



Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dir.)

## Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire

Éditions et Presses universitaires de Reims

---

# L'oublié du récit : prénom et préhistoire dans *En famille* de Marie NDiaye

Thangam Ravindranathan

---

DOI : 10.4000/books.epure.1160  
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims  
Lieu d'édition : Reims  
Année d'édition : 2011  
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023  
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture  
EAN électronique : 9782374961927



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

RAVINDRANATHAN, Thangam. *L'oublié du récit : prénom et préhistoire dans En famille de Marie NDiaye*  
In : *Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2011 (généré le 19 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/1160>>. ISBN : 9782374961927. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1160>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

---

# L'oublié du récit : prénom et préhistoire dans *En famille* de Marie NDiaye

Thangam Ravindranathan

---

Peut-être n'aimait-on pas ici que les étrangers  
fissent connaissance  
De l'automne, qui en quelque sorte ne les  
regardait pas,  
Et considérait-on comme indiscrete cette  
immixtion  
Dans la mystérieuse existence de l'arrière-  
saison ?

(Marie NDiaye, *Un temps de saison*)

- 1 On connaît la fin de l'*Odyssée*, et la place qu'y occupe le chien. Si la tragédie, comme agencement d'actions, culmine, pour Aristote, lors de la péripétie, dans une scène de reconnaissance [*anagnórisis*], cette fonction était assurée, dans l'épopée d'Homère, par le vieux chien de chasse Argos, seul capable de reconnaître son maître lors de son retour à Ithaque. C'est le regard reconnaissant d'Argos qui rétablit la continuité entre cet Ulysse revenu de ses voyages, déguisé en mendiant, et celui qui, au début de l'*Iliade*, soit vingt ans plus tôt, était parti d'Ithaque ; c'est en lui qu'un récit de différence est restitué en un récit d'identité, un voyage en son retour. La mémoire du chien, lui-même au chevet de la mort, est alors un seuil producteur du sens final du récit homérique, lieu où le corps d'Ulysse retrouve son unité.
- 2 Il convient de partir de ce chien fidèle et de cette unité du corps du héros, son retour à son *lieu propre*, pour mesurer toute l'impropriété, toute l'inquiétude qui ouvrent *En famille* de Marie NDiaye, où le protagoniste, arrivant à la maison de son aïeule, est reçue par des chiens qui féroceement refusent de la reconnaître :  
Quand elle arriva devant la maison de l'aïeule, au bout du village, les deux chiens qu'elle avait bien souvent caressés autrefois, maintenant si vieux qu'ils n'y voyaient plus, trouvèrent assez de forces pour se jeter rageusement contre la grille, et ils

aboyaient, dès qu'elle faisait mine de passer son visage entre les barreaux, avec une violence qu'elle ne leur avait jamais connue. Elle les appela doucement par leur nom. Leur fureur redoubla. Posant sa valise, elle se hissa sur une grosse pierre à une extrémité de la grille et, certaine alors que les chiens ne l'atteindraient pas, elle engagea le buste entier entre deux barreaux, criant vers la maison qu'on vînt lui ouvrir. Et elle était chagrinée que les chiens ne l'eussent pas reconnue, voyant là le signe d'un grave manquement de leur part.<sup>1</sup>

- 3 Au paragraphe suivant, un oncle du protagoniste paraît « sur le seuil », ayant « perdu beaucoup de cheveux ». On lit alors cette phrase : « Il lui semblait, pourtant, que sa dernière visite à la famille était assez récente pour que l'oncle fût resté le même et que les chiens eussent gardé souvenir d'elle. » L'oubli ouvre un laps de temps devenu immense, c'est-à-dire, sans mesure, où il s'accompagne de son propre effacement. Et le laps de temps de se muer en *lapsus*, en faute, en tort, lui-même au fond inconnu et qui par sa résistance constituera à la fois la quête et la limite interne du récit. À la page suivante, plusieurs oncles, tantes et cousins paraissent sur le perron de la maison, ne semblant pas non plus pour leur part reconnaître la protagoniste, qui les regarde de sa position malaisée entre deux barreaux de la grille. Scène liminaire insolite où un seuil figuratif – l'entrée de la maison qui lui est momentanément barrée – se voit doublé d'un seuil qu'on pourrait appeler figural : celui du récit lui-même dont le personnage, désigné par le seul pronom « elle », se trouve comme exclu, en attente d'un acte de reconnaissance qui viendrait de l'extérieur – ou, en l'occurrence, *de l'intérieur*, de la maison, du récit – confirmer ses liens aux autres personnages et au lieu.

## « Un nouveau prénom » : nom sans corps

- 4 Cet acte de reconnaissance adviendra à la troisième page du récit, lorsqu'une femme, « d'abord hésitante », se détache du groupe, fait taire les chiens et ouvre la grille :

Vois-tu, Fanny, commença-t-elle en étreignant gauchement les hanches de sa nièce.

— Je ne m'appelle pas Fanny, Tante Colette ! Tu as donc tout oublié ! Mais cela ne fait rien, appelle-moi Fanny. Il me fallait, de toute façon, dit Fanny avec plaisir, un nouveau prénom. — Ah, fit Tante Colette qui s'essayait à sourire.<sup>2</sup>

- 5 Ainsi l'admission du protagoniste dans l'espace de la demeure familiale et du récit se fait moyennant une reconnaissance qui est aussi, crucialement, méconnaissance, comme pour rappeler dans toute son ambivalence le miroir lacanien, et aussi cette étrange logique qu'aurait en partage le passage d'un seuil diégétique avec une traversée du miroir. Le protagoniste circulera désormais dans l'espace de son récit sous le nom, le « nouveau prénom », de « Fanny », désignation qui remplace un autre prénom, et ce faisant déplace celui-ci, le reconduit vers une région inaccessible au récit. « Il me fallait, de toute façon », dit bien Fanny, et « avec plaisir », « un nouveau prénom ». Pour référer au protagoniste, le récit reprend à son compte ce nouveau prénom, comme sa condition de possibilité et son pli constitutif, comme s'il s'agissait là précisément du seuil à partir de quoi il était possible et en même temps d'une frontière intime qu'il lui sera par ce fait même impossible de franchir. Lire ce récit, suivre la trajectoire de cette Fanny, sera alors pour le lecteur compter avec cette étrange doublure dans le tissu référentiel de la diégèse, par laquelle une désignation arbitraire vient ignorer (au sens actif d'un désapprentissage, d'une négation d'un savoir) l'ancienneté du corps qui la porte, et, partant, exile ce corps vers une zone d'ombre du texte. L'histoire de ce corps, ainsi recouverte, bascule en *préhistoire*, que le récit sera constitutivement incapable de

donner à lire, comme s'il s'agissait là de ce qui se trouvait nécessairement hors du cadre, ou derrière, sa face cachée. Chacune des rencontres que fait Fanny reproduit alors la scène d'effacement, d'oubli, pour réinaugurer ce présent mat, sans profondeur : ainsi, lorsqu'elle arrive chez son père, dont le domestique l'accueille avec les mots « Vous êtes sans doute Madame Fanny ? »<sup>3</sup>, Fanny lui répond, « surprise et enchantée », dit le récit, « Mais ce n'est pas mon vrai prénom ! ». « C'est sous ce prénom que j'ai entendu parler de vous », dira alors le domestique, pour enchaîner aussitôt, « À moins que je ne confonde et que ce ne soit pas de vous qu'on ait parlé quand on parlait de Fanny. D'ailleurs, était-ce bien Fanny ? Je ne me souviens pas précisément »<sup>4</sup>. « Comment peut-on avoir si peu de mémoire ? », s'écrie Fanny. Mais la mémoire à l'endroit de ce « vrai prénom » et de tout ce qu'il porte, c'est précisément ce qui ne peut être évoqué dans le récit que sous forme raturée, telle une crypte, un silence, une zone, au cœur du savoir diégétique, d'un non-savoir. « Fanny, cela ne veut rien dire ! », dit plus loin le domestique, à qui Fanny répond : « Je ne suis rien d'autre [...] que Fanny, et cela vous suffirait bien si vous suiviez mon histoire dans un livre »<sup>5</sup>. Ce prénom qui a si peu d'épaisseur, que le récit et le protagoniste elle-même répètent au moindre prétexte comme s'il s'agissait de ne pas perdre son peu de capacité de désignation, est le lieu d'une béance obturée dans le texte, il est une pure surface colmatant les lignes perspectives du récit, barrant les pistes qui pourraient mener à cette mémoire occluse. Or, c'est ainsi le prénom qui condamne Fanny à ne pouvoir coïncider avec elle-même, à être séparée de son histoire, de son corps, à ne pouvoir rejoindre la place que par tous ses efforts elle s'acharnera à retrouver. S'enquérant auprès d'une femme qui pourrait être sa tante Léda, Fanny est contrainte à des circonvolutions :

- Se pourrait-il, demanda-t-elle avec peine toute contractée de froid, mais s'efforçant de sourire, que vous soyez Léda elle-même, ma tante ? Je m'appelle Fanny.

- Je ne connais pas de Fanny, marmonna la femme d'une voix ennuyée. [...] Mais j'ai des nièces, oui, ajouta la femme dans un effort.

- Oh, s'écria Fanny, cela suffit pour que vous puissiez être ma tante, car je ne vous ai pas dit mon véritable prénom qui est, peut-être, celui d'une de vos nièces qui est peut-être moi-même [...]

- Mais alors, comment vous appelez-vous réellement ? interrogeait la femme intriguée.

- Ah, je ne dois pas le dire ! Je ne dois être que Fanny, comprenez-vous ? Dites-vous simplement que ce prénom vous est imposé comme dans un livre ou un feuilleton de télévision et ne vous posez pas plus de questions à ce sujet que vous ne le faisiez tout à l'heure devant votre poste.

Elle se pencha et murmura d'un air un peu contrit :

- Mon véritable prénom est d'ailleurs si curieux que vous éprouveriez les plus grandes difficultés à l'entendre, puis à le prononcer.

- Dans ce cas, soupira la femme, je ne peux savoir si je suis ou non votre tante.<sup>6</sup>

- 6 On le voit bien, le prénom de Fanny produit un effet de décrochement, par où se creuse un écart entre l'ordre symbolique et celui des corps. Or, c'est là l'effet inverse de l'opération qu'on associerait habituellement avec le nom propre. Car le nom propre n'a-t-il pas pour fonction de servir de point de capiton dans l'économie de l'échange symbolique, se référant directement à un corps singulier, dans sa matérialité, dans sa continuité ? N'est-ce pas par le nom propre justement que le langage se greffe sur des corps, que des corps peuvent assumer leur place dans le symbolique comme nommés et à leur tour susceptibles de passé et de prédication, soit comme sujets ? Ici, ne renvoyant à rien, ou plus précisément, ne renvoyant qu'à des fictions, des circuits diégétiques

clos, empêchant que la parole rejoigne le corps, le nom propre enclenche au contraire la référentialité circulaire et désincarnée d'un pur intertexte. Le nouveau prénom, que Fanny compare, comme on le voyait à l'instant, à celui que porterait un personnage de livre ou de feuilleton, dérive, s'avère-t-il, non seulement directement d'un roman, mais d'un mauvais roman. On l'apprend dans une quatrième partie du roman constituée d'un seul chapitre intitulé « Les accusations de Tante Colette » :

Mais qu'es-tu donc, toi ? Qu'es-tu donc aujourd'hui ? Comment définir clairement ce que tu es ? Es-tu quelque chose ? Es-tu seulement quelqu'un dont on puisse dire précisément : elle est ainsi, de telle région, son origine est celle-là ? Faut-il croire que tu n'est [*sic*] rien de dicible ? [...] Mais tu sais, je ne t'ai même pas reconnue, le jour de l'anniversaire, et le premier prénom qui m'est passé par la tête, que j'avais lu la veille dans un méchant petit roman, je te l'ai donné, voilà, et peut-être n'es-tu rien de plus, peut-être n'existes-tu pas davantage, que le personnage secondaire, Fanny, de ce livre inconsistant, que j'ai d'ailleurs abandonné, qui doit traîner sous mon lit avec les moutons et les revues de ton oncle ! Comment t'appelais-tu, autrefois ? Je ne m'en souviens même pas. Avais-tu un nom ? Vois-tu, je n'en suis même pas convaincue.

- Je l'ai oublié également, dit rapidement Fanny pour faire plaisir à Tante Colette.<sup>7</sup>

- 7 Tante Colette se rappellera à la fin de ses accusations le titre du « méchant petit roman » qu'elle avait lu à moitié et d'où elle avait tiré le prénom Fanny : *Les Amants sans patrie*. Plus loin dans le récit, Fanny trouvera ce livre chez sa tante et le lira. Rien du contenu du roman ne sera divulgué, il compose dans l'espace du récit, comme le prénom Fanny, une pure surface ne donnant sur rien. On lit cependant qu'à sa lecture « une allégresse légère transportait Fanny, enchantée par ce qu'elle avait lu et ne pouvant croire qu'il y eût rien de plus réel [...] et [elle] eût volontiers donné, là, tout de suite, le reste de sa vie, brève encore, contre la certitude d'une ultime émotion semblable à celle qu'elle venait d'éprouver, qui valait bien toutes les joies de son passé »<sup>8</sup>. Ce récit dans le récit d'où le personnage tient sa désignation et peut-être sa plus grande « réalité » pour ainsi dire, ce texte chiffré, tel un miroir non-réfléchissant, compose au cœur du récit sa frontière infranchissable, intime. La clé du nouveau prénom de Fanny et de l'inaboutissement de ses efforts dans le récit serait-elle alors dans ce titre de roman qui est aussi seuil d'un non-lieu, *Les Amants sans patrie*, miroir au-delà duquel il n'y a, précisément, rien ? À quoi reconnaît-on un fantôme, demandait Jacques Derrida, pour répondre aussitôt, selon la sagesse commune : à ce qu'il ne se reconnaît pas dans un miroir<sup>9</sup>. Or, le récit compte autant de courts-circuits, dans toutes ces instances où un autre personnage ne semble pas reconnaître Fanny, ou ne semble pas la comprendre, ni même l'entendre. Lorsqu'elle raconte lors de la réunion familiale chez l'aïeule un « souvenir d'enfance », on l'écoute sans pour autant accuser la vérité ou la fausseté de ce qu'elle raconte, comme si c'était là un propos opaque, ne renvoyant à aucun référent historique justiciable de reconnaissance ou de partage :

Fanny raconta un souvenir d'enfance. Il était question de la rivière, du petit pont qui danse. On opina sans préciser si l'on voyait bien tout ce que décrivait Fanny ou si, simplement, on reconnaissait à Fanny le droit de s'exprimer comme dans les livres, avec les belles images et l'enthousiasme qu'on y rencontre parfois. On souriait légèrement, la voyant s'émouvoir. Tante Colette murmura qu'elle ne se rappelait rien de ce que relatait Fanny. Personne, cependant, ni les vieux eux-mêmes, n'aurait pu contredire Fanny, qui avait une mémoire illimitée et rigoureuse, connaissant le passé proche plus précisément que tous ceux qui l'avaient vécu.<sup>10</sup>

- 8 Instance qui illustre tout à fait la logique curieuse du récit à tous les moments où il est question du savoir précis de Fanny. Le souvenir d'enfance, rendu en discours indirect narrativisé, ne cède rien de son contenu, sauf cette question de rivière et de pont qui danse, rien là cependant qui pourrait inscrire le corps en un lieu, ni encore moins en une expérience. Si les autres personnages traitent Fanny tel un personnage de livre, c'est surtout ou d'abord que le récit lui-même la donne ici comme tel, comme s'il n'y avait là aucune profondeur cognitive ou ontologique. Dès lors l'évocation d'une « mémoire illimitée et rigoureuse » tombe sous le même arrêt. Cette mémoire ne peut être que désignée, non pas dite, semble-t-il. Ce personnage semble être construit de l'extérieur, un être fait de mots sans chair. Parole sans corps qui vient arrêter l'arbitraire.

## Le « prénom véritable » ou la préhistoire

- 9 C'est là, en effet, dans l'irréductible écart qui éloigne le prénom du corps, que consiste tout l'enjeu de ce récit qui narre une appartenance difficile, une historicité refusée. Fanny est un corps différent, que la structure familiale s'efforce d'exclure de ses rangs. Son « véritable prénom » auquel le récit fait allusion de loin en loin, aurait été porteur de la différence de ce corps. Il est fait mention d'un « tout autre prénom » qu'elle aurait reçu de son père et « que personne, dans la famille, n'a jamais su prononcer correctement, mis à part l'aïeule »<sup>11</sup>. L'aïeule en effet lorsqu'elle reçoit Fanny, prononce son véritable prénom<sup>12</sup>, comme le fait la mère d'un fiancé oublié<sup>13</sup>, à un moment du récit où la narration est reprise par Fanny elle-même à la première personne : « Elle continuait de m'appeler par mon ancien prénom, que j'avais oublié avant qu'elle le prononçât de nouveau comme si, toujours, elle l'avait tenu au chaud dans un coin de son esprit et n'avait attendu que de me revoir pour se donner le plaisir d'articuler ces trois syllabes, avec une insistance heureuse »<sup>14</sup>. Le fiancé aussi persiste un temps à appeler Fanny de « son ancien prénom en suçant longuement, avec tendresse, chaque consonne ». « "Je ne veux plus entendre cela" », s'exclam[e] Fanny effrayée »<sup>15</sup>. Obtenant un emploi dans une cité, Fanny aura des collègues qui « lui ressembl[e]nt par de nombreux traits » et dont certaines portent, apprend-on, le même prénom « qu'avaient choisi pour elle ses parents étourdis et que Tante Colette avait oublié »<sup>16</sup>. À tous ces endroits où le prénom d'origine est prononcé dans l'histoire, s'y substituent dans le texte des variantes de la formule « son ancien prénom », « son véritable prénom ». L'évocation de ses « consonnes », de ses « trois syllabes », alors qu'elle permet de ne pas répéter le prénom lui-même, accueille cependant dans l'espace même du texte son empreinte, une matérialité négative, la concavité silencieuse de cette lettre interdite. Que ce prénom original, que le personnage aurait reçu à sa naissance, que ce mot aussi difficile à prononcer, soit la marque d'une différence linguistique, culturelle ou encore raciale, certains éléments permettront en effet de le supposer (ou de ne pas l'exclure), et notamment une hantise chez Fanny autour de la ressemblance.
- 10 Ce récit avançant ainsi sur fond d'innommable aurait de quoi rappeler les mots que Jacques Derrida consacre au secret. Pour garder un secret, écrit Derrida, il faut d'abord se le représenter « *comme tel* », le laisser apparaître à soi pour ce qu'il est, dénégation par où on doit « différer de soi-même », et exercer « le pouvoir singulier de ne pas dire ce qu'on sait, de garder le secret sous la forme de la représentation ». La distribution qu'opère le secret, avant d'être au sein de la communauté, entre ceux qui

le savent et ceux qui l'ignorent, est, pour Derrida, celle du « secret partagé *en lui-même*, sa partition 'propre', ce qui divise l'essence d'un secret qui ne peut apparaître, fût-ce à un seul, qu'en commençant à se perdre, à se divulguer, donc à se dissimuler, comme secret, en se montrant : à dissimuler sa dissimulation. Il n'y a pas de secret *comme tel* », écrit-il encore, « je le dé-nie. Et voilà ce que je confie en secret à quiconque s'allie à moi. Voilà le secret de l'alliance »<sup>17</sup>. Cette tension « essentielle et originaire » du secret – entre l'interdit de représentation et sa nécessaire transgression interne – nommerait, en fin de compte, la problématique même de la conscience<sup>18</sup>, et, partant, celle de tout récit. En tout cas le roman de NDiaye entièrement construit autour du principe du secret de famille rend plus explicite l'irréductibilité d'un pli : le non-savoir que marque ou opère le nouveau prénom ne peut se comprendre qu'à partir de ce qui aura été d'abord savoir. Ce n'est pas pour dire que quelque chose de la diégèse préexiste au récit, mais que toute histoire se compose sur fond de préhistoire, ou plutôt se composant compose aussi sa préhistoire, comme son amont, son excédant, cet effet d'un point de fuite qui organiserait ses lignes perspectives, illusion nécessaire sans quoi, dirait-on, chaque récit aurait à assumer une parole infinie. Ne pourrait-on pas imaginer alors dans tout récit la présence d'espèces d'éclats de préhistoire, qu'ils soient sous la forme la plus évidente de retours dans le passé ou d'analepses, ou sous celle, plus subtile, d'un horizon imposé à la mémoire et à l'à-venir possible des personnages au sens où celui-ci se fraye un chemin parmi des conditions de possibilité antérieure ? La préhistoire, notion paradoxale, car suggérant qu'il y aurait quelque chose qui précéderait l'histoire, temps archaïque qui vient composer, comme en supplément, une antériorité que l'histoire ne peut inclure dans ce qu'elle dit, et dont cependant elle procède comme de son origine<sup>19</sup>. Or, les récits de NDiaye dramatisent cette relation entre un dit et un indicible, un savoir et un non-savoir, donnant au passage de l'un à l'autre, la forme d'une doublure interne dans le texte, d'une intimité qui est aussi le point de fuite de l'économie de la diégèse. Dans *En Famille*, mais aussi dans *Mon cœur à l'étroit* (2007), *La Femme changée en bûche* (1989) ou encore, le première nouvelle des *Trois femmes puissantes* (2009), un savoir continuellement nié au niveau de la représentation a pour effet de faire soupçonner sa complétude sur un autre plan, soit qu'un savoir encore intact occuperait, derrière le texte lisible, un plan de consistance, un espace de la répétition, qu'il s'inscrirait dans l'espacement du sens, dans sa différance, qu'il se serait enfoui quelque part, celé dans une topologie du crypte, selon qu'on emprunte la terminologie d'un Gilles Deleuze, d'un Jacques Derrida ou encore celle d'un Abraham Torok pour approcher ce en quoi un récit, une conscience ou un sujet ne serait pas composé dans l'égalité et dans l'identité à soi mais recèlerait toujours des éclats de non-dit, d'originarité sous rature, bref, des symptômes de ce qui n'est pas dit et ne peut pas être dit mais qui doit être appréhendé dans (le « toujours-déjà » de) son effacement, une parole sourde.

- 11 Mettons que le véritable prénom de Fanny inscrit dans le récit cette part de surdité, pour en dégager dans le temps qui nous reste l'extrémité des conséquences pour les mots et les corps. Dans un bel essai intitulé *L'inconscient esthétique*, Jacques Rancière décline la polarité qui organise dans une sensibilité post-classique le domaine de la parole littéraire comme parole du symptôme. La révolution esthétique, pour Rancière, consiste en une conception, opposée à l'ordre représentatif aristotélien, de la parole comme ce qui en même temps parle et tait, d'une parole qui sait et ne sait pas ce qu'elle dit. « L'esthétique, écrit-il, redéfinit les choses d'art comme modes spécifiques d'union entre la pensée qui pense et celle qui ne pense pas », entre *logos* et *pathos*<sup>20</sup>. En cela elle

renoue avec un partage entre pensée et non-pensée, entre action et passivité, propre à la tragédie antique, et qu'Aristote déjà n'était plus à même de recevoir, préférant à l'union paradoxale la dialectique, à la coexistence irrationnelle de savoir et de non-savoir, l'ordre réparateur du récit menant à la reconnaissance. Or, la présence insistante dans la pensée de la non-pensée qui forme l'intuition fondatrice de l'attitude esthétique moderne, se donne à penser, si l'on suit Rancière, sous la double figure de la parole muette. Celle-ci nommera, d'une part, une puissance de signification inscrite sur les choses silencieuses, une parole chiffrée portée par leurs corps mêmes. Tout, dans une conception romantique ou encore freudienne, devient alors également signifiant, les genres et fonctions des récits sont ainsi nivelés<sup>21</sup>. C'est là comprendre l'importance que la psychanalyse rattacherait aux rêves ou que le critique accorderait aux détails d'une description dans un roman réaliste. Or, l'autre parole muette, celle que Freud lui-même longtemps aurait récusée, est, pour Rancière, celle qui ne parle à personne et ne dit rien, sinon les conditions impersonnelles, inconscientes de la parole même. Citant Maeterlinck, Rancière qualifie cette parole de parole insensée, soliloque, celle du troisième personnage, qui hanterait le dialogue, et qui, pour être incarnée, demanderait un nouveau corps ayant les allures de la vie sans avoir la vie. Ce serait, dit-il, un corps d'ombre ou de cire, un corps fantomatique, androïde<sup>22</sup>. On peut reconnaître sans doute dans cette parole sourde celle qu'imagine Blanchot lorsqu'il évoque le murmure infini, le désœuvrement hantant l'œuvre, ou encore les haecceités et les infinitifs de Deleuze, parole anonyme, pronominale, qui traverse les corps, les précède, leur survit, les emporte dans des distributions inouïes de formes et de contenus. Quoi qu'il en soit, je trouve lucide la description de Rancière là où elle semble dresser une scène paradoxale du langage lui-même, espace d'accord entre les corps et les signes, bordé d'un côté par des corps muets et de l'autre par une parole sans lieu, sans corps. Or ces deux bordures ne seraient-elles pas les deux versants d'un même seuil, un pli qui au cœur enfoui du langage inscrirait un corps sans parole et une parole sans corps, comme séparés par un miroir, répétition originaire fondée dans l'espacement, la différance ? C'est le paradoxe de la naissance, de l'origine, ou encore de la signature, que l'on sait au cœur de la pensée déconstructrice (et qui n'est pas sans lien avec la problématique de la préhistoire). Le corps d'ombre, de cire, de fantôme, d'androïde, qui viendrait incarner cette hétéronomie première des signes et des êtres, du biologique et du symbolique, donne chair alors à l'innommable par excellence, l'inhumain qui fonde l'ordre humain.

## Corps sans nom

- 12 Les accusations de Tante Colette assumeront leur sens le plus radical dans une telle perspective. J'ai pu déjà citer cette série insolite de questions :

« Mais qu'es-tu donc, toi ? Qu'es-tu donc aujourd'hui ? Comment définir clairement ce que tu es ? Es-tu quelque chose ? Es-tu seulement quelqu'un dont on puisse dire précisément : elle est ainsi, de telle région, son origine est celle-là ? Faut-il croire que tu n'est [sic] rien de dicible ? ». Une amie d'enfance dira de même à Fanny : « Je ne sais plus qui tu es ! »<sup>23</sup>

- 13 Il faut croire que l'interdit frappant le nom propre de Fanny atteint l'admission même de ce corps dans le langage, son droit de citation, il frappe d'une espèce de trouble, d'irrésolution, ce corps protagoniste qui, s'il est décrit partiellement à deux ou trois reprises du texte (l'on sait que Fanny s'est coupé les cheveux avant le voyage, qu'elle a



de larges cuisses), ne parvient pas pour autant à se fixer comme référent reconnaissable, reconnu, continu, contenu, bref, en corps diégétique raisonnable. L'élision de son prénom, alors que Fanny y consent avec un certain plaisir, est de fait la voie même de sa disparition de l'espace familial, de sa mémoire, de son archive, témoin les photographies de réunion de famille dont elle demeure absente, alors qu'elle est sûre d'y avoir participé. Elle est « une erreur sans lignée ni mémoire, n'ayant eu sur l'unité du sang familial nul effet »<sup>24</sup>. Si un nom donne à un corps sa place dans un récit, sur une scène, le corps sans nom oscille entre les pôles de l'absence et de l'obscène, soit ce qui excède l'espace symbolisé, légitimé du récit. C'est alors peut-être en ce sens qu'il faut comprendre et tous les moments où Fanny n'est pas reconnue et tous ceux où elle se trouve aimantée par des rencontres incestueuses. D'une certaine façon ce corps en perte de désignation (car le prénom Fanny n'est que couvert, ersatz, méta-prénom en quelque sorte, purement fonctionnel, permettant de référer à ce que par ailleurs sciemment il efface) n'est pas scriptible, son unité, son identité n'ont pas de « place » dans ce récit qui se produit justement à partir du seuil d'enfouissement du prénom original. C'est que par la levée du nom propre, est aussi déliée la place qu'il nommait dans un système de signes et de corps. Comme pour confirmer cette déliaison, Fanny se prostituera vers la fin du roman, de manière à suggérer très littéralement que les lois symboliques et sociales n'avaient plus sur ce corps aucune prise, que ce corps ne trouvant pas sa place et sa propriété ne pouvait s'insérer dans l'espace social que par la promiscuité, précisément sous le signe de l'impropre.

- 14 On pourrait aller plus loin cependant, et considérer les déterminations sociales, sexuelles, culturelles ou encore raciales de l'exclusion de Fanny comme n'étant elles-mêmes que les formes circonstanciées, diégétiques, que revêt une dynamique d'exclusion plus radicale, par où se décide comme clandestinement, on l'aura compris, le sort terrible d'un corps en perte de place dans l'ordre humain, et dans le récit. Songeant à l'oubli à son endroit, Fanny se dira à un moment : « Comment eût-il pu en être autrement ? Comment eût-on voulu garder la mémoire de ce qu'on avait expulsé de soi tel un corps mauvais ? »<sup>25</sup>. Or, il faudrait revenir à ce moment où Fanny lit les *Amants sans patrie*, épisode qui s'inscrit dans un chapitre intitulé « Dans la niche »<sup>26</sup> et où se noue dans leurs conséquences les plus littérales et radicales les enjeux d'une hétéronomie entre les régimes du corps et du verbe. Car pour lire ce roman qui lui procurera tant de bonheur inexplicable, Fanny s'installe, dans la maison de son aïeule, où elle s'est infiltrée sans que personne ne la voie, dans « un réduit protégé par un bout de rideau » où les chiens de la maison, morts depuis, se couchaient l'hiver<sup>27</sup>. Dans ce lieu d'odeurs, d'inconfort, où elle ne peut rester qu'en consentant à un engourdissement extrême, Fanny peut entendre et voir sans être vue ni entendue, elle peut être sans paraître, elle peut, par le méchant petit roman qu'elle a trouvé dans la chambre de Tante Colette, supposément se connaître sans être reconnue, situation qui semble reproduire alors sur le plan de l'espace domestique la topologie du refoulement psychique, du secret. Or, deux pages plus loin, voilà que

à sa grande surprise, dans l'heure qui suivit le dîner, Fanny se vit lancer par sa mère, à travers la fente, les reliefs du repas : quelques os de côtelette encore garni de gras, de la couenne de jambon, un petit morceau de fromage durci, une pomme presque entière. Elle devina, aux gestes précipités de sa mère, qu'elle agissait en secret [...] Elle n'adressa pas la parole à Fanny, bien qu'elle fût seule dans cette partie de la pièce, et Fanny ne s'en étonna guère, comprenant que, si elle existait tout juste assez pour que sa mère se préoccupât de la nourrir, il n'était plus dans ses capacités de faire en sorte qu'on lui parlât. Elle eut craint d'ailleurs, en ouvrant la

bouche, d'affoler sa pauvre mère, qu'on accourût de toutes parts et la découvrit, elle, en cet endroit illicite.<sup>28</sup>

- 15 On pensera ici à maints autres moments analogues dans l'œuvre de NDiaye, des moments limites où la parole abandonnant le corps lève ce qui le protégeait de l'abjection, de la déformation. « Mais je suis si peu à présent ! », s'écriait la narratrice de *La Femme changée en bûche* en amont de sa métamorphose<sup>29</sup>, faisant écho à la phrase intransitive par laquelle Fanny fait sens de son humanité réduite : « elle existait tout juste assez pour que sa mère se préoccupât de la nourrir... » Dans la dernière nouvelle des *Trois femmes puissantes*, l'expulsion de la veuve Khady de la maison de sa belle-famille fera précéder, de même, la perte d'existence et d'humanité par un abandon par la parole. Destitué du langage, le corps l'est aussi de la raison et des garanties de sa forme. Ainsi, lit-on, les yeux durs et étrécis des vieux beaux-parents « qui se posaient sur elle ne distinguaient pas entre cette forme nommée Khady et celles, innombrables, des bêtes et des choses qui se trouvent aussi habiter le monde »<sup>30</sup>. Autant de corps sans nom, pourrait-on dire, entendant par cette notion la levée de toute protection symbolique. Si l'homme, pour suivre Agamben, est celui qui ressemble le plus à l'homme<sup>31</sup>, ces récits de ressemblance mise en péril, par défaut ou par excès, mènent leurs corps protagonistes vers des régions d'indifférenciation où leur humanité ne leur est plus d'aucune protection, et qui, en quelque sorte, n'est plus lisible. Des trous dans l'espace et dans le temps aspirent alors ces corps.

## Un chien littéralement

- 16 Revenons à la niche. Fanny entendant le nom de Léda, et croyant qu'il désigne sa tante, qui la reconnaîtra et qui lui restituera sa place, bondit hors de sa niche pour être la proie d'une terrible méprise nominale. Travestissement de la scène de reconnaissance aristotélicienne : Léda nomme ici le nouveau « grand chien vigoureux » du cousin Eugène, qui, à la vue de Fanny, s'élanche sur elle, la saisit à la gorge et entreprend de la dépecer. Quelques instants plus tard, Tante Colette « retrouva sa vivacité d'esprit, elle enveloppa sans dégoût (comme elle vidait les lapins, nettoyait les têtes de veau) ce qu'il demeurait de Fanny dans un vieux drap et s'en alla jeter le tout sur un tas de fumier, au fond du jardin »<sup>32</sup>. Lorsque le fiancé Georges vient s'enquérir au sujet de Fanny, la tante lui répond : « Au jardin, sur les ordures ». « Mais les poules, » lit-on, « déjà, avaient englouti tout ce que le chien avait laissé de Fanny, et Georges, ne trouvant que quelques os grattés, quelques cheveux sanglants, pensa qu'on s'était moqué de lui et qu'il s'était mépris en prenant à la lettre la réponse se Tante Colette »<sup>33</sup>.
- 17 À la lettre : comment comprendre cette formule dans un roman où en effet à une littéralité de la lettre vient répondre comme son sombre revers l'abjection extrême du corps ? George n'a pas tort de prendre la réponse de Tante Colette à la lettre, plutôt il a tort de conclure qu'il s'y est mépris. La fausse méprise est caractéristique des plis de ce récit, où l'oubli est toujours redoublé par l'oubli de l'oubli, où Fanny lorsqu'elle est reconnue doit toujours se demander si elle n'est pas faussement reconnue. Alors la vérité ne peut pas être dissocié de son autre, de sa négation, de sa soupçonnée fausseté, avec pour conséquence toujours cet éloignement irréductible du corps, que la parole ne peut identifier ni protéger. Car la vraie méprise ici n'est pas celle de Georges mais celle de Fanny qui croyant s'élanche à la rencontre de sa tante se trouve en face d'un chien portant le même nom. Si elle attendait une reconnaissance de « Léda », elle obtiendra

du chien une reconnaissance inverse, annihilatrice. Reconnaissance qui n'a rien de métaphorique – et qui a tout à voir avec la lettre, puisque c'est une lettre traîtresse, dédoublée, une imposture de la lettre qui la permet. Mais aussi parce que ce chien, cet avatar des vieux chiens féroces de l'ouverture, est « un chien littéralement », pour reprendre une expression employée par Emmanuel Levinas dans un essai de l'après-guerre intitulé « Nom d'un chien ou le droit naturel ». Rappelant les chiens d'un verset de l'Exode qui en n'aboyant pas durant la nuit de la « mort des premiers-nés » avaient permis aux Israélites de s'affranchir de leur servitude égyptienne, Levinas identifiait en eux les ancêtres de Bobby, chien errant vivant aux alentours du camp pour prisonniers juifs où Levinas s'était trouvé durant la guerre, et qui avait pris l'habitude de saluer les prisonniers en « sautillant et aboyant gaiement ». Alors que les prisonniers étaient devenus des « êtres sans langage », « une quasi-humanité, une bande de singes », pour ce chien, écrit Levinas, « c'était incontestable, nous fûmes des hommes »<sup>34</sup>. Revenant alors à un autre verset du livre de l'Exode où il est question de la « chair d'un animal déchiré dans les champs » que l'homme ne mangera pas mais « abandonner[a] au chien », Levinas y relève l'inscription d'une dette toujours ouverte au chien. Ce chien auquel la chair déchirée des champs sera abandonnée n'est pas celui des proverbes et des catachrèses mais « un chien littéralement ! », conclut Levinas, c'est une pure nature « sans éthique et sans logos » à laquelle il revient cependant d'attester, voire de sauver, la dignité de l'humain<sup>35</sup>.

- 18 Levinas évoquera lui aussi le vieux chien de l'*Odyssée*. Cependant il lui préfère ceux d'Égypte et « Bobby » (celui du camp), car avec eux, il n'est plus question d'identités particulières ni de retours à des lieux propres, mais d'une situation proprement liminale : la restitution d'une essence humaine là où elle se voit la plus menacée, là où une oppression sociale « cloître dans une classe, prive d'expression et condamne aux 'signifiants sans signifiés', et dès lors aux violences et aux combats »<sup>36</sup>. Le paradoxe est que le chien privé de langage puisse assurer à l'humain son humanité ; que par son silence gardé ou brisé il puisse réparer le lien entre corps et parole qui fonde l'humain. Ce n'est pas le lieu de décliner les diverses implications de cette dette ouverte, chez Levinas, envers le chien, mais de mesurer la violence par laquelle le roman de NDiaye recombine ses éléments : la narratrice de *Mon cœur à l'étroit* rencontrera elle aussi la férocité toute particulière du chien de son fils, agression ciblée et qui semblerait vouloir oblitérer son corps comme quelque chose de monstrueux. Fanny, autrefois connue des chiens de son aïeule, ne l'est déjà plus à l'ouverture du roman. La grille qui la sépare de l'enceinte de la maison vient figurer alors le seuil symbolique au-dessous duquel Fanny n'est pas seulement méconnaissable à titre individuel, mais constitue comme tel un corps excessif, aberrant, inhumain, qui sera guetté par divers chiens tout au long du récit. Les chiens, s'ils réservent le droit chez Levinas de conférer l'humanité à l'humain, réservent chez NDiaye le droit contraire et corollaire : d'expulser celui qui aurait perdu son humanité, de réclamer leur chair déchirée aux champs.
- 19 Si je reviens pour conclure à cette scène (« le pénible épisode du chien »<sup>37</sup>) qui n'est pourtant pas la dernière du roman c'est que dans l'obscurité de ce corps protagoniste dont les morceaux peuvent être ramassés comme l'on « vid[er]ait les lapins » ou comme l'on « nettoy[er]ait les têtes de veau » se démarque une région du texte qui est celle de sa désorganisation symbolique, zone limite qui est à la fois ce qui le police et ce qui l'abîme. Dans cette zone d'indistinction rappelant certains tableaux de Francis Bacon, où les traits d'une personne ne sont plus reconnaissables, où la tête n'a plus de visage, où le langage ne peut plus relever le corps, « l'homme qui souffre est une bête »<sup>38</sup>, car

ici l'humain, que dans une secrète désalliance du corps et des mots rien ne différencie de ses autres, est obscurément aimanté vers la possibilité, à vrai dire jamais assurément quittée, d'une mort animale. Fanny couine avant d'être dépecée par le chien de son cousin, la protagoniste de *Mon cœur à l'étroit* grossissant comme une truie est hantée par des visions fuyantes d'égolement, Khady, perdant sa place au rang des humains, périra comme du gibier rattrapé par un fusil de chasse. Dans cet *autre* récit qui semble agencer secrètement les voies mêmes du texte, les êtres de NDiaye sont rappelés à une préhistoire oubliée par les histoires mais qui ne s'y oublie pas, temps qui ne passe pas, où les corps sont sans paroles, et se dirigent silencieusement vers une mort qui s'annonce sans transcendance. Une cousine chargée de mener à la fin du roman une enquête sur Fanny revient à la question du « véritable prénom », qu'entre-temps Fanny aurait repris pour assumer ses nouvelles fonctions (de prostituée) :

Ces syllabes sonnent incongrûment à nos oreilles, aussi aurions-nous tendance à trouver bien laid et compliqué ce prénom qui, pour nous, ne peut en être véritablement un. Il se rapproche davantage du nom ou du sobriquet que nous accorderions à un chien ou à un chat. Il n'est pas nécessaire que le nom des bêtes ait un sens ni qu'il rappelle quelque chose, et jamais il ne doit évoquer quelque personne de la famille : le vrai prénom de Fanny ne peut nous faire penser à rien

- 20 Conclut-elle enfin<sup>39</sup>. Entre le nouveau prénom qui est tout au plus celui d'un personnage secondaire dans un méchant petit roman, et l'ancien prénom qui ne peut faire penser à rien, notre protagoniste est à la fois ce « signifiant sans signifié » qu'évoque Levinas, ouvrant sur toutes les violences, et un corps désidentifié. La réparation de cet écart, l'union du corps et du nom adviendrait-elle cependant par la mort ? Par endroits on se demande si Fanny ne veut pas s'assurer par-dessus tout d'une place au cimetière familial<sup>40</sup>. La question de l'étranger, disait Derrida dans un séminaire sur l'hospitalité, se pose à partir non du lieu de naissance mais à partir de celui de la mort<sup>41</sup>. Or, tout lieu sera refusé à Fanny dont le corps dans les dernières pages du roman est l'objet d'une asymbolie avancée où la différence entre vie et non-vie est au minimum : une « longue forme inconnue », « une silhouette sans nom ni pareille » ne remuant pas plus qu'un cadavre, une « imperceptible silhouette », une « impondérable forme »<sup>42</sup>, elle est « la chose » que Tante Colette ne pourra décrire qu'en « termes inhabituels et vagues »<sup>43</sup>. L'abandonnant dans le hangar, la tante se fera une petite prière : « Puisse-t-elle être morte, disparue, dissoute ! Puisse-t-elle n'avoir jamais existé ou que, pareillement, meure tout souvenir de son passage ! »<sup>44</sup>. En ces pages où enfin le corps perd tout nom possible, sa terrible irréductibilité effraie les autres, menaçant le récit qui par cet infinitif au passé (« n'avoir jamais existé ») semblerait articuler son propre souhait enfin exaucé. La fin de toute possibilité de reconnaissance est assurée par une rature rétrospective de toute *connaissance* possible. Faut-il croire qu'en dessous de l'ordre symbolique, de l'espace légitime du texte gardé par le nom et la loi, il est une région préhistorique, cryptique, un arrière-texte – lieu où la relation entre corps et paroles est la plus fragile, où elle n'est pas encore garantie et où elle ne l'est plus, pays confié à la terrible vigilance des chiens ?

---

## NOTES

1. Marie Ndiaye, *En Famille*, Paris, Minuit, 1990, p. 7.
2. Marie Ndiaye, *op. cit.*, p. 9.
3. *Ibid.*, p. 33.
4. *Ibid.*, p. 34.
5. *Ibid.*, p. 35.
6. *Ibid.*, p. 90-91.
7. *Ibid.*, p. 155-156.
8. *Ibid.*, p. 179.
9. Jacques Derrida, *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 248.
10. *Ibid.*, p. 13-14.
11. *Ibid.*, p. 77.
12. *Ibid.*, p. 18.
13. *Ibid.*, p. 145.
14. *Ibid.*, p. 216.
15. *Ibid.*, p. 116.
16. *Ibid.*, p. 139.
17. « Comment ne pas parler : dénégations », in *Psyché. Invention de l'autre II*, Paris, Galilée, 1987, p. 158-159.
18. *Ibid.*, p. 165.
19. Voir sur cette question Bruno Blanckeman, « De la préhistoire à l'après-histoire (au sujet d'Éric Chevillard) », in André Benhaïm et Michel Lantelme (dir.), *Écrivains de la préhistoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 159-176 ; p. 170.
20. Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, p. 44.
21. *Ibid.*, p. 37.
22. *Ibid.*, p. 41.
23. *En famille, op. cit.*, p. 173.
24. *Ibid.*, p. 297.
25. *Ibid.*, p. 223.
26. *Ibid.*, p. 178.
27. *Ibid.*, p. 176.
28. *Ibid.*, p. 178.
29. *La femme changée en bûche*, Paris, Minuit, 1989, p. 95.
30. *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 256.
31. Giorgio Agamben, *L'Ouvert : de l'homme et de l'animal*, trad. Joël Gayraud, Paris, Rivages, 2002, p. 49-50.
32. *En famille, op. cit.*, p. 186.
33. *Ibid.*, p. 187.
34. Emmanuel Levinas, « Nom d'un chien ou le droit naturel », *Difficile Liberté*, Paris, Albin Michel, 1976, p. 231-235 ; p. 234.
35. *Ibid.*, p. 233.
36. *Ibid.*, p. 234.
37. *En famille, op. cit.*, p. 230.
38. Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la Sensation I*, Paris, Éditions de la Différence, 1981, p. 21.
39. *En famille, op. cit.*, p. 295.

40. *Ibid.*, p. 232.

41. *De l'hospitalité : Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 81.

42. *En famille*, *op. cit.*, p. 305-306.

43. *Ibid.*, p. 310.

44. *Ibid.*, p. 309.

---

AUTEUR

THANGAM RAVINDRANATHAN

Brown University