no. 39, 1989 (printemps), p.396-411.

Ferguson, Moira, « A Lot of Memory: an Interview with Jamaica Kincaid », *The Kenyon Review. New Series*, vol. 16, no. 1, 1994 (hiver), p.163-188.

Vorda, Allan, « An Interview with Jamaica Kincaid », *Mississippi Review*, Caribbean Writing, vol. 24, no. 3, 1996 (printemps), p.49-76.

B. SÉLECTIONS D'OUVRAGES ET ARTICLES SUR LES ROMANS ÉTUDIÉS.

Boletsi, Maria, « A place of her own : Negotiating Boundaries in Jamaica Kincaid's *A Small Place* and *My Garden (Book)* », dans Aydemir Murat et Alex Rotas (dir. publ.), *Migratory settings*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2008, p.229-246.

Brancato, Sabrina, *Mother and motherland in the work of Jamaica Kincaid*, New York, Peter Lang, 2005, 194 p.

Braziel, Jana Evans, *Caribbean Genesis : Jamaica Kincaid and the Writing of New Worlds*, Albany, State University of New York Press, 2009, 237 p.

Bridges-Moussaron, Victoria « Re-membering Diaspora: Punctuation, Prosopopoeia, Presence in Jamaica Kincaid's *Mr. Potter* », *Le Tour Critique*, no. 1, 2013, p.60-74.

Brooks Bouson, J, *Jamaica Kincaid : writing memory, writing back to the mother*, Albany, State university of New York Press, 2005, 242 p.

Brophy, Sarah, « Angels in Antigua: The Diasporic of Melancholy in Jamaica Kincaid's *My Brother* », *PMLA*, vol. 117, no. 2, 2002 (hiver), p.265-277.

Chambers, Ross, « Text as trading place : Jamaica Kincaid's *My Brother* », dans Leigh Dale et Helen Gilbert (dir. publ.), *Economies of representation, 1790-2000 : colonialism and commerce*, Burlington, Ashgate, 2007, p.107-122.

Clement Ball, John, « Drickie Potter and the Annihilating Sea: Reading Jamaica Kincaid's *Waves of Nothingness* », dans Bill Ashcroft, Ranjini Mendis, Julie McGonegal, et Arun Mukherjee (dir. publ.), *Literature for Our Times. Postcolonial Studies in the Twenty-First Century*, New York, Rodopi, coll. « Cross/Cultures », no. 145, 2012, p.203-220.

Covi, Giovanna, « Jamaica Kincaid's prismatic self and the decolonisation of language and thought », dans Joan Anim-Addo (dir. publ.), *Framing the word : gender and genre in Caribbean's women's writing*, Londres, Whiting and Birch, 1996, p.37-67.

Delvaux, Martine, « The Garden as Memento Mori : Derek Jarman and Jamaica Kincaid », *Canadian Woman Studies*, vol. 21, no. 2, 2001, p.135-138.

Edward, Justin, *Understanding Jamaica Kincaid*, Columbia, University of South Carolina Press, coll. « Understanding contemporary American literature », 2007, 159 p.

Everett, Julin, « The Postcolonial Orphan's Autobiography: Authoring the Self in Jamaica Kincaid's *Mr. Potter* and Calixte Beyala's *La petite fille au réverbère* », *College Literature*, vol. 36, no. 3, 2009 (été), p.45-65.

Ferguson, Moira, *Jamaica Kincaid: Where the Land Meets the Body*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1994, 206 p.

Forbes, Curdella, « Fracturing Subjectivities: International Space and the Discourse of Individualism in Colin Channer's *Waiting in Vain* and Jamaica Kincaid's *Mr. Potter* », *Small Axe*, no. 25, 2008 (hiver), p.16-37.

Garris, Leslie, « Through West Indian Eyes », *New York Times*, 7 octobre 1990 (automne), en ligne, < <http://www.nytimes.com/1990/10/07/magazine/through-west-indian-eyes.html> >, consulté le 9 janvier 2014.

Gauch, Suzanne, « *A Small Place*. Some Perspectives on the Ordinary », *Callaloo*, vol. 25, no. 3, 2002 (été), p. 910-919.

Gourdine, Angeletta, « Caribbean Tabula Rasa : Textual Touristing as Carnival in Contemporary Caribbean Women's Writing », *Small Axe*, vol. 10, no. 2, 2006 (été), p. 80-96.

Lang-Peralta, Linda (dir. publ.), *Jamaica Kincaid and Caribbean double crossings*, Newark, University of Delaware Press, 2006, 171 p.

Macdonald-Smythe, Antonia, *Making home in the West Indies : constructions of subjectivity in the writings of Michelle Cliff and Jamaica Kincaid*, New York, Garland, 2001, 209 p.

Matos, Nicole, « In the Vicinity of the Land of the Almost: The Stylistics of Jamaica Kincaid's *Mr. Potter* », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 44, no. 81, 2009 (mars), p.81-99.

Simmons, Diane, *Jamaica Kincaid*, New York, Twayne Publishers, 1994, 155 p.

Soto-Crespo, Ramon E., « Death and the Diaspora Writer: Hybridity and Mourning in the Work of Jamaica Kincaid », *Contemporary Literature*, vol. 43, no. 2, 2002 (été), p.342-376.

Wallace, Ann E., « “Look at this, just look at this” : Melancholic Remains in Jamaica Kincaid’s *My Brother* », dans Joyce C. Hart (dir. publ.) , *Come weep with me: loss and mourning in the writings of Caribbean women writers*, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p.110-127.

Yelin, Louise, « Globalizing Subjects », *Signs*, vol. 29, no.2, 2004 (hiver), p.439-464.

C. ÉTUDES POSTCOLONIALES ET *THIRD WORLD STUDIES*.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and practice in post-colonial literatures*, Londres et New York, Routledge, 2002 [1989], 283 p.

_____, *Post-Colonial Studies : The Key Concepts*, Londres et New York, Routledge, 2007 [2000], 292 p.

Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, New York et Londres, Routledge, 1994, 408 p.

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2009 [1952], 188 p.

Glissant, Edouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997 [1981], 839 p.

Hall, Stuart, Laleen Jayamanne et Michelle Wallace, « The Afternoon Discussion », *Framework*, no. 36, « Third Scenario », 1989, p.56-67.

Memmi, Albert, *Portrait du colonisé*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « Libertés » no.37, 1966, 185 p.

Minh-Ha, Trinh T, *Woman, native, other: writing postcoloniality and feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, 173 p.

_____, *When the Moon Waxes Red*, Londres et New York, Routledge, 1991, 251 p.

Mohanty, Chandra Talpade, Ann Russo et Lourdes Torres, *Third World women and the politics of feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, 338 p.

Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Quadrige/PUF, 2007, 185 p.

Said, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979, 393 p.

Spivak, Gayatri Chakravorty, « Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism », *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 1, 1985 (automne), p.243-261.

_____, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, Trad. de l'anglais par Jérôme Vidal, Brezje, Éditions Amsterdam, 2009 [1988], 110 p.

_____, *In Other Worlds : Essays in cultural politics*, Londres et New York, Routledge, 2006 [1998], p.409.

D. THÉORIES FÉMINISTES.

Adjarian, M.M, *Allegories of desire : body, nation, and empire in modern Caribbean literature by women*, Londres, Praeger, coll. « Studies in Caribbean literature », 2004, 209 p.

Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera*, San Francisco, Aunt Lute Books, 2007 [1987], 255 p.

Beaulieu, Elizabeth Ann, *Black women writers and the American neo-slave narrative: feminity unfettered*, Westport, Greenwood Press, coll. « Contributions in Afro-American and African studies », no. 192, 1999, 177 p.

Bilge, Sirma, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène : nouvelles perspectives dans les gender studies*, no. 225, 2009, p.70-88.

Boyce Davies, Carole, *Black women, writing and identity : migrations of the subject*, Londres et New York, Routledge, 1994, 228 p.

_____, *Out of the Kumbla : Caribbean women and literature*, Trenton, Africa World Press, 1990, 399 p.

Brown, Caroline, *The Black female body in literature and art: performing identity*, New York, Routledge, 2012, 289 p.

Butler, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Trad. de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2010 [2006], 283 p.

Collins, Patricia H., *Black feminist thought : knowledge, consciousness and the politics of empowerment*, New York, Routledge, 2000, 335 p.

_____, « Learning from the Outsider Within : The Sociological Significance of Black Feminist Thought », dans Sandra Harding (dir. publ.), *The Feminist Standpoint Theory Reader*, New York et Londres, Routledge, 2004, p.103-126.

_____, « The Social Construction of Black Feminist Thought », *Signs*, vol. 14, no. 4, 1989 (été), p.745-773.

Crenshaw, Kimberlé et Bonis Oristelle, « Cartographie des marges : Intersectionnalité, politiques de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du genre*, no. 39, « Féminisme(s) : penser la pluralité », 2005, p. 51-82.

Davis, Angela, *Women, Race & Class*, New York, Vintage Books, 1983 [1981], 271 p.

Dorlin, Elsa (dir. publ.), *Black Feminism : anthologie du féminisme africain américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2008, 260 p.

Gilmore, Leigh, *Autobiographics : A Feminist Theory of Women's Self-representation*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, 255 p.

Halberstam, Judith, « Shadow feminisms : queer negativity and radical passivity », *The queer art of failure*, Durham, Duke University Press, 2011, p.123-145.

Haraway, Donna, *Simians, cyborgs, and women : the reinvention of nature*, New York, Routledge, 1991, 287 p.

Harding, Sandra (dir. publ.), *The Feminist Standpoint Theory Reader*, New York et Londres, Routledge, 2004, 379 p.

hooks, bell, « Choosing the Margin as a Space of Radical Openness », *Yearning: race, gender and Cultural Politics*, Cambridge, South End Press, 1989, p.203-209.

_____, *Talking Back: thinking feminist, thinking black*, Boston, South End Press, 1989, 184 p.

_____, *Feminist Theory: from Margin to Center*, Cambridge, South End Press, 2000 [1984], 179 p.

Katrak, Ketu H., « Decolonizing Culture: Toward a Theory for Postcolonial Women's Texts », *Modern Fiction Studies*, vol. 35, no. 1, 1989 (printemps), p.157-179.

Mohanty, Chandra Talpade, « Feminist encounters: locating the politics of experience », dans Michèle Barrett et Anne Phillips (dir. publ.), *Destabilizing theory : contemporary feminist debates*, Cambridge, Polity, 1992, 224 p.

Nasta, Susheila, *Motherlands: Black women's writing from Africa, the Caribbean and South Asia*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992, 366 p.

Rich, Adrienne, « Notes Towards a Politics of Location », dans Reina Lewis et Sara Mills (dir. publ.), *Feminist postcolonial theory : a reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003, p.29-42.

Smith, Sidonie et Julia Watson, *De/colonizing the subject: the politics of gender in women's autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, 484 p.

E. FILIATION ET HÉRITAGE.

Collin, Françoise, « Un héritage sans testament », *Les Cahiers du GRIF*, no. 34, 1986, p.81-92.

_____, « Histoire et mémoire ou la marque et la trace », *Recherches féministes*, vol. 6, no. 1, 1993, p.13-24.

Foucault, Michel, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans Daniel Defert, François Ewald et Jacques Lagrange (dir. publ.), *Michel Foucault. Dits et Écrits, 1954-1988. Vol. 2*, Paris, Gallimard, 1994, p.136-156.

Ledoux-Beaugrand, Evelyne, « Imaginaires de la filiation : la mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes », thèse de doctorat, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2010, 473 f.

Yaeger, Patricia et Beth Kowaleski-Wallace (dir.publ.), *Refiguring the father : new feminist readings of patriarchy*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989, 319 p.

F. MÉLANCOLIE, DEUIL ET ÉCRITS SUR LE SIDA.

Bell, Vikki, « On Speech, Race and Melancholia : An Interview with Judith Butler », *Theory, Culture and Society*, Vol. 16, no. 2, 1999 (printemps), p.163-174.

Chambers, Ross, *Mélancolie et Opposition : les débuts du modernisme en France*, Paris, Joséé Corti, 1987, 241 p.

_____, *Untimely interventions : AIDS writing, testimonial, and the rhetoric of haunting*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004, 415 p.

Delvaux, Martine, « Des corps et des frontières : les lieux du sida », *L'Esprit Créateur*, vol. 37, no. 3, 1997 (printemps), p.83-93.

de Man, Paul, « Autobiography as De-facement », *MLN*, vol. 94, no. 5, 1979 (hiver), p.919-930.

Derrida, Jacques, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1988, 231 p.

_____, *Spectres de Marx l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, 278 p.

Holland, Sharon Patricia, *Raising the dead : readings of death and (black) subjectivity*, Londres, Duke University Press, 2000, 235 p.

Kanter, Jodi, *Performing loss : rebuilding community through theater and writing*, Carbondale, Southern Illinois University Press, coll. « Theatre in the Americas », 2007, 230 p.

Mavrikakis, Catherine et Nicolas Lévesque, *Ce que dit l'écorce*, Montréal, NOTA BENE, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2014, 170 p.

Sontag, Susan, *La maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Titres », 2009, 232 p.

III. AUTRES TEXTES

Agamben, Giorgio, *La communauté qui vient*, Paris, Seuil, 1990, 119 p.

Aron, Paul, Denis St-Jacques et Alain Viala, *Dictionnaire du littéraire*, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004, 634 p.

Blanchot, Maurice, *L'instant de ma mort*, Paris, Gallimard, 2002, 17 p.

Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Montréal, Éditions Guérin littérature, 1990 [1983], 101 p.

de Certeau, Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, 350 p.

Deleuze, Gilles et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, 187 p.

Didi-Huberman, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, 141 p.

_____, *Écorces*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, 73 p.

Felman, Shoshana, « Benjamin's silence », *Critical Inquiry*, vol. 25, no. 2, 1999 (hiver), p.201-234.

Gilmore, Leigh, *The limits of autobiography : trauma and testimony*, New York, Cornell University Press, 2001, 163 p.

Kristeva, Julia, « Le temps des femmes », *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993, p.297-331.

Lindon, Mathieu, *Ce qu'aimer veut dire*, Paris, Éditions P.O.L, 2011, 311 p.

Stein, Gertrude, « Portraits and repetition », *Lectures in America*, New York, Random house, 1935, p.165-206.