



HAL
open science

Entre migration et errance dans quelques œuvres de Marie Ndiaye

Marie Cazenave

► **To cite this version:**

Marie Cazenave. Entre migration et errance dans quelques œuvres de Marie Ndiaye. Littératures. 2010. dumas-00541517

HAL Id: dumas-00541517

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00541517>

Submitted on 30 Nov 2010

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

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

Université Stendhal – Grenoble III

UFR Lettres et Arts

ENTRE MIGRATION ET ERRANCE
dans quelques œuvres de Marie Ndiaye

Mémoire de recherche, M1, 18 crédits : Master Lettres et Arts
Spécialités « Littérature, Ecritures et Représentations (XIX^{ème} - XX^{ème} siècles) »

Présenté par :
Marie CAZENAVE

Année 2009/2010

Sous la direction de :
M. Daniel LANCON
Professeur.

Sommaire

INTRODUCTION.....	3
PREMIÈRE PARTIE : MIGRATION.....	6
I.1. Fausses pistes biographiques.....	7
I.2. La projection du lecteur : des récits de voyage ?.....	11
I.3. Des déplacements et des lieux, un sens à tout ça ? Premier aperçu littéraire.....	15
DEUXIEME PARTIE : ERRANCE.....	20
II.1. Couleurs troublantes.....	21
II.2. Des illusions de havres.....	25
II.3. Errance psychologique.....	29
TROISIÈME PARTIE : VERS UN AUTRE TERRITOIRE ?.....	35
III.1. Des territoires de l'inconscient aux inconscients territoires.....	36
III.2. Ecriture du hors-lieu.....	41
III.3. Un voyage alternatif.....	46
CONCLUSION.....	49
BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES.....	51
Bibliographie critique.....	53
SITOGRAFIE.....	56

INTRODUCTION

“J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles. De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête. »¹

L'espace comme une conquête, une recherche, une énigme ?

Comment en suis je arrivée là ? Pourquoi le choix d'un tel sujet ? Pourquoi le choix de cet auteur ?

En réalité, j'avais d'emblée trois critères tout à fait personnels.

Je voulais présenter un travail sur les littératures francophones car, elles m'apparaissent comme un champ très dynamique de la littérature contemporaine. De plus, en année Erasmus, je suis en train de me sensibiliser aux variantes phoniques et différentes pratiques, déformations d'une même langue, teintée par les usages des langues maternelles, en un mot, à la diglossie. En ce sens, une première permettait de voir Marie Ndiaye comme une écrivaine francophone car née d'un père sénégalais et d'une mère française. On pouvait également penser, eut égard au récent prix Goncourt qu'elle a reçu que son écriture faisait vivre la littérature française. Plus précisément, cet auteur, Marie Ndiaye, par ses déplacements personnels fréquents et les thèmes abordés dans son œuvre soulève la question de l'ouverture au monde, à un nouvel espace, ce que je cherchais. Elle explique dans une interview que ses romans lui “viennent d'abord à partir d'images, puis de plusieurs qui se succèdent”². Je voulais ensuite, établir un rapport, fût-ce vague avec le pays que je voulais découvrir depuis longtemps, l'Allemagne ; travailler sur quelqu'un qui connaisse l'Allemagne, pour voir également si la structure de la langue allemande, ou un certain type de culture dans laquelle j'évolue actuellement pouvait influencer l'écriture du français. Or Marie Ndiaye vit à Berlin depuis 2007. Enfin, je voulais me pencher sur un auteur qui aurait travaillé avec des artistes (ce qui vu l'activité artistique berlinoise semblait possible). Encore, une fois, le choix de Marie Ndiaye semblait s'imposer, puisqu'elle a travaillé sur plusieurs pièces de théâtre et à un film. Je m'orientais d'emblée vers l'étude de différents supports, en pensant que cela enrichirait mon propos. Je

¹ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, p122

² Dominique RABATE *Marie N'Diaye*, Paris, Coédition Cultures France/éd. Textuel, 2008 (entretien sur CD).

trouverais ça en effet bien dommage d'étudier l'espace sans considérer de près la représentation graphique que l'auteur accepte qu'on lui donne (ce n'est pas elle qui a illustré les albums pour enfants et elle a seulement coécrit le film). Il faudrait donc cibler ce thème particulier de l'errance pour ne pas disperser mon travail tout en m'attachant à la diversité des supports qui s'offrent. Quant aux œuvres littéraires, principale source tout de même, j'ai simplement choisi celles qui développaient le plus mon thème. Au début, je voulais me pencher sur une comparaison chronologique, un roman de jeunesse, *En famille*, contre le dernier *Trois femmes puissantes* qui d'ailleurs s'y prêtait à merveille, puis qu'il pose enfin directement la question de l'Afrique. Il m'a rapidement semblé que je ne pouvais pas rater non plus, *Rosie Carpe* qui enrichit si bien le travail.

J'ai constaté que l'auteur avait deux thèmes de prédilection qui d'ailleurs peuvent se recouper : la famille troublée et l'errance des personnages. Sensible à l'idée du déplacement, de l'ouverture et considérant que le thème pouvait davantage se relier à l'étude des littératures francophones, j'ai choisi celui là. Il m'a fallu rapidement me corriger, quand j'ai constaté que la "francophonie" de Marie Ndiaye était sinon problématique du moins largement contestée et en premier chef, par l'auteur lui même, ce je devrai donc prendre en compte.

Ensuite, quel mot clé choisir? Espace/ Paysage/ Espace intérieur, psychologique ? Comment relier l'auteur à son œuvre? En outre, l'écriture même de Marie Ndiaye, par là même fort intéressante à étudier était parfois rétive à l'analyse car toute en circonvolutions psychologiques, en retours en arrière, en images déconstruites aussitôt qu'élevées. Si bien que le lecteur en reste décontenancé. Cette écriture posait paradoxalement un autre problème. Dans le dernier roman, *Trois femmes puissantes*, il s'agirait plutôt d'une esthétique de l'essentiel, de l'épure. Il ya très peu d'éléments de description de l'espace, sans pour autant que ceux-ci soient chargés d'un lourd symbolisme. Au contraire, ils représentent simplement ce qui est écrit ou parfois, même rien. Autrement dit, une écriture mobile, déconstruite mais aussi une écriture qui évolue à travers le temps.

Si "espace" me paraissait trop vague, j'ai ensuite pensé à "paysage", il faut "entendre par paysage, une portion d'espace analysée visuellement. Le paysage serait donc une réalité diverse [également perceptible par les autres sens, éventuellement ce que je sens, etc.] qui renvoie au sujet qui l'appréhende"³. Ceci permettait d'évacuer le monopole de la vision, le problème de l'intérieur ou de l'extérieur. Quand il s'agit de descriptions en mouvement, je suis revenue au terme plus vaste d'"espace".

J'ai repris ensuite, le mot de "migration" aux littératures francophones puisqu'il

3 Charles AVOCAT, "Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages", in *Lire le paysage, Lires les paysages*, Saint Etienne, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, 1983, p11.

correspondait également aux personnages de l'auteur, se déplaçant très souvent. La migration est définie comme un “déplacement volontaire d'individus ou de populations d'un pays dans un autre ou d'une région dans une autre, pour des raisons économiques, politiques ou culturelles”⁴. En terme plus personnels, on migre lorsqu'on a quelque part où arriver. Au contraire, l'errance est “ l' action d'errer, de marcher longtemps sans but précis”. Les deux définitions se complètent et se précisent mutuellement. De la migration à l'errance on perd un but, autrement dit un projet personnel. La différence entre les deux, suggérée déjà par la définition de Charles Avocat, c'est la perte d'une partie de soi même, d'un projet personnel, qui constitue un des maillons de l'identité ; autrement dit en dernier ressort, la constance ou non de l'identité. La frontière la plus importante entre les deux, est personnelle. On en arrive à l'idée de l'espace vécu. Un espace personnalisé, comme celui que nous propose Georges Perec.

L'étude s'oriente donc à ce stade en fonction de la question suivante : comment la dialectique entre l'espace et le moi nous fait évoluer entre différents statuts de l'espace vécu : migration/errance, voir déjà quelque chose d'autre? Il s'agissait donc pour moi de suivre plusieurs pistes simultanément : la question du statut de l'espace, du déplacement, mais aussi la manière d'interpréter la biographie de l'auteur, ainsi que les perspectives hors champ littéraire *stricto sensu*, film, photographie...

Les ouvrages choisis présentent à la fois des œuvres littéraires et des partenariats artistiques de l'auteur. *En Famille* est une œuvre de jeunesse, à laquelle s'ajoute une œuvre sortie en 2009, *Trois femmes puissantes*, ainsi que *Rosie Carpe*, œuvre de maturité.

Quant aux partenariats artistiques, il s'agit aussi bien de peintures avec *la Naufragée*, que d'illustrations pour enfants dans *Les Paradis de Prunelle* ou encore de film avec *White Material*. Tous les ouvrages choisis développent particulièrement richement, au sein de l'œuvre de Marie Ndiaye, les thèmes du déplacement et du lieu.

4 Larousse, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>

PREMIÈRE PARTIE : MIGRATION

“J'écris pour me parcourir.”

Henri Michaux

I.1. Fausses pistes biographiques

Avant d'aborder les œuvres, il faut d'abord éclaircir quelques points majeurs de la biographie de l'auteur, afin de pouvoir expliquer ensuite certaines polémiques quand à son statut d'écrivain francophone, ainsi que pour tenter quelques parallèles avec son œuvre.

Marie Ndiaye naît en 1967 à Pithiviers dans le Loiret, à moins de cent kilomètres au sud de Paris, d'une mère française et d'un père sénégalais. Son père quitte la famille lorsque Marie a trois ans, sa mère, professeur de sciences naturelles, les élève seule, elle et son frère Pap Ndiaye. Entre la vie dans la banlieue parisienne et les vacances dans la ferme familiale en Beauce ils ont une « enfance française » sans ce « métissage culturel » vanté par le « poète-président » sénégalais Senghor, en raison de l'absence du père africain.

Elle commence à écrire très jeune, à l'âge de douze, treize ans et publie son premier livre, *Quant au riche avenir*, aux éditions de Minuit à l'âge de dix sept ans. Aujourd'hui, elle considère avec beaucoup de distance ce qu'elle a fait avant ses vingt quatre ans. Elle a surtout écrit des romans, quelques pièces de théâtre, parfois en collaboration avec son mari. L'une d'elle, *Papa doit manger*, a été portée à la scène par la Comédie Française. Ecrivain reconnu, elle a reçu le prix Femina en 2001 pour *Rosie Carpe* et le prix Goncourt, en 2009 pour *Trois femmes puissantes*. Tahar Ben Jelloun l'évoque en ces termes, « Ndiaye est la première femme lauréate du Goncourt.[...] nous avons récompensé une œuvre, un univers littéraire, une belle écriture et une exigence [...] Marie Ndiaye est le parfait exemple d'un métissage réussi, avec un père sénégalais et une mère beauceronne, cela donne d'excellents écrivains a-t-il ajouté . [...] Ce prix Goncourt aura aussi mis fin à un tabou. Pour la première fois depuis 1904, une lauréate du prix Femina Marie Ndiaye l'avait reçu en 2001 pour *Rosie Carpe* se voit attribuer le prix Goncourt. »⁵

À l'âge de vingt deux ans, elle fait un premier voyage en Afrique, continent où elle n'aura passé en tout que trois semaines dans sa vie, dont deux seulement au Sénégal. Elle relate ce voyage en ces termes dans une préface à *Un voyage*, « Je ne reconnaissais rien, vraiment rien. Il n'y a strictement aucune transmission dans les gènes qui fait que quand on se retrouve dans le pays d'où vient son père, on se dise « ah, oui, bien sûr, c'est chez moi ! ». C'était au contraire profondément

⁵ “Le Jury du Goncourt récompense dès le premier tour, Marie Ndiaye”, *Le Monde*, 4/11/2009.

étrange, très autre, mais autre dans le sens attirant, pas déplaisant. »⁶. Deux informations donc, mulâtre mais sans héritage africain, une autre indication, son nom connote l'Afrique mais elle on peut le voir écrit de différentes manières, avec ou sans apostrophe. Elle a personnellement choisi de l'écrire sans apostrophe, pour mieux indiquer sa nationalité française.

Ce qui sous tend dans cette esquisse, c'est la question importante de savoir où classer Marie Ndiaye. Faut-il faire d'elle un écrivain francophone, en raison de sa couleur de peau? Problème soulevé par nombre de critiques, aux avis contraires et auquel je me suis également heurté. En effet, selon Véronique Bonnet, “*Rosie Carpe* dérange nos habitudes de lecture. L'image que le roman véhicule des Antilles est proprement inédite dans le champ des littératures nègres. Elle ne l'est pas moins si l'on envisage son inscription dans le champ littéraire français.”⁷

D'un côté, donc, toute une critique, essentiellement africaine tend à la “considérer comme romancière africaine”⁸, propos repris par Katherine Roussos. Si aucune évocation directe de l'Afrique ne se fait avant *Trois femmes puissantes*, Lagrand, premier noir dans l'œuvre apparaît dès *Rosie Carpe* et sans s'étendre réellement sur un sujet que l'on reprendra bientôt, certaines constructions syntaxiques, basées sur la répétition, l'étrangeté récurrente dans les œuvres de l'auteur, tout comme la reprise de clichés, comme la marina “la perle des îles”⁹ peuvent faire penser à ce type de lien. De plus, comme le souligne Lydie Moudileno, l'auteur semble depuis peu se tourner vers l'Afrique : apparition de personnages noirs, Guadeloupe comme avant gout de l'Afrique, puis Afrique même dans ses romans, enfin production du film *White Material* avec Claire Denis et déclaration dans la revue *Amina*, revue des femmes noires dans le monde, “mon souhait : l'Afrique. J'aimerais passer un ou deux ans au Sénégal.”¹⁰

De l'autre côté, Dominique Rabaté, aux côtés de l'auteur, souligne l'absurdité d'une telle attribution :

Il n'y aucun sens à l'enrôler dans le rang des écrivains franco-africains puisqu'elle ne connaît la culture africaine qu'à la façon de n'importe quel “honnête homme” de notre temps. Française, elle l'est comme écrivain, par son éducation et par sa culture. On commettrait donc un lourd contresens en la rangeant -comme c'est parfois le cas dans certaines études nord-américaines dans une littérature francophone africaine qui n'est en rien son milieu, ni son horizon.¹¹

⁶ Marie NDIAYE, *Un voyage*, Centre régional du livre et de la lecture, 1997.

⁷ Article « Où situer Marie Ndiaye? » Véronique Bonnet, [http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2102_\(19/2002\).](http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2102_(19/2002).)

⁸ Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire, Du réalisme magique chez Maryse Condé*, Sylvie

⁹ Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, 387.

¹⁰ Marie Ndiaye : *l'étrangeté à l'œuvre*, textes réunis par Andrew ASIBONG et Shirley JORDAN, Revue des Sciences Humaines, Revue des Sciences Humaines, Lille, Septentrion, presses universitaires diffusion, 2009, p214.

¹¹ Lydie Moudileno, “L'excellent français de Marie Ndiaye, in *Marie Ndiaye : l'étrangeté à l'œuvre*”, *Revue des Sciences Humaines*, *Op.cit.* p25-38.

Elle ne fait là que reprendre les propos de Marie Ndiaye, souvent répétés, dont le lecteur peut trouver l'illustration dans la préface d'*Un voyage*.

À l'étranger, je ressens très fortement mon appartenance complète, amoureuse, à la culture française, aux paysages français. Je le ressens dans l'absence de la France, sans nostalgie, mais avec une sorte d'attendrissement au souvenir de tout ce que j'aime en France et qui m'a formé essentiellement. Je ne me sens ni cosmopolite, ni d'une double culture [...] je peux honnêtement déclaré que ce que j'écris est inspiré en partie par l'Afrique [...mais...] il y aurait de ma part une fourberie, un odieux opportunisme à revendiquer comme mienne la culture africaine [...] il me semble avoir atteint maintenant, en quelque sorte, la maturité nécessaire pour le déclarer sans embarras, sans crainte de trahir quoi que ce soit, de passer pour une africaine "honteuse" : je suis exclusivement française."¹²

Donc, si la situation de l'auteur, fille de Sénégalais, rappelle les écrivains de la migration de la seconde génération qui ne connaissent du pays d'origine qu'une vision relayée par les parents, il s'agit en réalité bien plus d'une française qui se penche parfois sur ses origines.

On peut se rappeler qu'Ernest Renan dans *Qu'est ce qu'une nation*, avançait l'idée que c'était "une grande solidarité constituée par le sentiment des sacrifices qu'on a fait et de ceux qu'on est disposés à faire encore"¹³, autrement dit, appartient à une nation celui qui fait partie, volontairement de la communauté. En ce sens, mais d'un point de vue plus littéraire, Pierre Halen dans une intervention, "les littératures francophones du Sud, à la recherche d'une autonomie problématique", rappelle lors d'un colloque à Grenoble qu'émerge aujourd'hui une génération qui n'a plus rien à voir avec l'Afrique et qu'il faut prendre en compte ce qu'il nomme la "zone imaginaire d'identification"¹⁴. Ici, dans le cas de Marie Ndiaye et ce *a priori*, il s'agit de la France. En dernière instance et ce pour dissiper les derniers doutes, sachant que Marie Ndiaye s'inspire également de l'Afrique et pourrait éventuellement faire partie de cette nouvelle génération que Christiane Albert évoque, qui "négocient sans cesse leur identité non plus en fonction d'une idéologie unique mais

¹² Marie Ndiaye, *Un voyage*, Paris, Centre régional du livre et de la lecture, 1997, p50.

¹³ Ernest Renan, *Qu'est ce qu'une nation?*, 1881, Paris, Mille et une nuits, 1997.

¹⁴ Colloque Perspectives européennes des études littéraires francophones, Grenoble 3 Université Stendhal, Mars 2010, actes à paraître.

d'un parcours plus personnel”¹⁵, il faut évoquer Dominique Combe dans son ouvrage *Poétique francophones* : il ne saurait être question de francophonie, sans situation de diglossie! Or qu'elle soit entre le français et une quelconque langue étrangère, ou bien entre français littéraire et oral, point de diglossie chez Marie Ndiaye à la langue écrite irréprochable!

Le problème définitivement résolu, reste encore l'intérêt de l'auteur pour les déplacements. Revenons à la biographie. Marie Ndiaye a beaucoup voyagé d'un point de vue personnel, “ passant de région en région, de pays en pays, de l'Espagne à l'Italie, au Pays Bas, à la France ou à l'Allemagne. Comme s'il s'agissait avant tout de ne pas s'endormir, de ne jamais prendre racine -à aucun prix”. L'auteur parle dans le même article, de ne “dépendre que de soi, disposer de son temps, vivre là où on le désire”¹⁶. Or ces migrations récurrentes nourrissent naturellement son œuvre et son imaginaire. Elle déclare ainsi à Dominique Rabaté que Berlin, où elle vit depuis deux ans maintenant, fera partie de ses nouvelles œuvres car la ville est son nouveau lieu géographique donc son nouvel univers mental.¹⁷. Revient donc dans la biographie la notion de pays étranger, question longtemps récurrente, dont elle s'explique dans la préface à *Un voyage*.

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 un perpétuelle sensation de déplacement, telle qu'il me semblait que je ne sentirais nulle part chez moi et que nulle part non plus on ne me considérerait comme une compatriote¹⁸

L'intérêt pour la terre étrangère constitue donc un véritable lien entre sa biographie et son œuvre.

Celle-ci développe en effet assez largement ce thème, et ce sur différents supports. Il y a des romans, que ce soit avec le personnage errant, Fanny, dans *En Famille*, comme nous le verrons ou dans des œuvres plus tardives, comme *Mon cœur à l'étroit* qui reprennent où l'espace est vécu comme un marqueur social de l'identité, y est également repris le thème du voyage, du retour aux sources, récurrent chez l'auteur. Il y a bien d'autres exemples mais je veux aussi montrer que ce

¹⁵ Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Karthala, collection Lettres du Sud, Paris, 2005, p 45.

¹⁶ « Libre d'écrire », Raphaëlle Rérolle, *Le Monde*, 3/11/2009.

¹⁷ Sur le CD des interviews, Dominique Rabaté, *Marie N'Diaye*, Coédition Cultures France/éd. Textuel, Paris, 2008

¹⁸ Préface à Marie NDIAYE, *Un voyage, Op cit.*, p65.

thème affecte également d'autres types de production. Dans le conte *la Naufragée*, l'auteur associe son récit, longuement mâtiné de descriptions de paysages, de lieux ou de couleurs aux peintures de Turner qui évoquent un autre type de monde, dans le brouillard ocre et la fumée des trains en partance. Dans un autre type d'œuvre, l'album pour enfants *Les paradis de Prunelle*, en parallèle au récit sont proposés des illustrations de Pierre Mornet des personnages dans des petits morceaux de jardin ou d'intérieurs baignés d'une lumière rose orange. Le récent film, *White Material* sorti en 2010 au cinéma montre une Afrique à la fois attendue et anonyme. Tout un réseau d'images donc, à ne pas négliger car elles contribuent à définir un certain type d'espaces, de relations à l'espace.

I.2. La projection du lecteur : des récits de voyage ?

La rapide désignation de Marie Ndiaye comme romancière francophone par le lecteur cache sans doute et sous entend donc, un préjugé sur la couleur de peau, une lecture trop rapide. Qu'en est-il exactement? Peut-on retrouver des caractéristiques dites “francophones”, des critères littéraires dans ses trois œuvres, et même en général?

Du point de vue thématique, le moins que l'on puisse dire c'est que l'auteur n'évoque la Guadeloupe ou Afrique que parcimonieusement et même tardivement. Deux des romans choisis en sont les rares exemples, sur lesquels nous nous pencherons plus amplement par la suite. Et même dans ceux-ci, la narration n'est pas focalisée sur ces lieux “exotiques” mais se passe aussi largement en France métropolitaine. En effet, dans *Trois femmes puissantes*, même si le récit est construit d'un triptyque dont deux des panneaux se situent en Afrique, le récit central et aussi le plus long se déroule dans la région de Bordeaux. Comme cela est précisé plus haut, l'Afrique et la Guadeloupe ne sont pour l'instant pour l'auteur que des inspirations thématiques et la France reste sa “zone d'identification imaginaire”. Les micro-éléments qui servent à caractériser les lieux sont souvent des éléments végétaux comme le “flamboyant”¹⁹ ou la “canne”²⁰. En somme, pas de grandes évocations de paysage, des bribes de thème qui permettent de donner un “effet de réel” barthésien, pas de prise de parole représentative d'une minorité ou d'un manifeste, pas de description d'un mode de vie chez Marie Ndiaye, pas de passage en langue étrangère témoignant d'une diglossie ou d'une double culture, pas de xénisme toutes choses que l'on retrouve régulièrement sous la plume d'écrivains francophones. Au contraire, elle cite Rutebeuf, écrit dans un français d'anthologie et a un sens de l'intime qui rappelle Proust, écrit des flux de conscience qui rappellent Cohen.

¹⁹ Marie NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, Paris, Editions Gallimard, 2009, p11.

²⁰ Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, op.cit p21.

D'autres micro-éléments thématiques donnent une coloration étrangère à ses récits, souvent sous la forme de végétaux, comme le "flamboyant" dans *Trois femmes puissantes*. Stylistiquement l'on pourrait cependant retrouver un élément évoquant la culture africaine. Dans *Trois femmes puissantes* reviennent, dans chacun des trois récits, lancinantes, des formules, des phrases qui semblent agir comme des amulettes ou des formules magiques. Répétées par les personnages en italiques ou à la ligne, reprises par une anaphore quasi fidèles et liées à un évènement très fort dans la vie des personnages, elles semblent dotées d'un pouvoir spirituel de conjuration. Ainsi, dans le premier récit, revient la phrase "un démon s'était assis sur son ventre et ne l'avait plus quitté"²¹. Le motif, apparaît lorsque Norah évoque le retour de son frère Sony en Afrique auprès d'un père castrateur, il marque en somme les étapes de son renoncement, de sa malédiction. Il marque aussi le leur, à elle et à sa sœur, en parallèle. C'est seulement quand Norah parvient à surmonter la situation que la phrase disparaît. Symboliquement, le démon, son père, n'est pas plus assis sur son frère ni sur elle, elle s'assoit à côté de lui, d'égal à égal, sans peur et familiarisées avec lui : "Pourquoi serait-elle venue se nicher dans le flamboyant, si ce n'est pour établir une concorde définitive?"²²

Dans le second récit, Rudy Descas, ancien professeur de lettres au Sénégal, a régulièrement affaire avec une buse et répète alors "il n'était plus besoin Fanta de m'envoyer cet oiseau punisseur -vraiment, il n'en était plus besoin..."²³. Le texte est également émaillé de passages de la complainte de Rutebeuf écrits en italiques. Pour la citation ou pour la mise en valeur ou pour signifier la référence inconsciente? Ces allusions à un passé doré en Afrique comme les passages de la buse, marquent les étapes de la prise de conscience de Rudy. À la page 184, il va découvrir son erreur dans la cuisine de Menotti et pressentir celle commise auprès de Fanta.

Le troisième récit, axé autour de Fanta, jeune veuve chassée de chez elle par sa belle famille et en partance pour la France dans les conditions misérables des réfugiés, scande les étapes de sa déchéance par le rappel de son prénom, refuge de son identité essentielle : "elle, Khady Demba"²⁴. Un autre élément que l'on peut deviner au regard des citations, Marie Ndiaye a recours à l'évocation d'oiseaux, censément maléfiques : le démon qu'est le père de Norah est représenté sous la forme d'un oiseau, même si l'on ne sait jamais lequel, puis la buse pour Rudy et enfin les corbeaux pour Khady²⁵. Une coloration africaine sur laquelle nous allons nous pencher.

Qu'en est-il donc réellement de l'Afrique chez Marie Ndiaye? Est-elle thématiquement une

21 Marie NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, op. Cit. p61.

22 Marie NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, op. Cit. p94.

23 Marie NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, op. Cit. p184

24 Marie NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, op. Cit. p283.

25 Marie NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, op. Cit. p272.

“romancière africaine”²⁶ On peut d'emblée souligner que l'Afrique n'est présente que dans le dernier roman -et ce partiellement, comme nous l'avons expliqué-, et le film dernièrement sorti que Marie Ndiaye a coécrit. Lagrand, premier personnage explicitement noir de l'œuvre de l'auteur, vit en Guadeloupe. Globalement on peut dire que les lieux ne sont pas “africains”, un des trois récits et le plus long se déroule d'ailleurs aux environs de Bordeaux. Quand il s'agit d'évoquer l'Afrique, le Sénégal en particulier, seul les noms sont évocateurs, mais ils sont comme vides de significations. Tout au plus, se dégage une certaine pauvreté et quelques végétaux, des oiseaux, des routes et une situation de clandestin. En revanche là où l'on pourrait déceler une véritable “couleur africaine”, c'est dans le ressenti des personnages et particulièrement dans leurs superstitions. Certes ces histoires parlent de végétaux et de sensations corporelles, d'oiseaux mais elles les relient directement à une croyance vivace chez chacun des personnages.

Il faut relativiser cependant ce rapport à l'Afrique : quoi de plus impersonnel qu'une route? Les oiseaux désignés sont des corbeaux. Les arbres évoqués sont des arbres tropicaux qui poussent aussi bien dans les îles et en Guadeloupe où vit Rosie Carpe. Pourtant, la plupart des flamboyants africains sont rouge, les jaunes sont plus nombreux en Martinique ou à la Réunion. Il est donc intéressant de voir que l'auteur a quelque peu “déformé” la réalité : a gardé un arbre africain mais choisi une couleur en particulier pour pouvoir exprimer le mauvais sort : le jaune. Qui plus est, cette croyance superstitieuse, l'auteur prend bien soin de ne pas l'attribuer à la seule Afrique : Maman, dans le second récit, croit fermement aux anges gardiens! Nous sommes ici plutôt dans la suggestion que dans la lourdeur du cliché. L'on aurait d'ailleurs tort d'attribuer ce dénuement dans lequel vivent, Khady comme le père de Norah, à la seule Afrique, ce que la lecture du second récit centré autour de Rudy Descas, français si pauvre qu'il emprunte le téléphone des autres, nous rappelle. Déconstruction de l'image africaine, du cliché donc. En effet, même lorsque l'auteur évoque une situation de clandestin, propre à l'Afrique, elle prend bien soin de l'inscrire dans des histoires parallèles, au Sénégal et en France qui permettent de relativiser l'ancrage géographique du récit. Cette histoire, au cadre géographique flou, prend des airs d'universalité. Nous sommes ici plutôt dans la suggestion que dans la lourdeur du cliché. Elle déclare ainsi à Dominique Rabaté qu'elle avait appris avec Claire Denis²⁷ qu'il y avait sans doute “une culture africaine mais surtout un mode de pensée”²⁸. C'est donc ce qui reste le plus africain dans son œuvre, même si la coloration reste relative.

²⁶ Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire, Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*, Paris, L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, 2007, p11.

²⁷ Réalisatrice et scénariste du film *White Material*

²⁸ Sur le CD in Dominique Rabaté, *Marie N'Diaye, op. cit.*

Le terme “africaine” sous entend également une lecture projetée de ses récits. Le lecteur lisant un livre sur la Guadeloupe ou sur l'Afrique a tendance à y retrouver des clichés, si ce n'est coloniaux du moins touristiques. Les deux romans *Rosie Carpe* et *Trois femmes puissantes* en jouent.

On peut d'abord y retrouver quelques éléments du récit de voyage : le narrateur homo et intradiégétique, l'extrême détail des sensations de Rosie rappelle en cela les notes d'un journal de bord qui permettent la précision, l'exactitude. Les thèmes exploités ont un rapport évident avec les clichés des voyages. Odile Garnier nous précise à ce titre la notion d'imagologie. “Le texte imagologique sert à quelque chose dans la société dont il est l'expression fugitive et parcellaire. C'est parce que l'image de l'Autre sert à écrire à penser, à rêver autrement [...] la rêverie sur l'Autre devient un travail d'investissement symbolique continu”.²⁹ On peut en voir l'exemple lors de l'arrivée de Rosie à l'aéroport dans les vingt premières pages de *Rosie Carpe*. On retrouve l'évocation de l'île, escale rêvée par excellence, son milieu clos permettrait de recréer une utopie non polluée par le reste du monde. Dans cette île, Rosie rêve déjà d'une “piscine élizabethtaylorienne” dans le jardin de son frère Lazare. Cet avant-goût d'île touristique paradisiaque se maintient tout au long du roman, avec l'arrivée des touristes, “deux vieux impeccablement sportifs et marcheurs [...partis...] en direction de la cascade aux Ecrevisses”³⁰, jusqu'à la fin à la Marina de la “Perles des îles [...]: bâtiment fraîchement repeint de rose, tennis nettoyés, clôtures neuves”.

Mais rapidement on se rend compte que l'auteur joue avec ce rêve touristique et fallacieux auquel se superpose une autre réalité. La Guadeloupe n'est plus un lieu de vacances mais un pis-aller (le but des Carpe de faire fortune disparaît rapidement), en marge de la France métropolitaine où se situait Brive la Gaillarde. Véronique Bonnet souligne que “rien ne justifie la vie de la famille Carpe en Guadeloupe, sinon un vague désir de s'enrichir au demeurant très vite oublié. L'errance devient statique”³¹. En effet il ne s'agit plus ici d'une migration mais d'une errance ratée car même sans but, les personnages sombrent dans l'hébétéude et la prostration. Comble de l'ironie, le cliché de l'île paradisiaque est inversé quand Lazare se met si vivement à regretter Brive-la-Gaillarde, à en faire un Eden “une petite maison jaune à Brive, un jardin, ma fille _ voilà”³².

²⁹ Odile GARNIER, *La littérature de voyage*, Paris, Ellipses, Thèmes et études, 2001, p15.

³⁰ Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, op.cit p 290.

³¹ Article « Où situer Marie Ndiaye? » Véronique Bonnet,
[http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2102_\(19/2002\).](http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2102_(19/2002).)

³² Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, op.cit p364.

C'est dans *Rosie Carpe*, dans le cadre de la Guadeloupe que la projection du lecteur peut le mieux fonctionner. On a vu qu'elle ne fonctionnait que par bribes ironiques, ironie implacable qui fait s'érousser le cliché et y superpose une vision inverse, celle de l'Eden provincial métropolitain. La concurrence des deux sape la crédibilité de l'image, si ce n'était pas déjà fait.

Dans *Trois femmes puissantes*, l'évocation de l'Afrique merveilleuse est ironiquement laissée à un blanc, Rudy Descas tandis que la femme noire du premier récit tombe de haut en rencontrant son père et doit renoncer à son ancienne association entre Afrique paternelle et faste "il fut lui aussi devenu, un vieil homme négligé, indifférent ou aveugle à la malpropreté, bien que gardant ses habitudes d'une conventionnelles élégance, s'habillant comme il l'avait toujours fait, de blanc et de beurre frais et jamais n'apparaissant, fût-ce au seuil de sa maison inachevée, sans avoir remonté son nœud de cravate, de quelque salon poussiéreux qu'il pût être sorti"³³. Cette fois la juxtaposition des rêves contraires, des rêves déçus sape la crédibilité, efface l'image d'un voyage idéal jusqu'à ne plus distinguer le sens même du voyage.

I.3. Des déplacements et des lieux, un sens à tout ça ? Premier aperçu littéraire

Je voudrais maintenant donner un aperçu des trois œuvres choisies au regard des questions de déplacement. Les trois livres choisis présente des migrations différentes, des mouvements différents entres autres en intensité et en direction. Nous nous y pencherons successivement afin de donner une idée des mouvements d'ensemble qui traversent chacun des livres.

Qu'est-t-il d'abord dans *En famille*? Fanny, jeune personnage principal, est rejetée par sa famille, pour d'obscures raisons. Afin de se faire accepter, elle se met en quête de la tante Léda qui aurait déserté la famille bien des années auparavant, espérant la ramener. Elle erre véritablement de lieu en lieu, ne trouvant aucun renseignement valable, ni aucune aide véritable. Son errance dure tant qu'elle n'a pas trouvé le lien, le chaînon manquant entre elle et sa famille, lieu d'origine, d'explication d'elle-même. Sa famille qui la rejette, détient pour elle la clé de sa non-intégration globale. En ce sens, Tante Léda est la cristallisation de ce mystère, ultime clé qui permettrait à Fanny de comprendre sa différence par rapport aux autres. Autrement dit, sa vraie identité. En un ultime jeu avec le lecteur, le paysage se fait écho du mal être de Fanny, le lecteur ne peut plus démêler la pensée de Fanny du paysage réel ; comme si finalement, c'était au contraire le regard de Fanny, trop différente, qui déformait le paysage, par sa faute. Il incombe au lecteur de décider si

33 Marie NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, op. Cit. p13.

elle fabule ou non. Quoi qu'il en soit, de quelque côté que le lecteur soit, on peut y lire le malaise de la jeune femme. Nous pouvons évoquer plusieurs passages éloquents. Dans une première étape, Fanny s'arrête à l'auberge du Coq Hardi, dans le village de M., réplique à l'image du village de sa grand-mère³⁴. La ressemblance s'établit grâce à la construction d'un cliché de l'auberge franchouillarde. L'onomastique renforce la vision, tout comme l'emploi de l'imparfait, temps immuable de l'habitude.

Pourtant tout l'intérêt du passage est dans la déconstruction de cette vision. Emerge petit, de ce qui semblait presque un rêve des failles. Ce n'était pas exactement le village de l'aïeule, où elle aurait pu s'intégrer. Sinon appartenir à la famille actuelle, retrouver au moins, celle dont elle rêve constamment. Au contraire, ce lieu sordide n'est pas un lieu d'intégration pour Fanny, elle y est confrontée à la solitude, à la crasse humiliante, et même à une certaine menace latente. Tous ces éléments fortement déstabilisants, carrément hostiles, la pousseront finalement à poursuivre ses recherches et à changer de lieu. Mais plus profondément, l'analyse du texte et particulièrement le brouillage narratif (narrateur hétérodiégétique mais focalisation interne) dilue la frontière entre intérieur et extérieur. Fanny semble ainsi intérioriser toute l'hostilité des lieux, mais se fond également avec ce décor. La distance entre la sensation et la perception est grossie et retarde le jugement de Fanny sur les lieux, on ne prête attention qu'à sa perception et elle finit par ne faire plus qu'un avec le décor. Plus de distanciation objective. Cette désintégration du personnage dans le paysage est l'ultime danger pour son identité. La fin du roman montre d'ailleurs comment Fanny disparaît peu à peu de la narration. Ironiquement, la famille «intégratrice» est à la fin victime d'un même phagocytage de l'individu par le lieu. La visite du supermarché par la famille se révèle aussi destructeur de l'identité pour ses membres, qu'elle l'a été à l'égard de Fanny. De la même manière, la prise en charge de la narration hétérodiégétique épouse en apparence la focalisation de la Tante Colette. Cependant, l'irruption dans le discours de passage bien trop élégamment tournés pour la Tante, la fait également disparaître dans la bouche du Moloch. À travers ce deuxième exemple, l'on peut souligner, le caractère implacable de l'errance de Fanny, implacable par son absurdité toujours plus dévalorisante pour la jeune femme. *En famille*, au rang des premiers livres de l'auteur est d'un pessimisme parfois difficile à supporter, y compris pour le lecteur.

Dans un deuxième temps *Rosie Carpe*, construit une trame narrative beaucoup plus complexe. Sans s'attacher pour l'instant aux personnages, mais en essayant de structurer le propos sur la famille Carpe à l'instar du titre, on peut déjà distinguer une structure. Le roman oppose deux lieux : le lieu de l'origine en métropole, au lieu choisi ensuite à la base pour s'enrichir, la

³⁴ La principale description de la gargote se trouve dans *En famille*, p68.

Guadeloupe. Pourtant dès le début, l'auteur prend bien soin de mélanger les temporalités : le lieu de l'origine n'est présenté qu'au début de soixante pages. Les temporalités mélangées laissent affleurer un premier doute : où se situe bien la terre promise? Quel est le sens³⁵ du voyage? Il y en a-t-il un ou bien ce début *in medias res* suggère-t-il d'emblée l'absence de but, de structure originelle? En dépit de cela, un premier itinéraire se dessine de Brive à la Guadeloupe, période longue où Rosie et son frère deviennent adultes. Pourtant le roman n'a pas l'air d'un conte initiatique. Il est d'ailleurs certainement tourné en dérision, faussé sous la plume de l'auteur qui brosse le portrait d'antihéros : ceux-ci contrairement à Eugène de Rastignac vont de la métropole vers une province on ne peut plus isolée, l'outremer plus tard idéalisée. La métropole n'est pas évoquée par Paris mais par une petite ville jaune de province : Brive la Gaillarde. Médiocre rêve d'ascension. Ce n'est pas une réussite ou un épanouissement qui attend Rosie, en d'autres termes, son épanouissement. Au contraire, de plus en plus hébétée, elle effectue un voyage qui est en fait une stagnation, voire une régression, de personne consciente à poupée de chiffon, d'indépendante à charge sociale.

Le mouvement s'arrête, se fige même lorsqu'elle ne veut plus bouger de chez son fils malgré son profond malheur. Lorsque Lazare formule cet extrême regret de Brive, déjà cité, le mouvement s'inverse et le cliché de référence aussi. On passe du rêve paradisiaque de l'île vierge à conquérir à la conquête de Paris par un jeune homme. Mais, ici, il ne s'agit pas de Paris. Et même bien plus, ce nouveau mouvement en arrière n'est pas possible pour Lazare, emprisonné. Les personnages errent entre un passé qu'ils ne peuvent plus rejoindre, ni même concrétiser et un présent qui ne leur permet pas de futur. Un entre deux temporel, reflété par l'entre deux géographique, une île perdue entre deux océans et l'entre deux identitaire. L'échec d'un itinéraire pour les Carpe, dont les étapes structurent le livre.

Dans *Trois femmes puissantes*, la structure des déplacements est également difficile à repérer, se découpant en trois parties relativement distinctes. De manière générale, on peut constater que l'évocation des lieux tend à l'épure et à la plus grande intériorisation. Autrement dit, la description se fait très brève, en quelque termes, d'ailleurs pauvrement évocateurs et progressive. Comme dans un flux de conscience, on se familiarise en même temps que le personnage avec les lieux, dont on a un portrait par touches successives, entrecoupé d'autres périodes narratives comme un souvenir, une réflexion ou une sensation corporelle. Ainsi, paradoxalement, le signe, l'espace se fait plus universel et plus personne. On peut prendre un premier exemple dans le récit de Norah³⁶. Celle-ci arrivée en Afrique reçoit pour la nuit la chambre de Sony, la seule qui ait encore un lit. Elle est identique à celle de l'adolescent qu'il était. Norah assise sur le lit, en chemise de nuit comme une

³⁵ Également à prendre au sens de direction.

³⁶ Il est ici fait référence particulièrement aux pages 37-38

enfant, fait revivre dans cette chambre les souvenirs pour essayer de comprendre l'identité actuelle de son frère. Et en dernier ressort donc, la sienne. Croisement géographique, temporel servi donc par une hyper réceptivité du personnage. Elle transparait dans le récit qui accueille, particulièrement bien chez Marie Ndiaye cette frontière poreuse entre intérieur et extérieur, sensation et perception, et dans ce roman précis, présent, prolepse et analepse. Cette écriture confine dans sa finesse parfois au flux de conscience.

Si l'on évoque ensuite un deuxième exemple³⁷ pris au récit suivant, Rudy Descas s'y trouve devant la maison d'une cliente, Menotti. Il a commis dans la cuisine de celle ci des erreurs de mesure irrémédiables. Le passage est celui de la révélation de Rudy : comment il a perdu l'Eden, la mesure de son hubris et ce qu'il en apprend sur lui-même. L'évocation de l'espace très peu présente au demeurant n'a que ce but là, personnalisé. C'est comme si l'on avait affaire au zoom d'un paysage, ou d'un plan avec caméra à l'épaule. La tendance va en s'accroissant puisqu'avec le troisième récit, la description des lieux est largement compromise tant que le personnage est diminué ou ignorant. L'espace n'est plus perçu mais ressenti et projeté à la mesure des capacités de son observateur, ce qui avec Khady réduit *a priori* le prisme.

Trois itinéraires dissemblables, on peut certainement qualifier de prime abord le dernier de migration et les deux premiers d'errance. La plus grosse différence résidant d'emblée dans l'existence d'un but, de la fin désirée du voyage. *En famille* comme *Rosie Carpe* sont tous les deux un échec du déplacement car dans un premier cas, la quête de famille de Fanny n'aboutit jamais et la condamne au rejet et à la solitude. Dans le second cas, la famille Carpe voit son but primaire d'enrichissement peu à peu s'évanouir sans que ce nouveau territoire leur apporte épanouissement.

Le dernier roman offre au contraire une nuance à ce désespérant scénario répété puisque Norah retrouve pacifiée la clé de ses origines, Rudy retrouvant la paix avec lui-même parvient à renouer également avec les siens et se trouve sur la voie de l'appropriation de son nouveau territoire français. Cependant l'histoire de Khady nuance d'emblée ce premier aperçu : son projet de vie vise simplement au maintien de son identité, de son intégrité, le mieux possible. On pourrait penser qu'il s'agit là non d'un échec mais d'une migration, si ce n'était les douloureux déboires qui nous sont contés tout au long du récit... Encore une fois l'écriture de l'écrivain nous prévient de toute lecture trop rapide, c'est pourquoi il nous faudra nous pencher sur l'errance. Ces quelques réflexions premières sur les différents types de déplacements représentés nous permettent cependant d'établir une distinction capitale, d'autant plus pertinente que les seuls espaces importants dans l'œuvre de Marie Ndiaye ne sont pas les lieux objectifs, une topographie mais les espaces vécus. Un lieu n'est

³⁷ Ici, il s'agit des pages 184-187 puis 190 à 192.

traité qu'à travers le rapport qu'entretient avec lui un personnage. Ainsi, la différence essentielle entre l'errance et la migration repose sur le maintien d'un but du voyage, d'un projet personnel. Le maintien donc en dernier ressort de l'identité personnelle du voyageur.

À la lecture de *L'Identité*³⁸, on apprend que selon le psychologue américain Gordon Willard Allport le soi est constitué d'un ensemble d'états éprouvés au nombre de sept, parmi lesquels ce qu'il nomme l'effort central., plus haut appelé projet personnel. Ces “règles de vie” explique Alex Muchielli sont le résultat de l'organisation par le système cognitif des informations en un tout cohérent. Cet effort personnel peut évoluer, dans la mesure où il convient de prendre également en compte ce qu'Alex Muchielli nomme la “maturation” de l'identité.

³⁸ Cité dans Alex MUCHIELLI, *L'identité*, Paris, Presses universitaires de France, collection Que sais-je? Numéro 2288, 1994.

DEUXIEME PARTIE : ERRANCE

« Parcourir le monde, le sillonner en tous sens, ce ne sera jamais qu'en connaître que quelques ares, quelques arpents [...] dont quelques détails nous resteront en mémoire : au-delà des ces gares et des ces routes et des pistes scintillantes des aéroports et de ces bandes étroites de terrain qu'un train de nuit, lancé à grande vitesse illumine un court instant, au delà des panoramas trop longtemps attendus et trop tard découverts, et des entassements de pierres et des entassements d'œuvre d'art, ce seront peut-être trois enfants courant sur une route toute blanche [...] quatre obèses, hilares, à la terrasse d'un café dans les faubourgs de Naples [...] et avec eux, irréductible, immédiat et tangible, le sentiment de la concrétude du monde : quelque chose de clair, de plus proche de nous : le monde non plus comme un parcours sans cesse à refaire, non pas comme une course sans fin, un défi sans cesse à relever, non pas comme le seul prétexte de l'accumulation désespérante, ni comme illusion d'une conquête, mais comme retrouvaille d'un sens, d'une perception d'une écriture terrestre, d'une géographie dont nous avons oublié que nous sommes les acteurs »

Georges Perec ³⁹

Georges Perec rappelle ici ce lien évoqué juste au dessus entre migration et permanence de l'identité, mais son propos soulève aussi d'autres idées : celle de la fragilité de la frontière entre errance et migration, celle que de simples détails peuvent influencer la perception d'un espace. Qu'en est-il de la couleur chez Marie Ndiaye?

II.1. Couleurs troublantes

C'est peut être dans *La Naufragée* que le thème de la couleur est le mieux exploité. Il est intéressant de se pencher pour la première fois sur un autre type d'ouvrage qui ici associe récit et représentation graphique. La couleur fait ici partie intégrante de l'espace, le construit. D'un côté les images de Turner peintre anglais du dix neuvième. Atmosphère de brouillard ocre, peu de bleu, plus de jaune que de rouge, une lumière qui agrandit l'espace et donne corps à l'omniprésence de la couleur. Turner préfère “aux coloris simples les demi-teintes”, en restant “attentif aux reflets aux

³⁹ Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris, Editions Galilée, 1974, p105.

moyens de médiatisation de l'image”⁴⁰, dissout les formes, construit des atmosphères. De cette façon, la couleur se compose de détails éparpillés qui fournissent la forme comme si celle-ci apparaissait toute seule selon la force d'impulsions centrifuges”.

Marinella Termitte explique plus loin l'emploi des couleurs chez Turner. D'après ses observations, Turner privilégie le jaune par rapport au rouge, élimine le violet, évite le mélange de rouge et de bleu tandis que le blanc est au contraire la couleur de l'union, de la lumière composée. Jeu des instabilités entre réel et reflets créant de nouvelles formes, soutenu par la présence des contraires de l'eau et du feu. Association qui selon la critique “désire le chaos et s'approprie le mouvement de l'œil pour un univers en fluctuation [...] un processus de tension continue”. Souvent des trains en partance aussi. Autrement dit, une couleur qui vibre pour exprimer son instabilité intrinsèque.

De l'autre côté le récit de Marie Ndiaye se propose d'accompagner les toiles que l'on connaît. L'histoire d'une sirène ou femme-poisson (selon le point de vue choisi) échouée entre la terre (quais de la Seine) et l'eau.

Le récit présente un état d'entre- deux, d'incertitude. L'auteur enrichit son texte de descriptions plus fournies encore et ses couleurs connotent objets, personnes ou sensations. Un espace sensoriel, des dispositifs “olfactifs, sonores, tactiles, descriptifs, sculpturaux et lumineux pour passer du matériel à l'immatériel”.

Tout cela est particulièrement sensible dans la première partie qui se déroule dans les halles de Paris. La présence de l'eau, du brouillard, de l'ombre rendent les couleurs plus concrètes.

“[...] La lueur de l'aube à peine voilée d'une brume d'email, déjà la promesse rouge du soleil d'été, loin là-bas sur l'eau grise (pas la mer, non me dis-je avec détresse, pas la mer d'où je viens mais quelque fleuve à l'eau douce et sale, douce écœurante et huileuse, et tantôt grise, tantôt brune, pas la mer ni l'odeur de la mer mais quoi?), seul point distinct parmi les ombres, les vapeurs claires.”⁴¹

Le terme de “vapeur claires” suivi plus loin de “lumière de zinc” ainsi que “clarté trouble” proposés ensuite, sont des associations à la limite de l'oxymore. Il s'en dégage une tension à la limite de l'immatériel. La couleur posée par touches différentes mais réunis dans un même halo d'incertitude, comme chez Turner, envahit le récit. Elle se construit ici en comparaison avec l'eau,

⁴⁰ Marinella Termitte : « Les couleurs de *La Naufragée* », in *Marie Ndiaye : l'étrangeté à l'œuvre, Revue des Sciences Humaines, Op.cit.* p55 et suivantes. Une critique, parfois microscopique, y est faite des termes employés et des différentes dissolutions de sens de la couleur dans la lettre de Marie Ndiaye, au regard des tableaux du peintre.

⁴¹ Marie NDIAYE, *La Naufragée*, Flohic, coll. « Musée secrets », 1997, p9.

réfèrent par nature de l'instabilité entre état liquide et gazeux, pour encore insister sur cette tension, cette incapacité à saisir toutes les nuances colorées, toutes les nuances du paysage en un seul coup d'œil. Le blanc, couleur prisée par Turner est ici "d'émail", effet d'irisation qui rappelle l'arc-en-ciel, tout comme les tremblotements de la lumière. Tout est en tension, en suspens. Marinella Termitte déclare aussi : "Les impressions chromatiques s'emparent des connotations non du paysage mais des notions sans limite telles que le ciel ou la mer. Quant au ciel, la fluctuation de sa description augmente l'incertitude des données et la difficulté de se servir des couleurs codifiées"⁴².

Un autre élément de taille perturbe la compréhension de l'espace : les couleurs se font concurrence dans une temporalité floue qui hésite entre présent passé et futur proche. À la page 27, toujours dans la première partie, "le ciel empourpré" dépasse le blanc bleuâtre" précédent. Deux couleurs s'associent, l'une nette et l'autre déjà hybride. Puis la couleur se veine et semble s'éloigner, le rouge devient ainsi "rougeoisement" auquel s'accrochent trois adjectifs "fluctuant, animé, bavard" : incertitude, mouvement et son. Une couleur qui, à la fois, nourrit et fait appel à l'imagination.

L'hyper malléabilité de l'écriture de la vue, renforcé par l'apport des autres sens, tente de rendre compte de la tension à la limite entre union et division, matériel et immatériel qui sont à la fois propre au conte, à la peinture de Turner et au personnage : l'exploitation maximale du thème de la couleur permet ici d'exprimer ce sentiment d'entre deux éprouvé par la sirène. A la limite de la compréhension des images, à la limite de la compréhension de soi.

Sans être enrichi du pouvoir d'évocation des toiles de Turner, les couleurs dans les autres œuvres de Marie Ndiaye sont également significatives. Elles connotent en général un lieu, personnage et ses sensations, une situation, un objet pour le charger symboliquement. *Rosie Carpe* développe ce motif de la couleur plus richement peut être que dans les autres ouvrages choisis. Certaines couleurs sont fixées, attachées tout le long du récit. En effet, Lagrand reste tout le roman durant un « noir [...] au polo blanc »⁴³ ; de même que Titi reste marqué par ses « cheveux ternes », son crane bleuté », quasi invisible qu'il est.

Cependant, la plupart des couleurs qui sont évoquées dans *Rosie Carpe* et particulièrement celle qui touchent l'héroïne éponyme, sont mobiles. Rosie Carpe, est « un véritable « caméléon » comme le fait remarquer Claire Ducourneau⁴⁴. On peut lui assigner quatre couleurs distinctes. À Brive d'abord, à la « saison jaune, douce, provinciale et pleine d'aspiration », elle a l'impression d'avoir été un peu ce jaune là égal et un peu terne », « j'étais Rose-jaune autrefois »⁴⁵ ajoute-t-elle .

⁴² Marie NDIAYE, *La Naufragée*, *Op. cit*, p59.

⁴³ Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, *Op cit*.p32.

⁴⁴ Cf. Claire Ducourneau, « Entre noir et blanc », in *Marie Ndiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, *Revue des Sciences Humaines*, *Op. Cit*, p101-117.

⁴⁵ Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, *op. Cit*. p55-56.

À Paris, jeune fille, elle devient « bleu sombre »⁴⁶. À Antony, à Rose-Marie Max pose la question, « tout ce rose pas vrai Rosie que c'est extra ? »⁴⁷. Plus tard, en Guadeloupe, elle est, aux yeux de Lagrand, « épanouie dans une splendeur rouge inopinée »⁴⁸ Une couleur par lieu donc, et non plus une couleur par personnage.

Mais cette mobilité intrinsèque va même plus loin, puisque chaque couleur est nuancée par des adjectifs qui connotent des états d'esprit différent. Le bleu à Paris, est celui d'une « robuste jeune femme en bleu »⁴⁹ puis ensuite celui d'une « fadeur bleue », d'un « bleu sombre ». Le jaune de Brive est comme cité au dessus, d'une « saison jaune, douce »⁵⁰ puis ce jaune devient une substance cotonneuse que nul ne pouvait franchir »⁵¹. Le rouge subit le même changement, couleur de désir, il devient ensuite celui d'une fertilité perdue, pourrie « profusion de fleurs rouges au stade extrême de l'épanouissement », « parfum de roses épuisées »⁵². Concernant Lazare, l'éclat du magnolia de Brive, qui chaque printemps ouvrait dans leur jardin, ses fleurs blanches »⁵³ s'éloigne pour qu'il surnage dans une « touffeur grise et poussiéreuse »⁵⁴ (RC, 71). Toutes les couleurs se nuancent, semblent s'affaiblir pour évoquer accompagner la déchéance des personnages. Des lieux salis en quelque sorte par les personnages et parfaitement mobiles, donc traîtres.

Ce jaune marque peut être encore plus que les autres couleurs évoquées cette labilité. Couleur de l'éclat solaire, il est aussi celui de l'urine des rats que Titi affamé ingurgite, un d'un danger situé entre réel et irréel. En effet, attaché à l'urine c'est un danger bien réel mais une autre peur flotte à travers cette couleur, peur flottant entre passé, « leur visage sévère nimbé de jaune » et futur superstitieux, comme « l'éclat d'une robe jaune vif » (RC, 384). L'auteur signale dans une interview à Dominique Rabaté que le jaune était pour elle une couleur trouble de gaité mais aussi de « rire jaune ». Pour Gilles Marcotte, c'est une couleur « qui dissout tout ».⁵⁵ L'emploi particulièrement labile des couleurs peut selon l'état d'esprit du personnage connoter un lieu cauchemardesque ou dangereux. Les couleurs sont changeantes et déformées, nuancées et peu, à l'instar des lieux, dont elles semblent pourtant garantir l'identification, sont dignes de confiance. Ce doute met l'accent sur le peu de stabilité dont sont dotés les personnages, les malaises de leur

46 Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, op. Cit. p74.

47 Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, op. Cit.p78.

48 Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, op. Cit.p254.

49 Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, op. Cit. p61.

50 Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, op. Cit. p55.

51 Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, op. Cit. p58.

52 Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, op. Cit.p374.

53 Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, op. Cit.p57.

54 Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, op. Cit. p71.

55 Gilles MARCOTTE, « Symptômes de l'insignifiance » dans l'Atelier du roman numéro 35 (sept '03) 56-59.

identité. La couleur rend l'errance plus palpable et plus intime. En effet on comprend bien que si la perception de la couleur est universelle, sa compréhension est arbitraire et met en jeu un jugement personnel du personnage, au regard de sa propre histoire.

II.2. Des illusions de havres

Georges Perec dans *Espèces d'espaces* écrit ceci :

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles [...] De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.⁵⁶

Une grande labilité des lieux, y compris connus et déjà marqués, comme nous l'avons vu au plus près avec les couleurs.

Il faut toujours « le marquer ». Or ce qui renforce la sensation de vertige à la lecture des œuvres de Marie Ndiaye, c'est le trouble jeté sur les noms, soit noms vides de signification soit oubliés. Dans *En famille* déjà, on retrouve des lieux, assez importants, de la taille d'un village désignés par une seule initiale, M. par exemple. Ce village au nom, oublié ou indigne d'intérêt est en plus la réplique parfaite de celui de la grand-mère, celui-ci appartenant tellement au passé que l'on ne saura jamais son nom. Les autres noms, choisis volontairement pour évoquer des clichés à l'instar du « Coq Hardi » ne permettent pas non plus de désigner quelque chose de précis. En fait ces dénominations ne singularisent pas, mais noient dans la masse, dans un mémoire flottante. Le M. peut désigner un lieu oublié mais aussi tous les villages commençant par la lettre M., ce qui est suggéré par la photographie sur laquelle l'on ne peut pas distinguer le village de l'aïeule de celui-ci. On pourrait également penser que si Fanny n'arrive pas à reconnaître à distinguer les deux villages, c'est simplement parce qu'elle n'y a jamais été. En somme un lieu, perdu parmi d'autres dans le temps, inconnu mais projeté, perdu dans la mémoire subjective aussi sûrement et quasi anonyme tant il tient du stéréotype. Un dédale qui n'est pas sans rappeler Kafka et ses trajets labyrinthiques vers des lieux sans autres noms que génériques ou symboliques : la porte de la loi, l'Eglise, le tribunal.

C'est d'ailleurs comme un labyrinthe que peut se penser l'espace dans ce roman, tant au

⁵⁶ Georges Perec, *op.cit.* p122.

niveau du système que microscopique. Fanny n'arrive pas à s'orienter pour retrouver Tante Léda, et concrètement à lire suffisamment les signes d'une carte (postale) pour pouvoir retrouver son chemin. Son trajet montre bien cela, passe d'un lieu à un autre, sans aucune cohérence. Nous pouvons évoquer, à titre d'exemple le passage dans le train, où Fanny se rend à Paris pour rejoindre Tante et Mère, réunies selon elle pour parler de Léda. Les paysages sont d'une remarquable variété, défilent, comme le train, à grande vitesse littéralement sous nos yeux, comme sous les siens : nous avons là une véritable énumération, des "tours" des "grues", un "torrent de voitures", des "pavillons monotones", des "pavillons propres", "d'insolites et soudaines villes neuves", "une large statue de béton", "des supermarchés". La vitesse du train c'est aussi la vitesse à laquelle évolue le paysage. En ce sens la vision trouble qu'a Fanny du paysage en témoigne également. Les silhouettes fugitives "un homme dans sa cuisine", la voiture "de l'oncle Georges" ne peuvent avec la vitesse pas être identifiées. Les bâtiments fixes semblent "osciller", "avancer", "s'élançant". Fanny semble inapte à comprendre dans quel espace elle se déplace. En effet, elle a passé toute son enfance à Paris, on peut donc raisonnablement supposer qu'elle a déjà fait ce trajet et pourtant il revêt une apparence incroyable et rêvée. Tout comme chez Kafka, on retrouve dans quelque chose de cernable, de connu, une incertitude qui confine au fantastique.

Au niveau microscopique, les lieux se distendent jusqu'à y perdre tout sens de l'orientation, c'est ici l'exemple du supermarché qui semble le plus probant. Tante Colette, alors relais de la narration essaie pour comprendre un lieu qui la dépasse de toute sa taille et de toute l'intelligence de sa conception a recours à tous les moyens, corps comme mesure physique, description, analogie avec des éléments connus du village, emploi de différentes échelles, humaines ou divines, rien n'y fait. Elle s'y perd tellement complètement qu'elle y perd presque la vie, tandis que la visite des « claires profondeurs » tourne à l'expérience mystique. Dans un dernier temps, il y a aussi un type de lieu nommés, mais qui apparaissent vides de sens.

Dans *Rosie Carpe*, particulièrement, Paris comme Brive la Gaillarde ne sont pas accompagnées de descriptions. Brive est limitée à des sensations corporelles sans aucun détail topographique réel, tandis que Paris est tout au plus, une ville où errent deux des personnages, Rosie et son frère⁵⁷. La ville réelle semble être rendue grise, en arrière plan. D'ailleurs Fanny elle-même ne semble pas reconnaître le Paris, où elle a sûrement vécu avec sa mère, enfant. Le paysage reste donc toujours étranger, le nom ne fonctionnant pas comme un signe de reconnaissance ou embrayeur de description. Le fait que le nom agisse comme un cliché, un élément heuristique que le

⁵⁷ À partir de la page 55 Brive est évoquée, dès la page 58 l'on passe à Paris puis p67, Rosie trouve un emploi à la Croix-de Berny.

lecteur doit comprendre, qu'il n'est point besoin de décrire, renforce certainement la marginalité du personnage, qui, lui, s'y perd.

Ces lieux « stables et immobiles » tant souhaités, c'est ce que j'ai nommé « havres ». Pour les personnages en déplacement des œuvres de Marie Ndiaye, il s'agit souvent de représentations idylliques, voir édéniques.

Or comme l'explique Christine Jérusalem, « il y a quelque chose de pourri au royaume de l'Eden »⁵⁸. Nous avons déjà vu comment les clichés, repris à la littérature de voyage s'émoussaient bien vite, sous la plume de l'auteur, c'est plus globalement le cas pour les différents havres que les personnages espèrent. Khady Demba échoue ainsi dans son exil vers la France, pour Rosie comme pour son frère les déplacements vers Paris, vers la banlieue ou ensuite vers la Guadeloupe s'avèrent inopérants pour leur trouver un foyer, car le lieu ne leur appartient pas. Il est d'ailleurs intéressant en ce sens de remarquer que les deux personnages sont constamment en train d'emprunter un lieu. Lazare errant, s'abrite chez Rosie, puis chez son amant Max, puis chez son ami Abel, il n'occupe pas sa propre maison en Guadeloupe, l'on peut donc supposer qu'il vit chez quelqu'un d'autre. Avec Rosie, on peut même s'apercevoir d'une sorte de désappropriation plus subtile. Certes, elle vit aux crochets de Max qui lui fournit son appartement, mais ce qui est marquant c'est qu'elle n'arrive pas à se l'approprier car il est déjà plein de la présence des autres. À Antony, chez l'ami de Max par exemple, p102-103, l'exemple est frappant. Le lieu laid est envahi de la présence de l'ami, pas de place au sens concret et donc peu de place pour la personne de Rosie. Elle est écrasée par la présence étrangère, en général par la présence masculine que représentent ensemble l'ami et Max. La focalisation interne qui laisse plus de place à Max qu'à elle, met bien cela en exergue. Rosie est réduite à peu de chose, écrasée, contrainte. On a donc ici affaire à un autre type de lieu, non plus comme dans *En famille* un lieu déserté, sale et hostile, une illusion légèrement fantastique de havre. Le jeu de la narration dont nous avons déjà parlé, qui crée un fossé entre la sensation et la compréhension des événements. C'est au contraire un lieu ancré dans la réalité contraignant par la « surprésence » d'autrui. La contrainte se fait tangible, visible. Lazare, de même apparaît toujours accompagné dans les différents décors. Comme le sentait Perec, il ne s'agit pas de vivre dans un lieu pour y habiter. Où est la frontière?

Dans le dernier ouvrage, un autre type de havres est proposé avec un nouveau type d'obstacles dont nous avons déjà un aperçu dans *Rosie Carpe*. Norah comme Rudy Descas construisent à travers le temps le rêve d'un havre. Arrivés quelque part, ils confrontent la réalité à

⁵⁸ Christine Jérusalem, « Des larmes de sang au sang épuisé »... in *Revue des Sciences Humaines, Op. Cit.*, p83-91

leurs souvenirs, ce qui fragilise leur perception des lieux. Norah, arrivée chez son père fait se côtoyer dès la première phrase le souvenir de son père et de sa maison, à l'actuelle déchéance, ce qui ne peut que dévaloriser la situation actuelle. Arrivée dans la chambre, c'est autre chose. Elle est restée telle que du temps où son frère était adolescent. Assise en chemise de nuit, Norah essaye de distordre le rapport au temps afin de relier passé et présent. Or le problème c'est que le passé est encore trop présent. On se situe donc dans une construction mémorielle qui appartient au passé, qui rend le lieu flottant et donc d'autant plus incertain et impropre à accueillir un héros, lui, vieilli.

S'il s'agit ici d'une construction mémorielle individuelle, dans *En famille*, l'on peut constater plus ou moins le même comportement à l'échelle du groupe. Ainsi Fanny regardant la photo du village de M. et essayant de le retrouver à travers une carte postale, essaie de retrouver différentes couches mémorielles dans le présent : celle de la famille puisqu'elle cherche le sosie du village de l'aïeule, celle de la communauté puisqu'elle reconnaît et cherche le village représenté sur une carte postale autrement dit un cliché représentant une communauté pittoresque, typique. Deux types de mémoire cohabitent dans ces romans : la mémoire collective et la mémoire culturelle⁵⁹. La superposition d'une seule ou même des deux au présent, rend la réalité incertaine flottante (au minimum, dans le temps) et prive de la possibilité d'appropriation. On peut penser ainsi que Christine Jérusalem, au jardin de Lagrand, parfait exemple de lieu idyllique ébranlé. Lagrand voit dans le jardin de Titi les fleurs rouges au stade extrême de l'épanouissement (qui) s'écroulaient par dessus la clôture, [...] perçût

Tout de suite l'odeur des roses épuisées » (RC, 376). Là encore on peut lire l'influence dans la lecture des lieux de Lagrand de son souvenir personnel de Rosie en rouge dans l'herbe, mais aussi celle de la vision collective à travers l'association des roses et de la fertilité. La maison reprenant dans ses éléments esthétiques des canons antiques quasi stéréotypés, fait se juxtaposer en un seul regard, vision singulière collective, passé et présent. Tout un vertige auquel n'échappe pas Lagrand, sensible à travers le parfum des roses à l'empreinte du temps qui passe sur les lieux rêvés comme l'Eden. Ce temps prive le lieu de sa fertilité originelle, et ainsi le condamne ainsi que ses habitants à la stérilité solitaire. En effet le dernier critère qui empêche les personnages de trouver un havre dans ces romans, c'est bien leur solitude intrinsèque. Cette importance de la solitude, met le doigt sur une distinction capitale entre errance et migration, distinction que nous avons déjà effleuré : l'errance est avant tout psychologique car l'espace pour Marie Ndiaye n'est pas une topographie mais un espace vécu.

⁵⁹ Typologie reprise à Régine Robin dans son ouvrage *Le Roman mémoriel, de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Les éditions du préambule, 1989

II.3. Errance psychologique

Corolaire donc de cet Eden perdu vient l'interrogation lancinante et récurrente de Lagrand : « où est ma famille? ». Il est effectivement frappant de voir, comment les personnages de Marie Ndiaye sont solitaires et pour se situer parfaitement dans le sujet choisi, comment leur itinéraire est conjugué au singulier, comme le souligne l'emploi si fréquent de la focalisation interne. Fanny en est le parangon, car elle finit indirectement par mourir de cette solitude. Mais les héros « plus réels » des romans suivants, le sont tout autant. Rosie Carpe ne trouve à aucun moment de compagnie qui l'épanouisse, que ce soit amicalement ou sentimentalement⁶⁰. Ce propos, s'il est pertinent pour les deux premières œuvres, est toutefois à nuancer au regard du personnage de Lagrand, cas particulier sur lequel il convient de se pencher un peu plus. Lagrand, jeune noir guadeloupéen, célibataire, rendant visite à sa mère folle. Ce n'est pas un personnage migrant, contrairement à tous ceux présentés. Paradoxalement, l'un de ses deux attributs inaliénables est un *pick up* blanc, qu'il semble conduire d'un endroit à un autre, ou plutôt, toujours vers une destination précise : pour aller chercher Rosie, pour accompagner Titi à l'hôpital ou bien à la fin pour rejoindre sa belle famille. Un homme qui semble donc le seul à être orienté. Pourtant l'on peut constater que, toujours ses trajets sont dépendants de sa relation à autrui : il voyage pour autrui, rend service à tel point qu'on « use et abuse » de lui⁶¹. Cela cache donc une désorientation plus intime car relationnelle. La phrase lancinante du personnage « où est ma famille, où sont... »⁶² commence ainsi par un interrogatif de lieu. Il s'agit donc pour lui de s'orienter par rapport aux autres (trouver femmes et amis) réels (*cf.* note n°33, *op cit*) et à lui-même (à savoir dénouer et comprendre ses sentiments vis à vis des autres. Il s'efforce ainsi tout le long du roman de saisir ses sentiments vis à vis de Titi qu'il qualifie de « méduse » tout en s'excusant ensuite⁶³ et la nature et la force des sentiments qu'il éprouve pour Rosie et inversement de comprendre les sentiments de sa mère vis à vis de lui. Il s'efforce en somme d'aller vers une plus grande cohérence. Il serait largement possible de trouver une métaphore spatiale à cela, d'y voir un « parcours initiatique. Lagrand vivant ce qu'Alex Muchielli appelait la « maturation de l'identité »⁶⁴. C'est donc un type de parcours particulier car il n'est pas géographique mais mental, idée sur laquelle nous reviendrons dans notre troisième partie. Pour autant, il semble important de le traiter comme une forme de migration vers la

⁶⁰ Voir en ce sens l'étude sur l'amitié dans l'œuvre de Marie Ndiaye, par Andrew Asibong qui, si elle développe fort bien le propos, serait ici hors sujet : « Tou(te)s mes ami(e)s : le problème de l'amitié chez Marie Ndiaye », *Op.cit, Revue des Sciences Humaines*, p137-152.

⁶¹ Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, *op. Cit* p386.

⁶² Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, *op. Cit* p376.

⁶³ Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, *op. Cit* p375.

⁶⁴ Alex MUCHIELLI, *L'identité*, *Op.cit.* p90.

maturation, ultime but ici de l'errance précédente.

La nuance doit être marquée aussi avec *Trois femmes puissantes*. Les personnages principaux y trouvent ici un lien familial fort, ou plutôt s'efforcent de le tisser. Fait certainement à relier à cette solitude, les personnages sont très souvent en attente et cette attente est trompée par l'arrivée dans des lieux intermédiaires : ainsi La croix de Berny fait office de halte avant Antony, qui est lui même un lieu en suspension où Rosie ne s'établit pas (elle prend en effet la chambre d'un ami de Max parti pour un an). Dans *Trois femmes puissantes*, si Norah ne fait en Afrique qu'un voyage qu'elle sait temporaire et va rentrer en France ensuite, auprès de son compagnon et de leurs filles, si Khady sait, elle aussi, qu'elle doit attendre un but : la France et que toutes les étapes sont seulement intermédiaires et instables, Rudy Descas, rentré en France n'en a qu'une conscience floue. Il vit plus ou moins consciemment dans le regret des « fleurs du frangipanier de Dara Salam »⁶⁵, tout en essayant de s'adapter à sa nouvelle situation. L'errance n'est qu'inconsciente, c'est le sentiment de malaise, lui, conscient, qui en est le symptôme : le sentiment d'être déplacé par rapport à soi-même, à sa propre volonté plus intime.

Ce décalage mental peut se traduire au niveau du style, en une sorte de tremblé, d'hésitation. Ce travail du style peut être assez problématique, il nous faudra donc recourir à plusieurs exemples. Nous avons déjà noté une distorsion entre la sensation et la compréhension des choses, ce qui a plusieurs conséquences. Cela produit une impression de dédoublement de l'instance de jugement, le lecteur doit prendre partie, décider de comprendre de telle manière. Il construit lui même l'image.

En ce sens, nous avons déjà pris l'exemple de Fanny, arrivant tout juste au Coq hardi⁶⁶. En focalisation interne Fanny décrit le paysage autour d'elle, il s'agit donc là de perception objective. Cela dit, quand l'on lit « une tenace odeur de grailon empoisonnait l'air » s'agit-il ici d'une interprétation de Fanny, d'une donnée objective voulant simplement signifier la puanteur ou bien encore l'intervention du narrateur hétérodiégétique (puisque Fanny s'assoupit?). Plusieurs outils d'analyse littéraires sont ici pertinents. Cette courte phrase montre en effet l'imbroglie stylistique de différents types de discours rapportés, discours indirect libre ou narrativisé se mêle ici au récit (dans une proportion bien difficile à établir!), mais la narration hétérodiégétique se mêle aussi, paradoxalement, à la focalisation interne et entraîne à la fois un va et vient constant entre intimité frisant jusqu'à la compréhension de l'inconscient du personnage et objectivité extérieure. Ce soin stylistique a un principal effet : le lecteur doit trancher, décider de qui parle et comment le comprendre, il est cependant si près de comprendre comme objectifs un discours partial assumé par un personnage qu'il est aisé de donner dans la lecture stéréotypée. D'ailleurs quel est le discours le

⁶⁵ Marie NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, op. Cit, p186.

⁶⁶ Marie NDIAYE, *En Famille*, op. Cit, p68.

moins stéréotypé, celui produit par le narrateur hétérodiégétique ou par le personnage (dans la mesure où l'on peut les distinguer)? Sur le lac, Tante Colette explique à Fanny, photo à l'appui qu'elle n'est plus l'enfant tranquille de la famille qu'elle fût petite⁶⁷ (EF, 152). Nous pouvons lire ensuite ça dans un nouveau paragraphe : « Jamais on n'eût cru qu'elle était apparentée aux autres enfants, ni qu'elle avait grandi sur le même sol ». Qui produit ce discours? Nouveau paragraphe, donc il ne s'agit probablement plus de Tante Colette, mais bien du narrateur hétérodiégétique, car aucune trace explicite de Fanny (par un mot signifiant le regard par exemple) qui désignerait ainsi ce discours comme le sien, ayant intériorisée l'opprobre de sa Tante. Pourtant dans cette phrase, il est clairement suggéré la différence de Fanny et ce à l'aune d'une norme sociale intégrée. Autrement dit, le lecteur, comme Tante Colette (et donc comme Fanny qui a intégré ainsi que les prisonniers du système de Bentham le regard punitif⁶⁸) se retrouve producteur de préjugés, complice de cet anathème. Ce procédé que nous avons identifié à propos de l'identité parce que cela nous semblait plus facile, vaut aussi pour les lieux. L'on y retrouve le mélange des points de vue, si bien mêlés que l'on s'y perd. Un point de vue plutôt instable et difficilement identifiable donc dans un premier temps.

En abordant un second exemple, nous pourrions voir d'autres procédés à l'œuvre. Cela est particulièrement sensible dans l'épisode où Rosie marche le long des buis dans une rue d'Antony avant de rencontrer sa mère, comme surgie⁶⁹.

Une jeune femme nommée Rosie Carpe longeait les haies bien entretenues d'une petite rue paisible d'Antony. Rosie était cette toute jeune femme, nommée Rosie Carpe, qui marchait le long des haies de fusains en laissant courir sa main sur les grillages, les treillis. Elle savait qu'elle était Rosie Carpe et que c'était bien elle, à la fois Rosie et Rosie Carpe, qui marchait en ce moment d'un pas tranquille, longeant les haies bien taillées de ce quartier, résidentiel, silencieux d'Antony.

Ici le tremblé du style affecte deux thèmes théoriquement distincts, l'identité de Rosie Carpe et le lieu de la promenade. En fait, le lieu de la promenade, vécu comme un espace temps propre est donc le prolongement de l'identité à l'instant T. autrement dit, le fait d'ancrer Rosie dans cet espace temps, c'est en réalité ancrer le sentiment de l'identité du moi dans le temps, l'un des sept principes

⁶⁷ Marie NDIAYE, *En Famille*, op. Cit, p152.

⁶⁸ Rapprochement fait par Nora Cotille-Foley dans « Les mots pour ne pas le dire » in *Marie Ndiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, *Revue des Sciences Humaines*, Op. Cit. p13-23. Elle y développe aussi l'idée de la différence entre perception et imagination/compréhension. Elle est également la seule à avancer l'idée selon laquelle le motif de l'exclusion de Fanny serait sa couleur de peau, son père étant selon quelques indices disséminés, africain. *En famille*, première œuvre, où il est question de l'Afrique??

⁶⁹ Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, op. Cit, p145.

relevés par Gordon Willard Allport comme fondateurs de l'identité. Inversement, le doute existentiel de Rosie se lit dans son regard sur l'espace qui l'entoure. Le polyptote du verbe « longeait » tout comme la reprise de son sens par d'autres termes produit une tautologie qui instille un doute, « le soupçon vient que cette alliance naturelle n'a rien d'évident »⁷⁰, autrement dit que le regard est faux ou les choses. Rien n'est garanti, ni le mot, ni l'identité des éléments. L'espace devient étrange, et rapidement étranger. Pierre Lepape reprend ce constat en expliquant que c'est un « roman qui ploie sous les signes dans leur profusion, mais ces signes sont au mieux équivoques, la plupart du temps muets ou pire indiquant qu'ils ne signifient rien »⁷¹. Le développement du motif du buis en quelques lignes est particulièrement riche en effet : couleur, odeur, danger, maternel, matinal, marqueur d'une aisance sociale pavillonnaire : on ne sait plus quelle signification préférer, quel regard adopter. À l'image de la casquette de Charles Bovary chez Flaubert ou des tableaux pointillistes, l'image se trouble. L'image est déconstruite.

Mais parfois effectivement, l'inverse se produit. La lecture de *Trois femmes puissantes* met en scène des lieux décrits avec des mots non porteurs de sens, pauvres de signification car trop larges, trop épurés pour singulariser quelque chose :

Elle considérait avec plaisir la petite pièce blanche et nue et elle acceptait l'idée qu'elle avait peut-être dix ans auparavant dormi dans cette même chambre [...] Elle était là, seule dans l'intense clarté d'une maison étrangère, assise sur une chaise dure et fraîche de métal poli, et son corps tout entier était au repos et son esprit était au repos pareillement⁷².

Le dernier procédé de trouble de l'image que suggère cet exemple, c'est l'hypersubjectivité du regard. L'évocation de Brive la Gaillarde en est peut-être la meilleure illustration (RC, 57). Rosie se rappelle seulement du jaune, tandis que son frère Lazare se rappelle, lui tout à fait autre chose : le magnolia blanc du jardin, sans que les deux visions soient compatibles : « Rosie elle, ne se souviendrait d'aucun magnolia »/ « Lazare ne se rappellerait de rien de jaune à Brive ». Les deux images en concurrence finissent à la fin du roman par être amalgamées dans une mythologie personnelle de Lazare « une petite maison jaune à Brive, un jardin, ma fille voilà »⁷³. L'on peut ainsi mesurer la fragilité des images données à travers la focalisation internes, comprendre combien elles peuvent être fausses, construites ensuite, et influencées, construites comme un patchwork temporel, mémoriel, de subjectivités.

⁷⁰ Cf. Dominique Rabaté, L'éternelle tentation de l'hébéture. Le nom de Rosie Carpe.., *L'Atelier du Roman* 35 (sept '03) 48-55.

⁷¹ LEPAPE, Pierre, « En panne de famille », *L'atelier du roman* 35 (sept '03) 42-47 <<Rosie carpe >>.

⁷² Marie NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, op. Cit, p88.

⁷³ Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, op. Cit, p364.

La contradiction de départ entre les deux souvenirs distincts du frère et de la soeur suggère un élément important. Tandis que les personnages de Marie Ndiaye errent dans des espaces géographiques troubles, il reste au contraire cloisonné dans un psychisme qui les enferme si bien qu'ils en viennent à ne plus bouger même physiquement. Ainsi Rudy Descas, visitant la maison de Menotti ne l'appréhende qu'à la lecture de son propre échec. De même, si toute sa journée, il est en déplacement de la maison de Menotti à la sienne, en passant par celle de Gauquelan et de maman, il reste jusqu'à la fin emmuré dans un même espace temps de la névrose, le passé au Sénégal. Symboliquement, on peut d'ailleurs remarquer qu'il ne quitte quasiment pas sa voiture. Un déplacement de surface seulement, comme s'il faisait tout pour ne pas bouger de là où inconsciemment, il était resté, au Sénégal. Un mouvement réel, une immobilité intérieure. Une liberté de mouvement en quête d'un monde meilleur contre un cloisonnement, un enfermement mental.

Cette opposition peut être comprise à la fois comme un symptôme de l'errance (la *migration* échouée, le renoncement arrive avec la dépression et l'obsession des idées noires) et comme une conséquence de celle-ci.

Lydie Moudileno souligne que

La plupart des récits présentent des personnages qui ont en commun d'évoluer dans des espaces et des communautés caractérisées par l'étroitesse, tant spatiale que sociale ou mentale. L'étroitesse spatiale est manifeste dans le choix des lieux où se situent les histoires : le lotissement dans *La Sorcière*, la colonie et le département d'Outre-mer dans *Rosie Carpe*, la petite ville de province dans *En famille*, la France profonde dans *Rosie Carpe* au caractère potentiellement sclérosant de ces sociétés et topographies s'ajoute le type de logement dans lequel vivent ces personnages : une chambre de bonne un meublé, une minable chambre d'hôtel, un appartement étriqué, etc. [...] Les relations affectives entre les personnages autant que les relations des personnages au monde qui les entoure, sont déterminées par cette étroitesse, qu'il s'agit de la bien-nommée petite bourgeoisie, des cercles familiaux ou des rapports de voisinage⁷⁴.

Un enfermement psychologique donc et un déplacement souvent seulement apparent. Nous arrivons à la définition d'un espace de plus en plus abstrait, car de plus en plus mental. C'est la piste que semble, pour nous, suggérer Marie Ndiaye à travers toute cette imagerie floue. Va-t-elle, et particulièrement ses personnages, vers un autre territoire qui serait cette fois imaginaire et/ou subjectif?

⁷⁴ Lydie Moudileno, « l'excellent français de Marie Ndiaye », *Revue des Sciences Humaines*, *Op cit.* p 25-38.

TROISIÈME PARTIE : VERS UN AUTRE TERRITOIRE ?

« La porosité des lieux t'habitait. Ils étaient en toi. Ta seule identité »

Régine Robin

Après s'être penché sur les personnages mis en scène par l'auteur, il ne paraît pas possible de faire une analogie simpliste entre les deux instances, même si l'on observe une simple similitude : l'auteur comme ses personnages se déplace, migre (et change même de pays). Peut-on en revanche parler d'errance ?

Rien n'est moins sûr, puisque ces déplacements se font en famille et qu'en apparence, il s'agit plus d'une question de liberté que d'absence de but. En somme, un accomplissement et non une perte de soi-même. Une apparente contradiction que l'apport des littératures francophones québécoises pourrait éclairer (ou résoudre?) à travers la proposition d'un espace mental au delà des frontières. Cet espace mental, on le retrouve d'abord dans les œuvres de l'auteur.

III.1. Des territoires de l'inconscient aux inconscients territoires

L'espace mental c'est l'espace créé par une superposition qui n'existe pas dans la réalité, de points de vue mais aussi de mémoire et plus globalement de temporalités. Si nous avons déjà abordé l'idée que les paysages pouvaient être un collage de mémoire tant individuelle que collective, il faut concevoir qu'ils sont en réalité souvent plus riches que cela, flottant entre passé et l'espoir d'un futur, entre souvenir et projection donc.

Rudy Descas chez Menotti en fournit un exemple pertinent. En effet, sa vision de la maison de Menotti n'est intéressante que parce qu'elle est partielle. Il la voit à travers le prisme des comparaisons. L'une est conjuguée au passé qui rappelle « les fleurs du frangipanier de Dara Salam⁷⁵ mais aussi la glycine aux « abondantes grappes de fleurs mauves parfumées ». Là encore, un signe à plusieurs connotations. La glycine à travers le regard de Rudy, devient l'arbre du jardin d'Eden et Menotti en le détruisant, ébranle un temps séculaire, Le passé mythique de l'Occident repris à son compte par Rudy. « Vieux pied de glycine gros comme un tronc, qui avait pris racine quelque cinquante ans auparavant » « énorme bignonia », « vieux noyer », « buis centenaires », les végétaux incarnent ce passage du temps (infini?), que Menotti a soudainement bousculé, à travers

⁷⁵ Marie NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, op. Cit, p186.

l'évocation de la taille des végétaux et donc de leur âge. L'Eden originel passe aussi par l'évocation d'un travail démiurgique "témoignage du goût simple, délicat, de tous ceux fantômes innombrables, qui l'avaient précédé dans cette maison et qui avaient planté, semé, ordonné la végétation". En creux dans les trois termes de jardinage, l'on peut deviner le cours des saisons et donc les nombreuses années, tout comme le suggère également l'hyperonyme "fantômes" pour désigner les anciens propriétaires.

À la mémoire collective, s'ajoute la mémoire personnelle, que nous avons évoqué plus haut, celle de Dara Salam. L'on peut constater d'ailleurs que la mémoire de ce lieu passe par la magie du mot, des noms exotiques de « frangipanier », de « Dara Salam » et non pas par une description comme c'est le cas pour l'Eden. En somme le souvenir est traité comme une propriété intime que l'on ne peut pas décrire ni même partager. L'évocation de l'Eden est certes une image collective mais passe également par un regard extrêmement subjectif : ne serait ce que par l'arbitraire du lien entre le signifié et le signifiant. Une glycine n'évoque pas l'Eden pour tout un chacun. Un passé très intimiste donc.

Se superpose à cela une idée subjective du futur. En effet l'évocation de la maison de Menotti ne se suffit pas à elle même, elle fait pendant à celle de Gauquelan, parangon de la réussite sociale⁷⁶ Là encore deux types de jugement se superposent. On peut lire d'un côté les lignes qui évoquent « la grande maison de pierres grattées et jointoyées de frais »⁷⁷ comme un cliché, une image collective.

Mais c'est aussi le regard admiratif de Rudy que l'on devine à travers la structure comparative qui fait s'opposer les deux maisons et dans le ton exclamatif « comme il aurait aimé habiter là avec Fanta et l'enfant ! »⁷⁸ Son regard est en fait le résultat d'une norme sociale intériorisée, une image mentale. Un mouvement vers l'intime, une appropriation construite, particulièrement sensible à la lecture de *Trois femmes puissantes*.

Il faudrait à ce propos remarquer le côtoiement parfois indiscernable entre les différentes images, servies entre autres par la juxtaposition de différents tiroirs temporels. On passe très aisément dans ce passage du présent au passé, différentes dates d'ailleurs, ou au conditionnel : les alinéas qui semblent suivre chacun des détours de la pensée en marquent les étapes, souplement. Le brouillage des trames discursives fonctionne de la même manière. Il mêle narration hétérodiégétique⁷⁹ et homodiégétique, focalisation interne et externe et zéro témoigne de

⁷⁶ Marie NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, op. Cit, p202-203.

⁷⁷ Marie NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, op. Cit, p200.

⁷⁸ Marie NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, op. Cit, p201.

⁷⁹ Le brouillage est d'autant plus important qu'il est quasi impossible d'établir à quel groupe socio-identitaire appartient ce narrateur hétérodiégétique. Et donc quelle est la marge et le sens dans lequel le lecteur doit comprendre le

l'appropriation par Rudy, en cela double projeté du lecteur, des différentes images qui s'offrent à lui en un gigantesque patchwork mental.

On touche ici du doigt un autre type de paysage mentaux, récurrents : ceux des images carrément rêvées.

Il peut devenir si prégnant qu'il marque de son empreinte le style de l'extrait. Le champ lexical se double d'autres marqueurs comme l'emploi du conditionnel, des prolepses ou analepses notamment. Si l'on prend l'exemple du supermarché dans *En famille*, les quasi oxymores, “caddie immense et léger” ; absurdités “le chien répond au nom du supermarché”, “nous craignons de ne pas avoir assez pour revenir du reste de notre vie” ; retours en arrière “en définitive” ; parenthèses et anaphores infidèles : “on peut le distinguer de très loin dans la plaine”/ “il s'étend à l'infini dans la plaine” ; mensonge “jurer que nous ne mettrons plus les pieds au supermarché, déconstruisent le discours.

Dans la phrase même, ce qui devrait structurer, déconstruit, notamment les incises plus que courantes qui ralentissent le rythme au point d'oublier le début ou la fin et les relais logiques du discours tels que “cependant”, “en définitive”, “finalement” qui devrait rythmer l'argumentation, l'affaiblit ici puisque très nombreux de tels syntagmes défont l'assertion qui les précède. Le délire, le rêve prend possession de l'instance du discours, Colette. En effet, le rêve est ici évident car la vision proposée ici n'est pas concevable, pas rationnelle. C'est celle d'un supermarché monstrueux, inhumain, incompréhensible en face duquel aucune échelle-étalon utilisée n'est pertinente. Nous sommes en plein dans le fantastique : partir d'un élément ordinaire, déformé à outrance pour arriver à quelque chose de fantasmagorique.

Cependant le lien avec le rêve peut aussi être plus subtil ou bien le lien ténu entre le lieu et la superstition du personnage qui introduit dans le discours des éléments magiques, comme des totems, souvent sous la forme d'animaux ou de végétaux, ou encore plus classiquement de fantômes : les chiens dignes répliques vivantes de Cerbères dans *En famille*, les corbeaux et la buse dans *Trois femmes puissantes* ; flamboyant ou frangipanier ou encore magnolia. Tous agissent comme des fétiches, des repères, des clés de compréhension du monde irrationnel. L'ultime superstition étant de voir l'être humain comme un animal, d'imaginer des métempsychoses ou des esprits animaux chez les êtres humains. Et là encore l'œuvre de Marie Ndiaye en foisonne ! Que ce soit Lazare en chien jaune, Titi en méduse, le père de Norah en oiseau, les oiseaux-enfants de Khady Demba ou la buse, manifestation de la volonté de Fanta.

Plus sombrement, la déstructuration du discours seule permet parfois d'évoquer le fantastique, c'est le cas par exemple lors de la promenade de Rosie dans les allées d'Antony comme nous l'avons déjà analysé plus haut.

Il paraît opportun d'évoquer maintenant l'album pour enfants *Les paradis de Prunelle*, dont l'illustrateur est Pierre Mornet. L'album évoque les divers voyages d'une enfant, Prunelle. Deux types de monde s'opposent : Les mondes rêvés par Prunelle et la réalité qui est suggérée. Prunelle est malade, dans le coma, à l'hôpital. Que peut-on découvrir en explorant ces mondes que Prunelle tente de raconter à son petit frère Odilon?

Tout d'abord cette première opposition des deux types de mondes, c'est aussi celle des générations, adultes et leur éducation contre enfants autrement dit l'ignorance, la tante faisant office de passeur entre les deux.

Mais ce n'est pas aussi simple. Le rêve est ici une volonté, une dynamique. Odilon, tout jeune, déclare à sa soeur « Le Paradis, ça n'existe pas, tout le monde le sait Prunelle »⁸⁰ Il suit d'abord les principes de son éducation. Pourtant par amour pour sa soeur, il l'écoute et va ensuite gagner sa cause, selon le principe d'émulation, de mimétisme qu'observent parfois les enfants. Propageant l'idée de sa soeur, il essaye de convaincre ses parents, puis demande l'aide de sa tante. Ses essais renouvelés et son attente journalière témoignent de cette volonté.

De quel type de pays rêvé s'agit-il? Des « paradis ». La connotation chrétienne est évacuée par le pluriel. Le terme gagne en abstraction pour désigner un endroit où l'on aspire à être. De la notion chrétienne reste l'idée que le Paradis est un ciel rempli d'âmes nuageuses.

On aborde ici ce qui fait la nature du récit. Prunelle, enfant encore, n'imagine un Paradis qu'avec les critères qu'elle connaît et ainsi au cœur du rêve même, la réalité perce : celle du ciel nuageux qu'ils observent tous deux dans le jardin. Inversement, la réalité qu'Odilon perçoit a des horizons rêvés : « voilà bien certainement ce qui était arrivé à Prunelle durant son long séjour à l'hôpital : des images de paradis l'avaient ensorcelée »⁸¹. La boucle est bouclée, les deux mondes s'interpénètrent. Mais dans une pirouette aux accents métatextuels, Prunelle déclare en riant à son frère, à son retour de l'hôpital « Mais, Odilon, le Paradis, ça n'existe pas! »⁸², comme si le lecteur refermait le livre en se disant qu'il vient de lire un conte pour enfants.

Que penser des illustrations et du lien qu'elles entretiennent au texte? Christiane Connan-

⁸⁰ Marie NDIAYE, *Les Paradis de Prunelle*, Paris, Albin Michel, 2003 , p12.

⁸¹ Marie NDIAYE, *Les Paradis de Prunelle*, op cit.p16.

⁸² ⁸² Marie NDIAYE, *Les Paradis de Prunelle*, op.cit.p42.

Pintado⁸³ explique que Pierre Mornet peint toujours des « jeunes filles brunes indolentes, au visage impassible ou mélancolique, au regard fixe » autrement dit des personnages assez irréalistes, déjà et comme suspendus dans leurs pensées. Elle souligne plus loin l'habileté des cadrages :

Prunelle n'est jamais montrée intégralement et les petites images qui accompagnent le texte ne présentent que des fragments de son corps, sous le regard de son petit frère, comme s'il était impossible à cerner et à retenir, à la fois présente et en partie ailleurs [...] L'image de couverture signale particulièrement l'évanescence du personnage : Prunelle est à la fois au premier plan et hors du champ, quittant le cadre.

Il faudrait aussi peut être signalé aussi que sur la plupart des images, l'on voit un ciel, au teintes irréelles. L'illustration elle aussi fait s'entremêler réalité et fiction. Que retenir donc? Deux mondes ni opposés ni juxtaposés mais interpénétrés. Un espace rêvé est un refuge et le fruit d'une volonté.

Plus loin encore dans l'abstraction et que les territoires rêvés, se situent les territoires inconscients : les lieux de fantasme, de désir ou bien refoulés qui se situent en nombre dans les romans choisis sans parfois être facilement identifiables. Il faut les évoquer mais nous ne pouvons guère faire plus, car ils sont juste suggérés.

Nous avons vu que l'arbitraire des couleurs faisait appel à un code intime, parfois associés à un lieu.

Lieux de l'origine. Le jaune, c'est la couleur de l'origine, mais aussi la couleur trouble, définissant une origine funeste, une faute originelle que les parents Carpe incarnent, eux dont la structure familiale a été disloquée, blasphémée, bafouée au mépris du respect des générations et de l'éthique.

Edens. Plusieurs jardins font office d'Eden, plus ou moins corrompus : celui de Titi qu'observe Lagrand, celui de Menotti vu par Rudy. Il existe aussi des zones imaginées du péché : Eden qui sont aussi les lieux du péché : luxure apparente pour Lagrand qui aperçoit rapidement les fleurs rouges, mais aussi meurtre dans la maison de Gauquelan, image qui hante la description du jardin de Menotti.

Des lieux refoulés : l'endroit du meurtre du père de Rudy ou la cour de l'école ou celui-ci a frappé un élève, la chambre où Manille et Fanta ont fait l'amour...

⁸³ Cf. « Trois paraboles à l'usage des enfants », *Revue des Sciences Humaines*, *Op cit.* 2009, p50.

Ainsi tandis que les personnages et les espaces décrits par Marie Ndiaye perdent définitivement leur identité géographique, on peut songer à la polémique récente qui, à la fin de l'année 2009 l'a opposée au député Eric Raoult. L'auteur avait déclaré que la France sous le gouvernement actuel était « monstrueuse » tandis que le député de la majorité, avait tenu à ce que l'auteur, récemment récompensée par le prix Goncourt défende les « valeurs nationales ». Le scandale soulevé témoigne du fait que « le lien littérature et nation se distend. L'on sort maintenant d'un système binaire, l'on se trouve désormais sur une échelle imprévue, de nouveaux échanges sont envisageables »⁸⁴. C'est ici que la théorie francophone canadienne fournit un éclairage intéressant.

III.2. Ecriture du hors-lieu

Avant de chercher un appui sur un mouvement critique extérieur à l'œuvre, il serait judicieux d'évoquer ici le cas de *White Material*, film sorti en 2010, que Marie Ndiaye a coécrit en partenariat avec la réalisatrice Claire Denis. Sans se pencher sur la réception critique, nous avons regardé le film avec trois questions en tête : peut-on retrouver quelque chose du style de l'auteur dans ces images, quels types d'espaces sont montrés à l'écran, et dans quelle mesure elles enrichissent la perception de l'espace que l'on a déjà pu observer dans les autres œuvres?

Le film raconte l'histoire d'une femme qui tient à tout prix à conserver sa récolte de café, malgré la guerre qui fait rage autour d'elle. La femme est blanche et nous sommes en Afrique, Les employés partent petit à petit et son ex-mari veut vendre l'exploitation pour pouvoir partir, sans tout perdre.

Ce qui est tout de suite frappant dans les images qui sont montrées c'est que l'on comprend que l'on se situe en Afrique, ne serait ce que par la présence de noirs et de paysages secs, sans qu'il y ait d'ancrage spatio-temporel précis. C'est un récit qui se déclare d'emblée à la fois anonyme et universel. Il n'est pas question de faire un documentaire, mais plutôt donc une histoire personnelle, intime. Certains plans sont ainsi filmés caméra à l'épaule. Cependant, même si le cadre est donc vague, la cinéaste a recours à des images stéréotypées pour évoquer l'Afrique, ou plutôt pas stéréotypées mais emblématiques, qui fonctionnent comme des codes : des plans panoramiques de la brousse, des routes, des plantations.

Mais il y a aussi des lieux urbains ou communautaires, école, pharmacie, témoins d'une réalité quotidienne loin du cliché.

La caméra montre aussi des lieux extérieurs, comme tampon, transition, des lieux

⁸⁴ Cf. Colloque Perspectives européennes des études littéraires francophones, Grenoble, Mars 2010, actes à paraître.

protéiformes aux fonctions pas très clairement définies : le grillage à la fin de la plantation par lequel sont entrés les enfants pilleurs, des espaces vides comme la cour de l'école où l'on récupère le fils, le hangar où dormiront les employés, où les pièces où se cache le chef de guerre blessé.

En somme, le film présente donc des espaces ancrés dans la réalité et le présent et marie différents points de vue sur l'Afrique, en flirtant avec le souvenir du passé colonial, en proposant comme cadre principal de l'intrigue une plantation de café dirigée par une blanche.

Comme dans les livres de Marie Ndiaye, on peut retrouver aussi de nombreux déplacements, la plupart du temps en camion ou à pied. Ce sont des trajets conduits par la nécessité : aller chercher un enfant, médicament et ils sont courts, de la plantation au village. Il n'est pas question de migration. En revanche, ils traduisent certainement que la plantation n'est plus en autosuffisance, la perte de quelque chose, le trouble grave d'un système connu. Il s'agit là aussi d'une sorte d'errance puisque les lieux connus, ne fournissent plus les repères habituels dont ils sont les garants. Cette errance psychologique se laisse lire dans le jeu très introverti des personnages suggérant des esprits tourmentés.

Si les déplacements, les différents points de vue sur l'espace et un certain trouble psychologique⁸⁵ correspondent aux approches littéraires de l'auteur, deux choses sont inédites dans le film.

D'une part, nous avons des images engagées, même s'il n'est pas question d'un espace temps précis. Des images montrent des camps d'enfants soldats, des lieux massacrés, et pas seulement comme chez Marie Ndiaye de manière psychologique. Autrement dit, les différents espaces fonctionnent aussi comme un symbole dans la mémoire collective et visent à la dénonciation. On peut ainsi penser que ces espaces ne sont pas anonymes mais plutôt universels.

D'autre part, point de fantastique, si ce n'est dans le jeu suggéré des acteurs. Pas de traces de magie mais plutôt une caméra qui s'attache à décrire la réalité quotidienne, y compris dans ses déplacements utilitaires. L'intérêt de les montrer reposerait donc aussi dans la représentation d'une plus grande objectivité. Si l'on considère que Marie Ndiaye a bien coécrit le scénario, cet aspect n'a pas pu lui échapper. Ce nouvel engagement ressemblerait à un intérêt croissant pour l'Afrique.

Quoi qu'il en soit, le film enrichit la perception de l'espace chez Marie Ndiaye d'une couleur africaine qui se confirme, mais aussi paradoxalement d'un espace troublé universel⁸⁶, qui acquiert dans ce jeu concret avec la mémoire de l'Afrique et les errances, une dimension eschatologique. La

⁸⁵ On peut d'ailleurs souligner que le désordre familial dont fait montre le film, fait écho aux troubles principaux, thème principal exploité par Marie Ndiaye. Dans *White Material*, le fils et la mère s'entendent difficilement, celui-ci va même plonger dans la folie.

⁸⁶ On peut ainsi remarquer que les prénoms sont relativement peu importants, les personnages sont seuls et relativement vidés de personnalité, ce qui accentue l'aspect universel du discours de la perte.

femme blanche, ancienne propriétaire aisée peut se demander d'où elle vient et où est ce qu'elle va, quel est son espace propre.

C'est un éclairage sur l'espace entre les différentes mémoires qu'apportent les théories canadiennes. Ainsi que l'explique Christiane Albert la littérature au Québec est dans une situation particulière.

Le Québec est une communauté de communautés, une suite de politiques multiculturelles où se retrouvent des écrivains d'origine très variée (Il s'agit de) ne pas se laisser piéger par l'exotisme ou la ghettoïsation des catégories, (ce sont) des écritures du non lieu, du Va-et-vient entre une culture d'origine et une culture d'accueil.

C'est dans ce cadre que Régine Robin, auteur et historienne et critique canadienne, analyse en premier lieu le mouvement post moderniste, superposition des quatre mémoires, évoquées plus haut : la mémoire nationale, la mémoire savante, la mémoire collective et la mémoire culturelle dans le bain culturel. La mémoire nationale est celle représentées par l'Etat. La mémoire savante est celle produite par les historiens. Nous avons déjà défini les deux autres mémoires tout en précisant que la frontière poreuse entre chacune d'elle, la circulation et la simultanéité permettaient à l'individu de se fabriquer sa propre mémoire. Pour elle, le post modernisme est une combinaison de « l'écroulement de l'électorat communiste qui attirait l'intelligentsia, la hausse des fascistes, la sectorialisation des luttes, la culture éphémère, la culture de la démultiplication et de la surréalisation, la destruction des globalités, les sensibilités ironiques, kitschisées, ludiques. Le post-modernisme n'a pas conscience des codes passés, est un jeu sur la perte de la mémoire collective ». Définition quelque peu alourdie par la liste des éléments combinatoires que Nathalie Schon⁸⁷ explique en ces termes : « le post-modernisme éclate la réalité en une multitude d'unités sémantiques transculturelles et intemporelles qui se valent sans jamais dialoguer ». Le post modernisme déconstruit la culture et définirait en même temps la culture comme « état et processus ». Ces théories proposent donc un regard diffracté, riche des diverses références tout en étant amnésique.

Marie Ndiaye en donne un exemple quand elle dépeint l'appartement du copain de Max que Rosie va occuper ou bien dans la description du supermarché. Le système d'analogie qui cherche à le cerner marie dans une même incompréhension des lettres énormes oranges que l'on peut rattacher à la communication publicitaire, une comparaison avec des lotissements et aussi avec une église de

⁸⁷ Nathalie Schon, « post-colonialisme et francophonie » in *Frontières de la francophonie ; francophonies sans frontières*, sous la direction de Véronique Bonnet, L'Harmattan, collection Itinéraires et Contacts de cultures, volume 30, Paris, 2002.

village : images diverses dont l'association ne fait pas sens.⁸⁸

De là, cependant il n'y a qu'un pas à franchir que Nathalie Schon accomplit : « peut-on être d'ici et de là-bas sans être un éternel étranger »?

Avec trop de références, on finit donc par ne plus savoir où se situer par rapport à un espace tracé, limité, voir précisément national. Christiane Albert cite ainsi Maryse Condé « ni francophone, ni écrivain femme, ni écrivain guadeloupéen, ni écrivain francophone. Écrivain un point c'est tout ». Un lieu mental donc, de définition de soi qui joue avec les frontières : entre partout et nulle part. Régine Robin parle évoque :

Un espace ni majoritaire ni minoritaire, ni marginal, inscrivant la permanence de l'autre, de la perte, du manque, de la non-coïncidence, la castration symbolique au cœur même de l'écriture. Un espace où l'on est d'une certaine façon toujours à côté de la plaque, de ses pompes, jamais tout à fait sur le trait sans être pour autant tout à fait en dehors du réel, un espace de jeu qui interroge et déplace [...] l'écriture permet aux identités de se jouer et de se déjouer les unes des autres. Elles constituent des frontières poreuses traversées par les rêves. Elle détotalise, elle institue un droit au fantasme, d'être un autre, d'ailleurs, en deçà, en devenir.

Elle met ça en scène dans son roman *La Québécoise*.

La parole immigrante dérange [...] elle n'a pas de lieu. Elle ne peut que désigner l'exil, l'ailleurs, le dehors. Elle n'a pas de dedans. Parole vive et morte à la fois, parole pleine. La parole immigrante est instituante, intenable. Elle n'est jamais où on la cherche, où on la croit. Elle ne s'installe pas. Parole sans territoire et sans attache, elle a perdu ses odeurs et ses tonalités. » C'est l'émergence d'un hors lieu c'est à dire d'un lieu qui n'existe pas, une construction. Ce hors lieu est surtout aujourd'hui un hors-frontières, un tout-espace, comme le suggérait la citation liminaire de la partie où Georges Perec lorsqu'il évoque une « géographie dont nous avons oublié que nous sommes les acteurs »⁸⁹.

Un lieu où c'est à chacun de se créer une identité toujours en définition. C'est une éternelle définition de soi-même, un éternel effort de reterritorialisation qui permet de rapprocher auteur et personnages, d'accorder auteur française qu'elle est et théories francophones modernes. En somme le vrai but du voyage, c'est soi, pas un lieu géographique quelconque. Avec quels éléments s'agit-il

⁸⁸ L'on peut d'ailleurs signaler que le post-modernisme existe aussi en architecture. Ce mouvement permet d'associer des formes du répertoire classique sans rapport entre elles, ou toutes seules dans un rapport légèrement ironique, de dérision : légèrement déformé, un matériau banal pour un motif noble, etc. Le post-modernisme permet donc de produire également une image concrète, tout comme il amène à une confusion mémorielle productrice du hors lieu.

⁸⁹ *Op. cit.* Georges Perec, *Espèces d'espaces*, p105.

de redéfinir toujours son espace? Les différents prismes culturels s'offrent à nous mais aussi son corps, l'homme est mesure de toutes choses.

III.3. Un voyage alternatif

Il reste une dernière possibilité que nous n'avons pas encore évoquée, mais simplement effleurée, c'est celle du voyage sensoriel, *a priori* en contradiction avec les voyages comme constructions mentales que nous avons préalablement évoqués. L'importance des sens dans le processus de déplacement est une constante dans l'œuvre de Marie Ndiaye.

Comme nous l'avons vu, les sens garantissent l'un des derniers ressorts de l'identité, la constance de soi dans le temps. On peut à ce titre là se pencher sur le trajet effectué en camion par Khady Demba dans *Trois femmes puissantes*⁹⁰. Faute de pouvoir comprendre, comme nous l'avons dit plus haut, Khady tente de cerner ce qu'elle vit à travers des sensations corporelles. Il est question d'équilibre "sa tête allait et venait de droite à gauche, au rythme des cahots de la route", "secousses"... mais d'autres sens sont aussi convoqués : l'ouïe, "l'une d'elle grondait" ; le toucher, "elle sursauta au contact de la main de l'homme sur son épaule" ; la vue bien sûr ; le goût est évoqué en amont de l'extrait, "pensant avec désir au morceau de pain" et enfin l'odorat est nécessaire aussi pour se rendre pleinement compte de la "touffeur d'un lieu humide". Le voyage se résume donc à une différence de sensations : "quittant la suffocante chaleur de la voiture pour la touffeur humide d'un lieu". Les sens fournissent ici à Khady la preuve de son existence en tant que jeune corps souple et bien portant, image d'elle même qu'elle a plaisir à retrouver.

Quand Rosie Carpe se retrouve avec Max, dans l'appartement de son ami, au moment d'emménager, ce sont les sens qui lui permettent dans l'inconnu étouffant de retrouver ses repères : « Rosie ferma les yeux, ne percevant plus que le fredonnement familier de la voix de Max et la rumeur brutale et familière aussi maintenant, des voitures sur la nationale, entendant le bourdonnement de son sang, rassurant, familier »⁹¹. Ainsi le voyage sensoriel, permet de découvrir de nouvelles sensations mais aussi de s'enraciner par rapport aux habitudes, de retrouver son corps partout où l'on va. Corps qui bouge tandis que les repères primordiaux sont enracinés dans le corps. Le corps fonctionne comme l'outil d'une première reterritorialisation.

Il faut revenir sur l'emploi de certaines couleurs dans l'œuvre comme repères fixes, liés à des lieux des personnes qui ne bougent pas. C'est nous l'avons vus le cas de Lagrand notamment. Mais il y a aussi une idée nouvelle qui permettrait d'affiner cette idée d'un voyage mental, d'une

⁹⁰ Marie NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, op. Cit, p272-273.

⁹¹ Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, op cit., p103.

tentative mentale de reterritorialisation. Selon Claire Ducourneau le spectre coloré permettrait aussi d'intégrer et non pas seulement de dissoudre une image : dans l'arc en ciel coloré de *Rosie Carpe*, la couleur de peau des personnages devient accessoire, n'est plus un stigmate « au delà et en deçà du noir et du blanc, les excluant toute une palette de couleurs chromatiques est rendue signifiante [...] la teinte de la peau apparaît alors comme une précision qui s'ajoute incidemment, pour élargir une palette de coloris, constamment liés à d'autres sensations, tantôt olfactives, tantôt auditives »⁹². Une couleur, donnée sensorielle quasi brute, qui intègre, donne des repères.

Il faudrait émettre cependant deux réserves sur l'idée du voyage sensoriel comme ultime voyage mental alternatif.

D'une part, le corps comme instance de définition d'un sens de soi a ses limites : simplement dans la fragilité physique dans laquelle peuvent se retrouver les personnages, ce qui les prive de leur capacité à bien cerner ce qui les entoure. En effet, dans *Trois femmes puissantes*, Khady Demba, est malade. Les sens sont convoqués de manière simpliste, mais les quelques éléments de description le sont aussi. Le paysage actuel est seulement décrit par une ligne «rues sableuses, murs roses ou bleu clair ou de ciment brut». Il n'y a ici que des indications très matérielles, limitées et qui plus est soumises à deux alternatives «ou/ou». Elles ne suffisent donc absolument pas à reconnaître quoi que ce soit! Point ici de lieu caractéristique, ni d'Afrique. Les mots ici ne signifient pas mais noient au contraire le lecteur dans le nombre de possibles. Tout au plus peut-on se dire devant l'évocation de la route, «cette route était bordée de maisons de parpaings au toit de tôle» peut-on en déduire qu'ils traversent une étendue urbanisée.

Or Khady Demba subit ici plusieurs types de violences physiques à plusieurs échelles. Elle est «ballotée au rythme des cahots de la route», la parataxe des propositions imite un peu le rythme du camion. Tant le transport que son guide et ses compagnons de route ne l'épargnent pas. On peut distinguer des mouvements contradictoires : l'homme «la tirait vers lui», tandis que les femmes «la poussaient sans ménagement». Elle est ainsi réduite à un complément d'objet direct : «la», sans volonté. À l'amont du texte il est précisé «qu'elle avait faim et soif» et elle a essayé de réduire le volume de son corps, autrement dit, on peut discerner dans le fait qu'elle soit «encore endormie», «maladroite» les symptômes de la faim qui affaiblissent son corps. D'où le fait que sa pensée soit

⁹² Claire Ducourneau, « Entre noir et blanc : le traitement littéraire de la couleur de peau dans *Rosie Carpe* et *Papa doit manger* », *op cit.* p107.

uniquement liée à des sensations physiques et non intellectuelles du paysage. Quand le dernier repère que constitue le corps tombe, alors commence l'errance : on perd le sens de soi.

D'autre part, il faut signaler l'ironie d'un tel voyage qui finalement s'applique à retrouver dans chaque nouveau lieu ses repères corporels : s'agirait-il en fin de compte d'un voyage immobile? De la fin du voyage? Du symptôme au contraire de l'échec de reterritorialisation, puisqu'on en serait au dernier recours? Les sens jouent en effet le double rôle antithétique de repères qui permettent une reterritorialisation et de capteurs pour signaler tout aussi bien l'originalité du voyage. A cette ultime question à laquelle il semble difficile de répondre, Georges Perec semble répondre en nous rappelant que « nous sommes l'auteur de notre propre géographie ». Il s'agirait donc d'un choix individuel...

CONCLUSION

C'est sur cette idée “d'une géographie dont nous sommes les auteurs” que repose évidemment, tout le jeu entre les deux notions et également l'aboutissement de ma réflexion.

La recherche commence en utilisant la notion de “paysage”, autrement dit d'un espace encore géographique, concret et basé sur l'observation dont nous retrouvons quand même quelques éléments au sein de l'œuvre de l'auteur. Il s'agissait d'observer la description des lieux.

Rapidement, elle a ensuite évolué vers une abstraction grandissante : se dotant des données mémorielles, sensorielles et énonciatives, le paysage devient un objet intériorisé par le personnage, tout comme par l'auteur peut-on supposer, en regardant les intrications entre sa biographie et son œuvre. C'était ce que suggéraient les recherches de la francophonie canadienne, particulièrement : aller vers un hors-lieu. On en arrive ainsi à quelque chose d'intéressant.

La disparition de la topologie dans l'espace mental favorise la création d'un espace multiple, carrefour, hybride permettant mieux au personnage de s'identifier. Autrement dit, l'espace géographique disparaît au profit d'un espace mental qui n'existe pas. Nous avons pensé d'abord à appeler cet espace subjectivé “l'espace vécu⁹³”. Cette notion était reprise au géographe Armand Frémont. Le premier terme “espace” sous entendait, un déplacement dont le premier choix de “paysage” nous privait. L'espace vécu rénove plus largement la vieille définition pour prendre en compte dans la perception de l'espace, le point de vue de celui qui le perçoit en pensant alors aux notions de temps, de rythme, de mémoire, de lieux, etc. La notion d'espace vécu serait à opposer à l'espace représenté, extériorisé ; à l'espace aliéné, puisque qu'il constituerait presque un bien inaliénable. Pourtant l'espace vécu ne serait pas une définition satisfaisante, par manque de précision : la seule idée claire qui émerge étant celle d'un espace personnalisé.

En remontant l'histoire de “l'espace vécu” est plus riche et permet d'éclairer notre réflexion. Jean Piaget⁹⁴ développe et nuance le terme dans un écrit précoce. Il distingue ainsi dans le développement infantile trois stades de perception de l'espace. L'espace vécu correspond au premier stade où l'enfant prend connaissance de l'espace proche et prend en compte la permanence d'un schéma de compréhension. C'est l'âge de l'action, du mouvement. Plus tard intervient l'espace perçu qui distingue l'espace projectif, produit par sa propre subjectivité et l'espace euclidien, défini par

⁹³ Armand FREMONT, *La région, espace vécu*, Paris, Flammarion,, 1976, p123.

⁹⁴ Jean Piaget, Bärbel Inhelder, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, PUF, 1948.

rapport à des mesures objectives et données par l'extérieur. Enfin, le dernier stade établit l'espace conçu grâce à un système de références stable extérieur aux objets. Pour Piaget, l'apprentissage fait passer d'un espace perceptif à un espace représentatif.

Les définitions sont plus précises. Plusieurs remarques peuvent être faites. Tout d'abord, le terme d'espace vécu, choisi auparavant était trop général. L'espace personnalisé que nous évoquions se distingue ainsi en trois branches plus précises. Avec ces outils plus pertinents, on peut ainsi constater Les personnages de Marie Ndiaye ne semblent pas égaux dans leur degré d'apprentissage. Khady par exemple semble en être resté à l'espace perçu, voir à l'espace vécu. L'on peut ensuite se demander dans quelle mesure l'indigence des personnages, ne conditionne pas l'errance. Autrement dit, est ce que quand un personnage ne connaît qu'un espace vécu ou perçu, sans arriver à le concevoir dans un système, il n'est pas errant ?

Ainsi, s'il faudrait pour retrouver une terre d'accueil et que l'errance prenne fin pour changer le voyage en migration, que le personnage se fasse sa propre conception de l'espace, il faudrait que celle-ci soit suffisamment riche pour que ses connaissances ne lui fassent pas défaut pour comprendre l'espace. Il doit suffisamment avoir appris pour pouvoir se le représenter. Ce que montre enfin les précisions de Piaget, c'est qu'on ne peut pas réduire la réflexion à un espace personnalisé, qui abolirait tout sens, toute direction au voyage, puisqu'il n'y aurait plus de géographie. L'apprentissage de l'espace est fait, au contraire, des rapports ambigus entre espaces "euclidien" et projectif".

Ainsi, et, c'est ce sur quoi je pourrais sans doute me pencher plus amplement l'an prochain, l'écrivain oscille entre les deux tendances et ce que soulignent particulièrement bien les œuvres, autres que purement littéraires de l'auteur que nous avons analysées. Les deux premières, *La Naufragée* et *Les paradis de Prunelle* restent dans une représentation floue et très subjective de l'espace, soutenant également en cela les œuvres les plus précoces de Marie Ndiaye. En effet, *En Famille*, ne développe pas de topographie concrète. *White Material*, comme nous l'avons vu, flirte avec la réalité.

BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES

Ouvrages généraux:

Mélanie Potevin, "Création et nomadisme des romancières", *Acta Fabula*, Ouvrages collectifs

Odile Garnier, *La littérature de voyage*, Paris, Ellipses, collection Thèmes et études, 2001

Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette supérieur, collection contours littéraires, 1993.

Marie- Annick GERVAIS-ZANINGER, *L'explication de texte en littérature, méthodes et modèles*, Paris, Hermann éditeurs, 2006

Lire le paysage, lire les paysages, actes du colloque des 24 et 25 Novembre 1983, université de Saint- Etienne

Brigitte BUFFARD- MORET, *Introduction à la stylistique*, Paris, Nathan universités, collection Lettres 128, 2000

Régine ROBIN, *La Québécoise*, Montréal, XYZ Editeurs, 1983

Régine ROBIN, *Le roman mémoriel, de l'histoire à l'écriture du hors- lieu*, Montréal, Les éditions du préambule, 1989

Alex MUCHIELLI, *L'identité*, Paris, Presses universitaires de France, collection Que sais-je? Numéro 2288, 1994

Jean-François BAYART, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996

Ouvrages sur la francophonie :

Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, collection Lettres du Sud, Paris, 2005.

La francophonie sans frontière, une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin, sous la direction de Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis, Paris, l'Harmattan, 2001.

Frontières de la francophonie ; francophonies sans frontières, sous la direction de Véronique Bonnet, L'Harmattan, collection Itinéraires et Contacts de cultures, volume 30, Paris, 2002.

Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette supérieur, collection Contours littéraires, 1995.

Jean-Louis Joubert, Jacques Lecarme; Eliane Tabone, Bruno Vercier, Paris, *Les littératures francophones depuis 1945*, Bordas, 1986.

Ouvrages sur l'auteur :

Dominique Rabaté, *Marie N'Diaye*, Coédition Cultures France/éd. Textuel, Paris, 2008.

Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire, Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*, Paris, L'Harmattan, collection Bibliothèque du féminisme, 2007.

Marie Ndiaye : l'étrangeté à l'œuvre, textes réunis par Andrew ASIBONG et Shirley JORDAN, Revue des Sciences Humaines, Lille, collection Septentrion, presses universitaires diffusion, 2009.

Ouvrages provenant d'autres disciplines:

Ernest RENAN, *Qu'est ce qu'une nation?*, Paris, Mille et une nuits, 1997.

Stéphane FERRET, *L'identité*, Paris, Garnier Flammarion, collection Corpus, 1998.

Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris, Editions Galilée, 1974.

Jean PIAGET, B. INHELDER, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, PUF, 1948.

Armand FREMONT, *La région, espace vécu*, Paris, Flammarion, 1976.

Œuvres de l'auteur étudiées et /ou analysées:

Marie NDIAYE, *En famille*, Paris, Editions de Minuit, 1990.

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

Marie NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, Paris, Editions Gallimard, 2009.

Marie NDIAYE, *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, collection Traits et Portraits, 2005.

Marie NDIAYE, *Les paradis de Prunelle*, Paris, Albin Michel, 2003.

Marie NDIAYE, *Un voyage*, Paris, Centre régional du livre et de la lecture, 1997.

Marie NDIAYE, *La Naufragée*, Flohic, coll. « Musée secrets », 1997.

White Material, film de Claire DENIS, scénario de Claire DENIS et Marie NDIAYE, produit par Pascal Caucheteux pour Why Not Productions, 2010, 102 minutes.

Bibliographie critique

- DESPORTES, Corinne, « Un roman en une phrase », *Magazine Littéraire*. 241 (avr' 87) 70-71. < « Comédie classique »>
- GRAINVILLE, Patrick, « Marie N'Diaye, imbroglio familial », *Le Figaro litt* (7 janv '91) 4.
- MAGNIER, Bernard: « Marie au pays des enfers », *Quinzaine Littéraire* 536 (16 juill ' 89) . < « La femme changée en bûche »>
- PAQUOT, Thierry, « Famille je vous aime », *Quinzaine Littéraire* 536 (16 juill' 91) 10- 11 < « En famille »>
- SAUTEL, Nadine, « En quête d'identité », *Magazine littéraire*. 285 (févr' 91) 65- 66 < « En famille »>
- DELORME, Marie-Laure, « Marie NDiaye l'ensorceleuse », *Magazine Littéraire* 347 (oct' 96) 80-81. < « La sorcière »>.
- SAMOYAULT, Tiphaine, « *Des bons usages d'un don* », *Quinzaine Littéraire* 699 (1er sept' 96) 7 < « La Sorcière »>
- MICHEL, Natacha, « Marie N'diaye. Plis et replis dans le roman français », *Critique* LIII ('97) 734-744.
- BISHOP, Michael, « Modes de conscience. Germain, N'diaye, Lépront et Sallenave », *Revue des Lettres Modernes* 1425-1430 ('99) 99-114.
- SAMOYAULT, Tiphaine, « Théâtre de la cruauté », *Quinzaine Littéraire* 755 (1fevr '99) 8. < « Hilda »>.
- CREPU, Michel, « Journal Littéraire. Ernaux, Marie Ndiaye, Guy Dupré... », *Revue des deux mondes* 4 (avr ' 01) 124-128. < « Ernaux.: Se perdre ». M. Ndiaye : Rosie Carpe », G. Dupré: « comme un arrêt dans une langue oubliée »>.
- MARIN LA MESLEE, Valérie, « « Rosie Carpe », Marie Ndiaye ». *Magazine Littéraire* 404. (déc '01) 72-73.
- VAUQUIN, Agnès, « Un monde terrifiant de solitude », *Quinzaine Littéraire* 806 (16 avr '01) 5-6. < « Rosie Carpe »>.
- BISHOP, Michael, « Modes de conscience. Germain, Ndiaye, Lépront et Sallenave », *Revue des Lettres Modernes* 1425-1430('99) 99-114.
- SAMOYAULT, Tiphaine, « Théâtre de la cruauté », *Quinzaine Littéraire* 755 (1er fevr '99) 8. <« Hilda »>
- CREPU, Michel: « Journal Littéraire. Ernaux, Marie Ndiaye, Guy Dupré... », *Revue des*

- deux mondes* 4 (avr' 01) 124-128. <Ernaux: « Se perdre »; M.Ndiaye: « Rosie Carpe »; G. Dupré: « Comme un adieu dans une langue oubliée »>.
- MARINS LA MESLEE, Valérie, « « Rosie Carpe », Marie Ndiaye », *Magazine Littéraire* 404 (déc '01) 72-73.
 - VAQUIN, Agnès, « Un monde terrifiant de solitude », *Quinzaine Littéraire* 806 (16 avr '01) 5-6 (« Rosie Carpe »).
 - COSTAZ, Gilles, « Femmes de scène », *Magazine littéraire* 418 (mars '03) 12.(« Papa doit manger »>).
 - LARDREAU, Fabrice, « Au sein de familles éclatées », *L'Atelier du roman* 35 (sept '03) 60-67. << Rosie Carpe »>.
 - LEPAPE, Pierre, « En panne de famille », *L'atelier du roman* 35 (sept '03) 42-47 <<Rosie carpe »>.
 - MARCOTTE, Gilles, « Symptômes de l'insignifiance », *L'Atelier du roman* 35 (sept '03) 56-59.
 - PRODIGUIS, Lakis « Les enfants de la bourse », *L'Atelier du roman* 35 (sept '03) 76-84. < «Rosie carpe »>.
 - RABATE, Dominique, « L'éternelle tentation de l'hébéture. Le nom de Rosie Carpe. », *L'Atelier du Roman* 35 (sept '03) 48-55.
 - RUBERCY, Eryck de, « Rosie ou la désespérance », *L'atelier du roman* 35 (sept '03) 37-41.
 - TULINIUS, Torfi H., « Relations proches », *L'Atelier du roman* 35 (sept '03) 68-75 < « Rosie carpe »>
 - BOGAERT, Sophie, « Marie Ndiaye, « Autoportrait en vert » », *La revue littéraire* I, 12 (mars '05) 156-159.
 - CROM, Nathalie, « Marie Ndiaye, l'œuvre au vert », *Quinzaine Littéraire* 893 (1er févr '05) 6/ < «Autoportrait en vert »>.
 - MARIN LA MESLEE, Valérie, « Marie Ndiaye, couleur locale », *Magazine Littéraire* 439 (fevr '05) 65. < « Autoportrait en vert »>.
 - HARANG, Jean-Baptiste, « La forme conjuguée de la littérature », *Magazine littéraire* 461 (fevr '07) 62-63. < «Ndiaye: Mon cœur à l'étroit »; J.-Y. Cendrey: « Les jouissances du remords »>.
 - LAURENTI, Jean, « Face au tableau noir », *Le matricule des anges* 81 (mars '07) 25. < « Mon cœur à l'étroit »>.

- LIGER, Baptiste, « Le silence des agneaux », *Lire* 353 (mars '07) 70/ < « Mon cœur à l'étroit »>.
- MANENTI, Jean-Luc, « Réécritures romanesques du mythe de Médée chez Maryse Condé et Diaye », *Présences francophones* 67 ('06) 175-193.
- VAQUIN, Agnès, « Un livre noir », *Quinzaine Littéraire* 941 (1er mars '07) 5.< « Mon cœur à l'étroit »>.

SITOGRAFIE

http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/11/02/le-goncourt-2009-est-attribue-a-marie-ndiaye_1261538_3260.html

http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/11/11/marie-ndiaye-tente-de-desamorcer-la-polemique-nee-de-son-entretien-aux-inrockuptibles_1265610_3246.html

http://archives-sonores.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id_doc=3044

http://archives-sonores.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id_doc=3044

<http://auteurs.contemporain.info/marie-ndiaye/>

<http://www.argec.it/ressourceautori2.php?id=32>

http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=3003 (09/1996)

<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2102> (19//2002)

http://www.humanite.fr/2007-02-01_Cultures_le-coeur-dans-le-labyrinthe (1/02/2007)

<http://bibliobs.nouvelobs.com/20091109/15794/eric-raoult-rappelle-marie-ndiaye-a-son-devoir-de-reserve> (9/11/2009)

http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=1437

<http://laquinzaine.wordpress.com/2009/09/03/les-trois-femmes-puissantes-de-marie-ndiaye/>

<http://www.courrierinternational.com/article/2009/11/16/marie-ndiaye-ou-la-victoire-de-la-liberte-d-expression> (16/09/2009)

<http://www.fabula.org/revue/document5045.php> (18/05/2009)

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

ANNEXES