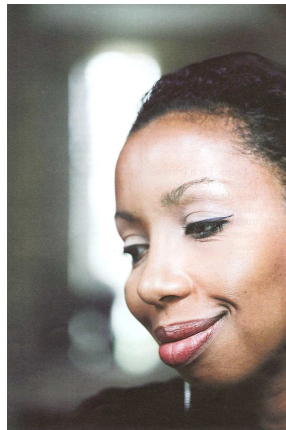


Université de Neuchâtel
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Institut de littérature française

PROCÉDÉS DE DISTANCIATION CHEZ MARIE NDIAYE



***EN FAMILLE (1991), ROSIE CARPE (2001),
MON CŒUR À L'ÉTROIT (2007)***

Mémoire de master présenté par
Nathalie Letsch

Sous la direction de la Prof. Claire Jaquier

Nathalie Letsch
Chaillet 3b
CH - 2013 Colombier

Septembre 2010

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ma famille et à mes proches qui m'ont toujours encouragée et apporté leur soutien au cours de mes études.

J'adresse également mes remerciements les plus sincères à Madame la Professeure Claire Jaquier, dont j'ai bénéficié des très précieux conseils et enseignements tout au long de mon parcours à l'Université de Neuchâtel.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	7
I. DISTANCIATION PAR L'AMORALITÉ.....	13
I.1. L'amoralité : caractéristique de l'étrangeté ndiayenne.....	13
I.2. L'amoralité à travers l'exclusion familiale.....	18
I.2.1. Relation de filiation entre les héros et leurs parents.....	21
II. DISTANCIATION PAR LE LANGAGE.....	31
II.1. Les formes de discours.....	31
II.1.1. Le psycho-récit.....	32
II.1.2. Le monologue intérieur rapporté.....	35
II.1.3. Le dialogue.....	39
II.1.4. Tendances générales.....	41
III. DISTANCIATION PAR LA DIFFICULTÉ D'ACQUISITION DU SAVOIR.....	51
III.1. Les sources de savoir et la difficulté de compréhension.....	51
III.2. Changements dans la focalisation et dans le champ de vision.....	58
CONCLUSION.....	69
BIBLIOGRAPHIE.....	73

INTRODUCTION

Discrète, Marie NDiaye est une auteure qui se tient à l'écart de la médiatisation. La réception du prix Goncourt pour son roman *Trois femmes puissantes*¹ en novembre 2009 a suscité l'intérêt de la critique journalistique pour son œuvre qui impressionne par la force, la cohérence et la maîtrise de son écriture unique dans le paysage littéraire de la langue française. Précoce, elle s'est consacrée entièrement à l'écriture, faisant partie actuellement des auteurs français les plus remarquables de sa génération - malgré son jeune âge (43 ans) - ayant créé une œuvre considérable, diversifiée aux genres du roman, de la nouvelle, du théâtre, du récit pour la jeunesse et de l'écriture cinématographique².

Il semblerait - la trop grande proximité temporelle ne nous permettant pas d'être affirmatif - que dès 1980 environ, émerge une nouvelle période littéraire française dont NDiaye ferait partie, qui se distingue nettement de l'esthétique avant-gardiste qui la précède et qui a expérimenté le langage jusqu'à ses extrêmes limites : les auteurs contemporains de la fin du XXe siècle ont opéré un retour au réel³ tout en manifestant un goût prononcé pour la narration⁴. Ce n'est plus le langage à proprement parler qui se trouve au centre des livres, mais plutôt l'expérience personnelle de vie, de soi (récit autobiographique) ou de la famille (récit de filiation), mêlant réel et imaginaire (autofictions).

Cette littérature d'expression de la conscience, des sentiments et des expériences personnelles du monde dans le réel des milieux populaires, provinciaux ou banlieusards est qualifiée de « *déconcertante* »⁵ par Viart et Vercier, car elle bouleverse les lieux communs de la pensée par un regard qui se veut critique : le

¹ *Trois femmes puissantes*, Paris, Editions Gallimard, 2009.

² Son oeuvre actuelle compte douze romans, sept nouvelles, six pièces de théâtre, trois récits pour la jeunesse, ainsi que la coécriture avec Claire Denis du scénario du film *White material* (mars 2010).

³ A ce sujet, voir l'introduction de Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Editions Bordas, 2008, ainsi que Darcos, Xavier, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette Education, coll. « Faire le Point - Références », 1992, p. 364.

⁴ Alors que les années 1960-1970 voyaient apparaître des récits disloqués, qui expérimentaient le texte par des jeux sur le langage et la forme.

⁵ Viart, Dominique, Vercier, Bruno, *op. cit.*, p. 12.

but n'est pas de plaire au lecteur, mais de le surprendre et susciter en lui la réflexion, sans forcément apporter de réponses.

Marie NDiaye s'inscrit dans cette littérature déconcertante, mais ses écrits ne correspondent pas aux catégories des récits autobiographiques, de filiation ou des autofictions. Son interrogation des liens familiaux se fait de manière très étrange et novatrice à travers le prisme de la morale subvertie et de l'abandon. Il s'agit bien d'une écriture de soi, dans le sens où NDiaye exploite prioritairement le sentiment d'être étranger au monde qui l'a toujours tourmentée personnellement¹. Mais cette écriture de soi est exagérée et transcendée par l'inquiétante étrangeté de l'univers fictif, inscrivant les livres de NDiaye dans la lignée des « romans d'imagination »², à savoir des romans qui évoquent un réalisme social transformé par l'art de l'imagination. L'auteure n'émet aucune critique sociale explicite sur le monde cruel ou amoral qu'elle décrit : la dénonciation est muette, seulement perçue à travers le malaise et le malheur des personnages qui vivent leur solitude dans un monde en échec, gris, hermétique et hostile, où aucune relation - ni sociale, ni familiale, ni amicale - ne fonctionne³.

Il y a, dans la littérature contemporaine, un « profond mal-être qui traverse le corps social »⁴ : une difficulté à comprendre la réalité du monde qui nous entoure, par trop banale. Cette incompréhension de l'altérité provoque un repli douloureux sur

¹ A la question à propos de ses personnages « Peut-on voir dans leur destin une « représentation exagérée » de votre histoire personnelle, de votre enfance ? », NDiaye répond « Oui, sans doute. [...] En fait, je ne parle que de moi, mais d'une manière déformée ». (Entretien avec Xavier Person, « Quant au riche avenir », *Le matricule des anges*, septembre-octobre 1996, consulté à l'adresse http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?id=3003).

² Michel, Natacha : « Marie NDiaye : Plis et replis dans le roman français », *Critique : revue générale des publications françaises et étrangères*, Paris, Editions de Minuit, n°605, 1997, p. 738.

³ NDiaye imagine une intensification de la crise des valeurs de la société contemporaine dont elle est issue : elle exagère et exploite pleinement l'égoïsme et la solitude, la cupidité, la quête de la beauté physique et des biens matériels, le détachement dans les relations humaines ainsi que l'énergie dépressive qui en émane. Si le climat hostile et gris qu'elle décrit provient du fait que « [sa] connaissance du monde et des êtres en France s'est faite [...] dans une province plutôt triste et morne » (entretien avec Catherine Argand, « Marie NDiaye », *Lire*, avril 2001, consulté à l'adresse http://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-ndiaye_804357.html), il est clair que le monde fictif de ses oeuvres ne correspond pas à celui de sa vie personnelle et familiale. Elle dit elle-même qu'elle procède par le moyen de la cruauté à « une espèce d'exagération des histoires que l'on trouve dans toutes les familles » (*idem*. Nous soulignons).

⁴ Viart, Dominique, Vercier, Bruno, *op. cit.*, p. 230.

soi-même, que le style ndiayen met en évidence : l'hésitation, la répétition, le piétinement sont symptomatiques de la souffrance provoquée par l'incertitude, et d'une certaine manière, contribuent à remplir la vacuité d'une existence ordinaire¹. Tout comme le monologue narratif, qui exprime l'enfermement de l'individu : dans les monologues, les personnages tentent de dire le réel et d'exprimer leur malaise à y vivre ; ils apportent de l'intensité, de la vie là où précisément la vie est impalpable, à savoir dans la pensée².

Notre perspective d'analyse s'oriente sur le profond malaise des personnages - qui est également symptomatique de notre société - à vivre dans un sentiment extrêmement pesant de distance avec le monde qui les entoure ainsi qu'avec eux-mêmes, dû à la difficulté, voire à l'incapacité de les comprendre. Nous nous attacherons à montrer comment l'écriture ndiayenne se développe autour de procédés centraux que nous avons regroupés sous la notion de « procédés de distanciation », créant un style tout à fait singulier pour désigner une réalité existentielle.

Le terme « distanciation » fait référence, en littérature, à la définition que lui donne Brecht dans son théâtre moderne. Il parle d'« effet de distanciation » (*Verfremdungseffekt*) pour désigner une technique narrative de mise à distance - entre l'acteur et son personnage et entre le spectateur et l'action dramatique -, qui vise à interrompre le processus naturel d'identification du lecteur-spectateur aux personnages - allant à l'encontre de la canonique *catharsis* théorisée par Aristote -, en cherchant à le défamiliariser de ce qu'il a l'habitude de voir et d'entendre et à stimuler son esprit critique. Cette technique porte surtout son intérêt dans l'aspect philosophique qu'elle comporte : elle travaille à rendre à une pièce de théâtre la caractéristique de son époque sociale, afin de distancier le lecteur-spectateur d'une soi-disant universalité de la nature humaine³.

¹ Viart, Dominique, Vercier, Bruno, *op. cit.*, p. 234. Pour NDiaye, la littérature est l'unique moyen de s'évader et de se protéger du réel qui la terrifie. Voir l'entretien avec Catherine Argand, *op. cit.*, pp. 5-6.

² Viart, Dominique, Vercier, Bruno, *op. cit.*, p. 218.

³ Voir à ce sujet l'article « Distanciation » de Jacques Poulet, in *Encyclopaedia Universalis, Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 1997, pp. 191-192.

La défamiliarisation est au cœur de l'écriture ndiayenne, qui convoque un univers à la fois réel et irréel. Dans cet univers, les éléments étranges sont en inadéquation au réel, ce qui fait écho avec l'inadéquation de notre regard individuel à notre environnement social et matériel. Mais cette définition brechtienne de la distanciation n'est pas directement applicable à NDiaye et à notre corpus. D'une part, parce que nous étudions des romans et non des pièces de théâtre. Et d'autre part, parce que les romans de NDiaye activent, selon nous, une mise à distance des personnages - avec le lecteur et entre eux - tout en la conciliant avec une stimulation de l'empathie - chez le lecteur, mais aussi chez les personnages¹. De plus, NDiaye ne se contente pas d'observer et de rendre le réel tel qu'il est vraiment, mais elle le dépasse et le transforme par la création d'un monde qui libère l'inquiétante étrangeté d'une crise extrême des valeurs morales, allant jusqu'à s'extraire de toute morale.

Le personnage ndiayen, bien qu'il s'inscrive toujours dans une collectivité - sociale ou familiale -, ne peut pas éviter le constat de son propre enfermement en lui-même : il ressent toujours l'inconfort d'un décalage entre ses attentes envers la société et la famille et leur déception. Alors que l'être humain se définit normalement par sa capacité langagière, ainsi que par sa volonté d'acquisition de connaissances et sa recherche d'une organisation sociale selon un système de valeurs morales partagées, les textes de NDiaye mettent en scène des personnages qui chamboulent les codes moraux et se distinguent par leur difficulté à entrer en contact avec autrui, mais aussi avec leur propre intériorité, de manière intellectuelle ou plus intuitive.

Nous analyserons les procédés de distanciation au sein de trois romans de Marie NDiaye, à savoir : *En famille* (1991), *Rosie Carpe* (2001) et *Mon cœur à l'étroit* (2007)². Nous avons choisi de nous concentrer sur le genre du roman en écartant

¹ Nous avons choisi le terme de « distanciation » plutôt que celui de « distance », car dans l'acte de prise de distance (ou de recul) intellectuelle que désigne la « distanciation », il y a l'engagement d'une volonté personnelle : nous considérons que NDiaye exprime intentionnellement la distance sous ses formes plurielles.

² *En famille*, Paris, Editions de Minuit, 1991. *Rosie Carpe*, Paris, Editions de Minuit, 2001. *Mon cœur à l'étroit*, Paris, Editions Gallimard, 2007.

nouvelles, pièces de théâtre et récits pour la jeunesse. Notre choix s'est porté sur trois des douze romans de NDiaye pour différentes raisons. D'une part, un corpus restreint permet une analyse plus fine et serrée de notre objet. D'autre part, il nous a paru important de ne pas négliger le format des romans : ceux que nous avons sélectionnés se distinguent par leur importance, comportant environ trois cents pages très denses. Ce critère nous a conduit à écarter d'autres romans qui eux aussi mettent en scène la distanciation, mais à moindre échelle et à un moindre degré, tels que *Un temps de saison* (1994) et *La sorcière* (1996)¹. Des trois romans retenus, nous traiterons plus en détail *Rosie Carpe* - pour lequel NDiaye a reçu le Prix Femina en 2001 - car, par sa richesse et son ampleur, il s'impose de lui-même dans le corpus. Mais nous compléterons toujours notre argumentation par des exemples des deux autres romans afin de tirer des parallèles entre eux ou nuancer notre propos.

Cette étude entend attirer l'attention du lecteur sur la cohérence thématique, formelle, stylistique et linguistique qui cimente l'ensemble de l'œuvre de NDiaye par l'analyse des procédés de distanciation de son écriture. Pour cela, nous étudierons trois formes de distance récurrentes privilégiées par l'auteure pour rendre le mal-être de ses personnages : nous aborderons l'étrangeté dans sa caractéristique principale, à savoir la présence de cruauté, en nous focalisant sur la cellule sociale où elle est de fait la plus poignante et en identifiant son mécanisme d'apparition chez les personnages et chez les protagonistes. L'analyse des formes de discours révélera quant à elle les techniques privilégiées par l'auteure pour rendre la vie psychique de consciences isolées dans la douleur de l'abandon. Nous examinerons enfin comment les personnages se comportent face à l'ambivalence de leur volonté d'acquisition de connaissances pour les aider à comprendre leur environnement et les raisons de leur exclusion, et leur difficulté fondamentale à y parvenir harmonieusement.

¹ *Un temps de saison*, Paris, Editions de Minuit, 1994. *La Sorcière*, Paris, Editions de Minuit, 1996.

I. DISTANCIATION PAR L'AMORALITÉ

I.1. *L'amoralité : caractéristique de l'étrangeté ndiayenne*

Toute l'œuvre de Marie NDiaye porte les couleurs de l'étrangeté, ressource précieuse pour interroger la capacité des êtres humains à comprendre la réalité désenchantée du monde qui les entoure. L'étrangeté est étroitement liée au fantastique. Ce genre, par l'hésitation qu'il provoque chez le lecteur et les personnages - est-ce bien réel ou est-ce illusion ? - permet de créer un phénomène de mise à distance de ceux-ci avec le monde du réel¹. Aux yeux de NDiaye, le monde de l'étrange et le monde des banales apparences ne s'opposent pas, mais s'entremêlent et se complètent :

Il n'y a pas d'antagonisme entre ces deux mondes, ils se fondent l'un dans l'autre avec une certaine harmonie. Dans la vraie vie, on peut très vite avoir l'impression d'effleurer un monde souterrain sans que ça ne représente une bascule nécessairement.²

NDiaye parvient à provoquer très efficacement l'inquiétude et la peur chez le lecteur, car elle introduit les éléments fantastiques dans le réel, développant un maximum de points d'attaches avec celui-ci. Elle y parvient « jusqu'à une sorte d'hyperréalisme miné d'inquiétante étrangeté »³, en écrivant des romans qui s'écartent des normes légales et bienséantes de la société. Elle construit son univers au plus proche du réel et se met au défi d'en tester les limites, « en mettant

¹ Todorov définit le fantastique par l'hésitation que ressent le lecteur quant à savoir si ce qu'il perçoit est réel (reçoit une explication naturelle) ou au contraire illusoire et rêvé (reçoit une explication surnaturelle) : « le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel ». In : Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 29.

² Extrait de l'entretien de l'émission « Cosmopolitaine » enregistrée et diffusée le 13 février 2005 sur France Inter du CD joint à l'ouvrage de Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, Paris, Textuel, coll. « Auteurs », 2008. Pistes 3 et 4, 2005, à propos de la publication d'*Autoportrait en vert*, aux éditions Mercure de France.

³ Viart, Dominique, Vercier, Bruno, *op. cit.*, p. 424. L'inquiétante étrangeté est une notion créée par Freud dans son essai « L'inquiétante étrangeté », publié pour la première fois en 1919 dans la revue *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* sous le titre allemand « Das Unheimliche », pour définir le genre de l'étrange pur.

de l'étrange sans recourir à l'irréalité »¹. Rabaté, auteur d'un essai critique sur NDiaye, relève l'ambiguïté d'un univers qu'il qualifie de « monde à la fois ordinaire et anémique »² : il ressemble au monde réel, structuré socialement et moralement, tout en tendant vers la désorganisation et libération de toute entrave morale ou autrement normative.

Les deux aspects prépondérants et caractéristiques de l'étrangeté ndiayenne sont clairement l'amoralité et les métamorphoses excessives de l'identité des êtres, fondées toutes deux sur la banalité du réel. Le traitement ndiayen de l'amoralité est tout à fait particulier. Les personnages commettent des actes qui peuvent être jugés soit comme immoraux soit comme amoraux et qui consistent toujours à faire sentir à quelqu'un sa différence - par sa couleur de peau, son pays d'origine, son appartenance à une couche sociale inférieure, les faiblesses de son caractère - comme motif de son exclusion et de son aversion. Ce qui est intéressant, c'est qu'ils ont un comportement qui ne peut être désigné à l'aide d'une seule épithète - moral, immoral ou amoral - mais de deux, voire trois d'entre elles. Par définition, la coexistence de l'amoralité et de l'immoralité est impossible, puisque l'amoralité désigne une attitude qui est étrangère au domaine de la morale, donc qui ne peut être qualifiée en termes de moral et immoral, bien et mal, juste et injuste.

La spécificité de NDiaye réside, selon nous, dans la multiplicité des comportements des personnages, ainsi que dans leur ambivalence, qui rend difficile toute tentative de définition : les mêmes personnages peuvent agir alternativement de manière immorale et amonale ; l'une et l'autre attitude s'entremêlent et la limite est difficile à percevoir. Lorsqu'il s'agit d'immoralité, les personnages regrettent leurs actes et se sentent coupables de leur faute ; ils savent alors distinguer le bien du mal, violent les principes moraux en connaissance de cause et en éprouvent ensuite de la culpabilité. Le personnage de Lagrand se sent coupable de n'avoir jamais rendu visite à sa mère à l'asile psychiatrique ; sa culpabilité le pousse à réparer sa faute en allant lui rendre visite.

¹ Entretien avec Catherine Argand, *Lire*, avril 2001. Cité in Rabaté, Dominique, *op. cit.*, p. 9.

² Rabaté, Dominique, *op. cit.*, p. 36.

Le personnage de Rosie est un autre exemple : elle exprime une plainte lancinante, disant qu'il va falloir que quelqu'un paie le mal que son fils Titi a subi par la faute de ses parents - la relation sexuelle qui a conçu Titi a été filmée à des fins pécuniaires - et qu'il subit toujours par son triste aspect qui dégoûte quiconque le rencontre.

Lorsque les personnages agissent spontanément, manifestant une ignorance à l'égard de la morale, ils ont alors un comportement amoral, ils sont capables du pire comme du meilleur : ils ne sentent pas le mal qu'ils font en agissant de manière contraire à la morale - les parents de Rosie ne paraissent pas conscients du mal qu'ils lui font - et lorsqu'ils agissent bien, c'est aussi sans arrière pensée, comme pour répondre à un besoin naturel et instinctif - les parents de Nadia l'acceptent sans aucun ressentiment. Les personnages qui agissent immoralement sont pris dans leurs contradictions, torturés ; ils ressentent leur ambivalence morale, qui est le propre de la nature humaine.

Le lecteur ressent de l'empathie pour ces êtres tiraillés entre bien et mal, car il peut s'identifier en partie à eux. Mais uniquement partiellement, car la différence entre les personnes non fictives et les personnages ndiayens - et ce qui fait précisément l'originalité de ceux-ci - réside dans le fait qu'ils réalisent les pulsions extrêmes de cruauté que les personnes non fictives garderaient à l'état latent de fantasme et de pulsion refoulée. Les personnages qui ont une attitude amoral, au contraire, sont hors de la morale. Par conséquent, le lecteur, qui est dans un système de valeurs, ne peut pas s'identifier à eux lorsqu'ils agissent de manière amoral, ou du moins avec beaucoup de peine. Mais, comme nous le verrons, les mêmes personnages peuvent avoir une attitude morale, immorale et amoral, ce qui fait d'eux des êtres extrêmement complexes. Un exemple : les élèves et les parents d'élèves reprochent à Nadia d'être entièrement satisfaite de sa vie, qu'elle mène enfermée dans ses conceptions étriquées de bourgeoise bien-pensante et loin de ses origines. Ils lui reprochent son manque d'égard pour les autres et de remise en question de soi. En cela, ils ont une réaction conforme à la morale qui condamne l'égoïsme. Ce qui ne les empêche pas d'enfreindre incroyablement la morale en

poignant son mari de manière à ce qu'il ne meure pas, mais souffre longuement de sa blessure, et en la torturant psychologiquement en épinglant des morceaux de chair de son mari dans son manteau. Ainsi, les mêmes personnages présentent une attitude à la fois morale et effroyablement immorale. Mais étant donné qu'ils ne regrettent pas leur cruauté, il serait préférable d'analyser leur attitude plutôt comme étant initialement morale, puis devenant amoral, puisque hors de toute morale.

Rabaté parle à juste titre d'étrangeté plutôt que de pur fantastique. Les personnages sont en proie à l'hésitation fantastique, mais finissent par accepter avec résignation les métamorphoses, soit comme merveilleuses, soit comme étranges. En effet, deux sous-genres découlent du fantastique. Le premier est le « fantastique-étrange »¹, lorsque l'histoire se termine par une explication rationnelle des événements d'apparence surnaturelle. C'est le cas dans *Mon cœur à l'étroit*, où Nadia est en proie au délire : elle se perd à cause de la brume dans la rue Fondaudège², à Bordeaux, rue qu'elle devrait connaître parfaitement pour y avoir vécu longtemps avec son ex-mari, et elle constate avec épouvante que le visage de Nathalie, au volant de la voiture, n'est plus qu'un squelette³. Pendant son délire, Nadia croit aux phénomènes surnaturels auxquels elle est confrontée puis, lorsqu'elle recouvre la raison, elle se sent déstabilisée et craint de sombrer à nouveau dans la folie, qui est l'explication rationnelle des phénomènes surnaturels. Le second sous-genre du fantastique est le « fantastique merveilleux »⁴, où le récit se termine par l'acceptation de l'existence du surnaturel, présent dans notre corpus soit sous forme de personnages fantomatiques⁵, soit, dans *Mon cœur à*

¹ Todorov, Tzvetan, *op.cit.*, pp. 49-51. Todorov (*op. cit.*, p. 50) énumère les principales explications rationnelles qui réduisent la portée surnaturelle du récit : « il y a d'abord le hasard, les coïncidences [...] ; viennent ensuite le rêve [...], l'influence des drogues [...], les supercheries, les jeux truqués [...], l'illusion des sens [...], enfin la folie ».

² *Mon cœur à l'étroit*, à partir de la p.147. Bordeaux se couvre de brume (élément typique du décor pesant et fantastique de NDiaye), qui devient symbole (voir Rabaté, Dominique, *op. cit.*, pp. 59-60) du flou qui s'infiltré en Nadia, la faisant perdre ses repères géographiques et psychiques.

³ *Mon cœur à l'étroit*, pp. 207-208.

⁴ Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 57.

⁵ Voir *Rosie Carpe*, p. 339 et *En famille*, pp. 211, 286 et 305.

l'étroit, sous la forme d'une couleuvre qui croît dans le ventre de Nadia - elle aurait été fécondée par la nourriture écoeurante de Noget qu'elle a ingurgitée.

La plupart du temps, les romans de notre corpus tiennent davantage de l'étrange que des sous-genres du fantastique. Dans *Rosie Carpe*, nous nous trouvons dans le genre de l'étrange, théorisé par Freud au début du XXe siècle¹, car il n'y a aucun être ni phénomène que nous pourrions véritablement qualifier de surnaturels. Les métamorphoses - ou le retour du même étrangeté transformé - et l'amoralité forment une réalité inhabituellement peu familière et provoquent une réaction d'inquiétude, tels que par exemple la mère rajeunie de Rosie qui se donne un nouveau prénom conformément à sa nouvelle vie, le cannibalisme de Wilma - elle a mangé Yasmine, la première femme du fils de Nadia² -, l'inquiétante irruption du voisin Noget dans l'intimité de l'appartement du couple Nadia et Ange, la nature mystérieuse de leur faute, qui donne lieu à une plaie béante et purulente, ou encore la tante Colette qui apparaît jusqu'à vingt fois par jour en coup de vent à Fanny³.

Dès le début de ses romans, NDiaye nous immerge dans l'étrangeté. Un élément « anormal »⁴ et inquiétant vient, comme un caillou dans l'engrenage du mécanisme de la logique rationnelle et de la morale, gêner notre compréhension du monde dans lequel l'intrigue débute. Les personnages ne sont pas épargnés, car ils sont animés de la même logique rationnelle que le lecteur. Fanny revient dans sa famille qui ne la reconnaît plus et accepte de la prénommer Fanny, selon

¹ Le genre de l'étrange pur a été défini par Freud dans son essai « L'inquiétante étrangeté » (*op. cit.*). Dans l'étrange, il n'y a pas d'êtres ni de phénomènes surnaturels. L'étrange passe par des réactions à des sentiments ou impressions qui nous semblent inhabituellement étranges, peu familiers. L'animisme - magie, sorcellerie, superstition - ainsi que nos impressions refoulées lors de notre petite enfance - peur du noir, du silence et de la solitude, peur de la mort et des revenants, peur du manque, et répétition involontaire et rapprochée de quelque chose d'identique - sont sources d'inquiétante étrangeté.

² *Mon cœur à l'étroit*, p. 290.

³ *En famille*, p. 138.

⁴ Rabaté, Dominique, *op. cit.*, p. 14. Le choix de parler de « héros » - ou plutôt d'héroïnes, à l'exception de Lagrand - comme le fait Rabaté, relève du statut particulier qu'ont ces personnages : les œuvres sont centrées et construites autour d'un personnage principal (deux dans *Rosie Carpe*) qui se distingue par sa marginalisation d'une cellule sociale. C'est le personnage le plus présent, étant donné que la focalisation est essentiellement tournée sur lui.

le nouveau prénom qu'elle s'est choisi. Rosie, qui attend son frère à l'aéroport de Guadeloupe, pense que, avec les années, il se pourrait qu'il soit devenu noir comme un guadeloupéen. Et le couple d'instituteurs, Nadia et Ange, est subitement confronté à la haine de leurs élèves et des parents d'élèves.

De plus en plus déconcertés et malmenés, les personnages évoluent dans une logique empreinte de cruauté et de cynisme allant jusqu'à l'extrême. Mais ce qui est paradoxal et constitue un élément central de l'étrangeté ndiayenne, est le fait que la morale - morale chrétienne fondée sur l'amour du prochain et le don de soi - est une loi que seul le héros ressent comme une injonction¹. C'est ce qui précisément fait sa faiblesse et sa différence. Il y a un écart fondamental entre les forts, ceux qui sont actifs, ne s'encombrent pas de morale et sont prêts à se reconstruire et à changer, et les faibles - qui sont pourtant les héros - qui ont une attache forte à la morale, ce qui les destine à souffrir en silence et passivement². Ceux-ci vivent en décalage constant par rapport aux faits, situations et liens sociaux et familiaux qui prennent inopinément place dans le réel. L'étrangeté - le fait de se sentir étranger, différent, rejeté - est la conséquence d'une fatale inadaptation au monde qui est inhérente à l'essence du héros ndiayen. Ce qui provoque en lui un profond et oppressant sentiment de mal-être, mélange d'incompréhension, de frustration, de peur, d'amertume, de solitude et de malheur³. La dualité entre moralité et amoralité trouve une place prépondérante au sein de la cellule familiale, qui mérite de notre part une attention particulière.

1.2. L'amoralité à travers l'exclusion familiale

Le souci de traiter de la problématique des relations familiales, en ce qu'elle renferme de difficultés, violences et cruautés, est omniprésent dans l'œuvre de

¹ Rabaté, Dominique, *op. cit.*, p. 27.

² Cette idée est développée par Dominique Rabaté, *op. cit.*, notamment pp. 26-33.

³ Le titre *Mon cœur à l'étroit* est significatif de ce malaise : lorsque l'on se sent prisonnier de ses propres pensées et perceptions, à l'étroit en soi-même, on ressent un sentiment de claustrophobie, ne pouvant plus faire de place aux autres.

NDiaye¹. L'auteure avoue elle-même sa satisfaction à « essayer d'aller jusqu'à ce [qu'elle] conçoit comme les limites du supportable »². Contrairement au rôle stabilisateur de cellule protectrice et aimante que nous lui attribuons ordinairement, la famille se révèle être un autre potentiel de cruauté, malgré les aspirations des héros à une famille accueillante. Les membres d'une famille peuvent ressentir, entre eux, ennui, indifférence, irritation, colère et aversion.

De par ses origines métissées - ni vraiment françaises, ni vraiment sénégalaises - dont témoigne sa couleur de peau distinctive³, NDiaye a personnellement fait l'expérience de l'étrangeté, le fait de se sentir étrangère, différente, dans le sens douloureux de celui qui se sent décalé et écarté⁴. Le thème de l'abandon, récurrent dans son œuvre, peut également s'expliquer par la biographie de l'auteure, étant donné que son père, alors étudiant boursier, est reparti au Sénégal lorsqu'elle n'avait qu'un an. Elle le confesse dans la préface à sa nouvelle « Un voyage »⁵ :

Cette notion de « pays étranger » a toujours occupé une place fondamentale dans mon existence. *En famille* a synthétisé cette importance, a été le couronnement conscient de longues années de questionnements plus ou moins clairs sur le sujet suivant : de quel pays suis-je ? Est-ce que tout pays n'est pas pour moi une terre étrangère ?

Ces interrogations, bien sûr, ont été suscitées par des particularités de ma biographie, qui ont provoqué dès mon enfance un état de malaise constant, ou plutôt une perpétuelle sensation de déplacement, telle qu'il me semblait que je ne me sentirais jamais nulle part chez moi et que nulle part non plus on ne me considérerait comme une compatriote.⁶

¹ Pour reprendre les termes de Viart et Vercier, l'œuvre est centrée sur une « véritable thématique de la désagrégation des familles », *op. cit.*, p. 232.

² Entretien avec Catherine Argand *Lire*, avril 2001. Cité in Rabaté, Dominique, *op. cit.*, p. 18.

³ Ses grands-parents maternels étaient agriculteurs dans la campagne française, où les gens de couleur ne font pas légion ; elle-même a grandi dans la banlieue française, où elle a moins ressenti sa différence de peau, la banlieue étant plus métissée que la campagne.

⁴ Bien qu'elle ne se considère pas comme métisse culturellement, comme elle l'affirme lors de son entretien avec Myriam Boutoulle (« Le paradis est infernal », *Lire*, novembre 2003, consulté à l'adresse http://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-marie-ndiaye_808497.html) : « [...] je n'ai pas [...] cette chance d'avoir deux cultures ».

⁵ Nouvelle hors commerce, éditée par le Centre régional du livre, Vendôme, 1997, avec une nouvelle de Thierry Fourneau et une nouvelle de Marie-Thérèse Humbert.

⁶ Extrait de la préface à la nouvelle « Un voyage » publiée en 1997 par le Centre régional du livre de la Région Centre, cité par Rabaté, Dominique, *op. cit.*, pp. 24-25.

Les héros des romans de notre corpus ne partagent pas la même attitude envers leur famille : si Fanny et Rosie sont rejetées par leur famille, Nadia choisit de s'en écarter ; à la modestie du milieu de ses parents et du métier de son premier mari électricien, elle préfère un milieu plus noble aux côtés de l'instituteur Ange ; c'est elle aussi qui, de manière plus ou moins inconsciente, provoque la rancœur de son fils en exprimant plus de tendresse pour son petit ami Lanton que pour lui. C'est Nadia qui, la première, a des mouvements de rejets envers sa famille, puis ceux-ci se retournent contre elle, la faisant souffrir et regretter sa famille : la société, représentée par les élèves et leurs parents, l'exclue, Ange se détache d'elle, et son fils garde du ressentiment à son égard. Seuls ses parents l'acceptent à la fin du roman.

Nos héros ont ainsi un point commun : ils ressentent tous le besoin de vivre en lien avec leur famille pour retrouver un équilibre identitaire. Chez Fanny, ce besoin est extrêmement fort : il la pousse à lutter contre l'adversité de l'entourage familial qui la tient à l'écart, en s'efforçant de comprendre la raison de son rejet, et de reconquérir sa place en son sein. Chez Rosie, ce besoin est beaucoup plus ténu : elle accepte de manière fataliste le détachement entre les êtres, se sentant elle-même en décalage identitaire entre ce qu'elle est physiquement et intérieurement. La quête de leur famille détruit les héros, les poussant vers la déchéance. Rabaté souligne la puissance dévastatrice de la famille, qui « n'est plus qu'une terrible structure à produire dettes et névroses, culpabilités et désirs de fuite ou de meurtre »¹. Notons qu'en faisant un tableau noir et critique des relations interfamiliales, NDiaye émet par ricochet une critique à l'égard de l'ensemble de la société contemporaine, régie par l'argent, l'égoïsme et les froids rapports de force. La manière dont l'auteure traite de la famille est très particulière, dans le sens où le lecteur et les héros ressentent un inquiétant décalage entre ce qu'ils attendraient normalement de liens familiaux - entre un frère et une sœur, parents et enfants, ou une nièce et ses oncles et tantes, ou encore entre conjoints - et la réalité de ces liens, qui diffère largement des sentiments et des gestes d'amour, d'affection, de

¹ Rabaté, Dominique, *op. cit.*, p. 32.

sécurité et de solidarité matérielle et morale. C'est pourquoi il est intéressant de se pencher plus en détail sur la distanciation familiale, en particulier au sein de la relation qui devrait lier les parents à leur(s) enfant(s).

I.2.1. Relation de filiation entre les héros et leurs parents

NDiaye traite de manière extrêmement complexe, fine et variée de la distance qui sépare les individus entre eux. Elle s'attache à l'illustrer au sein des différentes relations sociales, en particulier au sein des relations familiales, sorte de microsociété qui concentre, selon nous, les phénomènes d'amoralité et d'exclusion les plus intensément cruels. C'est pourquoi nous avons choisi de porter notre attention et notre regard critique et interprétatif sur la cellule familiale plutôt que sur l'ensemble de la société. Ce choix nous fait renoncer d'une part à une analyse détaillée de la mise à distance dans les divers types de relations sociales qui apparaissent dans notre corpus (professionnelles, entre amants, concitoyens ou voisins). Nous avons d'autre part choisi de nous limiter à la relation de filiation qui lie les héros à leurs parents, ce qui exclut une analyse détaillée des autres rapports familiaux de filiation présents dans notre corpus¹, ainsi que des autres relations familiales². La relation entre les héros et leurs parents va se porter au cœur de notre analyse, étant la seule relation familiale qui apparaît au sein des trois romans de notre corpus - permettant une étude comparative - et qui plus est de manière développée et différente selon les récits.

L'une des principales relations de parenté est fondée sur le principe de filiation, qui lie juridiquement, économiquement et socialement les parents à leur(s) enfant(s) et vice-versa. Il en va autrement dans les relations de parenté ndiayennes marquées par le désintérêt et l'abandon.

¹ Entre les héros et leurs enfants ; les enfants des héros et leurs propres enfants ; et les parents et les enfants au sein d'une famille recomposée dont les héros ne font pas partie.

² Entre une grand-mère et sa petite-fille ; une sœur et un frère ; une nièce et ses oncles et tantes ; et finalement par alliance, entre conjoints.

Dans *Rosie Carpe*, tout d'abord¹, nous apprenons que Rosie et son frère Lazare faisaient partie, pendant leurs jeunes années à Brive-la-Gaillarde, du clan Carpe, forcés de vivre à travers l'égoïsme de leurs parents en presque autarcie². Après quoi ils vivent un retournement de situation au moment où leurs parents les envoient à Paris pour qu'ils y poursuivent leurs études : ils ne leur envoient que quelques lettres de courtoisie, mais se désintéressent de leur sort. En réaction à ce désintérêt, Rosie et son frère trouvent une jouissance à ne pas observer la morale parentale et à interrompre leurs études³. Mais ceci n'émeut pas les parents, qui n'ont jamais songé au bonheur de leurs enfants. Rosie les regarde sortir de sa vie dans une triste indifférence, calés dans un taxi :

[...] elle [Rosie] eut la conviction brutale qu'elle ne les reverrait jamais, les deux Carpe qui l'avaient mise au monde et s'en allaient maintenant dans un halo d'indifférence bleuté. Elle songea tout aussitôt qu'elle les reverrait pourtant, sans doute, mais qu'elle reverrait les parents Carpe qui venaient de lui être révélés et non plus, jamais, ceux qu'elle et son frère Lazare avaient cru connaître, [...] tandis [...] qu'elle voyait s'amenuiser les deux têtes pareillement convenables et qui, pareillement, ne s'étaient pas retournées, de M. et Mme Carpe à l'arrière du taxi.⁴

La distance géographique entre Brive et Paris, représentée par l'éloignement du taxi, appuie la distance affective irréversible qui s'instaure entre l'héroïne Rosie et ses parents, soudain métamorphosés en adultes cruellement lointains dans sa conscience. Une distance supplémentaire, plus grande et plus étrange, s'instaure ensuite entre eux, alors même que la distance géographique est supprimée, les parents de Rosie s'étant installés comme Rosie à Antony : il s'agit de la métamorphose physique et comportementale de Mme Carpe, qui réapparaît dans la vie de Rosie, affichant un corps terriblement parfait, rajeuni et bronzé - sans doute la marque de la chirurgie esthétique -, une blondeur excessive et des habits

¹ L'exemple de la filiation entre Rosie et ses parents est très représentatif de l'ambiguïté des relations ndiayennes sur le plan de la morale, c'est pourquoi nous le développons.

² *Rosie Carpe*, p. 53.

³ « Et Rosie savait et ne dit rien non plus, et elle en ressentit du plaisir » dit le narrateur à propos de l'interruption non avouée aux parents des études de droit de Lazare. *Rosie Carpe*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 64.

coûteux¹. Cupide et hautaine, elle encourage Rosie à se fier à son nez et à celui de son mari pour la bourse et se borne à lui demander de lui présenter son petit-fils - plus par narcissisme que par amour. Son père se montre aussi distant, n'affichant qu'un sourire froidement poli².

Une troisième distance s'installe, quelques années plus tard, lorsque Rosie revoit ses parents en Guadeloupe³. La distance géographique plus importante reflète un écart plus profond entre elle et ses parents. Elle constate que sa mère ne s'est pas seulement créé une nouvelle vie en se détachant de ses enfants, mais elle est allée jusqu'à changer de prénom⁴ et à remplacer son mari par un nouvel amant, Alex Foret, avec qui elle a une fille, Rose-Marie.

Nous avons précédemment souligné l'attache des héros à la morale et donc à la solidarité familiale. Cette affirmation mérite toutefois d'être nuancée. Les relations de filiation sont complexes de par leur ambiguïté : il serait erroné d'affirmer qu'il y a une radicale opposition entre les héros et les autres personnages, beaucoup plus forts parce que détachés de la morale. L'exemple des liens de filiation entre Rosie et ses parents le démontre. Les parents Carpe ont un comportement amoral, perceptible dans l'énoncé suivant de Diane, qui exprime avec une certaine cruauté la façon dont elle se détache de ses enfants, à partir du moment où elle les considère comme des adultes :

- Mes deux grands enfants ne me manquent pas, reprit-elle.
Je me suis détachée d'eux [...]. J'ai eu une vie dont ils faisaient partie, puis j'ai une autre vie, toute neuve, qui ne leur appartient pas. Celle-ci sera pour mon petit Foret.⁵

Diane fonctionne analogiquement à l'instinct animal qui pousse une mère à s'occuper de son enfant uniquement dans le but qu'il acquière une complète indépendance. Si elle veut que Lagrand la conduise à la maison de Rosie, ce n'est

¹ *Ibid.*, pp. 128-136.

² *Ibid.*, p. 138. Notons que la nouvelle vie que met en place Mme Carpe la désunit également de son mari, qui s'en adapte mal.

³ *Rosie Carpe*, à partir du chapitre III, p. 171.

⁴ « - C'est que de Danielle, je suis passée à Diane. Pas de mal à ça, pas vrai, Monsieur Lagrand ? », s'en explique-t-elle (*ibid.*, p. 188).

⁵ *Ibid.*, p. 207.

pas pour voir sa fille, mais pour y voir Titi, celui qui n'a pas encore acquis son indépendance¹. A travers lui, les Carpe gardent malgré eux une attache à la morale, ne pouvant s'empêcher de ressentir le besoin de le connaître.

Certes, la mère de Rosie est représentative des forts qui changent et savent s'adapter mais, à la toute fin du récit, elle avoue à Lagrand qu'elle est hantée chaque nuit par son ex-mari. Sa peur mêlée de culpabilité indique qu'elle n'est pas parvenue complètement à se détacher de la morale, tout comme l'aveu qu'elle fait à Lagrand, alors marié à Rosie : « Nous sommes votre nouvelle famille, lui dit Diane [...] avec une sorte de bonté et de simplicité qui le troubla »², montrant qu'elle est malgré tout attachée à sa première famille, celle qu'elle n'a pas créée librement conformément à sa nouvelle identité. Elle laisse entendre qu'elle est prête à accepter Lagrand et à jouer un rôle de mère par substitution de sa mère biologique, devenue folle. Un jour, après des années de séparation, Lagrand se décide à rendre visite à sa mère à l'asile. Mais il comprend, en dialoguant avec elle, que sa maladie la sépare à jamais de lui³. Elle n'est plus capable de discernement, et par conséquent se montre cruelle envers son fils, mais en même temps généreuse envers les autres hommes de l'asile, qu'elle considère comme ses fils.

Il faut comprendre que chez NDiaye, chaque personnage est marqué par une ambivalence morale. L'ambivalence des sentiments, en soi, n'est pas originale, puisqu'elle est un principe très connu de la psychologie du XXe siècle. Freud, en analysant le fonctionnement du psychisme humain, a détecté le caractère primitivement ambivalent des relations affectives entre les êtres humains⁴. Selon lui, athée, la civilisation et la morale ne sont pas des créations divines, mais des créations de l'homme afin de servir ses propres intérêts et son propre bien et qui font office de couvercles en réprimant les pulsions primitives de l'être humain. Le

¹ *Ibid.*, p. 176.

² *Ibid.*, p. 339.

³ *Ibid.*, p. 278.

⁴ Freud l'a notamment démontré dans son ouvrage *Totem et Tabou* (1913), par le complexe d'Œdipe, c'est-à-dire l'ambivalence des sentiments du fils à l'égard du père.

sentiment de culpabilité provient des pulsions d'agressivité que l'homme réprime sous forme d'angoisse et de remords, après les avoir extériorisées contre des personnes. Il n'y a qu'en cas d'extrême bouleversement social - en cas de guerre et de violence - que l'être humain sort du cadre normal de répression des pulsions d'agressivité. L'originalité de NDiaye est de laisser les pulsions d'agressivité humaine s'extérioriser et se concrétiser dans ses personnages, sans qu'il y ait une explication rationnelle (comme nous l'avons dit, un contexte de guerre par exemple) à cette dégénérescence de la morale. Qui plus est, NDiaye laisse place à la cruauté d'une manière qui lui est propre, par la finesse et la précision de son écriture, qui l'effleure de manière presque anodine, tout en réussissant à la rendre monstrueusement présente dans ses récits. Comme l'atteste ce passage où l'immoralité s'infiltré par analogie dans les pensées de Nadia, qui se met à éprouver du plaisir à la pensée de la souffrance d'Ange :

Puis l'inégalité de nos billets respectifs nous [Nadia et Nathalie] oblige à emprunter deux files différentes pour pénétrer dans le bateau par son flanc comme incisé brutalement dans sa chair étincelante et radieuse *d'un coup de ciseau à bois ou de quelque autre instrument ayant servi à entailler puis à fouailler la tendre chair humaine de mon mari de sorte qu'il ne s'en relève jamais et puisse comprendre ce qu'il est ou ce qu'il a fait et s'imprégner de l'idée qu'il mérite ce mal introduit en lui et finisse ainsi par ressembler à ce mal.*¹

NDiaye laisse la cruauté s'introduire dans l'univers relativement familier de ses intrigues, en donnant l'impression que celle-ci est naturelle, en l'évoquant du bout des lèvres, avec parcimonie et retenue. Elle ne se laisse jamais aller à la facilité du pathos². Son écriture est toujours maîtrisée, précise, et évoque l'atrocité sans la rendre intenable et asphyxiante. Elle contient parfois des pointes d'humour voire d'ironie, mais de manière générale elle se distingue par une « douceur constante du ton »³.

Portons à présent notre attention sur les liens de filiation des deux autres romans du corpus. Dans *En famille*, Fanny est persuadée que la responsabilité de son malheur incombe à ses parents : la cause mystérieuse de son exclusion familiale

¹ *Mon coeur à l'étroit*, p. 210. La mise en italique est de NDiaye.

² Comme le relève Rabaté (*op. cit.*, p. 36), le pathos est présent, mais de manière « indirecte ».

³ Rabaté, Dominique, *op. cit.*, quatrième de couverture.

proviendrait du fait que sa tante Léda - qui s'est exilée on ne sait où et qu'on n'a jamais revue dans la famille - ignore sa naissance et son existence, par la faute de ses parents qui ne l'en ont jamais informée. L'aïeule aiguise le sentiment d'exclusion en Fanny en laissant entendre que la naissance de Fanny n'a jamais eu véritablement d'importance dans la famille, même pas pour les parents, plus attirés par l'argent et le succès plutôt que par leur enfant¹.

Une telle cruauté pousse Fanny à lâcher ces quelques mots, qui résument son ressentiment à leur encontre : « - Mes parents m'ont fait tant de mal que je respirerai quand ils mourront ! »². Nous constatons que l'héroïne se détache elle aussi, par moments, de la morale. Mais cela ne la rend pas plus forte pour autant, puisque ce détachement n'est pas librement choisi, mais imposé comme réflexe instinctif et protecteur à l'égard de l'amoralité des parents. En réalité, l'amour de Fanny pour ses parents et sa famille est éternellement intact, ce qui la fait courir à sa perte. Quant aux parents, ils peuvent présenter des signes d'appartenance à la morale, mais rares, tels que la mère de Fanny qui prend pitié d'elle à la savoir affamée dans la niche des chiens de tante Colette - seul moyen pour Fanny de s'intégrer à la maison de l'aïeule - et lui donne en cachette les restes du repas³. Ce geste peut être interprété comme l'expression de l'instinct animal de la mère qui nourrit sa progéniture pour qu'elle survive.

La mère de Fanny, dans une lettre qu'elle lui envoie, va jusqu'au point ultime de la distanciation affective en choisissant de désavouer sa fille, qu'elle préférerait savoir morte plutôt qu'emplie de honte et en position d'imposteur⁴. En se demandant si elle se considère coupable ou non de la métamorphose de sa fille, la mère ne se juge pas selon la morale de Fanny, fondée sur l'appartenance à la famille par les liens du sang, mais selon une morale dont la frontière avec l'amoralité est extrêmement mince. La mère n'éprouve pas plus d'empathie pour sa fille que pour une bête errante et affamée. Elle n'arrive pas à comprendre son

¹ *En famille*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 178.

⁴ *Ibid.*, pp. 224-225.

mal-être, aveuglée par son égoïsme, et considère comme amoral de modifier son apparence et de contrer la mort, alors même que Fanny a tenté l'impossible par amour pour elle et sa famille.

La mère de Georges, le prétendant de Fanny de la même origine africaine qu'elle, affectionne Fanny et apparaît en substitut de mère morale pour elle. Mais Fanny sent que cette femme l'aime essentiellement parce qu'elles partagent les mêmes origines raciales - elle ne s'enquiert de nouvelles qu'au sujet du père de Fanny, jamais de sa mère. Cette ambivalence se perçoit dans l'intitulé interrogatif du chapitre « En famille ? »¹, qui laisse entendre l'impossibilité pour Fanny d'avoir une famille qui l'aime pour elle-même et non ce qu'elle représente.

Le père a une morale également déficiente, proche de l'amoralité. Il a toujours eu honte de sa fille, dont la couleur de peau lui rappelle son précaire pays d'origine, très certainement africain². Ce n'est qu'après la métamorphose de Fanny en femme à la peau pâle, que son père semble éprouver de l'amour pour elle, du moins une immense admiration³, dont la perversité vient du fait qu'elle ne se fonde pas vraiment sur l'essence de l'être de Fanny et des liens de filiation qu'ils entretiennent, mais sur ce que représente pour lui sa blancheur, à savoir l'argent et le succès qu'il a convoités en Europe, mais aussi une attirante beauté.

Plus tard, il apprend de la mère de Fanny qu'elle n'est pas sa fille, sans lui expliquer qu'elle l'a désavouée. Ravi, il la désire pour épouse⁴. Fanny est dégoûtée d'apprendre que son père tient davantage à l'avoir comme femme pour flatter son ego plutôt que comme fille. L'amoralité du père force Fanny à effectuer un acte immoral, celui de renier son père. Y ayant été forcée, sa morale est sauvée. C'est d'ailleurs son sens aigu de la morale qui, selon elle, la distancie à jamais de

¹ *En famille*, dernier chapitre de la troisième partie, pp. 145-148.

² NDiaye use de circonlocutions, préférant décrire de manière détournée, en donnant des indices, plutôt que de nommer directement les choses, ce qui apporte une ambiguïté et donc une distance entre le lecteur et le texte. A ce sujet, voir l'article de Nora Cottile-Foley « Les mots pour ne pas le dire ou encore l'indicible d'une visibilité frottée de fantastique dans les œuvres de Marie NDiaye », in Asibong, Andrew et Jordan, Shirley (dir.), *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre*, Paris, *Revue des Sciences humaines*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, n° 293, 2009, pp. 13-23.

³ *En famille*, pp. 244-245.

⁴ *Ibid.*, pp. 250-251.

son père, se trouvant « infiniment supérieure selon sa mortifiante mesure des valeurs »¹.

Dans *Mon cœur à l'étroit*, il en va inversement des deux autres romans de notre corpus, où les parents représentent l'ancre de cruauté familiale, puisque le mouvement de mépris et de rejet ne provient pas des parents, mais de Nadia. La morale de Nadia est fondée sur l'appartenance à une couche sociale élevée, sur les bienséances et sur la fidélité à sa passion qu'est l'enseignement et à son amour pour son mari. Son orgueil est ce qui l'a poussée à fuir ses parents et à les éliminer de sa conscience. Elle ne leur a plus jamais rendu visite dans la cité des Aubiers, où la mixité des nationalités ainsi que l'humilité des salaires cohabitent. Elle considère ses parents coupables de l'avoir maintenue dans une couche sociale basse et dans une certaine forme de racisme à l'égard de ce qui s'éloigne de leurs coutumes probablement maghrébines².

Malgré la honte violente qu'elle ressent envers ses parents, elle sent remonter à la surface une moralité qu'elle n'a pas la force de brimer, sous forme de remords et de pitié de ceux qu'elle a superficiellement abandonnés à leur condition. Elle a pitié pour ses parents qui se soumettent à la morale, mais déteste en même temps cette pitié qui la rend faible :

*Ces deux vieux, aux Aubiers, qui se trouvent être mes parents, comme ils accouraient à la fenêtre quand leur oreille exercée leur signalait l'arrivée sur le parking de l'immeuble d'une voiture coûteuse ! [...] et pas jaloux, jamais envieux, trop soumis pour cela. Si je pouvais m'empêcher d'y repenser, si je pouvais les éjecter de ma mémoire.*³

Elle, qui enfant aimait tant les odeurs des plats épicés de ses parents et les chansons que sa mère lui chantait, s'est mise à détester par principe ces odeurs et cette langue. Ce sont pourtant elles qui attirent Nadia instinctivement, trente-cinq ans plus tard, vers la maison parentale. Sa première réaction est l'orgueil : elle est déçue que ses parents la reconnaissent si facilement, malgré tous ses efforts pour s'en distancier. Mais il laisse très vite place au besoin instinctif d'amour, de

¹ *Ibid.*, p. 252.

² *Mon cœur à l'étroit*, p. 220.

³ *Ibid.*, p. 228. La mise en italique est de NDiaye.

protection et de réconfort parentaux. Lorsque Nadia leur murmure : « - Vous n'avez donc pas de rancune ? », ses parents la « regardent sans comprendre, souriant vaguement, le sens de ce mot ne leur é[tant] pas connu »¹. La morale des parents, tenant du fantastique, est si extrêmement pure - hormis leur méfiance envers ce qui est étranger à leurs coutumes - qu'elle parvient à convertir Nadia sans grande difficulté. Le parcours initiatique de l'héroïne converge donc vers l'acquisition des valeurs morales envers la famille. Les phénomènes de distanciation et de rapprochement familiaux se manifestent, comme nous l'avons montré, dans l'ambivalence de la présence ou de l'absence relative d'amoralité. Nous constatons également que la conversion de Nadia à la tendresse des liens de filiation ne la rend pas plus faible, mais au contraire lui offre un foyer qui lui permettra peut-être de se reconstruire après sa séparation de son mari Ange et de se rapprocher des siens, à savoir de ses parents, de son fils et de sa petite-fille Souhar. Mais comme toujours chez NDiaye, l'intrigue n'est pas complètement dénouée, l'issue du roman reste amorcée et hypothétique.

A la fin de leur parcours, les héros demeurent dans le flou et l'incompréhension quant à savoir s'ils possèdent toujours des liens avec leur famille. La réponse est ambiguë, d'une part parce que la famille est à la fois extrêmement présente dans les esprits tracassés partis en quête de leurs proches, et extrêmement distante de par l'ostracisme qu'elle exerce. Et d'autre part, parce que certains liens persistent et d'autres meurent. Nadia a perdu l'amour d'Ange - qui sort avec Corinna Daoui -, retrouve ses parents, mais on ignore si elle arrivera à renouer avec son fils Ralph. Rosie crée une nouvelle famille en s'unissant par mariage à Lagrand, mais elle a perdu son fils Titi². Fanny, quant à elle, n'a pu reconstituer aucune attache avec

¹ *Mon cœur à l'étroit*, p. 292.

² Titi l'a chassée à jamais de sa vie lorsque Lagrand a osé entraver l'ordre imposé par Titi à quiconque de ne pas approcher et toucher Rosie - cet ordre étant une manière inconsciente pour Titi de faire payer à sa mère la faute qu'elle a commise en se laissant filmer lors de sa conception. NDiaye décrit de la manière suivante le comportement cruel de Titi lors de son entretien avec Paula Jacques (émission « Cosmopolitaine », France Inter, 4 novembre 2001, in livre-CD de Rabaté, Dominique, *op. cit.*, nous transcrivons) : « Il se venge primitivement, sans le comprendre lui-même. Il a été une victime, mais ce n'est pas cela qui en fait ensuite un être bon ; d'ailleurs quand on a été une victime, on a plus de propension à devenir un être cruel qu'un être bon ».

sa famille, malgré tous ses efforts qui l'ont épuisée et anéantie. Ainsi, les textes du corpus s'achèvent dans une « impasse »¹, déjà perceptible à leur commencement, qui évoque une situation familiale très probablement indémêlable, paraissant sans issue dès le début.

La distanciation au sein des relations sociales et familiales, due à des comportements ambivalents, soit complètement amoraux, soit aux limites de l'amoralité, provoque, comme nous l'avons montré, un mal-être profond des héros. Il se manifeste violemment sous diverses formes, telles que la honte, la culpabilité, le sentiment d'abandon, le reniement, l'envie de meurtre et la névrose. Cette dernière forme de mal-être nous amène à traiter de la distanciation par le langage, notamment à travers l'analyse du monologue, symptomatique de l'enfermement quasi névrotique des personnages en eux-mêmes.

¹ Rabaté, Dominique, *op. cit.*, p. 38.

II. DISTANCIATION PAR LE LANGAGE

II.1. Les formes de discours

Au sein de ce second chapitre, nous allons analyser comment Marie NDiaye, pour restituer la vie psychique de ses personnages, se sert des différents outils linguistiques que représentent les diverses formes de discours. Nous nous interrogerons sur les formes que NDiaye privilégie, en nous demandant quels effets de distance cela produit dans le récit et chez le lecteur. Pour transiter du niveau plus thématique du premier chapitre au niveau plus linguistique de ce second chapitre, nous avons choisi d'aborder le traitement des formes du discours à travers la déception des attentes implicites de sentiments et de gestes d'affection qu'éprouve Rosie à l'égard de son frère Lazare¹.

En effet, l'aspect cruel et tragique des relations familiales ndiayennes se situe dans la déception provoquée par la non réalisation de l'affection issue du lien familial, qui n'existe qu'à l'état de concept. Les attentes déçues de Rosie envers son frère sont clairement exprimées au cours du roman: tout d'abord, Lazare ne vient pas l'accueillir à l'aéroport ; puis elle apprendra qu'il n'a pas mentionné son existence à ses proches pendant cinq ans, la plongeant dans le non-être. Elle comprendra par la suite qu'il ne lui a pas proposé de le rejoindre en Guadeloupe, ne souhaitant pas sa présence dans sa vie. Il ne témoigne d'aucune joie ni à la revoir après de longues séparations ni à faire connaissance avec son enfant, sa venue auprès d'elle étant uniquement motivée par le besoin urgent de nourriture et d'argent. Finalement, il lui ment sur son travail et sa prétendue aisance financière. Ainsi, la déception de Rosie naît du manque, voire de l'absence d'affection et de solidarité dans leur relation, du manque d'honnêteté et de confiance, ainsi que de l'absence de joie lors des retrouvailles.

¹ Le choix de traiter le roman *Rosie Carpe* plus en profondeur que les deux autres romans du corpus dans ce chapitre se justifie par le fait que c'est dans ce roman que la structure du discours est la plus intéressante de par la diversité et la complexité qu'il offre à notre analyse.

Les attentes déçues produisent une profonde distance entre le personnage initial de Rosie, dont l'identité est centrée sur son rôle de sœur de Lazare, et le personnage final qui s'affranchit de son affection pour son frère, tout en gardant pour lui un attachement minimal, purement naturel et instinctif, mais dépourvu de toute attente affective. Le frère Lazare est en effet constamment présent dans les pensées de Rosie. A travers les très nombreuses et répétitives occurrences du syntagme « son frère Lazare » et de ses dérivés, ou simplement du prénom « Lazare », le narrateur montre que Rosie se définit avant tout comme la sœur de son frère aîné Lazare. Sans lui, Rosie ressent un vague manque dont elle ne peut se départir, même si elle tente de le mettre en sourdine. Et sans lui, Rosie n'est pas vraiment Rosie, car son identité se construit autour de celle de son frère¹. Montrons à présent comment la vie psychique de Rosie, fortement marquée par ce lien fraternel et les attentes qu'il comporte, est restituée dans les formes de discours du récit².

II.1.1. Le psycho-récit

Le terme « psycho-récit » est un néologisme créé par Dorrit Cohn³ pour désigner le discours que tient le narrateur, dans un contexte à la troisième personne. Comme le nom l'indique, la syntaxe et le temps grammatical du récit (le passé) sont conservés. Il s'agit donc de discours indirect transmis par la médiation du narrateur afin de sonder la vie psychique d'un personnage. Il se distingue du récit en général ainsi que du discours indirect libre par la présence de verbes et de substantifs qui désignent la vie psychique - des substantifs de type « esprit »,

¹ Au chapitre I, le personnage de Lazare apparaît de manière surabondante (120 fois en l'espace de 39 pages), sous diverses formes linguistiques.

² Pour l'analyse des formes du rendu de la vie intérieure dans le roman, nous nous référons à l'ouvrage de Dorrit Cohn dont les critères principaux de définition sont syntaxiques (le temps grammatical et la personne), *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

³ Dorrit Cohn explique sa terminologie des formes de discours rendant la vie psychique dans un contexte à la troisième personne dans son introduction, *ibid.*, pp. 25-29. Elle consacre son premier chapitre (pp. 37-74) à l'analyse du psycho-récit.

« pensée » et des verbes de type « penser », « songer », « se rappeler », « se dire », « savoir », « constater », « sentir » ou « sembler » et « paraître » (sous la forme impersonnelle « il sembla / il paraissait à Rosie que... »).

Dans *Rosie Carpe*, il y a une très forte présence de psycho-récit. Le roman commence *in medias res* avec du psycho-récit, en focalisation interne centrée sur Rosie; celle-ci attend son frère Lazare qui doit venir la chercher à l'aéroport de Guadeloupe. Voici le début du premier paragraphe du roman :

Mais elle n'avait cessé de croire que son frère Lazare serait là pour les voir arriver, elle et Titi, que Lazare, frère aîné, aurait le bon goût de lui épargner l'attente inquiète et légèrement humiliante parmi la foule de vacanciers que des hôtes rétribués, eux, venaient chercher [...]. Il lui avait même paru d'une telle évidence que son frère Lazare, quoi qu'il fût devenu, se mettrait en frais pour elle et l'accueillerait dès sa descente d'avion avec les signes d'une attention quelconque [...].¹

Les verbes « croire » et « paraître » attestent de la présence d'un narrateur discret, neutre, que Rabaté qualifie même de « narrateur invisible »², puisqu'ils expriment, en dévoilant l'omniscience du narrateur, ce que pense Rosie comme des évidences et qui n'est pas conforme à la réalité. Evoquer l'omniscience du narrateur est quelque peu excessif. Il s'agit plutôt d'un narrateur qui, certes, en sait davantage que les personnages, mais qui est utilisé par NDiaye uniquement pour faire savoir par la focalisation interne : l'histoire est toujours racontée d'un point de vue interne, à travers le regard d'un personnage central. Comme le mentionne Cohn, le fait que, dans les romans modernes, on constate que le narrateur se fait soit discret, soit absent, est une conséquence de l'évolution du roman dans une époque qui s'intéresse de plus en plus à la psychologie des individus, en leur donnant de la profondeur³.

NDiaye exploite aussi le psycho-récit dans la possibilité qu'il offre de verbaliser des pensées confuses que les personnages ne peuvent exprimer directement parce

¹ *Rosie Carpe*, p. 9. Nous soulignons.

² Rabaté, Dominique, *op. cit.*, p. 61.

³ Cohn, Dorrit, *op. cit.*, pp. 37-42.

que tenant de l'inconscient¹, et que le narrateur est alors le plus apte à interpréter². Rosie est un personnage qui possède un savoir intuitif, qui laisse place à son inconscient. Par le biais du narrateur, NDiaye analyse l'évolution du processus de cognition, tel qu'il se passe lentement dans la tête de Rosie :

Il lui semblait que sa jubilation [de revoir son frère], qui lui donnait une sorte de vertige, prenait un tour suspect, comme s'il avait fallu à la joie devenir griserie puis emballement désagréable (le sang battait trop fortement à son front, à ses tympans) pour lui procurer l'intuition qu'elle se trompait ou lui faire s'avouer qu'elle n'avait jamais cru sincèrement que Lazare serait là à son retour. Car elle ne fut pas surprise de ne pas trouver Lazare. Elle fut profondément déçue mais ce qui, en elle, avait su que Lazare ne serait pas là, cela au moins fut exaucé, âprement.³

Il s'agit d'une prise de recul explicative du narrateur par rapport à l'esprit peu clair de Rosie : il utilise une comparaison (« comme si ») montrant qu'il en sait plus que Rosie, qui est dans le ressenti intuitif et s'empêtre maladroitement dans l'intellection.

Une autre possibilité qu'offre le psycho-récit consiste à jouer sur la souplesse de la temporalité. Par la prolepse, NDiaye montre qu'il y a une anticipation⁴ des pensées de Rosie par la voix du narrateur, comme le montre le passage suivant :

Et quand Rosie, *des années après*, arpentant le bref espace d'herbe brûlée entre la route et l'humble maison de Lazare, repenserait à ce qu'il lui avait abondamment décrit dans les grosses lettres qui étaient arrivées à Antony, *elle comprendrait* que cet excès d'auto-satisfaction enflammée *avait eu pour intention secrète, affolée, inconsciente*, d'inspirer à Rosie une réaction exactement contraire à celle qu'elle avait eue, de la détacher de Lazare, de lui faire éprouver *peut-être* dégoût et animosité envers lui pour qui tout allait luxueusement bien et qui ne lui demandait jamais de ses nouvelles, sachant pourtant dans quel triste logement du morne Antony arrivaient ses enveloppes frappées de l'inscription Guadeloupe Terre de Soleil. [...] Jamais elle ne songea que Lazare pouvait ne pas souhaiter uniquement,

¹ Nous employons, au sein de ce travail, le substantif « inconscient » (aussi adjectif) au sens freudien ou psychanalytique du terme, c'est-à-dire, selon la définition de Bruno Hongre, comme l' « ensemble des phénomènes de la vie psychique qui échappent à la conscience du sujet, tout en ayant une influence profonde sur son comportement. L'inconscient se constitue de tout ce que la conscience a refoulé dans une zone obscure de notre être et que, normalement, nous ne pouvons pas saisir par nous-même » (in *Le dictionnaire portatif du bachelier*, Paris, Editions Hatier, 1998, p. 288). Ajoutons que ces phénomènes se manifestent sous forme de lapsus, d'actes manqués, de rêves, de symptômes névrotiques ou encore dans la sublimation.

² A ce sujet, voir Dorrit Cohn, *op. cit.*, pp. 63-74.

³ *Rosie Carpe*, p. 105. Nous soulignons.

⁴ Au conditionnel présent - temps qui exprime le futur dans un récit au passé.

en lui écrivant ainsi, lui faire plaisir, la rassurer, puis l'encourager à partir à son tour. Et tout cela lui faisait plaisir et la rassurait et, plus tard, lui donna l'envie de partir.¹

Notons que l'apparition très fréquente de l'adverbe « peut-être » est un trait caractéristique du style de NDiaye. Il exprime l'hypothèse, montrant qu'il existe toujours, malgré l'intimité que procure la focalisation interne, une limite dans l'intellection et la pénétration des pensées des personnages par le narrateur, et plus largement par les personnages, même de ceux qu'ils connaissent le mieux, comme son frère pour Rosie.

Le discours pris en charge par le narrateur révèle que, par l'utilisation de la prolepse, les prises de conscience se font à retardement, Rosie étant quelqu'un dont les pensées sont primitives et engluées dans l'incompréhension et l'hébétude face aux événements qui la bousculent dans sa léthargie et sa passivité : c'est à force de brasser les mêmes pensées que Rosie - et plus globalement les personnages principaux de l'univers ndiayen - parvient à une progression dans l'analyse et la compréhension de celles-ci. La distance temporelle est un adjuvant qui rendra Rosie capable de percevoir jusqu'aux motifs inconscients qui sont à l'origine de ses actions ou de celles de son frère.

II.1.2. Le monologue intérieur rapporté

Dorrit Cohn utilise l'expression « monologue intérieur rapporté » ou « monologue rapporté »² pour désigner le discours direct d'un personnage dans un contexte à la troisième personne : le narrateur est absent, ou plutôt il se fait silencieux et se fond dans les protagonistes. Il s'agit de monologue, donc de discours qui n'est adressé à personne hormis à soi-même et qui rend les pensées les plus directes d'un personnage au moment présent où elles émergent dans son esprit. Ce discours se démarque du (psycho-)récit par son temps grammatical - le présent et non le passé - et par sa personne grammaticale - la première personne du singulier et

¹ *Rosie Carpe*, p. 162. Nous soulignons.

² Au sujet du monologue intérieur rapporté, voir Cohn, Dorrit, *op. cit.*, pp. 26-28 de l'introduction et le chapitre qui lui est consacré pp. 75-120.

non la troisième ; il s'en démarque également par le fait que ce soit du discours cité. Nous allons voir qu'il existe diverses modalités de citation¹ que NDiaye exploite au long de son roman et qu'elle joue notamment à panacher les formes de discours du rendu de la vie psychique.

Pour marquer une distance nette entre le (psycho-)récit et le monologue intérieur rapporté, l'auteure choisit d'insérer par la voix du narrateur une formule introductive de type « elle pensait » ou « elle dit (en elle-même) » suivie par deux points typographiques :

Elle pensait soudain : En vérité, Lazare ne voulait pas que je le rejoigne, et il croyait bien certainement qu'après cinq ans il ne courait plus trop le risque de me voir débarquer. Et la même chose, c'est évident, pour papa et maman, qui ne veulent pas de moi ici, et surtout pas de moi avec Titi [...]. [...] oh, Lazare ! Eux, je veux bien qu'ils m'aient abandonnée, mais Lazare, mon frère, comment est-ce possible ? Comment est-ce possible ?²

La formule introductive « Elle pensait soudain » est neutre, révélant la présence discrète d'un narrateur sans parti pris. Le fait qu'il n'y ait pas de guillemets participe à une certaine atténuation visuelle de la démarcation des discours du narrateur et du personnage. Nous constatons aussi que le monologue intérieur rapporté est une forme de discours propice à l'expression du mal-être de Rosie : sa déception s'exprime, à la fin de cet extrait, par la répétition du prénom « Lazare », au sein de deux phrases interrogatives destinées à Lazare, mais formulées uniquement silencieusement, dans la tête de Rosie, qui n'est pas en présence de son frère. Des pensées lancinantes tournent dans sa tête dans un mouvement de va-et-vient qui traduit son malaise et son anxiété.

Une autre manière de marquer l'écart entre le (psycho-)récit et le monologue rapporté est l'insertion de guillemets. En voici un exemple, où NDiaye mêle le discours direct au psycho-récit au sein d'une même phrase :

¹ Voir à ce sujet Cohn, Dorrit, *op. cit.*, pp. 75-83.

² *Rosie Carpe*, p. 26. Nous soulignons.

// Elle s'éloignait déçue, troublée, mécontente. // « Car Lazare pourrait se montrer à moi, à moi seule au moins », *pensait-elle, s'étant imaginé* qu'il préférerait la voir sans Titi.¹

Le discours direct (monologue intérieur très bref) est entre guillemets, mais n'est pas introduit par deux points, la formule introductive étant placée ici entre les deux discours ; il commence directement au milieu de l'élaboration d'une pensée, avec la conjonction « car » qui crée une transition étonnante entre le psycho-récit et le discours direct. C'est en effet le propre d'un monologue intérieur que de se donner au lecteur par bribes et non de manière complète. Le verbe « imaginer » est au participe présent, temps grammatical exprimant la durée et la simultanéité : Rosie pense et s'imagine en même temps. Pour que cette simultanéité soit clairement transmise au lecteur, NDiaye a recours à des signes typographiques plus élaborés (deux points et guillemets) qu'habituellement dans son roman ; ce même verbe traduit une distance du narrateur par rapport au personnage qui, lui, ne se rend pas compte qu'il est dans l'imagination et non dans la réalité (de la fiction) ; le personnage ndiayen se caractérise en effet par ses spéculations et ses efforts intellectuels pour comprendre les raisons qui justifieraient la cruelle volonté de le tenir à l'écart.

Une autre variante de la citation du discours direct consiste à ne faire aucune délimitation entre le discours du narrateur et le monologue rapporté, hormis les changements syntaxiques qui leur sont propres - dans le monologue rapporté, nous avons du présent au lieu du passé et la première personne au lieu de la troisième - ce qui rend le texte continu, fluide². Pour l'illustrer, voici un autre exemple de transition harmonieuse entre psycho-récit et monologue rapporté :

Il s'agissait d'en finir avec la confusion, *songeait-elle, oh oui, Lazare, mon frère, oh, Lazare, où vais-je aller maintenant ? Où vais-je aller et que vais-je faire de nous ?*³

¹ *Ibid.*, p. 137. Nous soulignons. Afin de contextualiser le discours direct, nous mettons entre doubles barres obliques la phrase le précédant.

² Comme le mentionne Dorrit Cohn (*op. cit.*, p. 80), le monologue qui n'est pas signalé explicitement comme monologue est une technique née avec le roman *Ulysse* de Joyce (qui alterne récit et monologue de manière continue) et est devenue omniprésente dans les romans du courant de conscience.

³ *Rosie Carpe*, p. 40. Nous soulignons.

Ce passage est introduit par un alinéa qui le met en évidence. La formule introductive « songeait-elle » est au temps du récit et entre virgules, ce qui fait glisser le lecteur dans la conscience de Rosie marquée par l'angoisse.

Parfois encore, le monologue intérieur, interrompu par du récit, est poursuivi après un alinéa uniquement, évitant la redondance d'une formule introductive :

// Et, ainsi, toutes deux pouvaient se laisser aller à penser que l'une aidait simplement l'autre à traverser [...] //

Car Lazare, mon frère Lazare, ne m'attendait pas, ne comptait pas sur ma venue, se répétait Rosie à mi-voix.

// Ses lèvres bougeaient, un bourdonnement sortait de sa bouche [...] //

Car mon frère Lazare n'est pas resté au loin celui que je croyais connaître, et le Lazare qu'il est devenu n'éprouvait plus le désir de revoir Rosie [...].¹

A nouveau, la conjonction « car » indique l'entrée abrupte dans un raisonnement élaboré intérieurement, mais qui reste clairement articulé et intelligible selon la logique de la syntaxe. Elle est répétée, ainsi que le sujet « mon frère Lazare », afin d'assurer la continuité et la progression de la pensée. Ici, Rosie se met à distance d'elle-même en s'auto-désignant par son prénom. La pratique du monologue rapporté permet d'instaurer une distance mentale entre Rosie (son esprit) et elle-même (son corps) : cela crée l'impression qu'elle s'observe réfléchir de l'extérieur de son corps.

Notons aussi que faire commencer le monologue rapporté au début d'un alinéa est une variante présente surtout dans le premier chapitre du roman², qui introduit le personnage de Rosie et sa vie psychique rythmée par une sorte de refrain affolé portant sur son frère Lazare ; le lecteur est ainsi entraîné dans le flux psychique de Rosie tout en ressentant son enfermement en elle-même, dans ses préoccupations qui l'envahissent. Il se peut aussi qu'il n'y ait même pas d'alinéa pour distinguer le discours direct du récit, qui se juxtapose à lui par un verbe de

¹ *Ibid.*, pp. 43-44. Nous soulignons. Nous mettons entre doubles barres obliques la partie finale du psycho-récit précédant le monologue rapporté, ainsi que la brève partie de récit qui l'interrompt afin de les distinguer du monologue rapporté.

² *Rosie Carpe*, pp. 9-32.

type « pensait-elle », ce qui donne un effet d'empressement et intensifie la confusion intérieure¹.

II.1.3. Le dialogue

Les dialogues mettent par définition des personnages en contact dans l'échange de discours oral. Ils interrompent le cours des pensées ou au contraire les prolongent. Les dialogues ndiayens se distinguent par leur fréquente pauvreté de contenu et par le fait que les personnages ne sont jamais sur la même longueur d'onde lorsqu'ils communiquent, ce qui freine l'intercompréhension et maintient une distance inévitable entre eux. Dans le dialogue suivant, Rosie exprime sa soudaine lucidité à haute voix ; elle a réussi à se détacher de son frère, étant convaincue de ce qu'elle ressent :

- J'ai parfois le sentiment que mon frère Lazare ne reviendra pas, Lagrand. Et savez-vous alors ce que j'éprouve ? Je ne suis que légèrement déçue. Je n'ai plus besoin de Lazare, Lagrand. Je ne l'attends plus. Je suis délivrée de l'amour que j'avais pour lui.
- Il n'y a pas de problème avec Lazare. Il va revenir, dit tranquillement Anita.
- Oui, dit Rosie. Mais je ne l'attends plus.
- Il fait ses petites affaires et il revient voir sa fille, dit Anita dans un bâillement.
- Je ne l'attends plus, répéta Rosie.²

Rosie s'exprime ouvertement à Lagrand, mais c'est Anita, la compagne de Lazare, qui lui répond, ce qui donne lieu à un dialogue de sourds, où chacune reste sur ses affirmations et les répète avec obstination. La répétition représente également une caractéristique majeure du style de NDiaye. Elle permet, elle aussi, de pointer la difficulté pour les personnages de comprendre leurs propres sensations et pensées dans lesquelles ils sont englués, ainsi que celles des autres, et d'exprimer l'enfermement en soi-même. C'est le cas dans ce dialogue, où Rosie est campée dans l'affirmation de sa cruelle lucidité, qu'elle exprime de manière itérative et

¹ *Ibid.*, p. 175. Lagrand se pose une série de questions - « pourquoi aller là-bas ? », « Où sont mes enfants ? », « Où est ma famille ? » - et se répète les propos tenus par Mme Carpe - « Elle m'a dit : Juste après la marina » - qui reviennent à plusieurs reprises rythmer son long récit, tout comme le carillon des cloches de l'église le dimanche qui lui rappelle le temps où sa mère y allait.

² *Rosie Carpe*, p. 218. Ce dialogue s'insère comme une parenthèse dans le flux de pensées de Lagrand.

têtue, sans prêter attention aux réponses qu'elle reçoit. Nous voyons que le dialogue est propice à l'expression très brève et directe - NDiaye possède dans le (psycho-)récit « une langue ciselée, ouvragée, de dentellière, qui contraste avec les dialogues crus, directs »¹ - de sentiments et de pensées qui ne seraient pas évoqués dans la réalité à cause de leur imprécision ou de leur incongruité².

Le dialogue peut aussi engendrer le retour sur soi dans le monologue intérieur rapporté, comme nous le voyons dans le passage suivant où Rosie répond à Lagrand :

- N'interrogez pas trop Lazare sur ce qu'il fait, lui dit-il d'une voix tranquille. Oui, c'est un conseil que je vous donne : [...] soyez juste contente de le retrouver.
- J'avais prévu d'être contente. C'est mon frère et j'aime mon frère, dit Rosie.
- Mais, inquiète, embarrassée, elle pensa : *je parle haut et sur un ton coupant. Oh, que se passe-t-il avec Lazare ?*³

Cette situation dialogique permet au narrateur de souligner le clivage qui existe entre ce que Rosie énonce vocalement et ce qu'elle pense intérieurement. Sa réponse à Lagrand est suivie directement par un alinéa et du monologue intérieur rapporté, qui pointe l'ambiguïté de ses sentiments envers Lazare, et se termine sur une phrase interrogative adressée à elle-même : nous assistons à un retour du discours pensé sur le discours voisé tenu dans le dialogue. La pensée de Rosie porte sur les modulations de sa voix, ce qui implicitement la fait porter sur son contenu, à savoir son amour pour son frère, qui lui semble chancelant. Ainsi, NDiaye change de forme de discours pour rendre la pensée de Rosie, ce qui contribue à un effet de réel, puisqu'il est naturel à l'être humain de prolonger une énonciation vocale par du discours intérieur.

Certaines situations dialogiques sont interrompues lorsqu'un personnage omet de répondre à l'interlocuteur pour se plonger dans des réflexions intérieures. En voici

¹ Entretien avec Lucie Clair, « Marie NDiaye », *Le matricule des anges*, Montpellier, n°107, octobre 2009, p. 22.

² NDiaye dit à Lucie Clair à ce propos que la fiction est propice, dans les dialogues, à laisser les personnages se libérer de « ce qui relèverait plutôt de la vague impression, d'un sentiment de plaisir, de déplaisir, et qui serait in formulable [dans la vraie vie] pour des raisons de décence, de délicatesse, de gentillesse ou d'impossibilité ou autre... » (*ibid.*, p. 28).

³ *Rosie Carpe*, pp. 14-15. Nous soulignons.

un exemple, dans lequel Rosie fait des hypothèses pour analyser et comprendre la question de Lagrand - qui a valeur de requête plutôt que d'interrogation - et calmer ainsi son anxiété :

- Pas la peine de se tracasser avant, Rosie, d'accord ?

Il sent mon affolement comme je sens celui de Titi, pensa t-elle, il sent nos haleines un peu âcres, il voit *la poule et son poussin chétif* et se demande comment les acheminer à bon port sans les faire crever d'effroi. [...] Seulement il ne sait pas que tout a changé, que *la maigre petite poule peu assurée sur ses pattes* ne veut plus de... Et je vais *engraisser mon poussin, qu'il dresse un peu la tête*. Il faut que Lazare nous voie. Mon dieu, mon dieu, qu'a-t-il fait, qu'a-t-il raté, Lazare, mon frère ?¹

NDiaye a une écriture imagée pour verbaliser les pensées de son personnage central. Nous avons constaté qu'elle privilégie les métaphores aviaires, comme c'est le cas ici, où les comparants de Rosie et Titi sont la poule et le poussin. Il est rare de trouver une syntaxe heurtée dans les monologues rapportés ndiayens. Mais nous en avons une occurrence dans le passage ci-dessus par la figure de l'aposiopèse, signalée par les trois points de suspension : Rosie interrompt brusquement le cours de sa pensée et c'est alors au lecteur de la compléter. Cette interruption traduit son agitation intérieure. Les redites et la recherche du mot précis - le verbe « raté » est plus précis que le verbe « fait » - sont par contre des marqueurs de la syntaxe qui définit traditionnellement les monologues rapportés - et qui sont plus fréquents dans les récits ndiayens - qui se veulent vraisemblables et proches du vocabulaire spécifique au personnage.

II.1.4. Tendances générales

NDiaye sonde les pensées et perceptions de ses personnages en leur donnant le langage et la variété des formes du discours pour les exprimer. Nous constatons qu'il y a deux tendances principales du rendu de la vie psychique dans *Rosie Carpe*. La première consiste en une alternance de longs passages au psycho-récit terminés par un bref passage (parfois qu'une phrase) de monologue intérieur

¹ *Ibid.*, pp. 17-18. Nous soulignons.

rapporté. Ainsi, il y a de fréquentes transitions entre le discours du narrateur qui expose les faits, gestes et pensées de Rosie et les pensées de Rosie exprimées directement à la première personne.

Comme nous l'avons vu, NDiaye travaille avec la diversité des transcriptions du monologue rapporté, qu'elle introduit différemment selon les chapitres, brisant ainsi la monotonie par de petites variations dans la distance qui sépare le discours du narrateur de celui du personnage: soit par l'adjonction de signes typographiques - guillemets ; ou deux points suivis ou non de guillemets, ou suivis d'une majuscule, lorsque le verbe précédant le discours direct est de type « (se) dire », « s'écrier » ou « penser » - soit sans marque typographique, le discours étant uniquement séparé par le fait qu'il se trouve au début d'un nouvel alinéa dont il occupe l'ensemble.

Dans tous les cas, la voix du narrateur se fait discrète : elle ne se distancie pas explicitement par une position ironique ou omnisciente - sauf dans les prolepses, où elle anticipe de manière neutre sur le savoir du protagoniste. Les fréquentes formules dites « introductives » insérées dans le cours des phrases en monologue rapporté rappellent brièvement la présence d'un narrateur qui reste en retrait et qui permet de faire ressortir la voix du protagoniste lorsque celui-ci s'exprime directement en monologue rapporté. Cette technique, en enfermant le personnage dans son mental, « séparé de lui-même par le fil anxieux des questions sans réponse qu'il se pose »¹, alimente la création d'une mise à distance du personnage par rapport au monde et aux événements qui lui arrivent, dont il se sent en constant décalage, ainsi que ses propres doutes sur son identité. Les phrases se font volontiers longues, supportant l'alignement de pensées et de raisonnements poussés jusqu'à leurs extrêmes limites « jusqu'à l'argutie, à la ratiocination »².

¹ Rabaté, Dominique, *op. cit.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 57. Notons que l'esprit de l'aïeule reproche à Fanny sa tendance à la ratiocination : « [...] tu te dessèches dans de vaines ambitions, des ratiocinations égoïstes et inutiles, le cœur entièrement tourné vers toi-même...Est-ce ainsi qu'il faut vénérer la famille ? Mais elle n'a jamais attendu de toi que des comportements ordinaires ! » (*En famille*, pp. 289-290).

La tendance stylistique traditionnelle du monologue est à la syntaxe heurtée, spasmodique, riche en exclamations et interrogations, ainsi qu'en aposiopèses. Chez NDiaye, les phrases monologuées - qu'elles expriment une pensée rationnelle ou plus spontanée et laissant place à l'inconscient - sont très complètes et maîtrisées : les personnages sont déconcertés, mal à l'aise, anxieux, mais ils ne perdent pas pour autant la maîtrise de leur syntaxe et leur propos reste logiquement articulé. Dans les monologues rapportés, plutôt que de rythmer son discours par une multitude de points d'exclamation, d'interrogation et de suspension, NDiaye préfère mettre l'accent sur les effets de répétitions pour rompre quelque peu la linéarité du tissu discursif et exprimer ainsi le mal-être de consciences étriquées dans leur identité pour elles si difficile à cerner et dans leurs pensées ressassées.

Cependant, il n'en va pas exactement de même dans le roman *En famille*, qui comme *Rosie Carpe* est écrit à la troisième personne. La tendance principale pour exprimer la vie intérieure n'est pas au monologue rapporté - forme privilégiée dans *Rosie Carpe* - mais au discours indirect libre ou « monologue narrativisé » pour reprendre le terme de Dorrit Cohn¹, précédé et / ou suivi de psycho-récit et plus rarement de récit². Le monologue narrativisé retranscrit le langage subjectif propre à l'univers psychique du personnage, à la troisième personne et au temps du récit au passé ; il se définit par le fait que le lecteur peut, comme test, le transformer syntaxiquement en monologue intérieur rapporté en passant du passé au présent et de la troisième à la première personne ; contrairement au psycho-récit, il ne contient aucun verbe de sentiment ou de pensée. Les marques de la citation étant

¹ Au sujet du monologue narrativisé, voir Cohn, Dorrit, *op. cit.*, pp. 28-29 de l'introduction et le chapitre qui lui est consacré pp. 121-164.

² Fanny formule des questions et des conjectures aussi dans la forme du monologue rapporté, mais en moindre quantité, notamment à partir du chapitre 12 de la partie I, où elle se met à cheminer seule - abandonnée de son cousin - dans sa quête de la tante Léda (voir entre autres pp. 75, 76, 90 et 162 de *En famille*). Nous pourrions également souligner l'usage détourné que fait NDiaye du discours direct vocal lors de deux situations de dialogues dans *En famille*, pp. 45 et 112. Fanny s'exprime au discours direct vocal, mais celui-ci est adressé plus à elle-même qu'à la personne qui l'accompagne, dont elle n'attend aucune réponse, donnant un statut de monologue à son discours. Ce sont seulement deux occurrences dans l'ensemble du roman, mais il est intéressant de les relever car elles contribuent à signifier l'isolement de Fanny.

absentes, il y a une superposition des voix du narrateur et du personnage, ce qui intensifie leur fusion et l'effet de focalisation interne¹, alors que dans le monologue rapporté le lecteur est immergé uniquement dans la conscience du personnage. Mais le monologue narrativisé se trouvant dans *En famille* le plus souvent à côté de psycho-récit, il a alors surtout un rôle de monologue, ce qui atténue la présence du narrateur et accentue l'isolement d'un personnage dans sa conscience.

Le monologue narrativisé se caractérise stylistiquement par une forte présence d'exclamations, d'interrogations et de conjectures, mais aussi de répétitions, de tournures familières et d'affirmations outrées². Tout comme le monologue rapporté, il exprime efficacement des pensées itératives, voire frénétiques, qui se déroulent sur une période de temps assez longue, montrant le côté intellectuellement rigide du personnage qui n'arrive pas à s'extraire d'une situation qui malgré tout se produira.

NDiaye exploite toutes les potentialités du monologue narrativisé, comme nous le voyons dans le passage suivant : Fanny se plonge, après un bref monologue rapporté, dans un long monologue narrativisé ; elle y exprime sa pensée dans un vocabulaire soutenu en posant diverses questions qui la taraudent, témoignant d'une pensée rationnelle, articulée très logiquement par les conjonctions de coordination « mais » et « et » :

// Mon père sait-il bien qui je suis ? se demandait Fanny avec anxiété. // Il l'avait reconnue, *mais* était-ce bien elle qu'il pensait avoir embrassée, Fanny telle qu'elle était véritablement ? *Et*, s'il s'apercevait de sa méprise, *si* Fanny se révélait fort différente de ce qu'il avait cru, et leur lien de parenté tout d'un coup bien improbable, bien inconsistant (au point qu'il vint à se dire : et après ?), *ne* pourrait-il *pas* l'accuser, non d'imposture mais de trahison, d'hypocrisie, lui reprocher son long silence pendant lequel elle s'était sciemment éloignée de lui, de la plus proche famille ? // Elle voulait, comme s'il était assez de n'en dire jamais de mal, que la famille lui fit fête ! //³

¹ Comme le mentionne Dorrit Cohn (*op. cit.*, p. 136) « l'effet du monologue narrativisé est précisément de réduire au minimum l'écart entre narrateur et personnage qui caractérise tout récit à la troisième personne ».

² Cohn, Dorrit, *op. cit.*, p. 124.

³ *En famille*, pp. 34-35. Nous soulignons. Nous mettons entre doubles barres obliques le bref monologue rapporté, ainsi que la brève partie de psycho-récit qui encadrent le passage de monologue narrativisé afin de le mettre en évidence.

Ce passage est significatif de la tendance de Fanny - et des personnages ndiayens en général - à la formulation de questions, de préférence sur le mode hypothétique en « si » et « ou (bien) » ou sur le mode négatif en « ne...pas ». Notons que le monologue narrativisé est difficile à différencier du psycho-récit lorsqu'il n'y a pas de points d'interrogation ou d'exclamation pour le distinguer. Et quand bien même il y a ces marqueurs de la ponctuation, il revient au lecteur de se méfier et de ne pas les associer automatiquement au monologue narrativisé. En particulier lorsqu'il y a des verbes de la pensée, comme c'est le cas dans la dernière phrase de l'exemple ci-dessus, qui fait partie des rares remarques - ici elle est ironique - du narrateur sur les attentes de Fanny. NDiaye aime à jouer sur les limites du monologue narrativisé et du psycho-récit, en entretenant une certaine ambiguïté par leur rapprochement, sans les délimiter visiblement ; ceci souligne la présence d'un narrateur généralement neutre, ou du moins plus proche de la consonance que de la dissonance ironique avec son personnage.

Mon cœur à l'étroit, quant à lui, est un récit qui se démarque des deux autres romans du corpus de par le fait qu'il est écrit à la première personne et au présent, et parce qu'il est focalisé uniquement sur Nadia, la narratrice¹. La tendance principale du rendu de la vie psychique de Nadia, rythmée par les questions qui la tracassent, est comme dans *Rosie Carpe*, à l'alternance d'auto-récit et de monologue auto-rapporté², ce dernier étant identifiable par la présence de formules de type « me dis-je » ou « je me demande », le plus souvent insérées entre virgules dans le cours du monologue ndiayen. Un roman à la première personne relève de la volonté de l'auteur de créer un effet plus marqué d'instantanéité et de dramatisation de la vie psychique³. En ayant souvent recours

¹ Comme le dit NDiaye : « [...] c'est la première fois que j'écris un long texte au présent au cours duquel on ne quitte jamais la subjectivité du protagoniste - de Nadia - on ne sait ce qui se passe que par ce qu'elle nous dit ou par ce qu'elle croit en comprendre » (entretien avec Andrew Asibong, Shirley Jordan et des Membres du public, « Rencontre avec Marie NDiaye » in Asibong, Andrew et Jordan, Shirley (dir.), *op. cit.*, p. 193.

² L'auto-récit est, selon Cohn, le pendant du psycho-récit dans un roman à la première personne, tout comme le monologue auto-rapporté pour le monologue intérieur rapporté ou le monologue auto-narrativisé pour le monologue narrativisé. A ce propos, voir Cohn, Dorrit, *op. cit.*, pp. 167-197.

³ Cohn, Dorrit, *op. cit.*, p. 197.

à la technique du monologue auto-rapporté, NDiaye donne plus de profondeur et d'intériorité à la pensée. Elle y parvient aussi avec la technique de la mise en italique de passages - au statut ambigu, pouvant être interprétés soit comme de l'auto-récit, soit comme du monologue auto-rapporté qui n'a aucune formule introductive ni marque typographique distinctive - pour exprimer les pensées les plus instinctives de la conscience de Nadia.

Les scènes dialoguées entourées de récit et entrecoupées de récit et de psychorécit forment l'autre tendance principale du rendu de la vie psychique dans *Rosie Carpe*. Elles se distinguent par le fait que les dialogues qu'elles comportent sont souvent des dialogues de sourds au contenu assez sommaire et banal, où sont mises en évidence l'incompréhension des uns envers les autres et l'attitude passive de Rosie subissant les dialogues qui creusent l'abîme de sa solitude.

Les dialogues apparaissent au sein de presque chaque chapitre de *Rosie Carpe*, mais ils occupent moins d'espace que le récit et le psychorécit. Malgré leur présence non négligeable, le lecteur, après lecture du roman, ne se souvient que vaguement d'elle : ce qui reste en mémoire, c'est l'impression d'un long et dense monologue intérieur, momentanément entrecoupé de dialogues et de (psycho-)récit qui font progresser peu à peu l'intrigue ; elle se justifie, car ce qui donne la plus grande valeur au contenu du roman, ce qui est porteur de raisonnements et de sentiments, n'est pas tellement le dialogue en soi - c'est-à-dire ce que Rosie dit à haute voix à autrui et ce qu'elle entend d'autrui - mais bien plutôt ce qu'elle en perçoit, ce qu'elle en pense et ce qu'elle en ressent. C'est la progression d'une pensée intérieure qui est centrale chez NDiaye - et qui est de manière plus générale devenue une constante du roman moderne. La matrice de *Rosie Carpe* est donc la pensée de Rosie¹, les paroles destinées à elle-même et non à autrui.

Si Rosie a un comportement passif - hormis la période où elle s'affirme dans la volonté de laisser mourir son fils - dans *En famille* et *Mon cœur à l'étroit*, en revanche, ce sont généralement Fanny et Nadia qui ouvrent le dialogue, en posant les questions qui les travaillent ; elles sont des personnages dynamiques et

¹ Relayée dès la p. 173 par Lagrand, mais nous nous concentrons sur la pensée de Rosie.

presque autoritaires, qui s'activent à trouver des réponses à leurs interrogations. Le contenu des échanges de *En famille* est plus riche que dans *Rosie Carpe* : ils ont du répondant, ne sont pas des dialogues de sourds, montrant un personnage plus affirmé et décidé à établir un dialogue avec les êtres qu'il rencontre et prendre les devants pour réinvestir l'espace familial. Tandis que dans *Mon cœur à l'étroit*, les échanges sont certes nombreux et durent un certain temps, mais il en ressort à nouveau une incompréhension entre les personnages : Nadia, têtue, a tendance à rester sur sa position et s'obstine à fuir les gens, tel que son voisin Noget, qui pourraient lui dire la vérité sur la cause de la haine qui s'abat sur elle et son mari.

A l'issue de ce chapitre, nous constatons que la technique privilégiée de NDiaye pour rendre les pensées et les sentiments d'individus enfermés dans leur propre conscience et condamnés à l'incompréhension des autres, dans un récit à la première ou à la troisième personne, consiste à panacher le psycho-récit (ou l'auto-récit) avec un type de monologue, soit rapporté, soit narrativisé et à l'entrecouper de scènes dialoguées. Cela crée un équilibre entre des portions de récit dominées par le narrateur et d'autres par le personnage. De plus, le narrateur n'adoptant pas (ou du moins très rarement) de comportement spécifique - dissonant et ironique, ou consonnant et sympathique - il reste très neutre ; son langage soutenu et logiquement articulé ne se distingue pas du langage des protagonistes.

Si NDiaye apprécie la variété des formes de discours, c'est aussi parce qu'elle permet de toucher à tous les niveaux de la vie intérieure¹ : le monologue rapporté, forme de discours la plus directe, exprime ce qui est conscient - cette technique est la plus utilisée au XXe siècle, elle permet de donner de la profondeur à la vie psychique -, le monologue narrativisé ce qui est conscient voire un peu inconscient et le psycho-récit permet quant à lui d'exprimer aussi bien ce qui est conscient qu'inconscient. Notons que NDiaye utilise la mise en italique dans *Mon cœur à l'étroit* pour exprimer, dit-elle, des pensées de l'ordre de l'inconscient :

¹ Cohn, Dorrit, *op. cit.*, pp. 162-164.

[...] des pensées qui n'affleurent pas à son esprit [à Nadia] suffisamment clairement pour qu'elle puisse les exprimer... qui resteraient au fond du fond de sa conscience, plutôt de l'ordre du remugle que des pensées exprimables.¹

Le discours ndiayen est toujours parfaitement maîtrisé et structuré logiquement : dans la microstructure de la phrase, par des conjonctions de coordination et des répétitions, et dans la macrostructure du récit, par l'ordonnance du texte qui progresse d'une part - et bien qu'il soit fortement imprégné de fantastique - selon l'ordre chronologique de l'intrigue² - les prolepses étant toujours annoncées par le narrateur et terminées de manière à ce que le lecteur sache clairement que le récit revient à son cours normal - et d'autre part par l'insertion de chapitres ; ceux-ci peuvent être délimités par un simple blanc typographique, comme dans *Rosie Carpe*, ou par des sous-titres ; les intitulés de chapitres, dans *En famille*, dirigent le lecteur à travers la voix du narrateur dans un sens de lecture et contribuent à instaurer de la distance entre le lecteur et les personnages principaux par l'anticipation qu'ils offrent sur les événements et l'état d'esprit des personnages. Dans *Mon cœur à l'étroit*, c'est essentiellement, selon NDiaye, pour offrir la distance bienfaisante d'une respiration au lecteur qui est pris dans les tourments d'un récit qu'elle qualifie de « un peu oppressant »³. La même personne étant à la fois la narratrice et le personnage principal, les sous-titres dénotent dans ce cas un recul interprétatif de la narratrice sur les événements qui la concernent personnellement et qu'elle relate après coup, ce qui crée un effet de mise à distance de soi, en tant que personnage, par la narratrice.

La perspicacité de NDiaye pour le fonctionnement du psychisme humain se mesure à l'efficacité de sa restitution de la vie psychique des personnages par le langage, qui est salvateur: s'il ne permet pas l'intercompréhension, il évite du

¹ Entretien avec Andrew Asibong, Shirley Jordan et des Membres du public, in Asibong, Andrew et Jordan, Shirley (dir.), *op. cit.*, p. 194.

² L'ordre chronologique offre un cadre structuré à l'histoire qui, sinon, s'évanouirait dans le flou omniprésent, dans « un désordre interne, une incertitude fondatrice: est-ce que (ou qui) je vois est bien ce que (ou qui) je vois ; et sinon, qui suis-je moi-même? » (Snauwaert, Maïté, « La bataille identitaire. (Auto)portraits et photographies chez Marie NDiaye », *La Licorne*, 2009, p. 159).

³ Entretien avec Andrew Asibong, Shirley Jordan et des Membres du public, in Asibong, Andrew et Jordan, Shirley (dir.), *op. cit.*, p. 194.

moins le naufrage dans la folie - par l'expression lancinante des craintes, plaintes, questions et hypothèses, qui sont symptomatiques de la quête de compréhension identitaire, et plus généralement de la quête de savoir qui caractérise les personnages ndiayens.

III. DISTANCIATION PAR LA DIFFICULTÉ D'ACQUISITION DU SAVOIR

III.1. Les sources de savoir et la difficulté de compréhension

Les protagonistes de notre corpus vivent dans l'inconfort de l'incertitude ; ils cherchent à savoir et à comprendre, à tendre vers des certitudes pour soulager leur anxiété et le flou qui les empêtrent. Pour cela, ils disposent de trois sources de savoir : les souvenirs, les pressentiments et la raison. Nous allons analyser comment les protagonistes accèdent à la compréhension et à quels conflits et tourments ils sont confrontés. Nous choisissons d'explorer plus attentivement le comportement du personnage de Lagrand dans *Rosie Carpe*, car il est représentatif de la difficulté de compréhension et d'intellection des personnages ndiayens à travers les trois moyens de connaissance cités précédemment, tout en prenant en considération les autres personnages du corpus.

Les souvenirs, ou la mémoire, forment une source de savoir fondée sur le passé. Ils peuvent avoir deux rôles bien différents. D'une part, ils servent à former et à connaître sa propre identité, comme nous le voyons chez Rosie et Lazare. La différence entre les souvenirs que s'est faits Rosie de ses perceptions de leur maison d'enfance et ceux de Lazare creuse un écart profond entre eux. Rosie lui associe la couleur jaune alors que Lazare lui associe le magnolia du jardin. Ces éléments sont marqueurs d'identité singulière et donc ont une fonction de séparation par différenciation. La création de souvenirs construit une identité particulière : elle est subjective et dépend de la volonté plus ou moins consciente de retenir certains aspects de la réalité plutôt que d'autres. L'extrait suivant - qui contient le double mouvement temporel d'une prolepse marquée par un retour dans le passé des souvenirs - atteste de la différence de perception qui conditionne la création de souvenirs :

Lazare, plus tard, dirait à Rosie qu'il avait le regret profond, douloureux, de l'énorme magnolia de Brive, qui chaque printemps ouvrait dans leur jardin ses fleurs blanches,

épaisses, aux durs pétales empesés et duveteux, il lui dirait encore que le bonheur à Brive avait pour lui les couleurs de ce magnolia inodore et un peu raide sur leur bout de pelouse maigre. Rosie, elle, ne se *souviendrait* d'aucun magnolia, de nulle splendeur douteuse. Pour répondre à Lazare, elle évoquerait vaillamment la longue rue droite et jaune, leur maison jaune, le soleil permanent qui nimbait Brive d'une lumière chaude. Mais Lazare ne se *rappellerait* rien de jaune à Brive, il *aurait* même *oublié* Rose-Marie (c'est Lazare qui, à Paris, avait entrepris de l'appeler Rosie) et Rosie, solitaire, encombrée de *réminiscences* jaunes flottantes, cesserait de parler de Brive à Lazare, *écoutant simplement en prenant garde de n'en rien absorber, de ne pas s'en laisser pénétrer, l'histoire de ce magnolia qui ne lui était rien.*¹

D'autre part, il y a des souvenirs que les protagonistes peinent à retrouver et des souvenirs complètement refoulés. Lagrand a refoulé pendant des années le souvenir de sa mère malade mentale. Soudain, celui-ci resurgit accompagné d'un impératif moral qu'il ne peut plus éviter - du fait qu'il est un personnage du côté de la morale - à savoir que s'il se rend à l'hôpital pour y faire soigner Titi, il a le devoir de trouver le courage de rendre visite à sa mère, qu'il n'a plus revue depuis son internement, lorsqu'il était enfant :

Si j'avais pu *oublier* ce que je *dois* faire maintenant, se dit-il vaguement.
Mais était-il bien certain qu'il ne trouverait aucune sorte de plaisir dans *ce qu'il ne pouvait pas, à présent, se dispenser d'accomplir*, puisqu'il s'en *souvenait* ? [...]²

Nous voyons qu'il y a une tension entre le souvenir de sa mère aliénée que Lagrand veut refouler, mais qui resurgit avec force, malgré lui, et qui le laisse dans une terrible « appréhension »³ : savoir par le souvenir entrave la liberté de Lagrand, qui se retrouve seul face à l'anxiété ; celle-ci fait partie intégrante et même prépondérante de la condition humaine dans l'univers ndiayen.

Le personnage peut aussi délibérément se réfugier dans l'ignorance, afin d'avoir une excuse pour ne pas agir avec l'altérité et s'isoler dans sa carapace protectrice. Le passage suivant souligne que le verbe « se souvenir » désigne un acte, et plus précisément un véritable effort à fournir de la part de Lagrand :

- Pendant tout ce temps, marmotta-t-il, *j'ai su que par un certain effort de mémoire, de volonté, je pourrais retrouver ce que j'avais oublié* sur les rats, je savais qu'il était essentiel

¹ *Rosie Carpe*, p. 53. Nous soulignons.

² *Ibid.*, p. 273. Nous soulignons.

³ *Ibid.*, p. 267.

que je me le rappelle, *mais c'est comme si j'avais fait exprès de refuser cet effort*, justement parce qu'il s'agissait de quelque chose de vital. J'ai acheté le grain, oui, mais *je savais...* jamais cette sorte de rats ne l'auraient mangé... *je savais* que ce n'était pas à cela que j'aurais dû penser, *je savais* qu'il fallait que je me concentre sur un autre aspect de ce problème des rats qui faisaient du bruit la nuit...¹

Faire l'effort de retrouver un souvenir refoulé nécessite un lâcher prise de la raison et une ouverture de soi à l'inconscient, où la morale n'a pas de prise : Lagrand a acheté le mauvais grain pour cette espèce de rats selon son désir inconscient de laisser mourir Titi. Toutefois, ce désir est ambivalent, car Lagrand savait aussi par pressentiment qu'il devait se dépêcher d'exercer son devoir moral en avertissant au plus vite Rosie d'un certain danger. Le pressentiment et le savoir intuitif délivrent un savoir immédiat, indépendant de toute réflexion ou considération objective. Mais étant incomplet, ce dernier laisse un sentiment de frustration. Lagrand pressent qu'il devrait faire quelque chose pour aider Titi - que Rosie ignore et donc ne fait pas - mais il n'arrive pas à l'identifier :

Et le reprenait insidieusement l'espèce d'embarras sans affection qui montait en lui toujours à la pensée du garçon, qui lui venait d'une inexplicable mauvaise conscience à son endroit, comme si lui, Lagrand, avait été au courant de quelque chose qu'il aurait dû exprimer pour la défense ou peut-être même le secours de Titi, et qu'il gardait pour lui tout aussi inexplicablement, *et pourtant il savait qu'il ne pouvait en être ainsi*, il ne voyait pas ce qu'il aurait pu faire de plus pour le garçon que ce qu'il faisait déjà de son plein grés. Il *ne savait rien* de Titi. Qu'aurait-il pu dire à Rosie, concernant Titi, qu'elle aurait ignoré ? [...] Mais il y avait, il le *pressentait*, *une chose qu'il aurait pu faire et qu'il ne faisait pas*, et dont l'enfant lui aurait été redevable davantage que de l'attention virevoltante, cabotine, qu'il lui portait par intermittence - *une chose qu'il aurait dû faire et qu'il ne faisait pas, ne sachant pas ce que c'était, sachant seulement que même s'il venait à la connaître il ne l'identifierait peut-être pas* comme étant cela qu'il devait à Titi.²

Le pressentiment le laisse dans la frustration de l'impuissance et du manque de compréhension. Celle-ci génère une distance à l'égard de lui-même - il se sait détenteur d'un savoir sur lequel il n'arrive pas à mettre la main - mais en même temps à l'égard de Titi, enfant hermétique, repoussant et mystérieux pour lui, mais dont son instinct le pousse à s'occuper, et à l'égard de Rosie, dont il ne comprend pas l'ambivalence d'amour et de haine qu'elle ressent pour Titi. Nous constatons

¹ *Rosie Carpe*, pp. 269-270. Nous soulignons.

² *Ibid.*, pp. 182-183. Nous soulignons.

également la présence d'un conflit en Lagrand entre ce qu'il pressent¹ et sa raison - le verbe « savoir » désignant le savoir rationnel - qui lui empêche de voir de quoi il s'agit² - le verbe « voir » faisant référence au troisième œil qui délivre un savoir intérieur extrasensoriel issu de l'intuition.

Le conflit de Lagrand se résout lorsque, voyant Titi couché et fiévreux, il laisse place à la compréhension soudaine, qui se manifeste par « une sorte d'éblouissement froid, glacial »³ de ce qui jusque-là n'était qu'un pressentiment : tout le monde, surtout Rosie, souhaite la mort de Titi. En réalité, il le savait déjà depuis le début inconsciemment, mais il n'arrivait pas à le ramener au niveau de la conscience pour lui donner un sens, le faire signifier.

La raison est également une source de connaissances, à travers la formulation et l'analyse de pensées et de sentiments, ainsi que de souvenirs et d'hypothèses ; elle concerne le moment présent, mais elle est aussi tournée vers le passé et le futur. Lagrand, après avoir acquis un savoir par son intuition, et ainsi fait l'effort de ramener quelque chose d'inconscient au niveau de la conscience et parallèlement de la raison, recourt à nouveau à la source de compréhension à laquelle puisent le plus souvent les personnages ndiayens, à savoir à la raison⁴, qui se manifeste dans le verbe « savoir » :

¹ Le même pressentiment continue de tracasser Lagrand pendant qu'il emmène les parents Carpe chez Lazare, et au cours du trajet jusqu'à l'hôpital où il conduit Titi en urgence. *Rosie Carpe*, pp. 192 et 199.

² Ce conflit entre la voix de la raison et la voix de l'intuition est encore visible un peu plus loin (*ibid.*, p. 189) lorsque Lagrand attend impatiemment que les Carpe boivent leur punch pour partir vers Rosie : la voix intérieure de Lagrand lui « souffle » qu'il doit se rendre immédiatement auprès de Rosie. Sa raison lui dit que c'est parce qu'il sait maintenant que c'est avec elle qu'il veut faire sa vie, mais la petite voix en son for intérieur lui dit qu'il y a une autre raison.

³ *Ibid.*, p. 214.

⁴ Sur ce point, notre analyse diffère de celle de Colette Sarrey-Strack qui affirme que « l'approche [ndiayenne] de la connaissance est beaucoup plus sensitive que cognitive » (*Fictions contemporaines au féminin. Marie Darrieusseccq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*, Paris, Editions L'Harmattan, 2002, p. 253). A notre avis, l'approche sensitive donne lieu à la réflexion, qui elle est prépondérante dans l'exercice de compréhension, en particulier dans *En famille*.

Le savait-elle, elle [Rosie] ? Savait-elle qu'elle désirait la mort de Titi, ou bien est-ce qu'elle mettait au simple compte de son installation à Grande-Terre cette brusque montée en plénitude ? [...] Qu'il fût, peut-être, peut-être, le seul à savoir, l'emplir de détresse [...].¹

Par sa raison, Lagrand se figure l'écart qu'il y a entre lui et Rosie, dont il ne peut sonder les pensées. L'hypothèse qu'il serait le seul à savoir ce que son intuition lui a communiqué de dramatique et le seul à en être affecté, ainsi que le devoir de se cantonner à l'incertitude d'une hypothèse, le plongent dans le malaise et l'anxiété, visibles stylistiquement dans les phénomènes de répétitions du verbe « savoir » et de l'adverbe « peut-être ». Ceci traduit le pouvoir limité de la raison, qui laisse toujours le personnage dans un savoir relatif, fondé sur des conjectures qui demeurent le plus souvent non éclaircies.

A un moment donné, Lagrand sent qu'il lui serait possible d'entendre de quoi se plaignent les bœufs², mais il refuse d'apprendre ce qu'il pressent être effroyable :

Il semblait à l'esprit douloureux de Lagrand qu'il était sur le point d'entendre le monotone langage des bœufs également, qu'il ne lui aurait suffi que de vouloir pour comprendre enfin ce dont se plaignaient les bœufs sans trêve, mais pas question, se dit-il, de risquer que lui fût révélée quelque obscure tragédie des bœufs dans la ravine [...].³

Le verbe « sembler » et l'épithète « douloureux » qui qualifie l'esprit de Lagrand indiquent qu'il s'agit d'un ressenti intuitif, et non d'une pensée rationnelle. Le fait que Lagrand ne veuille pas approfondir son intuition et comprendre ainsi la nature de la plainte montre que le savoir découle, dans ce cas précis, de la volonté même du personnage de faire l'effort de comprendre - en ayant le courage de se libérer de la voix de la raison pour s'ouvrir au domaine de l'intuition. Pour NDiaye, les aspects intuitifs, mystérieux du monde - auxquels elle donne une ampleur fantastique dans ses écrits - ont une place importante dans la perception humaine de celui-ci, souvent biaisée par la supériorité accordée à la raison dans les

¹ *Ibid.*, p. 219. Nous soulignons.

² Les romans ndiayens étant empreints d'étrangeté, il n'est pas étonnant qu'un personnage puisse comprendre soudain le langage animal.

³ *Rosie Carpe*, p. 220. Cité par Rabaté, Dominique, *op. cit.*, p. 62. Nous soulignons.

sociétés occidentales¹. Le passage suivant en témoigne également, marquant les limites du savoir intellectuel. La raison, qui permet de formuler des hypothèses, agit comme un frein au savoir intuitif que pourrait développer Lagrand :

Lagrand s'avouerait plus tard qu'il avait pris une mesure très erronée de ce dont était capable Lazare [...]. Il s'avouerait que *la conscience de sa supériorité sur Lazare avait borné son intuition, l'avait empêché de comprendre* que ce chien-là, précisément, pourrait l'étonner plus que quiconque - mais dans l'horreur, mais dans la consternation, *alors qu'il s'était arrêté à l'hypothèse* que, Lazare étant incapable de la moindre victoire, il ne se montrerait jamais véritablement surprenant.²

Nous constatons finalement l'existence de tensions entre le savoir intuitif, qui tient de l'inconscient et le savoir partagé, intellectuel, conscient. Ceci établit une difficulté chez les personnages à décoder les pressentiments, à se plonger dans les souvenirs refoulés et à comprendre avec la raison. Pour se souvenir et comprendre, il faut refuser la faiblesse de l'ignorance protectrice et trouver le courage d'un lâcher prise de la raison au profit d'une réceptivité de l'inconscient. Les souvenirs refoulés remontent à la conscience, où ils sont accompagnés d'un impératif moral - pouvant aussi apparaître en corrélation avec un pressentiment³. Ils apportent donc une connaissance refoulée dans un but d'action morale.

Le pressentiment délivre un savoir immédiat, mais dépourvu de réflexion, donc incomplet. Ce manque laisse un sentiment de frustration chez les personnages. Fanny pressent une première fois la mort de l'aïeule, alors que sa mère, se fondant sur la raison, trouve qu'elle exagère ; puis elle pressent une seconde fois avec certitude et consternation que l'aïeule est morte, la faisant courir en direction du cimetière⁴. Ce deuxième pressentiment lui vient après la mort de l'aïeule - et non au moment précis - ce qui laisse Fanny dans la honte de ne pas avoir assisté

¹ On retrouve cette idée dans *En famille* (p. 223), où le rationalisme de la société contemporaine, incarnée par les villageois, empêche la perception du mystère de nature fantastique que représente la renaissance de Fanny dans un corps à la peau blanche¹.

² *Rosie Carpe*, pp. 229-230. Nous soulignons.

³ Nous avons un exemple, dans *En famille* (p. 211), d'un pressentiment qui, couplé d'un devoir moral, délivre une information soudaine mais dont le personnage ne comprend pas encore le sens. Il s'agit de la tante Colette qui pressent qu'elle doit se dépêcher d'aller vers la clairière, lieu où elle ne se rend jamais : « [...] je sentais alors, sans en connaître la raison, qu'il fallait que je me hâte, ou je serais bien coupable » et se disant être « à la recherche de ce qu [elle] ne savai[t] encore ».

⁴ *En famille*, pp. 141 et 159.

à l'enterrement¹. Il arrive aussi que la frustration soit le résultat de la primauté de la raison, qui obstrue les voies du ressenti intuitif². Donc le plus souvent, soit le protagoniste ne sait pas faire signifier l'information qu'il reçoit de son pressentiment³, soit celle-ci lui vient de manière claire et sensée, mais trop tardivement, le laissant toujours dans la tourmente.

Nous remarquons également que l'abondance du verbe « savoir » ainsi que des formulations hypothétiques traduisent la prépondérance de la réflexion dans l'acquisition de connaissances des personnages ndiayens. Mais là encore, il s'agit d'un savoir approximatif, fondé sur des conjectures et des raisonnements. Ceux-ci sont l'expression de leur besoin de chercher des explications - bien qu'ils aient tendance à se réfugier par faiblesse dans l'ignorance. Dans *Mon cœur à l'étroit*, l'attitude de Nadia est frappante: elle refuse de voir la réalité en face et se réfugie dans l'ignorance de ce qui l'effraie - elle entretient le flou de l'incertitude, en particulier sur la nature de ce qui croit dans son ventre⁴ alors que la femme de son fils pourrait l'éclairer, étant gynécologue ; elle reste également dans le vague concernant la raison de la détestation d'elle et son mari, alors que son voisin Noget ne demande qu'à la leur expliquer⁵. Elle se raccroche alors aux certitudes faciles et habituelles et aux préjugés.

La prédominance de la raison constitue un frein au savoir intuitif : ils peinent à trouver un équilibre entre le savoir rationnel et le savoir intuitif afin qu'ils se

¹ *Ibid.*, pp. 163-164.

² La barrière de la raison qui fait obstacle à la compréhension de quelque chose qui tient de l'inconscient, tel que le rêve ou les souvenirs refoulés, est symbolisée dans *En famille* (p. 61) par une femme qui a transcrit sur papier un rêve qu'elle a fait portant sur une certaine Léda. Elle n'arrive presque plus à se relire ni à se souvenir de son rêve, privant Fanny d'indices pour retrouver sa tante et la laissant dans la frustration, la faisant s'exclamer : « Pourtant, tout est là ! La vérité est bien là ! ».

³ C'est le cas de Nadia (*Mon cœur à l'étroit*, p. 155) qui est guidée par son ex-mari dans la rue dans laquelle elle a habité avec lui ; sa perte de repère, pense-t-elle, est porteuse de signification, mais elle est confrontée à l'incapacité de la comprendre, comme elle le dit : « - [...] La géographie des lieux ne se modifie que lorsque je suis seule. C'est bien logique [...] s'il s'agit de signes qui me sont adressés. Mais je ne les déchiffre pas ». Il convient d'ajouter que d'autres pressentiments apparaissent dans *En famille* et que ceux-ci ne sont pas toujours indéchiffrables, telle que l'intuition de Fanny qui la guide vers la maison de son père, où elle ne s'était jamais rendue.

⁴ *Mon cœur à l'étroit*, p. 252.

⁵ *Ibid.*, pp. 49 et 51 entre autres.

complètent de manière optimale. Dans *En famille*, Fanny, à la suite d'une intuition, tente par réflexe rationnel, de se servir de sa mémoire, sur laquelle elle peut avoir une maîtrise rationnelle - la raison étant l'outil de connaissance privilégié des personnages ndiayens - afin de compléter son savoir intuitif. Le narrateur dit ceci :

La langue qu'ils entendaient leur était étrangère. Pourtant Fanny, autrefois, lui semblait-il vaguement, *inspirée par une ombre de souvenir insaisissable*, avait connu cette langue, peut-être, ou dans une vie passée, et elle en avait soudain comme la nostalgie [...] Elle avait *l'impression d'être au bord de comprendre ce qui se disait*, ignorant si cela même était réel ou inventé, et elle souffrait de ce désordre [...].¹

Fanny possède la juste intuition d'avoir déjà entendu cette langue qui lui semble vaguement familière ; elle cherche ensuite dans ses souvenirs, eux aussi flous. Là encore, le personnage stagne dans la frustration d'un savoir incertain, qui lui résiste. Cette difficulté des personnages est ce qui crée leur malaise, tiraillés entre les sources de savoir potentiel que représentent les souvenirs refoulés et les pressentiments - offrant un savoir alternatif à travers la sensibilité unique du personnage - et la raison.

III.2. Changements dans la focalisation et dans le champ de vision

Les trois romans de notre corpus sont écrits en focalisation interne. Cette technique narrative présente les événements à travers le regard et l'intimité uniques d'un personnage dont un narrateur rapporte les sentiments, mais aussi les pensées, les souvenirs et les intuitions. Après avoir montré l'utilisation que font les personnages de ces trois dernières sources de savoir, nous allons à présent poursuivre notre analyse en portant notre attention sur le regard du narrateur à travers l'étude de la focalisation, puis sur le regard des personnages par l'analyse du champ de vision.

¹ *En famille*, p. 43. Nous soulignons.

Dans les romans *En famille* et *Rosie Carpe*, écrits à la troisième personne, nous avons affaire à un narrateur hétérodiégétique¹, c'est-à-dire qu'il n'a pas de place en tant que personnage dans l'histoire qu'il raconte². En revanche, dans *Mon cœur à l'étroit*, récit à la première personne, le narrateur est aussi le personnage de Nadia. Il est présent dans l'histoire qu'il raconte en incarnant le personnage principal de son récit, ce qui fait de lui un narrateur homodiégétique. Ce récit étant en focalisation interne uniquement centrée sur Nadia, nous le mettons momentanément de côté pour nous intéresser aux changements de focalisation - donc au regard du narrateur - opérés dans les deux autres romans du corpus.³

Dans *Rosie Carpe*, NDiaye joue sur la focalisation, en choisissant d'opérer un changement dans le centre de celle-ci. Alors qu'elle est centrée sur Rosie pendant les deux premières parties du roman, NDiaye la déplace soudain sur Lagrand, dès la troisième partie jusqu'à la fin⁴. Lagrand prend le relais et, comme Rosie - et la plupart des héros ndiayens -, il va suivre un chemin de déchéance, où il perd peu à peu ses convictions et l'habitude d'être impeccablement propre et serviable tout en conservant une distance et un sang-froid concernant les problèmes qui affectent les autres. Alors que tout semble les séparer - Lagrand, beau jeune homme noir, soigné, attentif à la blancheur de son polo blanc, symbole de sa réussite sociale et de son indépendance, et à l'inverse la pauvre Rosie, si peu sûre d'elle et négligée - ils convergent dans la crainte identique et primitive qu'ils ressentent : ne plus avoir de famille - Rosie se sent abandonnée par ses parents et par Lazare et

¹ Pour une récapitulation des types de narrateurs, voir le résumé avec tableau de Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, pp. 255-256.

² Il ne s'introduit éventuellement dans celle-ci que comme narrateur pour faire part de son avis ou de son jugement sur le protagoniste. Mais comme nous l'avons déjà dit, le narrateur ndiayen n'intervient que très rarement dans le récit et cela très discrètement avec une pointe d'humour.

³ Genette (*op. cit.*, pp. 206-207) parle de focalisation interne « variable » - par opposition à la focalisation interne « fixe » - lorsque le personnage focal varie au cours du récit.

⁴ A savoir lors des chapitres pp. 173-237, pp. 238-282 et pp. 317-339, hormis au chapitre pp. 282-303, focalisé sur Rosie et au chapitre pp. 303-313 (fin de la partie III) focalisé sur Lazare qui est interrogé par le policier Foulque.

Lagrand par sa mère - et donc ne plus posséder la sécurité, le soutien et l'affection que procure une famille aimante¹.

Le sentiment d'être responsable de Titi est un trait d'union supplémentaire entre les deux personnages. Lagrand prend le relais quand Rosie en arrive au point de vouloir la mort de Titi pour garantir son propre bonheur : il va s'en occuper comme s'il en était le père protecteur, se substituant au rôle parental de Rosie². C'est à travers le regard de Lagrand que le lecteur constate la transformation intérieure de Rosie, qui atteint un état d'épanouissement fantastique et amoral : parvenue temporairement à se détacher de la morale, elle semble folle et déshumanisée et devient impénétrable pour le narrateur. Celui-ci se centre alors sur le personnage de Lagrand qui, lui, est du côté de la morale. En changeant de point de vue, il offre un nouveau souffle au récit qui risquerait d'étouffer dans la cruauté et la douleur de la déréliction. Il y a ainsi une double distance qui s'instaure chez le lecteur : d'une part, il ne reconnaît plus la Rosie initiale dont il a partagé l'intimité de la vie psychique pendant les deux premières parties ; et d'autre part, la distance produite par l'incompréhension qu'il éprouve pour ce personnage changeant est encore plus grande de par le fait que le point de vue n'est plus centré sur celui-ci.

En Famille est un récit écrit principalement à la troisième personne au passé et focalisé sur Fanny. Mais NDiaye le fait alterner par moments avec du récit à la première personne, focalisé ou non sur Fanny. C'est le cas lors de la sixième partie³, où le récit est soudain centré sur la tante Colette, lorsque Fanny est dans l'incapacité de s'exprimer et qu'il faut un autre personnage pour prendre le relais. Cette partie est au présent de l'indicatif et focalisée sur les pensées de la tante⁴, ce qui introduit le lecteur dans la conscience de ce personnage - non sans réticences de la part du lecteur, qui doit suivre la pensée étroite de ce personnage

¹ Selon Rabaté (*op. cit.*, p. 58), l'étrange mariage de Rosie et de Lagrand apparaît de ce fait comme la conséquence logique de la trame du roman.

² Rabaté (*op. cit.*, p. 62) pense que cette substitution est peut-être due au fait que Lagrand retrouve inconsciemment en Titi l'enfant qu'il a été, ayant tous deux été abandonnés par leur mère.

³ Intitulée « Récit de tante Colette », *En famille*, pp. 188-213.

⁴ Dorrit Cohn (*op. cit.*, p. 168) nomme ce type de narration « auto-récit », qui est l'équivalent à la première personne du psycho-récit.

pingre et peu raffiné concernant le mariage de son fils, son mari et l'attitude de la famille au supermarché. Ce premier changement de focalisation introduit une distance spatiale soudaine entre le lecteur et la conscience de Fanny, mais aussi une distance affective plus prononcée entre Fanny et sa tante qui, ne l'invitant pas au mariage, la tient à l'écart de la famille.

Lors de la septième partie¹, le récit à la première personne est à nouveau focalisé sur Fanny (après celui de la tante Colette) et au passé, ce qui assure une cohérence avec la première moitié du roman focalisée sur Fanny. Cette partie agit comme une réplique monologuée au discours de la tante : Fanny, confinée dans son mental, se pose beaucoup de questions pour cerner son identité et son appartenance à la famille.

La onzième partie² est un récit à la première personne au présent de l'indicatif, focalisé sur la cousine de la tante Colette ; en relatant les positions de la tante et d'Eugène, la cousine apporte un regard extérieur et impartial sur les avantages et les inconvénients à ce que Fanny se mette en couple avec son cousin.

Et enfin, lors de la douzième et dernière partie, consacrée au « Récit de tante Colette »³, celle-ci s'exprime aux temps du récit au passé - et non au présent - ce qui permet à NDiaye de clore son roman en fermant la boucle de son récit au passé sur la mort de Fanny vue de l'extérieur par la tante, pointant l'état de dépersonnalisation et de vacuité d'un être qui n'est plus qu'un vague cadavre transparent et sans conscience, épuisé sur les marches du perron de la tante⁴.

Comme nous l'avons vu, les changements de focalisation se font au niveau du narrateur et se perçoivent dans la structure générale des romans. Il est maintenant intéressant de se pencher plus attentivement sur les changements de champ de vision des personnages, car ils apparaissent de manière moins évidente au lecteur et expriment donc la distance à moindre échelle, à travers ce que sait un

¹ Intitulée « Récit de Fanny », *En famille*, pp. 214-236.

² Intitulée « La mission de la cousine », *ibid.*, pp. 294-301.

³ *Ibid.*, pp. 302-312.

⁴ Au sujet de l'hostilité de l'environnement ndiayen - béton, gris, brume, boue, pluie, saleté, bruits et odeurs intrusifs, chiens méchants, portes, fenêtres et grilles closes, etc. - voir Richard, Jean-Pierre, « Le trouble et le partage », in *Terrains de lecture*, Paris, Editions Gallimard, 1996, pp. 161-186.

personnage par son regard. Ici encore, c'est *Rosie Carpe* qui offre la plus grande concentration et diversité d'occurrences. Nous choisissons par conséquent de polariser notre analyse sur le champ de vision de Rosie, tout en tirant des parallèles avec les deux autres héroïnes de notre corpus.

Considérons tout d'abord l'extrait suivant, qui donne lieu à une description physique de Rosie :

Elle était là, debout et pesante, le crâne tout vibrant des longs meuglements du dehors, elle sentait derrière elle qu'on l'attendait sans comprendre, et elle ne pouvait soulever ses pieds ni prononcer le moindre mot. [...] *Et elle se voyait, dans une conscience aiguë de ce dont elle avait l'air, comme si elle avait regardé avec l'œil de ses hôtes la grande et ample jeune femme qu'elle était*, et son visage un peu massif, carré, privé de rien qui pût retenir le souvenir sinon les marques de soucis récents, une fatigue et une impondérable usure des traits, de la peau fragile et rougissante, même des yeux à la teinte incertaine, usés [...].¹

Nous assistons à un évident changement de champ de vision : le lecteur commence par observer Rosie d'un regard extérieur à son personnage - depuis les yeux du narrateur - puis il apprend par le narrateur que Rosie se regarde elle-même, comme si elle sortait de son propre corps pour se voir « avec les yeux des autres »², dans une froide « conscience aiguë ». Ce mouvement du regard –tel un zoom de caméra derrière les yeux de Rosie - crée un effet de distanciation de Rosie à l'égard d'elle-même et produit en même temps sur le lecteur le sentiment d'entrer dans l'esprit de Rosie et de l'observer soudain à travers ses yeux à elle, tout en étant pourtant maintenu à distance de ce personnage accaparé par sa propre corporalité et dont le fonctionnement est très animal, instinctif : le mode d'acquisition de connaissances de Rosie est plus de l'ordre de ce qu'elle ressent - alors qu'il est bien plus mental chez Fanny et Nadia - que de ce qu'elle rationalise. Comme souvent, Rosie est hébétée par ce qu'elle découvre et qui reste à l'état de perception, demeurant enfermée de manière improductive en elle-même³. Le

¹ *Rosie Carpe*, p. 42. Nous soulignons.

² *Idem*.

³ Voici un autre exemple de dédoublement de Rosie, où elle apparaît dans son propre champ de vision et qui débouche sur l'impuissance à comprendre son identité : « Il lui arrivait de s'approcher d'une vitrine et, tout en feignant de contempler une marchandise qui ne l'intéressait jamais, de *plonger ses yeux dans les yeux étonnés de son image* et de se perdre ainsi, longuement, *sans*

regard est le premier canal dans la recherche de la connaissance de soi : c'est vers lui que se tournent les interrogations de Rosie, dont les autres sens et moyens de connaissances sont quasi anesthésiés dans l'ahurissement ou la stupeur constante dans laquelle elle vit.

Une autre situation de changement progressif du champ de vision de Rosie¹ apparaît au moment où son regard, qui scrute avec minutie, se fixe tour à tour sur l'apparence physique et sur l'expression du visage de Max - le père de son enfant qui passe devant chez elle - et sur les gestes de son frère qui mange. Puis son attention se fixe sur son fils : elle se met à regarder avec lui par la fenêtre, pour ensuite sortir de son corps par l'imagination et observer du dehors, par un effet de symétrie, elle-même portant son fils. La syntaxe mime cette prise de distance de Rosie marquée par l'hébétude, la phrase se faisant longue, marquée par la répétition et incisée de virgules, comme en témoigne cet extrait :

Elle [Rosie] *regardait* la route avec l'enfant de Rosie Carpe et elle *regardait* pareillement, ô combien *étonnée*, la vie de Rosie Carpe au bord de cette route, avec l'enfant plutôt chétif, chagrin, sans beaucoup de couleurs.²

L'esprit de Rosie a besoin de décortiquer et d'enregistrer pas à pas les moindres mouvements de ses proches pour tenter de comprendre leur être et ainsi mieux se cerner elle-même. Chez Rosie, il y a une activité mentale passive, puisqu'elle se contente d'observer et de penser, mais n'élabore aucune réflexion - aucun retour de la pensée sur elle-même - à partir de ses observations.

Il y a un autre passage où Rosie se distancie d'elle-même en sortant de son corps par l'imagination et développe une vision fantastiquement étendue, observant Titi et simultanément sa propre personne agitée autour de lui :

[...] à l'instant où elle se voyait elle-même s'abattant de tout le poids de sa demande massive [à savoir qui est le père de l'enfant qu'elle porte] sur la maigre échine de Titi, elle le voyait aussi, lui, son mélancolique garçon de cinq ans et demi, succombant sous le fardeau [...].¹

comprendre ce qui lui échappait ni le rapport que ces yeux un peu vides et mornes avaient avec elle sur qui plus rien ne pesait. ». Rosie Carpe, p. 56. Nous soulignons.

¹ *Ibid.*, pp. 102-103.

² *Ibid.*, p. 103. Nous soulignons.

Si la vision peut prendre des proportions fantastiques, l'écoute y est aussi sujette : pour qu'aucune atrocité ne lui soit révélée au sujet de l'homicide que Lazare a commis avec Abel, Lagrand essaye de maîtriser le canal du regard en s'empêchant de regarder Lazare et ainsi de le comprendre. Mais le contrôle de ses yeux ne fait que réveiller son imagination ainsi qu'un autre de ses sens, l'ouïe, qui lui donne une capacité de pénétration incroyable :

Il [Lagrand] baissait son regard, contemplait la table [...] espérant qu'il lui serait encore possible, s'il ne regardait pas Lazare, de ne pas l'entendre. [...]

*Mais voilà qu'il embrassait tout, voilà qu'il entendait tout - chaque mot, chaque souffle, chaque hoquet de Lazare, puis le car de Saint-François grim pant la côte avec peine, de l'autre côté de la cloison de bois, des palmiers si touffus qu'ils empêchaient tout nouveau client éventuel de remarquer qu'il y avait là un endroit où boire et manger -, et encore, par-delà la petite route, les longs appels obstinés et sans espoir des bœufs dans le vallon, et la difficile respiration de Titi (il l'entendait !) [...]. Oui, en vérité, il lui semblait *pénétrer mieux* que Lazare lui-même le sens de ce que celui-ci lui décrivait, il lui semblait même *voir plus précisément* que Lazare ce que celui-ci voyait [...].²*

L'élargissement fantastique du champ d'écoute et simultanément du champ de vision - par l'imagination, la capacité de « voir en pensée »³, puisque Lagrand reste sur place mais voit au-delà des cloisons - s'opère malgré lui ; ceci exprime un écart entre la volonté de savoir ou non, et la captation extralucide - au sens d'une lucidité et réceptivité des sens extrêmement développées - du savoir qu'il acquiert, l'intrusion du fantastique le rendant subitement étranger à lui-même.

La distance temporelle, visible dans les phénomènes de prolepses et d'analepses dans *Rosie Carpe*, est un facteur susceptible de modifier le champ de vision d'un personnage. Le passage suivant témoigne d'un double effet de contemplation de par l'écart temporel créé par une prolepse :

Devant la maison de Lazare, *elle constaterait* qu'alors, à Antony, elle avait oublié Calmette. Elle n'avait conservé que l'impression têtue d'avoir failli d'une manière grave, d'avoir signé pour cela une sorte d'arrêt de mort contre elle-même et, de fait, contre l'enfant pareillement. Si bien que, lorsqu'elle partait travailler le matin, à jeun, et que, *dans une échappée de*

¹ *Rosie Carpe*, p. 168. Nous soulignons.

² *Ibid.*, pp. 233-234. Nous soulignons.

³ *Ibid.*, p. 248.

lucidité, elle contemplait le désastre de sa vie, c'était assez froidement, quoique sans joie aucune [...].¹

Rosie observe une première fois, avec le recul des années, sa vie misérable, ce qui lui permet de poser un constat : elle avait gardé mauvaise conscience de sa lâcheté envers Calmette et en avait fait la raison principale de sa misère. L'écart temporel est porteur de savoir, puisqu'il permet d'avoir plus de présence d'esprit et donc un nouveau regard sur les événements. Ici, la distance temporelle est couplée à la distance spatiale pour délivrer un nouveau point de vue, Rosie repensant à sa vie en France depuis la Guadeloupe². Une contemplation antérieure à la première se produit dans le texte lorsque le narrateur montre Rosie qui s'observe sur le moment présent où elle vit la situation, avec la distance de la froideur d'un bref accès de perspicacité au sujet de sa vie.

De manière générale, les intrigues de notre corpus progressent au sein d'une temporalité qui préserve la logique narrative, et cela même dans *Rosie Carpe*, marqué de prolepses et d'analepses. Si l'univers est nimbé de fantastique, le discours conserve en permanence une cohérence rigoureuse qui permet au lecteur de ne pas se perdre dans le flux de la vie psychique des personnages. Cependant, il n'y a aucune date précise : le lecteur reçoit des repères temporels qui sont de l'ordre des périodes de vie et d'évolution des personnages - tels que leurs études, un voyage ou un déménagement, la mort d'un proche, un

¹ *Rosie Carpe*, p.161. Nous soulignons.

² Les romans du corpus possèdent une ampleur spatiale et temporelle relativement vaste. Dans *En famille*, l'intrigue se passe en France mais aussi un peu en Afrique dans le pays du père de Fanny. L'étrange rend la durée des voyages entre les deux pays invraisemblablement courte : un seul trajet en bus suffit. Au niveau de la durée totale de l'intrigue, le flou se fait également ressentir : Fanny a le temps de mourir deux fois dans sa vie de jeune femme, l'aïeule de mourir et de se manifester en esprit, une autre tante meurt aussi et le village devient méconnaissable en raison de sa modernisation. Dans *Mon cœur à l'étroit*, NDiaye joue également sur l'ampleur spatiale, l'intrigue se déroulant à Bordeaux et se finissant au village de San Augusto, situé probablement en Afrique du Nord selon l'article de Michael Sheringham « *Mon cœur à l'étroit* : espace et éthique », in Asibong, Andrew et Jordan, Shirley (dir.), *op. cit.*, p. 173. Mais c'est dans *Rosie Carpe* que l'ampleur spatio-temporelle est la plus vaste : le roman s'ouvre sur Rosie qui attend son frère Lazare à l'aéroport en Guadeloupe. Puis le récit continue en bousculant l'ordre chronologique par une grande analepse qui présente sa vie de jeune fille dans la petite ville française de Brive-la-Gaillarde. Ensuite le récit retrouve sa chronologie avec l'installation de Rosie comme étudiante à Paris, puis son travail à Antony, et enfin son départ et sa vie en Guadeloupe. Le roman s'achève lorsqu'elle est grand-mère des nombreux enfants de Titi.

anniversaire, une saison ou encore leur âge (enfance ou vieillesse). Ces marqueurs temporels n'apparaissent que sporadiquement pour donner un cadre au récit, dont la prépondérance est au psycho-récit. Ainsi, la durée totale de l'intrigue semble assez floue : elle dure une certaine longueur, qui donne le temps aux personnages de grandir, de changer, voire de vieillir.

La durée de *Mon cœur à l'étroit* est plus ou moins celle d'une gestation humaine - comme l'atteste la couleuvre qui croît et finit par sortir du ventre de Nadia -, pourtant le lecteur a l'impression de perdre un peu la notion du temps, comme Nadia qui constate un jour avec surprise les traces de l'âge sur son corps :

[...] je me regarde longuement dans la glace, cherchant à comprendre qui est cette femme dont il me semble que c'est moi mais dont je parviens mal à faire correspondre l'image avec l'idée que j'ai de moi. [...] Je regarde mon corps nu qui peu à peu se charge des mille signes de la flétrissure, j'intime l'ordre à mon esprit de prendre note des détails de ce délabrement, et cependant je sens combien je suis secrètement fière de l'orgueilleuse réticence de mon esprit à se pencher sur le devenir banal de mon corps.¹

L'esprit de Nadia a du mal à suivre et à accepter la lente métamorphose de son corps, non conforme à l'idée qu'elle se fait de sa propre identité : il provoque une réaction de distanciation - par le mépris - entre Nadia, telle qu'elle est physiquement en réalité, et l'idée mentale qu'elle a d'elle-même².

Finalement, faisant partie des cinq sens dont l'être humain dispose, le regard livre des connaissances subjectives, reflétant le point de vue d'un personnage dont les perceptions sont limitées à son propre champ de vision, conditionné par son corps et son mental. Cependant, ce savoir visuel tient souvent d'une distanciation du personnage de son propre corps. Donc plus que l'acquisition d'un savoir, le regard donne à voir au lecteur la difficulté fondamentale pour les personnages à comprendre ce qui est en train de se révéler à eux.

Si les personnages ont du mal à comprendre qui ils sont et ce que pensent les autres, le lecteur, quant à lui, parvient à éprouver une certaine empathie, si ce

¹ *Mon cœur à l'étroit*, pp. 138-139. Nous soulignons.

² Dans *En famille*, les personnages étant soumis aux transformations naturelles ou fantastiques du corps et de l'identité, la photo fait figure de preuve irréfutable de l'appartenance d'un personnage à un groupe social, tel que la famille, ou à un groupe ethnique (stigmatisé par la couleur de la peau).

n'est de la compréhension, pour ceux-ci. En choisissant la focalisation interne, NDiaye propulse le lecteur dans la vie psychique des personnages, à travers le regard d'un narrateur qui la structure de manière intelligible. Cette technique, par la pénétration par un narrateur d'une conscience normalement hermétique, contribue à rapprocher quelque peu sentimentalement le lecteur des protagonistes.

CONCLUSION

La mise à l'écart est intrinsèque à la condition humaine : la singularité d'une conscience humaine, limitée à sa propre capacité de réceptivité et d'intellection du monde qui l'entoure, la sépare inévitablement d'autrui. Par divers procédés, NDiaye parvient avec habileté à faire signifier littérairement la présence de cette distance - et distanciation - irrémédiable.

L'étrangeté ndiayenne en est la manifestation la plus évidente : elle prend place dans le monde réel contemporain et se donne progressivement au lecteur sous forme d'une morale défaillante qui conduit à l'exclusion des héros.

Déstabilisés et affaiblis, les protagonistes ont recours au langage, qui est salvateur : s'il ne permet pas la compréhension interpersonnelle, il évite du moins le naufrage dans la folie en permettant l'expression des craintes, plaintes, questions et hypothèses. Celle-ci est rendue indirectement par le psycho-récit, et plus directement par le monologue (rapporté ou narrativisé). Ce dernier est certes un lieu d'introspection, mais est aussi propice au détachement de soi par la conscience réflexive, symptomatique de la quête de compréhension identitaire.

Alors que dans le (psycho-)récit et les monologues la langue se fait très travaillée - nous avons l'impression d'observer les doigts et l'oeil de NDiaye en train de décortiquer et disséquer des esprits tortueux - celle des dialogues est spontanée et simplifiée (jusqu'au prosaïsme), révélant des esprits butés, qui ne trouvent aucune oreille attentive à leur mal-être.

Leur volonté de comprendre - qui ils sont et la raison de leur rejet - est freinée par la difficulté à atteindre un savoir complet, affaiblie par les tensions entre la raison et l'intuition, la conscience et l'inconscient.

Des cinq sens, le regard s'avère le vecteur de savoir le plus important. Il est présent dans la focalisation interne, qui contribue au rapprochement du lecteur envers les personnages, mais en même temps déstabilise celui-ci en dévoilant les multiples facettes qui font l'étrangeté d'un même personnage.

Au-delà des procédés de distance et de distanciation observés au cours de ce travail - aux niveaux thématique, formel, linguistique et stylistique - relevons encore la distanciation de l'auteure envers ses livres (niveau métadiscursif) : elle avoue qu'elle ne les relit jamais après publication et qu'elle en oublie les détails, comme s'ils n'avaient jamais été écrits de sa main¹. D'ailleurs, elle ne fait pas de brouillons, mettant sur papier d'un jet ce qu'elle « reço[i]t comme un don »². Finalement, le principe même de l'écriture de la vie psychique, à laquelle le lecteur et le narrateur n'auront toujours qu'un accès indirect et limité par le langage, symbolise l'impossibilité de remédier à la distance qui nous sépare forcément, de par notre subjectivité, de l'objectivité du monde³.

Nous mettons en valeur l'omniprésence de la distance, mais il est important de relever la force de l'écriture qui capte la sensibilité empathique du lecteur, contribuant à le rapprocher des personnages. L'atmosphère sombre, inquiétante, voire oppressante risquerait d'asphyxier le lecteur. Cependant, les traits d'humour que l'auteure intègre essentiellement dans les dialogues apportent de la légèreté et font « le charme puissant de ses textes »⁴. Par sa plume, NDiaye évite également l'écueil d'un pathos complaisant, rendant son univers vraisemblable et acceptable et préservant la sensibilité du lecteur : elle dépose la cruauté dans le texte avec légèreté et douceur, comme si elle allait de soi, les personnages - qui conservent un besoin quasi vital de remédier à leur sort - la recevant sans apitoiement excessif. L'écriture, parfaitement maîtrisée et limpide, donne au texte une dimension à dominante intellectuelle - au sens de mentale, réfléchie - qui écarte toute sensibilité compassionnelle exagérée.

Plutôt que de critiquer ouvertement la société - étrangement contemporaine - où les valeurs morales sont en crise au profit du chacun pour soi, l'auteure avive l'empathie du lecteur pour des personnages évoluant dans une telle société.

¹ Entretien avec Andrew Asibong, Shirley Jordan et des Membres du public, « Rencontre avec Marie NDiaye » in Asibong, Andrew et Jordan, Shirley (dir.), *op. cit.*, p. 188.

² *Ibid.*, pp. 188-189.

³ Rabaté exprime cette idée, *op. cit.*, p. 38.

⁴ Entretien avec Lucie Clair, *op. cit.*, p. 22.

L'ambivalence morale des personnages les rend plus humains, favorisant une identification du lecteur. Mais la cruauté et le délire dont ils font parfois preuve le mettent dans une pénible position de spectateur impuissant, l'empêchant de les idéaliser en modèles¹. Qui plus est, le fait même que ce soient des personnages montre la distance infranchissable qui sépare l'énonciation romanesque de la communication réelle. Reste que la barrière de la difficulté de compréhension est un thème très cher à NDiaye, qui la recherche précisément dans les auteurs qu'elle admire et qui influencent son écriture².

L'intelligence de son écriture réside aussi dans son évolution vers la simplicité d'une introspection plus spontanée et intuitive de la conscience, l'auteure étant parvenue à se défaire du besoin de prouver sa maîtrise de la langue, ainsi que de l'aide du fantastique pour conclure un récit proche de l'implosion. Mais son intérêt pour autrui - en particulier pour celui ou celle qui souffre - reste le terreau de ses écrits qui, donnant à voir l'injustice, provoquent l'éveil empathique, ouvrant les esprits à la bienveillance.

¹ Rabaté, Dominique, *op. cit.*, p. 64.

² « Faulkner est le seul écrivain, je crois, que j'ai relu et relu. Ce qui me plaît au-delà de tout, au-delà du fait que tout nous sépare, [...] c'est que je n'arrive pas à en venir à bout, je n'arrive pas à l'épuiser. Il y a toujours des pans de compréhension qui me restent clos ; il y a une résistance qui me semble indépassable », dit NDiaye dans l'entretien avec Andrew Asibong, Shirley Jordan et des Membres du public, in Asibong, Andrew et Jordan, Shirley (dir.), *op. cit.*, p. 191.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres du corpus

NDiaye, Marie, *En famille*, Paris, Editions de Minuit, 1991.

NDiaye, Marie, *Rosie Carpe*, Paris, Editions de Minuit, 2001.

NDiaye, Marie, *Mon cœur à l'étroit*, Paris, Editions Gallimard, 2007.

Œuvres et entretiens de Marie NDiaye

- **Romans et récits**

Quant au riche avenir, Paris, Editions de Minuit, 1985.

Comédie classique, Paris, P.O.L., 1987 ; Editions Gallimard, coll. « Folio », 1988.

La femme changée en bûche, Paris, Editions de Minuit, 1989.

En famille, Paris, Editions de Minuit, 1991 ; coll. « Double », 2007.

Un temps de saison, Paris, Editions de Minuit, 1994 ; coll. « Double », 2004.

La Sorcière, Paris, Editions de Minuit, 1996 ; coll. « Double », 2003.

La Naufragée, Charenton, Flohic, coll. « Musées secrets », 1999.

Rosie Carpe, Paris, Editions de Minuit, 2001 ; coll. « Double », 2009.

Autoportrait en vert, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2005 ; Editions Gallimard, coll. « Folio », 2006.

Mon cœur à l'étroit, Paris, Editions Gallimard, 2007 ; coll. « Folio », 2008.

Trois femmes puissantes, Paris, Editions Gallimard, 2009.

- **Nouvelles**

« Le jour du président », *La nouvelle revue française*, Paris, Editions Gallimard, n° 537, 1997. Repris dans *Trois nouvelles contemporaines : Patrick Modiano, Marie NDiaye, Alain Spiess*, Paris, Editions Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard. Texte et dossier », 2006.

« Un voyage », Vendôme, Centre régional du livre [édition hors commerce], 1997.

Tous mes amis, Paris, Editions de Minuit, 2004.

- **Théâtre**

Hilda, Paris, Editions de Minuit, 1999.

Providence (avec Jean-Yves Cendrey), Chambéry, Comp'Act, coll. « L'auberge de l'Europe », 2001. Repris dans *Puzzle*, Paris, Editions Gallimard, 2007.

Papa doit manger, Paris, Editions de Minuit, 2003.

Rien d'humain, Besançon, Editions Les Solitaires Intempestifs, 2004.

Les serpents, Paris, Editions de Minuit, 2004.

- **Romans pour la jeunesse**

La Diablesse et son enfant, Paris, L'Ecole des loisirs, coll. « Mouche », 2000.

Les Paradis de Prunelle, Paris, Albin Michel, 2003.

Le souhait, Paris, L'Ecole des loisirs, coll. « Mouche », 2005.

- **Entretiens avec Marie NDiaye**

Avec Xavier Person, « Quant au riche avenir », *Le matricule des anges*, Montpellier, n°17, septembre-octobre 1996,

http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?id=3003.

Avec Catherine Argand, « Marie NDiaye », *Lire*, Paris, avril 2001,

http://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-ndiaye_804357.html.

Avec Myriam Boutouille, « Le paradis est infernal », *Lire*, Paris, novembre 2003,

http://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-marie-ndiaye_808497.html.

Avec Jean-Baptiste Harang, « Notre sorcière bien-aimée », *Libération*, 12 février 2004, disponible sur le site de la revue *Remue.net*

<http://remue.net/cont/NDiaye.html>.

Avec Gilles Anquetil et François Armanet, « Se définir, c'est se réduire », *Le Nouvel Observateur*, avril 2006,
http://hebdo.nouvelobs.com/hebdo/parution/p2162/articles/a302345-se_definir_c_est_se_reduire.html.

Avec Paula Jacques, extraits des émissions « Cosmopolitaine » enregistrée et diffusée les 4 novembre 2001 et 13 février 2005 sur France Inter, in livre-CD de Rabaté, Dominique, *Marie NDiaye*, Paris, Ed. Textuel, coll. « Auteurs », 2008.

Avec Andrew Asibong, Shirley Jordan et des Membres du public, « Rencontre avec Marie NDiaye », Asibong, Andrew, Jordan, Shirley (dir.), *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'oeuvre*, *Revue des Sciences humaines*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, n°293, 2009, pp. 187-199.

Avec Lucie Clair, « Marie NDiaye », *Le matricule des anges*, Montpellier, n° 107, octobre 2009, pp. 20-29.

Avec Nathalie Crom, « Marie NDiaye : je ne veux plus que la magie soit une ficelle », *Télérama*, Paris, n°3110, novembre 2009,
<http://www.telerama.fr/livre/marie-ndiaye-je-ne-veux-plus-que-la-magie-soit-une-ficelle-litteraire,46107.php>.

Littérature secondaire

- **Livres et articles consacrés à Marie NDiaye**

Asibong, Andrew et Jordan, Shirley (dir.), « Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre », *Revue des Sciences humaines*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, n° 293, 2009.

Genin, Christine, « Marie NDiaye », in *Encyclopaedia universalis. Universalis : les événements, les hommes, les problèmes en 2003*, Paris, 2004, p. 410.

Makward, Christiane et Cottenet-Hage, Madeleine (dir.) et al., « Marie NDiaye », in *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française : de Marie de France à Marie NDiaye*, Paris, Ed. Karthala, 1996, pp. 432-435.

Michel, Natacha, « Marie NDiaye : Plis et replis dans le roman français », *Critique : revue générale des publications françaises et étrangères*, Paris, Editions de Minuit, n°605, 1997, pp. 734-744.

Rabaté, Dominique, *Marie NDiaye*, Paris, Textuel, coll. « Auteurs », 2008.

Richard, Jean-Pierre, « Le trouble et le partage », in *Terrains de lecture*, Paris, Editions Gallimard, 1996, pp. 161-186.

Sarrey-Strack, Colette, *Fictions contemporaines au féminin. Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*, Paris, Editions L'Harmattan, 2002.

Snauwaert, Maïté, « La bataille identitaire. (Auto)portraits et photographies chez Marie NDiaye », *La Licorne*, Paris, Presses universitaires de Rennes, n°84, 2009, pp. 149-165.

- **Références générales**

Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain, « Distanciation », in *Le dictionnaire du Littéraire*, Paris, Puf, 2002, pp. 150-151.

Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

Darcos, Xavier, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette Education, coll. « Faire le Point - Références », 1992.

Freud, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Editions Gallimard, coll. « NRF », 1985.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

Hongre, Bruno, « Inconscient », in *Le dictionnaire portatif du bachelier*, Paris, Editions Hatier, 1998, pp. 288-290.

Kaempfer, Jean, Zanghi, Filippo, « La voix narrative », Université de Genève, Département de français moderne, 2003,

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html>.

Poulet, Jacques, « Distanciation », in *Encyclopaedia Universalis, Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 1997, pp. 191-192.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

Viart, Dominique, Vercier, Bruno, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Editions Bordas, 2008.

Illustration

Photographie de Marie NDiaye, prise par Olivier Roller, publiée dans l'entretien avec Lucie Clair, « Marie NDiaye », *Le matricule des anges*, Montpellier, n° 107, octobre 2009, p. 21.