

Seizième année, Numéro 31, Printemps – été 2020, publiée en été 2020

Paysage flou et Thème de l'égarement dans trois romans de Marie Ndiaye

NAZRI-DOUST Mas'oud

Maître assistant

Université Shahid Chamran d'Ahvaz

E-mail: m-nazridust@scu.ac.ir

KHANYABNEJAD Adel

Maître assistant

Université Shahid Chamran d'Ahvaz

E-mail: a.khanyabnejad@scu.ac.ir

KORDBACHE marzieh

Doctorante

Université Shahid Chamran d'Ahvaz

E-mail: marzie_kordbache@yahoo.fr

(Date de réception: 30/12/2019 – date d'approbation: 03/08/2020)

Résumé

Le thème de l'égarement est devenu de nos jours, un thème fréquent sous la plume des écrivains. Il est également l'un des thèmes principaux dans les romans de Marie NDiaye, l'écrivain qui s'est imposé comme un prodige contemporain, dès le début de sa carrière littéraire à dix-sept ans.

L'égarement manifeste un aspect fortement spatial: c'est dans un lieu que l'on se perd. Le lieu, tel qu'il se représente dans notre corpus, à savoir *Un temps de saison*, *Rosie Carpe* et *Mon cœur à l'étroit*, constitue un paysage, un paysage flou, qui peut être considéré comme un motif du thème. Dans cet article, nous étudierons le rapport entre le paysage et le point de vue de celui qui le décrit, qu'il soit le narrateur ou le personnage. Dans cette étude nous nous occupons des particularités du paysage, en tenant compte de la théorie de la pensée-paysage de Michel Collot.

Mots-clés: Roman, Egarement, Paysage Flou, Description, Pensée-Paysage

La littérature nous offre maintes œuvres dans lesquelles la description du paysage occupe une partie considérable. Chaque époque et chaque courant littéraire représente sa propre conception du paysage, de même que chaque auteur a son propre point de vue. La description du paysage varie d'une simple pause esthétique à une représentation propice à développer le point de vue ou les pensées du personnage, ou bien ceux de l'auteur lui-même.

S'agissant des romans de Marie NDiaye, nous constatons que les descriptions des paysages présentent souvent des paysages flous. Eve Charrin (2012), étudie cette particularité comme un phénomène répandu dans les romans contemporains, qu'elle explique par des raisons socio-politiques à l'échelle mondiale. Dans cet article, Marie NDiaye pour son roman *Mon cœur à l'étroit* est citée parmi les écrivains dont les romans constituent un récit de l'égarement, où les pages sont envahies par le brouillard et des paysages flous.

Mon cœur à l'étroit n'est pas le seul roman de la romancière qui ait cette particularité. *Un temps de saison*, publié treize ans auparavant, et *Rosie Carpe* offrent les mêmes paysages. Pourtant, la mise en présence des phénomènes naturels comme le brouillard n'est pas la seule technique de l'écrivain pour rendre flou le paysage. Afin de montrer comment NDiaye représente un paysage flou, parfois même en l'absence des phénomènes naturels, nous avons choisi comme corpus ces trois romans.

Charrin établit un rapport de cause à effet entre l'égarement et le paysage flou, et elle en cherche les raisons en dehors du texte, tandis que dans cet article, nous restons au niveau textuel des romans par le biais d'une étude thématique structurale, tout en respectant le résultat de la recherche de Charrin. Du point de vue thématique, il nous semble un peu simpliste de réduire le paysage à un espace dans lequel erre et se perd le personnage. Notre recherche ne contredit pas celle de Charrin, elle la couronne par une autre approche.

L'égarement apparaît comme un thème dominant dans les romans de Marie NDiaye. Collot qui propose l'étude structurale du thème, le définit dans ces termes:

Le thème [...] est un signifié individuel, implicite et concret; il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre. (Collot, 1988: 82)

Le paysage flou établit une relation affective du sujet errant à l'univers du roman. Il constitue aussi l'une des variations réitérées du thème de l'égarement. Il va de soi que selon la définition susmentionnée, l'égarement s'attache à d'autres thèmes et s'exprime par d'autres récurrences. Notre recherche étudie le paysage flou comme l'un des constituants du thème de l'égarement. D'abord, nous montrons comment l'égarement se présente dans les romans comme un thème dominant. Puis, en nous référant à la définition du thème selon Collot, nous montrons comment le paysage flou constitue l'un des motifs du thème. La théorie de la pensée-paysage de Collot nous permet d'étudier le paysage flou comme un paysage littéraire qui serait l'expression de l'état d'âme d'un sujet. Enfin, les exemples de ces paysages flous confirment que la structure narrative garantit une telle relation entre le paysage et le thème de l'égarement.

1- La structure des romans

Avant d'entrer dans le vif de sujet et d'étudier la structure des romans par rapport au thème de l'égarement, rappelons brièvement l'intrigue des trois romans.

- *Un temps de saison*: Herman passe habituellement ses vacances d'été, avec sa famille, dans un village. Cette année, ils décident de prolonger d'un jour leurs vacances. Au premier septembre, le jour de départ, Rose (la femme d'Herman) et leur fils quittent la maison

et ne reviennent plus. Soudain, le temps change et on entre dans l'arrière-saison. Il se met à pleuvoir, et il fait tellement froid et noir qu'Herman a du mal à se déplacer et à s'orienter dans le village. Il s'é gare dans le froid et la pluie d'une longue saison hivernale.

- *Rosie Carpe*: Le roman débute au moment où Rose-Marie Carpe débarque en Guadeloupe. Elle a quitté la France à la recherche de son frère, afin de refaire sa vie. Elle habitait, pendant sa jeunesse, à Brive-la-Gaillarde, avec son frère Lazare et ses parents, dans une famille isolée et morne. Tout au long du roman, Rosie est plongée dans les souvenirs confus et voilés de ce temps-là.
- *Mon cœur à l'étroit*: Nadia et son mari, Ange, sont instituteurs à Bordeaux. Ils vivent une vie isolée et calme. Nadia, la narratrice, raconte que depuis quelques temps, ils sont l'objet d'une agressivité générale, harcelante et inexplicable. Un jour, on blesse gravement Ange dans la rue. Un voisin, nommé Noget, s'installe dans leur appartement et Nadia ne se sent plus en sécurité. Elle erre dans la ville voilée d'un brouillard épais, à la recherche de la raison de cette hostilité.

Dans ces trois romans, nous remarquons un schéma commun qui est la quête dans laquelle s'engage un protagoniste: Herman cherche sa famille perdue, Nadia cherche la raison de la persécution qu'elle subit dans sa ville natale et Rosie part à la recherche de son frère en Guadeloupe. Mais c'est une quête qui n'aboutit jamais, sous l'effet de l'oubli. Dans *Un temps de saison*, le maire conseille à Herman d'oublier sa vie parisienne, de rester dans le village, de devenir un rural, pour pouvoir retrouver sa famille perdue. Peu de temps après, Herman en vient effectivement à oublier sa femme et son fils: « Mais avait-il encore le souvenir précis des traits de Rose et de leur garçonnet? Autrement, il ne lui restait guère que le prénom de chacun. » (NDiaye, 1994: 78). Plus tard, il les rencontre qu'une fois, par hasard, et sous forme de spectres. Dans *Rosie Carpe*, Rosie comprend, une fois arrivée en Guadeloupe, que son frère est déjà parti pour une excursion et qu'il est

tellement détruit qu'elle ne peut compter sur lui. Elle cesse de le chercher et plonge dans les souvenirs d'un passé qu'elle se rappelle dans une sorte de brume jaunâtre. Enfin, dans *Mon cœur à l'étroit*: Nadia pense que l'hostilité est entrée dans son appartement à partir du moment où apparaît un nouveau voisin. Elle quitte l'appartement, erre dans la ville et voyage vers la ville de son fils, sans jamais connaître ni la cause de cette hostilité, ni la personne qui a autrefois blessé son mari.

L'amnésie dans ces romans de NDiaye peut avoir une implication signifiante. L'univers fictionnel de la romancière se base sur la quête permanente des causes: aucun protagoniste n'arrive à ce qu'il cherche, moins que, ayant perdu le but qu'il poursuit, il ne s'égare à mi-chemin de son enquête. L'intrigue des romans manque d'un dénouement clair, qui n'apparaît nulle part à la dernière page. Justement, à propos de la perte de finalité dans le récit contemporain, Yves Ouallet déclare: « Et déjà la fin apparaît tout aussi impossible. Il n'y a plus de fin, on arrive au terme seulement quand on est à bout, la terminaison, terme provisoire, remplace la fin. Il n'y plus de mot de la fin, seul demeure le mot fin. » (Y. Ouallet, 2007, 4) C'est aussi le cas dans notre corpus: il est impossible d'en retrouver le dénouement classique. La quête y reste inachevée.

Nous pouvons donc dire que ces romans sont à la fois des romans de quête et d'égarement. L'espace dans lequel le personnage mène sa quête et se perd présente des particularités compatibles avec la situation de l'égarement. Normalement, les descriptions représentent des lieux où habitent et passent les personnages et où se déroulent les actions. Or, dans ces romans, les descriptions ont plutôt tendance à cacher qu'à montrer. Un village de vacances dans *Un temps de saison*, la Guadeloupe dans *Rosie Carpe* et Bordeaux dans *Mon cœur à l'étroit* sont des lieux assez connus et banals, pourtant ils sont décrits de sorte que le protagoniste n'arrive pas à s'y orienter: On se trouve ainsi confronté à une série de questions: les villageois semblent mener leur vie quotidienne comme d'habitude, mais le village est-il effectivement ainsi durant l'automne et l'hiver ou est-ce seulement le

protagoniste, Herman, qui, seul et perdu, observe ce qui l'entoure à la recherche de sa famille? Est-ce Bordeaux qui est changé ou est-ce Nadia qui, seule et traumatisée, se trouve perdue et errante dans sa ville natale? Est-ce le bruit lointain qui empêche Rosie de comprendre ce qui se passe ou est-ce Rosie, abandonnée et épuisée, qui n'arrive pas à se concentrer pour réaliser sa nouvelle situation?

En fait, les descriptions des lieux nous présentent une partie de l'espace aperçu et décrit selon l'état d'âme d'un personnage égaré. Selon Richard, le monde reflété dans une œuvre est un paysage intérieur et « l'objet décrit l'esprit qui le possède, le dehors raconte le dedans » (J-P. Richard, 1961, 20). C'est le cas dans notre corpus. La structure narrative et la particularité descriptive des romans assurent le rapport entre l'état d'âme du personnage et le paysage.

La distance spatio-temporelle que prend le narrateur par rapport à ce qu'il raconte ou décrit, lui permet de voir mieux. En même temps, cette distanciation lui cache certains côtés de l'histoire. Dans ces romans, le narrateur n'est jamais omniscient. La narratrice intradiégétique/homodiégétique de *Mon cœur à l'étroit* raconte sa propre quête. Les narrateurs extradiégétiques/hétérodiégétiques d'*Un temps de saison* et de *Rosie Carpe* narrent l'histoire d'un personnage. Dans tous les cas, la focalisation interne limite le point de vue des narrateurs qui en savent autant que les protagonistes. C'est donc à travers le point de vue du protagoniste que nous suivons sa quête et son égarement.

Selon la poétique historique de la description du paysage (Adam, 2005: 9-70), nous connaissons quatre types de description d'après les différentes positions que tiennent les producteurs des textes littéraires: la description ornementale, la description expressive, la description représentative et la description productive. En ce qui concerne la description du paysage dans notre corpus, la romancière met en œuvre les fonctions mimésique et sémiosique de la description représentative: la description représente un paysage dans un lieu assez connu et ordinaire, tout en insinuant une

série de connotations permettant d'établir le rapport dehors/dedans que nous venons de mentionner d'après l'opinion de Richard. Avant d'aborder les exemples pour expliquer le rapport entre le paysage flou et le thème de l'égarement, arrêtons-nous quelques instants sur la notion du paysage littéraire.

2- Le paysage littéraire

Normalement, les paysages que chaque artiste représente dans son œuvre ne constituent pas seulement une pause purement esthétique. Ils peuvent également être investis des points de vue social, culturel et évidemment littéraire de leur créateur. A ce propos, Michel Collot affirme:

Le paysage apparaît [ainsi] comme une manifestation exemplaire de la multi dimensionnalité des phénomènes humains et sociaux, de l'interdépendance du temps et de l'espace, et de l'interaction de la nature et de la culture, de l'économique et du symbolique, de l'individu et de la société. Il fournit un modèle pour penser la complexité d'une réalité qui invite à articuler les apports des différentes sciences humaines et sociales. (Collot, 2011: 11).

D'un autre côté, en pleine période romantique, Amiel affirme dans son *Journal*: « Un paysage quelconque est un état de l'âme » (Amiel, 1982: 295). Cette formule a été souvent interprétée de manière univoque, comme une formule qui donne la priorité à la subjectivité et fait du monde un miroir du sujet, du moi. Pourtant, la relation entre le paysage et l'état d'âme du sujet a un double sens: « Elle suppose non seulement la projection de l'affectivité sur le monde, mais aussi le retentissement de ce dernier dans la conscience du sujet » (Collot, 2011: 31). La solidarité entre le sujet et le lieu s'épanouit bien au-delà du romantisme; selon Nietzsche: « Dans bien des sites naturels nous nous découvrons nous-mêmes avec un agréable frisson: c'est dans le plus beau cas de double qui soit. _ Qu'il doit être heureux [...] celui qui peut dire: il y a sûrement des aspects beaucoup plus grands et plus beaux de la

nature, mais celui-ci m'est intime et familier, il est de mon sang, et plus encore » (Nietzsche, 1964: 404-405).

Collot définit la pensée-paysage comme « une pensée- partagée, à laquelle participent l'homme et les choses » (Collot, 2011:32), en considérant les paysages comme « un enjeu stratégique » (*Ibid.*, 12). Selon lui, le paysage « n'est pas seulement un terrain d'action ni un objet d'étude: il donne à penser et à penser autrement » (*Ibid.*). Collot essaie de dégager « un nouveau type de rationalité » dans le paysage proposé, et c'est cela qu'il appelle la pensée- paysage.

Dans les romans de NDiaye, le protagoniste ne s'égare pas simplement dans un monde physique ou un espace géométrique, mais dans les endroits assez fréquentés, assez connus. L'idée de Collot sur la relation entre le sujet observant et le paysage décrit permet de mieux étudier ce que nous appelons le paysage flou: « Il [le paysage] dépend du point de vue de l'observateur qui perçoit lui-même en même temps qu'il perçoit le monde extérieur » (*Ibid.*, 29). La perception du lieu a donc deux pôles, l'un subjectif et l'autre objectif. En même temps que l'on se perçoit soi-même, on perçoit le paysage. Ainsi, Collot définit le point de vue du sujet narrant comme une optique écologique qui, bien différente de l'optique scientifique, tient compte de l'interaction entre le sujet et son environnement visuel.

Les phénomènes naturels comme la nuit, la pluie et le brouillard qui rendent flous les paysages, suscitent certains sentiments chez le sujet. Selon Berque, le sentiment de la nature « ne se décompose pas en 'données objectives' d'une part et en 'images subjectives' d'autre part: il intègre le subjectif dans une construction douée d'une logique intrinsèque » (Berque, 1986: 24). Ces phénomènes naturels, bien loin de la sentimentalité romantique, mais liés à la sentimentalité du sujet narrant, constituent des paysages. Le paysage flou dans lequel s'égare le protagoniste devient ainsi la métaphore de son état d'âme. « Le lien, dit Collot, qui unit la pensée à l'espace est inscrit dans les métaphores spatiales de nos langues, qui servent à exprimer nos idées les plus abstraites. Bergson y voyait le risque d'une

déchéance de la pensée, alors qu'elles en expriment une dimension essentielle » (Collot, 2011: 39). Il ajoute que « Le mot métaphore lui-même a une connotation spatiale. Les poètes savent bien que ce transfert de sens est indissociable d'un transport dans l'espace » (*Ibid.*: 40).

Un lieu, un environnement, ne peuvent être considérés comme un paysage avant qu'ils ne soient vus par un sujet. Ce dernier construit son propre monde, selon ce qu'il observe, bien différent de l'entourage objectif. Le côté subjectif du paysage fonctionne comme un témoin: « Il n'est pas le pays, mais un aspect du pays tel qu'il se présente au regard d'un observateur. Il se distingue ainsi de l'étendu, objectif, géométrique ou géographique » (*Ibid.*: 28).

Nous trouvons un autre témoin chez Geninasca qui affirme que la relation esthétique et poétique au paysage est caractérisée par le transfert du dedans au dehors:

Dans sa relation au sujet, le paysage [...] est vécu comme équivalent, situé dans l'espace objectif, de l'état du sujet.

La jouissance esthétique du paysage est celle d'un Sujet situé dans un monde de la transparence, perçu comme une figure intelligible de son propre état. (Geninasca, 1997: 216).

Le paysage que le texte nous offre est donc une création subjective. D'après Jakob von Uexküll, (1965: 29) « tout sujet tisse des relations comme autant de fils d'araignée avec certaines caractéristiques des choses et les entrelace pour faire un réseau qui porte son existence ». Dans les genres narratifs, le sujet est le narrateur, et dans ces trois romans de NDiaye (comme dans la plupart de ses romans), le paysage que nous décrit le narrateur évoque un espace d'égarement. Ce n'est pas le paysage qui est flou mais la relation qu'établit le sujet observant entre l'intérieur et l'extérieur qui est floue, et c'est ainsi que le paysage se transforme en un lieu propice à la *représentation* du thème de l'égarement, comme nous pouvons le constater à travers les exemples dont nous allons nous occuper dans ce qui suit.

3- Le paysage à ne pas voir

Dans *Un temps de saison*, le brouillard et l'obscurité prédominent. Le récit débute pendant la nuit: « Les lumières de la ferme toute proche se distinguent à peine dans le brouillard » (NDiaye, 1994: 9). Bien que dans cette nuit rien ne soit distinguable, la description du déplacement de Herman est assez significative: « [...] du bout de son pied, tâtant le sol devant chaque pas tant la clarté de la lune était faible » (*Ibid.*, 9).

Or, la pluie et la brume sont constantes jusqu'à la dernière page du roman. Cette pluie en bruine trouble de plus en plus la vision par des gouttes imperceptibles. Aux premières pages, la seule lumière vient de la ferme voisine vers laquelle Herman a couru chercher sa femme, et dès que la voisine referme la porte après une réponse négative, ce sont encore les ténèbres: « Derrière lui, la femme fermait sa porte et toute lumière avait déjà disparu au rez-de-chaussée » (*Ibid.*: 25). C'est presque la dernière clarté qu'on peut constater pendant la quête du personnage. Ensuite, en rentrant de la gendarmerie, Herman se sent incapable de s'orienter: « Il eut quelques difficultés à repérer la maison dans le brouillard, car elle n'était pas éclairée, comme pendant les nuits d'été, par les lampadaires de jardin qui brûlaient du soir au matin dans les propriétés voisines » (*Ibid.*:26).

Les jours aussi sont ténébreux. La bruine devient tellement épaisse et le jour tellement obscur que le protagoniste trouve difficilement son chemin: « Il tombait maintenant une pluie violente, les trottoirs de la grand-rue étaient boueux, la lumière du jour si pauvre, bien qu'il fût près de midi, qu'Herman aurait eu de la peine à se repérer sans l'aide des réverbères qui s'allumèrent comme il sortait de la mairie avec Charlotte » (*Ibid.*: 50). Nous savons donc peu de chose de ce village. La seule description se fait quand Herman, seul et glacé dans la maison dépourvue de système de chauffage, se souvient de ses vacances précédentes:

Depuis dix ans qu'ils venaient dans la région, Herman et Rose n'avaient jamais connu, jusqu'au trente et un août, que la chaleur

constante. Et seule la vue des pâturages d'un vert aveuglant et comme factice leur avait fait soupçonner qu'il ne devait pas en être ainsi tout au long de l'année (*Ibid.*: 25)

L'adjectif « aveuglant » en décrivant la qualité éblouissante de la couleur connote la question visuelle, non seulement en faisant allusion au paysage, mais encore en faisant penser au climat pendant l'automne. Ce climat brumeux rend flou les visages de la même façon qu'il escamote les paysages: « La pluie faisait rage et plus rien ne se distinguait des collines au loin. Il arrivait qu'il ne vît même plus, tant le ciel était gris de bas, le visage de la vieille d'en face [...] » (*Ibid.*:84). Quand Herman rencontre enfin sa famille, « le froid était plus vif que la veille et il pensa qu'il gèlerait cette nuit, la pluie tombait plus fin » (*Ibid.*: 103). La situation paraît donc encore pire et on se demande s'ils sont vraiment sa femme et son fils. Enfin, le récit se termine par une journée brumeuse lorsque le protagoniste et ses beaux-parents retournent au village en taxi et qu'ils s'évaporent dans le brouillard.

Mon cœur à l'étroit est un autre roman dans lequel le brouillard joue un rôle définitif dans l'égarement du personnage. En fait, ce brouillard dense se développe dans le chapitre intitulé « *Ma ville déloyale* », où NDiaye élabore la scène la plus représentative de l'égarement:

Je reviens vers la rue Esprit-des-Lois en me repérant à l'aide de quelques vitrines singulières. Le brouillard est si dense qu'il ne permet pas de lire le nom des rues. [...] Moi qui suis née à Bordeaux, dans le quartier des Aubiers, qui ai passé toute mon existence dans cette ville, je l'aime d'une tendresse fraternelle [...]. Et voilà pourtant que Bordeaux se dérobe et se soustrait à mon amitié d'une étrange manière, voilà que ses rues me paraissent avoir changé de profil et de direction (n'est-ce que le brouillard? me dis-je) [...]. Plusieurs fois, ne pouvant distinguer le bord du trottoir de la chaussée, dans les écharpes de vapeur flottante, je saute malgré moi au milieu des voitures. La rue Esprit-des-Lois me demeure introuvable. [...] N'est-ce que le

brouillard? Il est impossible que je m'égare, alors que j'arpente le cœur de la ville, *son vieux cœur noir, son cœur sombre et froid*, depuis un demi-siècle maintenant. [...] C'est donc que la ville elle-même cherche à me fourvoyer. [...] C'est le brouillard, me dis-je, ce sont ces longues bandes blanches mouvantes qui dénaturent les perspectives [...]. L'atmosphère de la rue m'est familière, échoppes au crépi grisâtre, ateliers fermés depuis longtemps, cabinets de dentistes aux rideaux crasseux derrière des vitres poussiéreuses, néanmoins je ne reconnais rien de précis, comme si souvent maintenant dans ma ville natale depuis que les brumes s'y sont installées à demeure. (NDiaye, 2007: 152-164).

Si la soudaineté du changement du climat aggrave la situation d'Herman dans un village de vacances, Nadia s'égare dans sa ville de naissance. Bien que nous ne trouvions aucune remarque qui nous aiderait à deviner le nom de la ville où Herman perd sa famille, nous savons que Nadia habite Bordeaux. Il nous semble alors que le climat brumeux n'est pas un phénomène saisonnier, mais qu'il est devenu l'essence de la ville, tel qu'il semble aussi à Nadia: « Le brouillard est là, comme chaque jour, et il me semble maintenant qu'il ne se lèvera jamais complètement, qu'il fait désormais partie du caractère de Bordeaux, de l'essence même de cette ville, qu'il est, en quelque sorte, son haleine [...] » (*Ibid.*: 184).

Les noms des rues constituant l'itinéraire quotidien de Nadia sont indiqués précisément. En ce qui concerne la description des lieux, nous constatons que la narratrice dénomme les rues et les endroits, non comme elle les voit, mais comme elle s'en souvient, comme elle les devine. L'emploi du conditionnel passé suggère l'incertitude de Nadia qui essaie vainement de s'orienter dans « les écharpes de vapeur flottante » (*Ibid.*: 153) vers la rue Esprit-des-Lois: « Puisque j'ai dépassé la place de la Cathédrale, pris à droite vers la rue des Trois-Conils puis la rue Sainte-Catherine, j'aurais dû tomber sur la rue Esprit-des-Lois, juste après le Grand-Théâtre » (*Ibid.*).

Nadia « se trompe[r] de rue plusieurs fois avant d'arriver au commissariat de la Rousselle » (*Ibid.*: 128) et « ne pouvant distinguer le bord du trottoir de la chaussée » (*Ibid.*: 153), elle se trouve au milieu des voitures. Le brouillard dissimule tous les éléments descriptifs. Comme pour Herman, les rues sont désertes et le sentiment de la solitude est aggravé par la froidure et la brume. Nous avons dit que le brouillard trouble la vision, c'est pourquoi aux premières pages de l'histoire, où la narratrice remarque la froidure (pages 13, 14, 15, 16) mais pas encore la montée du brouillard, elle ne voit pas, ne comprend pas que son mari est blessé. Nous nous demandons si « les verres embués de [ses lunettes l'obligent] à considérer toute chose avec une certaine distance ouatée » (*Ibid.*: 92) ou si, comme elle le croit, il s'agit d'une « vue de [son] esprit inquiet » (*Ibid.*: 152).

Le brouillard et la pluie ne sont pas les seuls éléments capables de perturber le paysage et de troubler la vision. Dans *Rosie Carpe* publié après *Un temps de saison*, et avant *Mon cœur à l'étroit*, la romancière utilise une autre stratégie que nous allons expliquer et qui joue essentiellement sur la présence et l'absence de la lumière. Il va de soi que le manque de lumière fait obstacle à la vue. Pourtant, NDiaye peut produire le même effet autant avec l'obscurité qu'avec l'intensité de la lumière.

Au début du roman, nous constatons que Rosie prend un jeune homme de couleur pour son frère qui aurait dû venir la chercher à l'aéroport. Puis dans la voiture de Lagrand, ami de son frère qui roule dans l'obscurité, Rosie n'arrive pas facilement à comprendre où ils vont. Quand Rosie et son fils montent dans le pick-up de Lagrand, il fait déjà nuit: « Le pick-up s'éloigna de l'aéroport sur la route tranquille, bientôt bordée de chaque côté par les champs de canne obscurs » (NDiaye, 2001: 19). Dans cette obscurité, le narrateur ne parvenant pas à voir et à décrire les paysages, recourt aux voix afin de suggérer un paysage d'outre-mer, par un point de vue interne à la narration: « [Rosie] entendait la canne bruire et chuintier. Ce n'était pas la douce respiration des maïs, ni les blés, ni même le feulement de l'avion ou de l'orge, mais autre chose encore, l'haleine plus sonore de la canne »

(*Ibid.*). A ce bruit végétal s'ajoute « un mugissement rauque et accablé » (*Ibid.*: 24), celui des vaches qui se mêle au gémissement de Titi, l'enfant, qui dort. Et de temps en temps, un grondement d'avion couvre les autres bruits dont Rosie croit qu'ils ne cessent jamais.

On pourrait ainsi constater que « le paysage n'est pas seulement vu, mais perçu par les autres sens, dont l'intervention ne fait que confirmer et enrichir la dimension subjective de cet espace, senti de multiples façons et par conséquent, aussi ressenti » (Collot, 2011: 28).

Tout au long du trajet, la focalisation passe successivement du point de vue du narrateur à celui de Rosie dont les pensées inquiètes se mélangent à ce qu'elle perçoit non pas en voyant mais en entendant. Cependant, quand Lagrand arrête la voiture dans le quartier d'Anita, il semble à Rosie qu'une éternité a passé et elle ne peut pas se repérer: « Soudain le grondement d'un avion qui venait de décoller couvrit la plainte entêtée. Lagrand et Rosie levèrent les yeux, en même temps, vers les petites lueurs clignotantes en route vers Paris, et Rosie s'étonna que l'aéroport fût si proche, après le trajet qu'ils venaient de parcourir » (NDiaye, 2001: 25).

Un peu plus tard, attablée chez Anita, Rosie essaie de comprendre les nouvelles de son frère, à travers le vacarme, mais en vain: « Elle entendait Lagrand parler, de sa voix affable. Elle était trop lasse pour faire l'effort de comprendre ce qu'il disait et la voix de Lagrand flottait au-dessus de la table, accessible, confiant, peut-être riche d'informations nécessaires, mais, cette fois, elle ne pouvait rien en attraper, trop épuisée même pour le regretter » (*Ibid.*: 33).

De même que Nadia et Herman ont de la difficulté à saisir des indices dans les lieux qu'ils parcourent, afin de s'orienter, Rosie n'arrive pas à comprendre les moindres paroles qui peuvent la renseigner sur son frère. Rosie compare les paroles de Lagrand aux mouettes et aux pigeons volants: « Lagrand laisse aller les mouettes et les pigeons et tous les moineaux, songea-t-elle, qu'il dissimulait sur sa poitrine, voilà qu'il les laisse aller librement et qu'ils m'échappent encore, à moi qui voulais tant savoir »

(*Ibid.*). Rosie ne peut donc pas se concentrer sur ce que dit Lagrand, mais elle entend en détail le vacarme de son environnement: « Quelqu'un ouvrit la porte-fenêtre en grand. Rosie entendit les bœufs. Elle entendit aussi, plus sourdement que tout à l'heure, les grillons grincer. La chaleur était égale bien que la nuit fût plus avancée – chaleur compacte, remplie d'eau. Régulièrement, un avion venait rompre la litanie des bœufs dans la ravine et cette dénotation attendue paraissait alors bienfaisante à Rosie » (NDiaye, 2001: 35).

Les paroles de Rosie, elles aussi, sont vagues: « Mais elle avait murmuré, souhaitant presque qu'on ne l'entende pas » (*Ibid.*: 36). Elle murmure, chuchote, marmotte tout au long du roman. Le changement du point de vue de la narration se fait par des verbes introducteurs comme dire, se rendre compte, penser, avoir l'impression, se répéter à mi-voix, se rappeler, contempler, etc., verbes qui rapportent les pensées internes du locuteur, et non pas ce qu'il dit directement. Rosie ne parle pas pour être entendue, mais pour découvrir cette nouvelle terre. Les descriptions que la romancière nous donne de ce pays par des voix vagues et tumultueuses, provoquent autant d'ambiguïté que les descriptions du paysage dans *Mon cœur à l'étroit* et *Un temps de saison*. De même que Nadia et Herman n'arrivent pas à distinguer ce qu'ils voient, Rosie ne parvient ni à comprendre les voix qu'elle entend, ni à se localiser, ni à réaliser sa nouvelle situation dans ce pays. Les voix de la nature fonctionnent à la fois comme des indices descriptifs de l'espace et comme l'indice de l'égarement du personnage.

Au deuxième chapitre du roman, nous lisons l'histoire de la jeunesse de Rosie, dans une narration dont la focalisation se modifie successivement: le point de vue passe de celui de Rosie à celui du narrateur, et cela se fait si subtilement que le lecteur doit vérifier qui est le locuteur. Dans ce chapitre, Rosie se souvient de son passé, « avant d'avoir oublié jusqu'au nom de Brive » (*Ibid.*: 53) à travers une brume jaunâtre. La couleur jaune s'étendant sur les souvenirs de Rosie les met en quelque sorte en doute, brouillard d'esprit qui trouble sa vision sur le passé « encombrée de réminiscences

jaunes flottantes » (Ibid.). Toujours dans le même chapitre, nous voyons que l'odeur des buis tente d'avertir Rosie, mais celle-ci n'arrive pas à retenir le message. Le son, la couleur, l'odeur, chacun peut exciter l'un des cinq sens pour découvrir l'environnement. Mais dans *Rosie Carpe*, ils ont un effet opposé, suscitent le doute et provoquent l'égarement.

Quant au paysage NDiayen, nous pouvons dire que la romancière garnit son récit de voix, de couleurs et d'odeurs. Et tout cela fonctionne de façon inversée, précisément pour ne pas montrer mais plutôt pour dissimuler afin de susciter le sentiment de l'égarement.

Conclusion

Le thème de l'égarement est fréquent dans les romans de Marie NDiaye, ainsi que dans les romans contemporains français. Le personnage NDiayen, seul, traumatisé, épuisé erre à la recherche d'un but auquel il n'arrive jamais. A cause de l'oubli, il se perd au mi-chemin de sa quête.

Dans les romans contemporains français c'est souvent la présence du brouillard qui représente le paysage flou, simple cause spatiale de l'égarement. Mais dans les trois romans de Marie NDiaye que nous avons étudiés, le paysage flou ne se limite pas à l'effet des phénomènes naturels comme la bruine et le brouillard qui troublent la vision du personnage. Bien que dans *Un temps de saison* et *Mon cœur à l'étroit*, ces faits météorologiques troublent la vision d'Herman et de Nadia, ces derniers fréquentent des lieux assez familiers. Par contre, dans *Rosie Carpe*, le personnage principal qui arrive sur une nouvelle terre ne parvient pas à s'y repérer et se trouve égaré malgré l'absence de brouillard, de pluie ou d'autres phénomènes naturels qui perturberaient sa perception.

Dans ces trois romans, plutôt que de causer l'égarement du personnage, le paysage flou en représente en effet l'état de son âme. La structure narrative des romans garantit le rapport entre l'affectivité du sujet et le paysage qu'il voit. Le lieu est ainsi décrit soit par le personnage égaré soit du point de vue d'un narrateur avec la focalisation interne. La description

représente non seulement un paysage flou qui égare le personnage, mais aussi elle constitue un motif du thème de l'égarement.

Bibliographie

- ADAM, Jean-Michel et PETITJEAN André, (1989) *Le texte descriptif*, Paris, Nathan.
- AMIEL, Henri Frédéric, (1982), *Journal intime*, Lausanne, L'Age d'Homme.
- BERQUE, Augustin, (1986), *Le sauvage et l'Afrique, les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard. coll. Bibliothèque des sciences humaines.
- CHARRIN, Eve, (2012), « Le roman de l'égarement français », in *Esprit*, 2012/10:12-30.
- COLLOT, Michel, (2011), *La pensée-paysage, Philosophie, Arts, Littérature*, Paris, Actes SUD/ENSP.
- COLLOT, Michel, (1988), « Le thème selon la critique thématique » in *Communications*, 47, 1988. *Variations sur le thème. Pour une thématique*, sous la direction de Claude Bremond et Thomas G. Pavel. pp. 79-91.
- GENINASCA, Jacques, (1997), *La Parole littéraire*, Paris, Presses

