

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

L'ABANDON FAMILIAL DANS LE ROMAN FRANÇAIS CONTEMPORAIN : UNE
ÉTUDE COMPARATIVE DE *ROSIE CARPE* ET DE *TROIS FEMMES PUISSANTES*
DE MARIE NDIAYE, DES *PARTICULES ÉLÉMENTAIRES* ET DE *LA POSSIBILITÉ*
D'UNE ÎLE DE MICHEL HOUELLEBECQ

par
ANNE MARCOTTE

mémoire présenté à
NATHALIE WATTEYNE, directrice de recherche
SARAH ROCHEVILLE, évaluatrice interne
NICHOLAS DION, évaluateur interne

pour l'obtention de la
Maîtrise ès arts en Études françaises
incluant un cheminement en littérature et culture

Sherbrooke décembre 2019

RÉSUMÉ

Ce mémoire présente une analyse comparée des romans *Les Particules élémentaires* (1998) et *La Possibilité d'une île* (2005) de Michel Houellebecq ainsi que de *Rosie Carpe* (2001) et de *Trois femmes puissantes* (2009) de Marie NDiaye. L'objectif était de montrer que les scènes d'énonciation révèlent un discours particulier sur l'éclatement des relations familiales et permettent de dégager des traces de la crise familiale qui traverse le monde occidental depuis la fin du 20^e siècle. Nous avons examiné la construction discursive de la famille et ses formes d'éclatement en nous intéressant aux figures de l'abandon dans ces romans. Nous avons fait ressortir une demande de reconnaissance consécutive à une expérience du rejet et du mépris dans une approche linguistique pour le texte littéraire. Ceci nous a permis de préciser l'ethos et la scénographie propres à chaque roman. Nous nous employons à vérifier l'hypothèse que les quatre romans sont représentatifs de la dissolution identitaire d'un individu en crise par rapport au lien de sa filiation.

Mots-clés : Michel Houellebecq; Marie NDiaye; filiation; identité; scénographie

REMERCIEMENTS

Toute ma gratitude à ma directrice, Nathalie Watteyne, pour ses judicieux et pertinents conseils, son accompagnement intellectuel et sa grande disponibilité. Ses commentaires tout au long de mon parcours académique ont toujours été éclairants. Sincèrement, merci.

Je remercie également les membres de mon jury, les professeurs Nicholas Dion et Sarah Rocheville pour la justesse de leurs commentaires. Leur apport à la réalisation de ce mémoire est très apprécié.

Je remercie également les membres de ma famille pour leur soutien. Un merci spécial à Dominique pour les nombreux encouragements lorsque la persévérance et la patience venaient à s'effriter. Merci à Sophie de sa présence.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	2
REMERCIEMENTS	3
TABLE DES MATIÈRES	4
INTRODUCTION	6
État de la question	9
Justification du corpus.....	13
Contribution	16
Méthode.....	17
CHAPITRE 1	
CARTOGRAPHIE DE L'ABANDON : DU REJET FAMILIAL À LA FAMILLE REJETÉE	22
1.1 L'abandon familial.....	23
1.2 Les figures de l'abandon.....	30
1.2.1 Folle maternité	30
1.2.2 Des violences paternelles	36
1.3 Nouveau paradigme, nouvelles filiations?	41
CHAPITRE 2	
DU REJET FAMILIAL À LA LUTTE POUR LA RECONNAISSANCE	47
1. Configuration romanesque du mépris	47
1.1 Le langage défaillant.....	49
1.2 Fragilisation de l'estime et dimension sociale de l'identité	57
2. Dissension(s) et résistance(s)	67
2.1 Conflit interne	68
2.2 Scission sociale et familiale	74
CHAPITRE 3	
ANALYSE DISCURSIVE DU ROMANESQUE HOUELLBECQUIEN ET NDIAYIEN	77
1. Ethos solitaire.....	78
1.1 Le misanthrope Houellebecquien.....	79
1.2 L'instabilité et la défaillance ndiayienne	84

2. Scénographie des discours romanesques houellebecquien et ndiayien.....	89
2.1 Mélancolie et revendication humaniste.....	90
2.2 Écrire l'ambivalence	96
CONCLUSION	105
BIBLIOGRAPHIE	110

INTRODUCTION

Dans la présentation de « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », numéro paru en 2009 dans la revue *Études françaises*, ses directeurs, Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze, observent que les chercheurs et essayistes tels Dominique Maingueneau, William Marx et Tzvetan Todorov ont affirmé que « les lettres s'éprouveraient désormais en rupture avec le passé, sans tradition à défendre ni usages communautaires à fonder » (Demanze et Lapointe, 2009, p. 5). Selon cette idée, la littérature s'écrirait dans une langue fantôme qui « donnerait une voix à des personnages ventriloques, phagocytés par leurs ascendants, mais également habités par la prémonition des deuils à venir » (Demanze et Lapointe, 2009, p. 5). Anathèmes légitimes ou dépréciation mélancolique, cela importerait peu au dire de Lapointe et Demanze en ce sens que « ces discours inquiets dévoile[raient] le lien problématique des écrivains d'aujourd'hui avec le passé, bien en peine de se faire les héritiers des siècles révolus » (Demanze et Lapointe, 2009, p. 5).

Dans *La littérature française au présent*, Dominique Viart montrait déjà en 2005 que la littérature française contemporaine paraît obsédée par la question familiale et les problèmes de filiation. Selon l'historien de la littérature, le protagoniste se présente comme celui à qui le passé fait défaut. Un tel constat favoriserait les égarements identitaires. Les récits ou romans de filiation s'écriraient donc à partir d'une absence qui marque négativement les individus. Les figures parentales ne fournissant guère de modèles ou de repères, la transmission entre les générations et le rapport au passé s'en trouveraient problématisés.

Pour Demanze et Lapointe, la littérature d'aujourd'hui s'attache moins aux lieux de mémoire et aux communautés préservées qu'à l'inquiétude d'un sujet qui se réapproprie le legs des ascendants et tente d'en faire le récit. « Tout se passe comme si l'histoire ne pouvait désormais s'écrire que sur le mode collectif et devait être repensée, voire replacée, dans le contexte d'une intimité élargie » (Demanze et Lapointe, 2009, p. 9).

Le récit de filiation donne lieu à des expansions romanesques qui, toujours selon Viart, déformeraient le sens initial de ce sous-genre littéraire. Qu'ils prennent une forme fictive, biographique ou autofictionnelle, les textes montreraient que le personnage contemporain se sent à tout le moins redevable d'un héritage dont « il n'a pas véritablement pris la mesure et qu'il s'obstine à évaluer, à comprendre, voire à récuser » (Viart, 2008, p. 91). Le récit de filiation recouperait ainsi certaines caractéristiques du roman familial, du roman des origines, de même que du roman généalogique. Dans « Récit de filiation », Laurent Demanze souligne que le genre emprunte au roman familial, une notion utilisée par Freud en 1909 dans « Le Roman familial des névrosés », pour faire ressortir l'inquiétude identitaire reliée à l'étrangeté des proches tout en reprenant au roman des origines l'entrecroisement de la mémoire familiale et intertextuelle. Plus distant avec le roman généalogique, écrit Demanze, le récit de filiation « n'en souligne pas moins les identités souterraines de la longue durée, et l'élargissement aux dimensions d'une sociologie critique » (Demanze, 2008, [En ligne]). Le roman familial n'est cependant pas un terme nouveau en littérature. En effet, Viart rappelle qu'on le retrouve dans les pièces de Diderot et dans les romans de Balzac ou de Zola. Il s'avère néanmoins repris depuis quelques années dans des livres où les protagonistes se comprennent et se situent en fonction de la relation avec un membre de la famille.

De nos jours, les recherches sur le récit de filiation semblent porter surtout sur l'héritage intertextuel que nous retrouvons à même les fictions. En fait, très peu d'études ont été publiées sur le roman familial en littérature après les travaux fondateurs de Marthe Robert. Dans *Roman des origines et origines du roman*, en 1972, cette dernière fait du roman familial, non plus une étape de la construction individuelle, mais la matière même de la création romanesque. Pour Robert, le roman contemporain serait pris « tout entier dans [la] dialectique du "oui" au monde et du "non" à la réalité qui [serait] pour toute œuvre marquante [...] la tension même de la création » (Robert, 1972, p. 233). Elle précise que « le retour à l'enfance ne marque pas seulement la fin de l'exil, il est aussi un argument terrible contre la condition de l'adulte » (Robert, 1972, p. 111).

À l'heure actuelle, on interroge plutôt le travail de l'écrivain en fonction de la filiation à laquelle il semble appartenir. Devant la profusion des œuvres, « le récit de filiation élabore un imaginaire spécifique de l'intertextualité, un imaginaire de la secondarité, où notes infra-paginales, sources de seconde main, fragments de lectures, scholies et citations-fétiches sont omniprésents » (Demanze, 2008, [En ligne]). Selon une telle lecture, l'idée d'une transmission problématique avec l'ascendance relève davantage d'une tension propre à l'écriture que d'une tension inhérente à la dynamique interne du roman. Malgré tout, pour un chercheur comme Dominique Rabaté, les histoires de famille redeviennent, depuis les années 1980, des composantes importantes de l'écriture romanesque, à la fois dans les récits traditionnels, mais aussi de façon plus originale, « dans des romans où la famille est vue comme le lieu d'une inquiétante étrangeté » (Rabaté, 2004, p. 550), comme la source première d'une angoisse.

Si l'individu paraît congédier les formes de la mémoire héritée, « sa mémoire autobiographique se bricole néanmoins par emprunts et réappropriation » (Demanze, 2009, p. 12), faisant de sa mémoire individuelle une perspective de la mémoire collective. La mémoire individuelle prendrait en charge la mémoire familiale : « ce n'est plus celle-ci qui impose[rait] des fonctions et des figures, des rôles et des statuts à l'individu, mais bien l'héritier qui a pour dette et devoir d'engranger la mémoire familiale » (Demanze, 2009, p. 12). En cela, l'héritier contemporain se trouve pris au cœur d'une contradiction. D'une part, « il congédie la longue durée du temps généalogique pour s'inventer singulièrement, tandis que, d'autre part, il doit se faire le dépositaire des vies ancestrales estompées par l'accélération historique de la modernité » (Demanze, 2009, p. 12). L'écrivain, lorsqu'il s'intéresse au récit de filiation, serait pris dans une telle contradiction.

ÉTAT DE LA QUESTION

Les chercheurs constatent que le pessimisme par rapport aux valeurs occidentales traverse bien des romans contemporains, à commencer par ceux de Michel Houellebecq. Pour Dominique Viart, l'auteur des *Particules élémentaires* élabore « une forme d'écriture volontairement déceptive, qui interrompt brutalement, par l'insertion de collages scientifiques ou philosophiques, les scènes pathétiques ou érotiques desquelles il soustrait ainsi son lecteur, lui faisant à son tour éprouver [de la] frustration » (Viart, 2008, p. 359). Ce roman, publié en 1998, dépeint les impacts sur les individus de la dissolution des structures sociales et familiales. La vision pessimiste que développe Houellebecq de la famille s'avère tout aussi probante dans *La Possibilité d'une île*, un roman paru en 2005. La

quête des personnages, qui gravite autour de l'amour ou, à tout le moins, de la proximité humaine, est étroitement liée au rejet familial.

Dans « Houellebecq : entre mobilisation et épuisement vital », Catherine Du Toit affirme que les relations familiales dans la production romanesque de l'auteur sont absentes ou peu solides. Le souvenir, écrit-elle, « ou même la possibilité d'une famille dont les membres seraient solidaires semblent aussi lointains que les astres » (Du Toit, 2013, p. 118). Dans « La crise de la filiation chez Proust et chez Houellebecq », Bruno Viard propose que Houellebecq est hanté par la décomposition : celle de la famille, celle du corps social et celle du corps humain. Entre les générations, explique-t-il, il n'y a que des ruptures. Le chercheur postule d'ailleurs que les frères des *Particules élémentaires* souffrent du syndrome de l'enfant abandonné. Houellebecq montrerait ainsi la reproduction des comportements d'enfants mal aimés qui deviennent à leur tour des parents mal aimants. Il conclut que l'œuvre du romancier se clôt sur une noirceur, qui ne peut être allégée que par une nostalgie de la famille perdue et un désir intermittent mais sans succès de refonder un couple et une famille.

Julia Pröll, pour sa part, qualifie la famille de « désastre ». Dans son article « "Plus de médium, plus d'image." – Le remplacement du lien familial par le clonage dans l'œuvre de Michel Houellebecq : Une possibilité de survie? », elle fait ressortir des similitudes entre les deux romans. Pour elle, les enfants répondent à l'indifférence par la haine. Ainsi, la relation entre Bruno et son fils, dans *Les Particules élémentaires*, et celle du prophète avec le sien, dans *La Possibilité d'une île*, se ressemblent dans la mesure où les pères, trop perdus dans leur quête narcissique, délaissent leur progéniture ou peinent à maintenir le contact avec elle. Qui plus est, le deuxième roman apparaît pour Pröll comme une précision sur la

réflexion amorcée dans *Les Particules élémentaires*. Nous retrouvons en effet les détails de la vie des clones qui, dans le premier des deux romans, avait été passée sous silence.

Le clonage affecte profondément les relations familiales, puisqu'il introduit un nouvel ordre généalogique. Au géniteur d'une relation familiale traditionnelle se substitue l'auteur du « récit de vie ». Pröll explique que « contrairement à la famille traditionnelle, le clonage obéit à un schéma monoparental, c'est-à-dire que le couple n'est plus la condition nécessaire pour un enfant » (Pröll, 2008, p. 217). En fait, les néo-humains naissent à l'âge adulte et leur passé leur est fourni par la lecture des récits de vie de leurs prédécesseurs. La chercheuse attire notre attention sur les deux fils narratifs qui alternent dans le roman. D'un côté, il y a le récit de vie de Daniell, père génétique de la lignée des Daniel, et de l'autre, les commentaires rédigés par les clones après la lecture du récit de vie de leurs ancêtres. Contrairement au clonage, perçu comme la répétition du même, la technique du commentaire est, de son côté, liée à la notion d'engendrement de nouveaux sens. La transmission d'une tradition ou d'une mémoire se maintient par le truchement de l'écriture.

L'écrivaine Marie NDiaye fait également le portrait d'un quotidien social et familial hors duquel sont projetés les protagonistes. À l'opposé de l'écriture mesurée de Houellebecq, le fantastique confère une dimension énigmatique à l'univers que cette auteure met en place, faisant des actions les plus banales des événements extraordinaires. En ce sens, la romancière n'est guère plus tendre avec les figures familiales qu'elle mobilise. Dominique Rabaté explique que l'étrangeté du lien familial dans l'œuvre de Marie NDiaye se caractérise par sa double nature : « donnée irrécusable qui s'impose sans exception, ce lien est pourtant absolument gratuit, sans obligation, sauf pour le héros » (Rabaté, 2004, p. 551). Tant dans le roman *Rosie Carpe* (2001) que dans *Trois femmes puissantes* (2009), la cruauté

et la violence qui animent les relations familiales et interpersonnelles sont décrites en concomitance avec les rêves que les protagonistes se font d'une vie meilleure.

Dans « La quête familiale dans les récits de Marie NDiaye : nomadisme, (in)hospitalité, différence », Shirley Jordan analyse l'errance qui se dévoile, selon elle, autour d'une quête familiale toujours désorientée, toujours à reprendre. Pour la chercheuse, la grande question éthique de l'œuvre de Marie NDiaye demeure l'adaptation à l'autre, celle-ci s'esquissant sous la forme d'une poétique de la répétition. C'est en liant les éléments réalistes aux éléments du conte que la romancière aborde la violence contemporaine. Dans *Rosie Carpe*, l'errance des personnages de Rosie et de son frère Lazare est motivée par la honte ressentie envers leurs origines obscures, issue du passé familial commun. À l'opposé, les personnages féminins de *Trois femmes puissantes* se rendent imperméables à toutes formes d'humiliation. Ainsi, « la scène d'hospitalité devient une scène d'inhospitalité, avec sa syntaxe propre, déroutante, qui emprunte des éléments à la convention pour mieux les flouer » (Jordan, 2008, p. 152). Pour Jordan, le nomadisme sert à désigner à la fois le rejet et l'aliénation de l'individu à la recherche d'un foyer.

Si les protagonistes intériorisent une honte, celle-ci n'en reste pas moins insufflée par autrui. Cet autre considéré comme un être supérieur est lié à la famille et à l'histoire personnelle refoulée. C'est dans cette optique qu'Andrew Asibong s'intéresse, dans « Autour de la mère morte », aux personnages de la mauvaise mère qui, selon lui, traversent l'œuvre de l'écrivaine. La mère, n'ayant pas su entretenir des liens affectifs avec son enfant, hante les protagonistes. Coincés entre leur désir d'indépendance et leur besoin de reconnaissance, ceux-ci agissent tels des fantômes. Asibong souligne ainsi que même si les parents se retirent

et disparaissent, ils s'incrument au niveau psychique, ils « rendent fou dans la mesure où ils sont réels sans vraiment l'être » (Asibong, 2013, p. 244).

Avec *Lire Rosie Carpe de Marie NDiaye*, Francis Imbert s'intéresse, lui aussi, à la relation mère-enfant. Dans le roman *Rosie Carpe*, nous retrouvons trois personnages de mères qui abandonnent leurs enfants. De tels personnages permettent d'aborder, selon Imbert, « la brutalité folle de la mère trop seule, privée de la présence d'un tiers apte à la soutenir » (Imbert, 2015, p. 33). Le thème de la mauvaise mère, explique-t-il, est crucial dans le roman et fait de l'oubli un motif central de la relation mère-enfant. Par exemple, les enfants Carpe se voient assigner une place toute tracée dans laquelle les aspirations de chacun sont définies et arrêtées par leurs parents. Ces derniers ne semblent pas envisager que leurs enfants puissent vivre conformément à leurs choix. En fait, pour Imbert, cette « confiance des parents par rapport à l'avenir de leurs enfants ne s'adressaient qu'à des enfants imaginaires » (Imbert, 2015, p. 72). En constatant que les enfants réels ne correspondent pas aux enfants de leurs fantasmes, les parents ne reconnaissent plus leur progéniture. Cette apparente relation parents-enfants semble avoir été le moyen pour les Carpe de ne pas assumer leur rôle, car, comme le souligne le chercheur, « le caractère fondamental de la relation imaginaire c'est qu'elle n'engage pas » (Imbert, 2015, p. 78). Ceci prend tout son sens lorsque le père et la mère s'encouragent d'avoir mieux réussi que leurs enfants.

JUSTIFICATION DU CORPUS

De telles caractéristiques nous mènent à l'examen de l'énonciation familiale dans les romans de Michel Houellebecq et de Marie NDiaye. En tant que romanciers, tous deux occupent une place importante dans le champ littéraire français. Leur lectorat est bien établi,

on recense de nombreux commentaires critiques¹ sur leurs livres, ils ont remporté successivement le prix Goncourt². Bref, l'ensemble de ces éléments leur confère une certaine autorité en la matière et donne à leur voix romanesque une coloration particulière. Bien que dans leurs romans, Marie NDiaye et Michel Houellebecq se penchent sur la famille, sur ses crises et ses dissolutions, les procédés littéraires mis en œuvre par eux, de même que les styles spécifiques à chaque auteur, suscitent des effets de lecture dissemblables.

D'une part, le cynisme de Michel Houellebecq est utile à rendre le rejet du système néolibéral puisque, du point de vue de l'auteur, il priverait le monde de son humanité en effaçant toute forme de sincérité dans les relations humaines. Par ailleurs, comme l'explique Rita Schober dans l'article « Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq », l'écrivain « a d'entrée de jeu pris position dans le champ littéraire par l'affirmation de son intérêt plus grand pour le monde que pour le langage et, par conséquent, pour un roman du retour à la fiction et à la narrativité » (Schober, 2004, p. 507). Dans cette perspective, la représentation mimétique, si elle suppose d'emblée la capacité de la langue à représenter les phénomènes du monde, a perdu toute innocence, c'est-à-dire qu'elle ne peut plus prétendre être l'image d'un monde extérieur qui n'inclut pas en elle-même son commentaire critique. Afin d'échapper au piège de la langue, Houellebecq, précise Schober, a recours à différentes stratégies. Son style sobre et le

¹Nous comptons plus d'une centaine de recensions critiques, d'articles, de chapitres de livres ou d'ouvrage portant sur l'ensemble de la production de Michel Houellebecq. Nous en avons retenu une quinzaine, lesquels abordent plus spécifiquement les relations familiales et les identités troubles des personnages. Aussi, nous dénombrons plus d'une cinquantaine de titres sur l'œuvre de Marie NDiaye. Pour les besoins de notre démonstration, une dizaine sera mobilisée dans ce mémoire.

²NDiaye a obtenu cette récompense en 2009 avec *Trois femmes puissantes* et Houellebecq, en 2010, avec *La carte et le territoire*.

mélange des genres de discours lui permettraient d'éviter tout excès et constitueraient, selon la chercheuse, une façon de redonner au texte sa vraisemblance.

D'autre part, la loi de l'abandon domine l'univers romanesque de Marie NDiaye. Le fantastique chez elle est compris par Dominique Rabaté comme le signe de la logique aberrante de la marginalisation, il serait « à la fois l'arme pour décrire le mécanisme de l'exclusion et le signe de sa puissance fatale » (Rabaté, 2004, p. 557). Selon Viart, les ellipses narratives accélèrent le récit et suscitent des transformations, d'abord peu perceptibles, qui plongent le lecteur dans un fantastique du quotidien. Les personnages, lorsqu'ils défont les familles en reniant les liens imposés par le sang, afficheraient une force de caractère supérieure à celle de leur bourreau. Aussi, le protagoniste tirerait son héroïsme et sa lucidité de « sa seule, mais admirable capacité à endurer » (Rabaté, 2004, p. 559) la violence familiale qu'il subit.

Dans cet ordre d'idées, nous nous sommes penchée sur les romans de Houellebecq et de NDiaye dont les nœuds de perversité animent les relations familiales pour en dynamiser l'intrigue. L'identité des personnages, dans *Rosie Carpe* et dans *Trois femmes puissantes*, se problématise sous l'influence pernicieuse des échanges familiaux. Étrangers au sein de leur propre famille, les protagonistes perdent leurs racines et tout sentiment d'appartenance au présent devenant ainsi des étrangers pour eux-mêmes. Avec *Les Particules élémentaires*, Houellebecq s'intéresse à la filiation à partir d'un autre paradigme. L'éclatement des liens affectifs favorise la venue d'une nouvelle civilisation dépourvue des contraintes sociales et familiales. De ce point de vue, *La Possibilité d'une île* s'inscrit en continuité avec le premier roman de l'auteur. La réflexion sur le clonage s'avère cependant plus aboutie. En même temps, l'écriture y occupe une place significative. Elle ne constitue pas seulement un livre,

elle est partie prenante de l'histoire qui nous est racontée, assurant de telle sorte une forme de filiation.

CONTRIBUTION

Nous voulons interroger les formes de filiation problématiques et leurs impacts possibles sur les parcours identitaires des différents protagonistes. Pour ce faire, nous proposons une étude comparée des romans *Les Particules élémentaires* (1998) et *La Possibilité d'une île* (2005) de Michel Houellebecq, ainsi que de *Rosie Carpe* (2001) et de *Trois femmes puissantes* (2009) de Marie NDiaye. Après avoir analysé les scènes d'énonciation particulières à chaque roman et les discours tenus par les différents protagonistes, nous pourrions mieux dégager les enjeux inhérents à la mise en intrigue, en offrant une interprétation qui dépasse le seul relevé des thèmes ou des motifs. Afin de ne pas nous limiter à l'histoire des protagonistes, nous nous intéresserons à la tension créée et légitimée par les scènes de parole.

Nous voudrions déterminer en quoi les scènes d'énonciations des quatre romans révèlent un discours particulier sur l'éclatement des relations familiales dans le champ romanesque français contemporain. Notre hypothèse de départ est que l'examen des romans de Houellebecq et de NDiaye permet de dégager des composantes langagières parlantes sur la crise familiale qui secoue le monde occidental depuis la fin du 20^e siècle. Car, comme l'explique Alain Joyal dans « La famille : du phénomène ambigu à l'objet problématique », la famille « représente [...] un des éléments les plus polysémiques du sens commun : son visage varie dans le temps et selon les cultures, et même à l'intérieur d'une époque ou d'une

culture donnée, sa signification peut encore varier » (Joyal, 1992, p. 3). L'auteur précise que « la multiplication des formes familiales légitimes, [...] ainsi que les fluctuations des représentations sociales de la famille complexifient et modifient la conception monolithique » (Joyal, 1992, p. 3). Les représentations familiales, fondées la plupart du temps sur le temps passé ou futur de la lignée, la mémoire familiale à préserver ou bien encore le projet d'une famille à constituer, forment les objectifs implicites et présumés de la lignée, mais tendraient à changer, et illustreraient de plus en plus la mutation du croisement entre l'individuel et le collectif. En ce sens, les quatre romans seraient représentatifs de la dissolution identitaire d'un individu en crise par rapport à sa filiation. En relevant les récurrences et les divergences quant aux modalités de la violence au sein des relations familiales, et ce, en regard du contexte d'énonciation, nous ferons ressortir diverses formes d'éclatements de la famille dysfonctionnelle, de ses crises et, à terme, de son anéantissement.

MÉTHODE

Nous entendons dégager, pour chaque roman, le dispositif selon lequel est raconté l'abandon infantile par les différents protagonistes afin de mesurer l'impact de cet abandon sur leur vie d'adulte. Pour ce faire, nous aurons recours au motif de la mère morte qu'André Green décrit dans *Narcissisme de vie, narcissisme de mort* comme « l'imgo qui s'est constituée dans la psyché de l'enfant, à la suite d'une dépression maternelle, transformant brutalement [la mère réelle], source de vitalité de l'enfant, en une figure lointaine, atone, quasi inanimée » (Green, 1983, p. 222). Toutefois, si l'absence d'une relation affective avec la figure maternelle suscite un sentiment d'angoisse comme l'analyse Green, un tel complexe apparaît, dans les romans à l'étude, non seulement lié à la mère, mais aussi au(x)

parent(s) ou à une figure familiale qui fait défaut. Ce faisant, nous tiendrons compte des différents scénarios du parent abandonnant.

Chez les personnages de Marie NDiaye, l'abandon familial suscite un sentiment de culpabilité et de honte. À la suite de son exclusion, le protagoniste devient obnubilé par les membres de sa famille, qui envahissent ses pensées. Par exemple, Francis Imbert relève, pour la seule première partie de *Rosie Carpe*, que Rosie mentionne 122 fois³ le nom de son frère Lazare qui participe à l'action dans la deuxième partie du roman seulement. Les personnages se caractérisent par leur résilience et leur capacité à faire des choix malgré l'expérience douloureuse de la négligence parentale. D'elle-même, Rosie décide de se rendre en Guadeloupe auprès de Lazare, tandis que Norah, dans *Trois femmes puissantes*, accepte d'aider son frère à sortir de prison. À l'opposé, les personnages de Michel Houellebecq sont marqués par un certain déterminisme. Face à l'absence d'amour parental, les demi-frères des *Particules élémentaires* se côtoient sans développer de sentiment d'appartenance. Le défaut de reconnaissance dont ils sont victimes provoque un blocage les empêchant de nouer des relations saines. La description de la jeunesse de Michel et Bruno, protagonistes du roman, laisse présager un avenir qui correspond au modèle qu'ils ont appris de leur père respectif. Bruno hérite des désirs sexuels compulsifs de son père, alors que Michel disparaît de manière inexplicable, tout comme le sien. Nous retrouvons sensiblement le même modèle dans le roman *La Possibilité d'une île* avec la lignée de Daniell et ses clones. Les personnalités décrites par Houellebecq semblent inscrites d'emblée, comme une fatalité.

³ IMBERT, Francis (2015). *Lire Rosie Carpe de Marie NDiaye*, Paris, Éditions l'Harmattan, p. 25.

Dès lors, il s'agira de relever, dans les quatre romans, la récurrence des analepses illustrant le sentiment d'abandon initial. L'analyse de ces marques textuelles nous permettra de mieux comprendre la manière dont les deux romanciers participent à l'élaboration des discours sur la famille dans la littérature française contemporaine.

Dans un deuxième temps, nous voudrions faire ressortir une lutte pour la reconnaissance, particulière à chaque protagoniste, à partir des idées d'Axel Honneth. Dans l'ouvrage *La Lutte pour la reconnaissance*, ce dernier relève trois degrés de la reconnaissance réciproque. Le premier concerne l'amour dans les relations familiales, ces « relations affectives primaires [qui] supposent un équilibre précaire entre autonomie et dépendance » (Honneth, 2000, p. 116). Pour Honneth,

l'expérience intersubjective de l'amour ouvre l'individu à cette strate fondamentale de sécurité émotionnelle qui lui permet non seulement d'éprouver, mais aussi de manifester tranquillement ses besoins et ses sentiments, assurant ainsi la condition psychique du développement de toutes les autres attitudes de respect de soi. (Honneth, 2000, p. 131)

Le principe de la reconnaissance amène l'individu à jouir d'une estime sociale qui lui permet de se rapporter positivement à ses qualités et capacités concrètes. Or, cette estime peut être déniée par des formes de mépris qui manifestent l'inadéquation de l'individu au sein de l'espace social et familial. Honneth en identifie trois qu'il regroupe sous l'appellation des sévices et des violences, de la privation de droits et d'exclusion sociale ainsi que des formes d'humiliation et d'offense. En résultent des émotions négatives comme la honte, la colère ou l'indignation.

Il s'agira donc de faire ressortir comment l'expérience du mépris envahit la vie affective des personnages au point de les jeter dans la résistance, autrement dit dans une lutte pour la reconnaissance. Si la honte est omniprésente dans l'univers romanesque de Marie

NDiaye, elle s'accompagne de violences physiques et psychologiques. Nous nous attacherons à décrire ces formes de violence. Michel Houellebecq, quant à lui, exploite plutôt la colère et l'indignation. Ses personnages semblent plus lucides de la dévaluation sociale qui les opprime. Ils ont une conscience aiguë des contraintes sociales et, de fait, ont tendance à se percevoir comme des victimes. Chez Marie NDiaye, au contraire, les protagonistes possèdent une plus grande lucidité émotionnelle. Le rejet est décrit à partir des sensations. Ils se caractérisent aussi par une naïveté sociale qui les rend incapables de comprendre les causes de la violence exercée contre eux. Ainsi se montrent-ils victime et agent des forces qui les maltraitent. Il n'en reste pas moins toujours question, chez les deux auteurs, d'une forme d'humiliation associée à l'exclusion, qu'elle soit familiale ou sociale. L'affranchissement demeure problématique et incomplet, puisque l'ancrage identitaire des personnages est déficient.

Enfin, dans le troisième chapitre, nous voudrions analyser le discours romanesque spécifique à chaque romancier pour dégager un ethos solitaire dans les romans abordés. Dans cette partie, nous nous référerons aux travaux sur la linguistique pour le texte littéraire de Dominique Maingueneau. Pour ce dernier, l'œuvre

s'énonce à travers une situation qui n'est pas un cadre préétabli et fixe : elle présuppose une scène de parole déterminée qu'il lui faut valider à travers son énoncé même. Elle se légitime à travers une boucle : à travers le monde qu'elle met en place, il lui faut justifier tacitement la scène d'énonciation qu'elle impose d'entrée. (Maingueneau, 2004, p. 43)

De ce processus en boucle émerge une parole portée par un certain ethos, lequel se valide progressivement à travers l'énonciation. Ainsi, la particularité de l'ethos discursif est qu'il renvoie « à la figure [d'un] garant qui à travers sa parole se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir » (Maingueneau, 2002, p. 16). Toutefois, l'ethos

discursif n'implique pas nécessairement une relation directe avec un garant incarné, c'est-à-dire socialement déterminable. Il faut dès lors non pas seulement considérer ce qui est dit, mais aussi la manière de le dire.

L'étude des scènes de parole sur les formes de relations (amoureuses, sexuelles ou familiales) nous permettra de rendre compte de la violence inhérente à chacune d'elles. C'est au contact de l'autre que nous pouvons mesurer la propension des protagonistes à établir des relations bonnes ou malsaines. Même dans de nouvelles relations, ces derniers paraissent éprouver un sentiment de solitude. Les personnages de Michel Houellebecq s'abandonnent au délire, c'est le cas de Bruno dans *Les Particules élémentaires*, ou se donnent la mort⁴. Chez Marie NDiaye, la solitude semble être un moyen pour éviter la souffrance causée par l'intrusion de l'autre. En découle un repli sur soi qui devient l'unique façon pour les protagonistes de se protéger contre la violence d'autrui. À priori, la solitude telle que dépeinte par NDiaye relèverait d'une manière d'être au monde alors que chez Houellebecq, elle s'imposerait plutôt comme une conséquence intrinsèque. Pour l'étude des scènes de l'énonciation, il nous faudra considérer que tout discours est régi par un ensemble de normes et se consolide par une identité énonciative. Or, les énonciateurs, rejetés par un représentant de l'instance familiale, entendent évoluer en marge de la famille comme de la société.

⁴C'est le cas de Michel et d'Annabelle dans *Les Particules élémentaires* ainsi que de Daniel²⁵ dans *La Possibilité d'une île*.

CHAPITRE 1

Cartographie de l'abandon : du rejet familial à la famille rejetée

Le présent chapitre est consacré à l'abandon familial et à ses différentes déclinaisons dans les quatre romans. Afin d'en dégager les formes et les figures, nous devons d'abord saisir les représentations de la famille dans chacun de ces romans. Nous pourrions ainsi mieux comprendre les formes que prend le rejet et les sentiments qu'il suscite chez les personnages. Ceci nous permettra d'interroger l'apparition du sentiment de honte ou de culpabilité chez le ou la protagoniste. Nous voudrions vérifier si de telles émotions sont une cause ou bien une conséquence de l'abandon familial. Nous nous pencherons plus spécifiquement sur les figures du parent abandonnant. D'abord, nous aborderons les personnages de mère pour ensuite, examiner de plus près ceux des pères. Que l'abandon résulte d'un rejet paternel ou maternel, nous voudrions en mesurer l'impact sur les protagonistes. De quelle manière est-il relaté à l'intérieur de la fiction? Il nous semble que si certains personnages sont éjectés du milieu familial, d'autres refusent tout simplement la famille et ses contraintes. C'est ce que nous tenterons d'éclaircir tout au long du chapitre. Pour ce faire, il nous faudra considérer le clonage comme un nouveau paradigme des relations familiales. Nous voudrions ainsi comprendre le passage de la famille traditionnelle au clonage comme une tentative de redéfinir la filiation. Or, est-ce vraiment le cas?

1.1 L'ABANDON FAMILIAL

L'abandon, selon Jean-Claude Arfouilloux dans le *Dictionnaire international de psychanalyse*, correspond à une situation de carence affective, de soins ou encore d'éducation vécue par un individu délaissé par son entourage ou séparé précocement de lui. Le sens premier du terme renvoie à un statut établi, imposé par une perte ou une séparation : être ou se sentir abandonné. Dans son acception seconde, complémentaire du sens précédent, « il s'applique au processus psychique qui conduit au renoncement de l'objet d'investissement, à se séparer de lui, à l'abandonner » (Arfouilloux, 2013, p. 3). Le protagoniste peut ainsi endosser un double rôle. Il perd sa place à l'intérieur du scénario familial puisqu'il est abandonné, tout en étant contraint de renoncer à cette place. Il abandonne donc à son tour. De cette impossibilité d'occuper une place, peut naître culpabilité et confusion.

Cette dernière idée est expliquée par Dominique Rabaté comme une caractéristique de l'art narratif de Marie NDiaye. Pour le chercheur, l'écriture de NDiaye tient au réglage subtil d'un mécanisme de la décomposition, entre le lien et l'identité, qui se manifeste par une décomposition du corps et par le rôle de victime joué par la protagoniste. Celle-ci se montre complice des forces qui la maltraite, étant à la fois victime et agente de son malheur. L'expérience de l'abandon s'accompagne d'une honte communiquée au lecteur par la focalisation interne. Dans *Rosie Carpe*, par exemple, le personnage de Rosie s'avère incapable de déchiffrer son entourage dont elle est la seule à se soucier. La focalisation accroît son embarras lorsqu'elle mesure l'indifférence de ses parents à son endroit. Si ceux-ci « n'avaient eu peur pour Lazare ou pour Rosie, ce n'était pas par confiance, comprit-elle accablée de honte, mais parce qu'ils étaient incapables d'aimer assez Lazare et Rosie pour

redouter de les voir s'égarer [...] » (*Rosie Carpe* : 69-70). Les parents, apprenant l'échec de leurs enfants dans les écoles parisiennes, affichent un « détachement inattendu » (*Rosie Carpe* : 68) et finissent par s'en aller. Désormais, Lazare et Rosie devront se débrouiller sans le support affectif et financier de leurs parents. Les assises de leur relation émergent de la dissolution des liens familiaux. Les parents Carpe « ne se sentaient plus tenus, eux, ayant rempli leur devoir, de se tracasser pour des enfants devenus si rapidement de médiocres adultes ni même tenus de considérer ou d'aimer encore ces adultes comme leurs enfants » (*Rosie Carpe* : 68). La honte trouve sa source dans le décalage entre l'image confiante que la protagoniste avait de sa relation avec ses parents et l'image négative qui lui est renvoyée par leur réaction. Elle comprend alors que leur affection et leurs attentes n'ont jamais existé.

En fait, la relation entre les enfants et les parents Carpe se problématise dans ce que les premiers se sont vus assigner une place toute tracée dans laquelle les aspirations de chacun se trouvent définies et arrêtées. Jamais les parents ne semblent avoir envisagé que leurs enfants puissent vivre conformément à leurs choix. Pour Francis Imbert, cette « confiance des parents par rapport à l'avenir de leurs enfants ne s'adressaient qu'à des enfants imaginaires » (Imbert, 2015, p. 72). En constatant que l'existence de leurs enfants ne correspond pas à celle qu'ils avaient souhaité pour eux, les parents ne les reconnaissent plus. Une telle configuration familiale semble avoir été un moyen pour les Carpe de ne pas assumer correctement leur rôle, car comme l'explique Imbert, « le caractère fondamental de la relation imaginaire c'est qu'elle n'engage pas » (Imbert, 2015, p.78). Ceci prend tout son sens lorsque le père et la mère s'encouragent d'avoir mieux réussi que leurs enfants.

La mère se console de l'échec de sa fille aux examens de « l'école de commerce où [elle] avait en vain désiré entrer lorsqu'elle avait le même âge de Rosie » (*Rosie Carpe* : 59).

L'abandon ne fait que corroborer l'écart entre la perception qu'a Rosie de la relation familiale et ses fondements. Alors qu'elle considérait son milieu familial comme sain, Rosie découvre, à l'inverse, l'existence d'une certaine forme de concurrence entre sa mère et elle. Dans ce contexte, les enfants Carpe sont appelés à n'être que les intermédiaires entre les objectifs fixés par leurs parents et leurs réalisations. Ils se trouvent assujettis à des désirs qui les concernent plus ou moins. Dans *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, André Green parle d'une fonction parentale surinvestie, mais limitative, dans la mesure où les enfants sont « aimés à condition de remplir les objectifs narcissiques que les parents n'ont pas réussi à accomplir eux-mêmes » (Green, 1983, p. 238). Cette dimension nous semble centrale dans le roman.

Les parents Carpe convoitent avant tout la réussite matérielle. Pour eux, les gains monétaires sont significatifs du devenir d'une personne. La mère ne se contente pas de se projeter dans l'hypothétique succès financier de ses enfants. Elle se rassure davantage de leurs insuccès, comme s'il s'agissait d'un moyen pour elle d'accepter, voire de légitimer son propre échec, car elle « n'avai[t] même pas pu intégrer cette école » (*Rosie Carpe* : p. 69). L'abandon familial s'explique par le fait que les désirs parentaux, qui priment en l'occurrence sur ceux des enfants, ne sont pas comblés. La réussite matérielle et financière est garante de l'amour parental. Le roman dépeint l'impact néfaste d'une vision capitaliste sur les membres d'une famille, et plus particulièrement sur les enfants.

La honte peut également être causée par les origines de certains personnages et conduire à l'abandon familial. Cette déclinaison concerne surtout des personnages d'enfants

illégitimes ou considérés comme des bâtards par leurs proches. C'est entre autres le cas de Titi et de Lagrand dans *Rosie Carpe*, ainsi que de Khady Demba dans le troisième récit de *Trois femmes puissantes*.

Dans *Rosie Carpe*, Titi, le fils de Rosie, est engendré durant le tournage amateur d'un film érotique qui met en scène Rosie et Max, un homme marié qui est le sous-gérant de l'hôtel où cette dernière travaille. L'enfant éveille en elle un fort ressentiment, lui rappelant l'avènement de sa conception. Sa présence suscite malaise, colère et culpabilité chez Rosie. En effet, « elle avait été souvent remplie de colère à son endroit, d'une colère glacée et désespérée qui ne s'exprimait jamais autrement que par son départ de l'appartement, où elle enfermait l'enfant en souhaitant obscurément ne plus l'y trouver quand elle rentrerait » (*Rosie Carpe* : 184). Son désir d'abandonner son fils se double du motif de l'oubli qui traverse l'ensemble du roman.

Le départ de la mère et du fils en Guadeloupe s'inscrit dans une volonté d'établir une meilleure relation, mais s'avère bientôt une vaine tentative d'effacer toute trace de culpabilité et, surtout, de résorber la honte. Dès son arrivée, Rosie n'évoque plus Max ni sa vie à l'hôtel de la Croix-de-Berny. Peu de temps auparavant, elle se demandait « quel [était] le vilain nom de Titi ? » (*Rosie Carpe* : 143). Le nom de l'enfant révèle ce qu'il a de plus de méprisable en lui, c'est-à-dire qu'il légitime les liens entre l'enfant et son père tout en rappelant à la mère les circonstances honteuses de sa conception. L'oubli devient un moyen de se délester du poids de la honte alors que personne n'a aidé la mère à surmonter l'ignominie de la naissance, encore moins à pacifier sa relation avec l'enfant. En Guadeloupe, Rosie obtient le soutien de Lagrand. Ce dernier veille sur eux au point de préserver Titi de la mort, car lui seul a compris que « personne n'appellerait de médecin

pour soigner Titi. On voulait qu'il meure, ou qu'il fût déjà mort » (*Rosie Carpe* : 249). Lagrand, croyant que l'enfant a été empoisonné, le conduit à l'hôpital. Cependant, il n'agit pas par compassion. Les attentions de ce personnage semblent davantage une façon de soulager sa propre culpabilité. Abandonné par sa mère à un jeune âge, Lagrand attribue ce rejet à une faute qu'il aurait commise, à ce que Sylvie Coyault décrit comme « un péché originel dont il ignore tout » (Coyault, 2008, p. 5-6). D'une certaine façon, il se projette dans la relation trouble de Rosie et de Titi. Sa quête de rédemption motive ses actes.

Par ailleurs, le personnage de Khady Demba demeure indifférent devant la honte que ses origines suscitent. « Lorsqu'elle se retrouva dans une belle-famille qui ne pouvait lui pardonner de n'avoir aucun appui, aucune dot et qui la méprisait ouvertement et avec rage de n'avoir jamais conçu, elle accepta de devenir une pauvre chose, de s'effacer » (*Trois femmes puissantes* : 264). Déjà, la perception qu'elle a d'elle-même la rend vulnérable à toute situation d'affirmation de soi. L'abandon familial précipite sa déshumanisation. D'entrée de jeu, le récit s'articule autour du fait que ce personnage n'a aucune attache. Khady Demba est par conséquent condamnée au rejet et au mépris, d'abord par ses proches, puis par l'ensemble de la collectivité. Elle est en ce sens contrainte à errer en marge des autres et non à participer aux décisions et aux actions. Sa condition physique et sociale ne fait que se détériorer au fil de l'histoire. Si Shirley Jordan parle, dans « La quête familiale dans les écrits de Marie NDiaye : nomadisme, (in)hospitalité, différence », de l'impossibilité de toute appartenance, on assiste, là encore, à la mise en récit de la marchandisation des relations familiales. Chaque membre doit garantir un capital, matériel ou symbolique. La pauvreté absolue de ce personnage justifie de telle sorte son abandon. Dans un tel contexte, Khady Demba n'est qu'un fardeau, un être à nourrir et à loger qui

n'apporte aucun gain de ressources, humaines ou financières, pour la préservation de la famille à travers le temps.

Bien que nous retrouvions une représentation analogue des relations familiales basées sur une approche marchande dans la production romanesque de Michel Houellebecq, elles ne sont pas, contrairement à celle configurée par Marie NDiaye, une source de honte. Dans *Les Particules élémentaires* nous découvrons d'abord les commentaires d'une narration à la troisième personne sur les mœurs de l'époque dans laquelle évoluent les personnages de Michel et de Bruno. Ainsi, le lecteur apprend que « le couple et la famille représentaient le dernier îlot de communisme primitif au sein de la société libérale. La libération sexuelle eut pour effet la destruction de ces communautés intermédiaires, les dernières à séparer l'individu du marché » (*Les Particules élémentaires* : 116). Il s'agit d'un discours ironique énoncé sous la forme d'un discours neutre et objectif. Cependant, les jugements que le narrateur porte sur ce qu'il décrit occupent une place tout aussi importante que les faits qu'il soulève. Ces intrusions narratives, qui dépeignent la famille comme une structure sociale aliénante, contextualisent l'abandon des personnages des demi-frères. La narration présente les figures parentales comme les dignes représentants de leur époque tout en insistant sur leur égocentrisme.

Nous retrouvons, par la suite, en focalisation interne, les pensées des personnages sur les événements de leur vie. La honte qu'ils décrivent s'accompagne du motif de la décomposition tel que compris par Bruno Viard, c'est-à-dire d'une décomposition du corps social et du corps humain. En l'absence d'amour dans les relations interpersonnelles, le vieillissement du corps témoigne de la diminution du désir sexuel et amoureux. Ainsi, Bruno « n'arrivai[t] pas à supporter la fin de [sa] jeunesse; à supporter l'idée que [son] fils

allait grandir, allait être jeune à [sa] place, qu'il allait peut-être réussir sa vie alors que [lui] avai[t] raté la [s]ienne » (*Les Particules élémentaires* : 186). Il n'y a pas que rupture entre les générations, mais également une rivalité entre elles. La vision de Bruno révèle la peur narcissique de passer inaperçue, de ne pas marquer son époque. En effet, sa réussite personnelle prime sur l'idée de voir s'inscrire sa lignée dans le temps. Le roman se concentre donc sur la carence de l'amour parental. Sans amour, nous dit Sébastien Sacré, « il n'y a plus que la peur de la mort et du vieillissement » (Sacré, 2011, p. 121). En fait, les personnages de mère et de père s'avèrent égoïstes et négligents envers leurs enfants, ce qui rend toute relation familiale saine inexistante. Même le lien fraternel semble précaire, « les frères se rencontrent sans véritable heurt, mais aussi sans véritable affection l'un pour l'autre » (Clément, 2003, p. 131). Le développement et le bien-être des parents sont assurés au détriment de ceux des enfants.

Dans tous les cas, se profilent, à travers le motif de l'abandon familial, des personnages de parents problématiques qui engendrent des enfants qui sont appelés à répéter des trajectoires similaires. La honte s'avère la principale cause de l'abandon. Toutefois, comme nous l'avons vu avec Houellebecq, elle peut également être consécutive au désinvestissement du parent. Afin de mieux saisir les travers des relations familiales dans les romans, analysons les différentes figures de l'abandon. Concentrons-nous d'abord sur la folie et la brutalité des personnages de mère parfois « trop seule, privée de la présence d'un tiers apte à la soutenir » (Imbert, 2015, p. 33), parfois narcissique et égoïste au point de refuser catégoriquement de jouer son rôle.

1.2 LES FIGURES DE L'ABANDON

1.2.1 Folle maternité

La production romanesque de Marie NDiaye et celle de Michel Houellebecq renferment plusieurs personnages de mauvaise mère. Si certaines arborent les traits d'un égocentrisme absolu, d'autres semblent éprouver à la fois de l'affection et du mépris pour leurs enfants. En revanche, les protagonistes refusent de perdre leur individualité au prix de la maternité. À défaut de pouvoir exister, ces femmes réfutent l'image galvaudée de la mère parfaite. Elles ne se laissent pas attendrir par leurs enfants.

Pour la chercheuse Murielle Lucie Clément, la motivation des mères dans *Les Particules élémentaires* « est très éloignée de l'amour, elle est l'incarnation de l'égoïsme. Toutes visent à satisfaire leur désir, qu'il soit de maternité ou de liberté, sans prendre en compte le besoin des enfants » (Clément, 2003, p. 97). Ainsi, pour le personnage de Christiane, la présence de son fils est un fardeau. Elle souhaiterait plutôt vivre sa relation avec Bruno sans contrainte. Elle admet que si son fils « se tuait en moto [elle] aurai[t] de la peine, mais [...] [s]e sentirai[t] plus libre » (*Les Particules élémentaires* : 214). À l'opposé, pour palier à son besoin criant d'affection, Annabelle supplie Michel de lui faire un enfant, car elle a « besoin d'avoir quelqu'un près d'[elle] » (*Les Particules élémentaires* : 274). Dans de telles relations, les enfants sont utilisés par les mères pour réaliser leurs aspirations, ou bien sont perçus comme un obstacle dans l'atteinte de leurs objectifs de vie.

Le refus de la maternité n'est pas sans conséquence. Michel et Bruno souffrent du syndrome de l'enfant abandonné. À cet égard, Viard explique que « la pompe qui permet le fonctionnement des relations humaines fondées sur l'équilibre et la réciprocité n'a pas

été correctement amorcée. À l'arrivée, l'enfant qui s'est vécu comme mal aimé développe une vision sinistre de la vie » (Viard, 2008, p. 39). Le défaut de reconnaissance dont ils sont victimes provoque chez les personnages de Houellebecq un blocage, inhibant leur capacité à nouer des relations viables. Les enfants répondent par ailleurs par la haine à l'indifférence de la mère. Sur le lit de mort de Janine, Bruno se fait incisif : « Tu n'es qu'une vieille pute... émit-il sur un ton didactique. Tu mérites de crever » (*Les Particules élémentaires* : 256). Une telle violence apparaît comme une réplique équivalente à la violence du rejet qu'il a connu. Dans ce contexte, la mort, pourtant inévitable, est perçue comme un échec, et la subir revient à la mériter. Le déterminisme dans la trajectoire identitaire du personnage, tel qu'il s'impose dans le roman, nie toute forme de liberté individuelle.

Si l'absence d'empathie à l'égard de la mère est exprimée de manière moins violente par Michel, elle s'avère tout aussi évocatrice de l'absence de lien affectif entre eux. « C'est avec intérêt qu'[il] observ[e] la créature brunâtre, tassée au fond de son lit » (*Les Particules élémentaires* : 255). Il la détaille impassiblement. Pour Valéry Dupuy, le personnage houellebecquien « adopte une posture distanciée, qui paraît moins agressive et pour tout dire moins active, celle de l'observateur » (Dupuy, 2013, p. 28). En effet, scientifique de renom en biologie génétique, le protagoniste entretient une distance critique avec le monde. De ses observations, il conclut que Janine « a eu envie de fréquenter des jeunes, et surtout pas ses enfants, qui lui rappelaient qu'elle appartenait à une ancienne génération » (*Les Particules élémentaires* : 257). Il dresse ainsi un portrait très empirique de sa mère et de son mode de vie. Il demeure stoïque devant la décrépitude du corps et demande d'une voix lasse à Bruno s'il « croi[t] qu'elle va mourir bientôt » (*Les Particules élémentaires* : 257).

La disparition imminente de la mère ne le chamboule pas. Il ne se sent pas concerné par cet évènement. En fait, son comportement, tout au long du roman, est figé. Déjà, lorsqu'il avait appris le décès de sa grand-mère envers qui il ressentait une affection manifeste en ce qu'« il lui prenait souvent la main » (*Les Particules élémentaires* : 90), sa réaction révèle une misanthropie qui le maintiendra toujours un peu à l'écart des autres et de lui-même. « Son visage ne reflétait rien qui ressemble au chagrin, ni à aucun autre sentiment humain » (*Les Particules élémentaires* : 93). La symétrie entre les réactions des demi-frères apporte un double point de vue sur l'abandon et sur la mort de la mère. D'un côté, le deuil est porté comme un lourd fardeau émotif puis, de l'autre, il est vécu de façon rationnelle et complètement détachée.

L'abandon maternel peut tout de même susciter de vives réactions. Dans de pareils cas, la fragmentation des repères identitaires propulse les personnages dans une quête dont le but premier est de restituer la mère. Ces protagonistes sont mélancoliques. Ils semblent marqués par les souvenirs de leur enfance, ainsi que par la figure maternelle qu'ils magnifient. Andrew Asibong remarque en l'occurrence que dans les romans de Marie NDiaye, la mère, qui n'a pas su entretenir des liens affectifs avec son enfant, obnubile les personnages de Rosie et Lagrand. Les parents même s'ils s'absentent et disparaissent, s'incrument au niveau psychique. Pour Asibong, l'écrivaine « lie les sensations mortifères de la mélancolie et de la psyché traumatisée chez l'adulte à son intériorisation, alors qu'il était enfant, de la mort précoce de sa relation affective avec son objet parental primaire, c'est-à-dire, le plus souvent, avec la mère » (Asibong, 2013, p. 244). Si pour le chercheur, le complexe de la mère morte fournit un cadre révélateur pour mieux comprendre les « obscures présences/absences » ainsi que « la structure mentale fantomatique des

protagonistes de NDiaye », la lecture qu'il fait du complexe ne met pas en cause la responsabilité de la mère dans l'apparition de celui-ci. En effet, Asibong prétend qu'« elles ne cherchent pas à nuire à leurs enfants » (Asibong, 2013, p. 254). Or, l'abandon maternel et même le désir d'abandon tel qu'il est énoncé dans la fiction nous semblent présenter surtout ses conséquences. Celles-ci se manifestent chez l'adulte par l'intériorisation d'un manque et par un profond sentiment d'impuissance. En fait, derrière le complexe de la mère morte, se devinerait « la folle passion dont elle est et demeure l'objet qui fait de son deuil une expérience impossible » (Green, 1983, p. 243).

Cette passion folle se décèle plus explicitement chez le personnage de Lagrand dans *Rosie Carpe*. La réminiscence de ses souvenirs d'enfance le maintient dans une position d'attente, une position apprise dans sa jeunesse lorsqu'il a été confronté à l'inertie de sa mère. Tout comme les personnages des demi-frères dans *Les Particules élémentaires*, « aucun changement notable n'apparaît dans l'homme âgé comparé à l'enfant » (Clément, 2007, p. 98), son individualisme reste le même. Du coup, il se remémore une mère physiquement présente, jusqu'à un certain point envahissante, mais émotionnellement éteinte qui finit par s'en aller en le laissant à Boissard. La maison devient un lieu suffocant de réclusion dans laquelle se dévoile le troublant rapport de l'enfant envers sa mère.

Il avait vécu auprès d'elle, à Boissard, dans une telle communion qu'il avait cru parfois tout naturellement n'être qu'un morceau de sa chair à elle, qu'une partie d'elle un petit peu moins vivante détachée de son corps qui était la vie même, qui le couvrait de son ombre immense, qui aspirait l'air de la petite maison sans penser toujours à lui en laisser, de sorte qu'il cessait de respirer, accroupi dans un coin, et attendait que sa mère colossale, illimitée, imprévisible, eût jeté l'air de ses poumons, pour en prendre sa part (*Rosie Carpe* : 321).

La scène décrit l'emprise de la mère sur l'enfant. Alors que Green stipule que l'enfant « a fait la cruelle expérience de sa dépendance [envers elle] » (Green, 1983, p. 233), le

protagoniste de NDiaye énonce, par le biais d'une narration à la troisième personne, un souvenir qui va en ce sens. L'oppression est rendue, dans ce passage, par une impression d'étouffement, de manque d'air. La relation mère-enfant semble unilatérale. Par amour profond, l'enfant tente par tous les moyens de préserver la mère, quitte à se rendre encore plus vulnérable. Dès lors, le lien que Lagrand tente de maintenir avec sa mère s'établit sur le mode de la sympathie.

Bien des années plus tard, Lagrand visite sa mère à l'hôpital psychiatrique. À sa sortie, l'infirmière lui adresse des reproches, car « ce n'est pas bien de l'avoir abandonnée pendant tout ce temps » (*Rosie Carpe* : 326). Le protagoniste se culpabilise, il se sent « si misérable » (*Rosie Carpe* : 326). L'abandon se dédouble et ses conséquences se répercutent de part et d'autre. Le fils abandonné a été contraint, à son tour, de délaisser la mère. La situation le rend confus. Cette impression de perte de contrôle s'exprime par le corps. Celui-ci lui fait défaut, il ne le contrôle plus, va même jusqu'à s'uriner dessus. Le corps incontrôlable révèle l'identité problématique et sert surtout à extérioriser la souffrance psychique.

L'abandon implique un deuil qui, dans le cas de ce personnage, le consume. Au final, c'est lorsqu'il retrouve en Rosie une mère dont il va pouvoir s'occuper qu'il congédie « sa mère morte », car comme l'explique Green, « celle-ci ne laisse en paix que dans la mesure où elle-même est laissée en paix » (Green, 1983, p. 237). Rosie lui permet de résorber la honte et la culpabilité. « À travers Rosie il retrouverait une "forme de misère" équivalente bien que différente de celle dans laquelle il a vécu enfant avec sa mère » (Imbert, 2015, p. 17

Il n'y avait rien eu de comparable à cela depuis que sa mère en jaune s'était enfuie de la maison où elle l'avait fait vivre auprès d'elle comme une partie d'elle-même, comme s'il avait été l'un de ses membres ou de ses organes,

comme si elle avait été seule. Jamais, se dit Lagrand, il n'y avait eu rien, en vingt ans, d'équivalent à ce qu'il avait éprouvé autrefois pour sa mère, jusqu'à maintenant (*Rosie Carpe* : 284).

En épousant Rosie, Lagrand se libère de l'obsession de trouver une famille. Il se défait également de l'emprise de la mère réelle, de la culpabilité qu'elle suscite en lui. Mme Carpe le lui confirme, « nous sommes votre nouvelle famille, lui dit-[elle] » (*Rosie Carpe* : 393) à la toute fin du roman. Si Lagrand est accueilli aussi chaleureusement par cette dernière, si elle va jusqu'à lui confier qu'elle « [l'] aurai[t] préféré comme fils à la place de [son] petit Lazare » (*Rosie Carpe* : 391), c'est uniquement parce qu'il a « une bonne situation et tout ce qu'il faut » (*Rosie Carpe* : 390). Sa situation économique garantit sa place dans cette nouvelle famille, elle fait de lui un être accompli selon les critères capitalistes de la matrone.

Les auteurs mettent ainsi des mots sur la détresse psychologique que suscite l'abandon maternel. Tant chez les personnages de mères que d'enfants, l'impact le plus saisissant d'une telle situation demeure la folie. Par contre, la culpabilité se retrouve davantage du côté des enfants. Du reste, les contraintes associées au stéréotype de la maternité, véhiculée comme un idéal dans l'espace social, pèsent sur la conscience des protagonistes. Khady Demba éprouve « une très grande peine et du remords et presque de la haine contre cette volonté hallucinée qui avait été la sienne de se trouver engrossée » (*Trois femmes puissantes* : 261). Sa « folie d'enfantement » (*Trois femmes puissantes* : 261) l'empêche même d'être elle-même. Si la maternité se présente comme une hantise dans *Rosie Carpe*, elle s'avère dans le cas de Khady un devoir qui ne peut être rempli. C'est ce qui précipite son expulsion de la famille, nous l'avons dit. À la suite de cet événement, son identité s'affirme, plus fortement d'ailleurs que chez tous les autres personnages féminins, elle n'est

plus remise en question puisqu'il n'y a désormais plus personne pour le faire. La protagoniste est isolée et marginalisée. La scission interne entre le rôle de mère et l'individualité n'est plus effective, il n'existe « nul interstice dubitatif entre elle et l'implacable réalité du personnage » (*Trois femmes puissantes* : 266). Son départ n'a rien à voir non plus avec une recherche des origines perdues, comme c'est le cas par exemple des personnages de Rosie et de Lazare, et « il ne s'agit nullement d'un retour vers elles » (Jordan, 2013, p. 266). Dans le récit de Khady Demba, les actrices de l'abandon sont essentiellement des femmes, représentantes de la société patriarcale et de la violence initiée par les hommes et conséquemment, par les pères.

1.2.2 Des violences paternelles

Si à première vue, le rôle des personnages de père dans les scénarios de l'abandon familial semble plus effacé, leur importance n'est pas moins à considérer. La présence des pères, dans *Rosie Carpe*, est effectivement défaillante, voire complètement éclipsée par celle des mères. Pour Norah et Rudy Descas, dans *Trois femmes puissantes*, l'influence de la figure paternelle, au contraire, est centrale. Les souvenirs qui sont associés au père sont déterminants dans la composition de l'identité de ces deux personnages.

Abandonnée durant son enfance, Norah, maintenant adulte au temps du récit, effectue un retour vers son père, tandis que Rudy Descas mesure sa propre propension à la violence. Tous deux exhument l'animosité de leur père respectif. En effet, le ressentiment pousse les personnages de père à commettre des meurtres. Dans un tel mouvement, Norah et Rudy mettent en jeu une autonomie chèrement acquise. Norah quitte « son cher appartement de

Paris, emblème intime de sa persévérance » (*Trois femmes puissantes* : 31) pour se rendre au Sénégal dans la maison du père. Toute sa vie s'était jusqu'alors construite en réaction à l'enlèvement par le père de Sony, son frère cadet. À son arrivée, elle trouve un homme déchu et non plus cet être redoutable et « son penchant à soumettre son entourage à sa froide volonté » (*Trois femmes puissantes* : 50). En fait, si les personnages d'enfants se caractérisent par une dualité, il en va de même pour les pères. Celui de Norah, cet homme « implacable et terrible » (*Trois femmes puissantes* : 50), est surtout décrit par sa laideur et, de ce fait, pris en pitié par cette dernière. Pauvre de lui, se dit-elle, « qui aurait pu penser qu'il deviendrait un vieil oiseau épais, à la volée malhabile et aux fortes émanations? » (*Trois femmes puissantes* : 21). Encore là, s'il faut considérer le père comme « la référence à l'ancêtre, à la filiation, à la généalogie » (Green, 1983, p. 224), celui-ci influence la manière d'être des protagonistes. En ce sens, ce sont les pères qui assurent une forme de transmission entre les générations. Outre la situation d'abandon, les personnages intériorisent la colère des pères, c'est le cas de Rudy, ou encore reproduisent certains de leurs comportements. Par exemple, Norah « intervien[t] et ordonne comme un à chien » (*Trois femmes puissantes* : 34) dans son foyer lorsque Jakob, son conjoint, n'agit pas selon son désir avec leurs enfants. Ce personnage et celui de son père partagent un ardent besoin de tout contrôler, particulièrement dans la maison familiale, le lieu de leur assise de pouvoir.

Norah, de qui l'on sait beaucoup de choses, doute de plus en plus d'elle-même, et ce, à partir du moment où elle accorde une plus grande importance aux discours tenus par son père. Son corps devient, comme dans le cas de Lagrand, incontrôlable et révèle ainsi son identité problématique. Plus encore, « plutôt que de signifier l'intégrité et l'identité du

sujet, [il] devient la marque de sa vulnérabilité ; les défaillances physiques révélant le désordre identitaire du sujet et de sa dissolution » (Parent, 2013, p. 76).

Tout comme Norah, l'oubli embourbe la conscience de Rudy et le plonge dans un état confus entre le rêve et la réalité l'empêchant de discerner ce qui relève de son père et ce qui lui revient. Sa « colère familiale » (*Trois femmes puissantes* : 120) prend un double sens, à la fois quotidienne et inscrite dans une filiation. Comme le souligne Morgan Faulkner, le double effet du signe « éclaire la trivialité et la décadence de [son] emploi, qui nuit dans l'insignifiance par son propre excès [tout en acquérant] [...] un pouvoir affectif et évocateur lorsque relié à la subjectivité du personnage qui le sort de l'insignifiance » (Faulkner, 2014, p. 270). Les signes renvoient à l'indicible, indiquent une faille entre l'incompréhension et l'affectivité des protagonistes.

Norah et Rudy Descas cherchent à obtenir plus de pouvoir ou, à tout le moins, à maintenir ce qu'ils considèrent être leurs assises. Celui-ci est, pour Rudy, associé à sa masculinité et par le fait même, à son identité. Pour ce dernier, la force de l'individu tient à sa capacité à en faire la démonstration : « il sentait vibrer dans chacun de ses muscles comme s'il était un cheval (ou un centaure) » (*Trois femmes puissantes* : 146). La figure monstrueuse n'est pas sans rappeler la figure du père assassin incapable de dominer sa colère. Ironiquement, en réitérant ses privilèges d'homme, ce personnage ne fait qu'exacerber sa fragilité ce qui devient une source importante de frustration. À l'opposée, aussitôt qu'elle s'immisce dans l'espace du père, Norah constate l'affaiblissement de ce dernier. L'ordre social semble désormais fragile. Dans ces conditions, l'autorité du père s'avère peu efficiente. Un renversement peut donc s'opérer à tout moment. N'étant plus sous l'emprise de la cruauté du père, la protagoniste entretient des rapports plus égalitaires avec lui : « pourquoi serait-

elle venue se nicher dans le flamboyant si ce n'était pour établir une concorde définitive? » (*Trois femmes puissantes* : 98). Une réconciliation semble possible. Au final, la protagoniste se plie à la volonté du père. Toutefois, il s'agit d'un geste qu'elle croit délibéré, car « elle veillerait sur Sony, elle le ramènerait à la maison. C'était ainsi » (*Trois femmes puissantes* : 97). Le conditionnel marque l'incertitude. Si le choix demeure hypothétique, nous comprenons que le pouvoir du père s'affaiblit malgré que ses désirs soient comblés. La réconciliation implique la résignation du personnage féminin, « c'était ainsi » (*Trois femmes puissantes* : 97). Après tout, la volonté du père l'emporte, le père comme la fille semblant trouver un accord tacite, voire un apaisement.

Bien que dans *Les Particules élémentaires* Houellebecq dresse un portrait similaire de la relation entre les enfants et leur père, ce dernier paraît éprouver, contrairement à la mère, de la culpabilité. Réalisant, durant l'adolescence de Bruno, que son fils est malheureux, le père « se sentait gagné par un sentiment de culpabilité croissant » (*Les Particules élémentaires* : 61). Il en va de même pour Bruno qui pleure en pensant à son fils à qui il « avait donné si peu de moments de bonheur, si peu de moments d'amour » (*Les Particules élémentaires* : 186). Confrontés à une image négative de soi, les pères tentent vainement de se réhabiliter. Or, leur égocentrisme rend leur empathie inopérante, aucune action n'est entreprise pour amorcer une quelconque forme de réconciliation. Si « normalement les parents se sacrifient, c'est la voie normale » (*Les Particules élémentaires* : 186), les romans semble plutôt illustrer le contraire. Les pères et les fils s'opposent et se défient, leur relation est compétitive et déloyale. Au contraire de Christiane, Bruno affirme aimer « son enfant plus que tout. Pourtant, [il] n'a jamais réussi à accepter son existence » (*Les Particules élémentaires* : 187). La répétition d'un enfant mal aimé devenant des parents mal aimants

est frappante et correspond à ce que le personnage de Michel appelle « la loi du sang » (*Les Particules élémentaires* : 187). Le déterminisme se profile dans la description de la jeunesse des demi-frères qui laisse pressentir un avenir qui en somme répondra à l'existence de leur père respectif. En effet, Bruno hérite des désirs sexuels incessants de son père alors que Michel disparaît de manière inexplicable comme celui-ci. Clément explique, à ce sujet, que les actes des personnages des demi-frères prennent racine dans la vie antérieure et non pas selon un caractère ou une personnalité. Qu'il s'agisse de s'opposer ou de se conformer au père, le rapport à ce dernier façonne l'individu de façon nette.

La chercheuse souligne aussi le peu de changements chez Daniel1 et ses clones, ne serait-ce que « les rires et les larmes disparus graduellement de leur mimique faciale notée dans les récits de vie » (Clément, 2007, p. 98). Ainsi, les personnalités de Daniel25 ou Daniel1 s'avèrent inscrites d'emblée. En ce sens, *La Possibilité d'une île* radicalise la haine de la génération des parents envers leurs enfants en décrivant les ravages de celle-ci sur la vie familiale. Daniel1 quitte sa femme enceinte et n'y voit pas de faute. Le jour du suicide de son fils, il admet n'avoir « jamais aimé cet enfant : il était aussi bête que sa mère, et aussi méchant que son père. Sa disparition était loin d'être une catastrophe » (*La Possibilité d'une île* : 32). Le clonage représenterait le remède à ce que le protagoniste considère comme l'illusion de la solidarité entre les générations. C'est par ailleurs la vie éternelle qui rendra obsolète toute compétition entre ces dernières. Le clonage semble exacerber le fait que les protagonistes, bien malgré eux, héritent de quelqu'un. Leur authenticité et leur singularité sont illusoire.

Le clonage implique un nouveau paradigme dans la configuration des relations familiales, modifiant les récits de l'abandon. Si auparavant, les individus étaient rejetés de la famille,

il semble que ce sont ces derniers qui la rejettent désormais avec autant de violence. Il reste à comprendre si ces nouveaux paramètres dressent réellement un portrait différent de la famille et de la filiation.

1.3 Nouveau paradigme, nouvelles filiations ?

Dans *La Possibilité d'une île*, le clonage vient affecter considérablement les relations familiales. L'expérience individuelle prime sur la mise en commun d'expériences familiales, puisqu'il introduit un nouvel ordre généalogique. Les figures parentales sont délogées, « il paraissait peu vraisemblable qu'un père de famille s'élevât très haut dans l'organisation » (*La Possibilité d'une île* : 252). L'individu forgerait l'individu, car « l'histoire individuelle, en un mot, crée l'individu » (*La Possibilité d'une île* : 224). Julia Pröll explique que « contrairement à la famille traditionnelle, le clonage obéit à un schéma monoparental, c'est-à-dire que le couple n'est plus la condition nécessaire pour [concevoir] un enfant » (Pröll, 2008, p. 217). Le personnage de Daniel constate d'ailleurs que

les hommes ont beau être malheureux, atrocement malheureux, ils s'opposent de toutes leurs forces à ce qui pourrait changer leur sort ; ils veulent des enfants, et des enfants semblables à eux, afin de creuser leur propre tombe et de perpétuer les conditions du malheur (*La Possibilité d'une île* : 248).

La répétition du même, inscrite dans une filiation par le sang, est maintenue dans le clonage. L'identité des néo-humains est constituée, de ce fait, par les comportements, les traits physiques et la personnalité, dans la généalogie, de leurs prédécesseurs. Dans la famille traditionnelle, les membres en position d'autorité, le père ou la mère, l'apprentissage et le conditionnement façonnent la manière d'être de l'individu. Dans les romans de Houellebecq, les clones n'ont plus de traits individuels, ils se ressemblent. « Le

caractère homogène, aseptique de l'espace dans la vision de Marie, nous montre qu'il s'agit d'une existence sans défaillances, sans convulsions, sans passions » (Pröll, 2008, p. 221). Le clonage apparaîtrait donc comme le symbole de la fin d'une identité qui passe nécessairement par l'Autre.

Cependant, la tradition, la mémoire et l'engendrement inscrivent encore les clones dans un rapport de filiation. Seulement, ces éléments apparaissent à un tout autre niveau : dans l'écriture. En ce sens, nous retrouvons deux fils narratifs se croisent dans le roman. D'un côté, il y a le récit de vie de Daniell, père génétique de la lignée des Daniel, et de l'autre, les commentaires rédigés par les clones à la suite de leur lecture du récit de vie de leurs ancêtres. L'acte d'écriture aide au souvenir. Ainsi, Daniel²⁵ constate peu à peu son manque d'émotions grâce à la lecture des écrits de Daniell. Clément souligne que la lecture des récits de vie fait partie, dans *La Possibilité d'une île*, de la manière de vivre des néo-humains et nous livre quelque chose sur leur mémoire. Daniel²⁵, ou Marie²³ avant lui, quitte son lieu de confinement pour retrouver la sensation des émotions décrites par son ascendant alors qu'il ne les a jamais ressenties lui-même. En cela, précise Clément, le présent des néo-humains « est composé d'un passé qui ne leur appartient pas puisqu'ils doivent se le réapproprier chacun leur tour. Tout néo-humain naît à l'âge de dix-huit ans, à l'âge adulte, en somme et son passé lui est fourni par la lecture » (Clément, 2007, p. 86). Exemptés de l'enfance, de tout lien familial, ces personnages sont confrontés aux limites de leur filiation. Ils ne la saisissent qu'à travers les écrits produits par ceux qui les ont précédés. Au géniteur s'est substitué l'auteur du récit de vie. Le passage à l'Autre est par conséquent rendu possible par l'écriture.

Contrairement au clonage, perçu comme la répétition du même, la technique du commentaire est, de son côté, liée à la notion d'engendrement d'un sens nouveau. À la suite de leur lecture, Marie²³ et Daniel²⁵ découvrent la nostalgie du lien et de l'amour. Ils se perçoivent, contrairement aux attentes, comme des créatures poussées comme leurs ancêtres vers une quête à l'issue incertaine. Ils découvrent leur individualité tout comme les limites de leur indépendance imposée par l'instance froide qu'est la Sœur suprême. En renonçant au monde tel qu'il l'avait connu jusqu'alors, Daniel²⁵ rompt définitivement avec sa filiation, faisant de son « départ un échec, et probablement un suicide » (*La Possibilité d'une île* : 404).

L'anéantissement de la famille nucléaire n'implique pas une rupture complète de la filiation. À terme, l'unique moyen de s'y dérober reste de se donner la mort. Seuls les personnages de Michel et Daniel²⁵ commettent cet acte ultime. Khady Demba connaît une fin tout aussi tragique. Seulement, il s'agit d'un geste involontaire, d'un terrible accident alors qu'elle tombe « en arrière avec douceur » (*Trois femmes puissantes* : 332) du grillage qu'elle tentait de traverser. De tels actes supposent-ils chez l'énonciateur un défaitisme absolu ou encore une trop grande lucidité des contraintes sociales et conséquemment familiales? Chose certaine, ces protagonistes sont les seuls à s'affranchir d'une existence malheureuse.

Si Marie NDiaye problématise les relations familiales et en fait le lieu privilégié d'une lutte, d'une confrontation incessante, Michel Houellebecq fait de la filiation un espace qui restreint l'individualité et brime la créativité. Des romans *Rosie Carpe* et *Trois femmes puissantes* émergent une vision des relations familiales basée sur la lutte de pouvoir entre les individus d'un même milieu. Dans *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une*

île, l'oppression provient plutôt des structures sociales et familiales. L'individu, peu importe son rang dans la hiérarchie sociale, est appelé à souffrir et à vivre des frustrations. Dans tous les cas, les générations s'opposent. Les enfants et leurs parents se disputent l'espace social et familial.

La honte et la culpabilité suscitées par l'abandon sont en somme partagées par tous les membres de la famille. L'abandon familial favorise l'apparition de troubles psychologiques. Les personnages de mères, coincées entre les contraintes de leur rôle et leurs objectifs de réussites personnelles, sont habités par une forme de délire. C'est la contradiction entre ces deux pôles qui semble les pousser à abandonner, à rejeter leurs enfants.

Si le portrait des mères qui est dressé dans la fiction contemporaine demeure plutôt négatif, les auteurs semblent vouloir réhabiliter les personnages de père. Ceux-ci, s'ils ne se trouvent pas aussi sous le joug de la mère comme M. Carpe « qui la regardait d'un air plein de rancune » (*Rosie Carpe* : 393), ressentent, tout comme leurs enfants, de la culpabilité par rapport à leur propre échec en tant que parents. Chez Marie NDiaye, les protagonistes se réconcilient avec leur passé et, conséquemment, avec leur père. Le pouvoir de ce dernier est questionné, mais n'est pas renversé. La fiction s'engage dans un dialogue duquel subsiste une tentative de réconciliation. Toutefois, ce rapprochement demeure hypothétique, les relations de pouvoir ne disparaîtront pas. Dans la production romanesque de Houellebecq, aucune action n'est entreprise pour renouer la relation brisée entre les pères et les fils. Chacun reste sur ses positions et ne fait qu'exprimer des regrets. Dans le contexte d'abandon, l'affection parentale s'avère garantie à condition que les enfants répondent aux objectifs narcissiques de leurs parents. La vision marchande des relations

familiales s'inscrit dans une filiation à travers le temps. Chaque membre est appelé à garantir une forme de capital, financier ou humain.

En somme, la compréhension de la filiation demeure peut-être confuse, mais se perpétue, et ce, malgré le changement de paradigme observé dans *La Possibilité d'une île*. Le seul moyen de rompre définitivement avec la famille et ses contraintes, c'est de se donner la mort. Autrement, le personnage est maintenu dans son noyau familial en dépit de la situation d'abandon. Les écrivains laissent entendre par là qu'on ne rompt pas si facilement les liens du sang. Les protagonistes semblent coincés entre les parents réels et les figures parentales fantasmatiques de leur enfance. La reconstruction de leur passé est assurée par les analepses. Néanmoins, un doute peut s'immiscer dans les démarches de réappropriation identitaire. Les personnages deviennent ainsi incertains de leur histoire personnelle. La subjectivité de leur souvenir n'est jamais assurée, c'est-à-dire que personne ne leur donne l'heure juste, sauf le père de Norah qui vient plutôt ébranler la confiance que cette dernière avait en elle-même.

Michel Houellebecq et Marie NDiaye font de leurs protagonistes des marginaux. Celui que nous nommons exclu, écrit Daniel Piquet, « semble s'inscrire dans la détresse d'une parole et d'une pensée qui ne sont pas lui. L'abandon est une assignation au mutisme » (Piquet 1999, p. 11). Or, les deux romanciers accordent une place et une voix aux marginaux. Si l'histoire familiale permet à l'individu de s'appuyer sur son héritage et de créer à son tour sa propre histoire, selon un double mouvement de singularisation et de transmission, l'abandon problématise la transmission. En s'excluant de la famille, le protagoniste se trouve privé d'une partie de lui-même.

Tous ces récits sont racontés à la troisième personne, à l'exception de *La Possibilité d'une île*. Le discours indirect crée un décalage entre la pensée telle qu'elle émerge à la conscience du personnage et la façon selon laquelle elle est rapportée. Le protagoniste « n'est pas sujet de la langue où il se dit, il est objet de la langue dans laquelle les autres le parlent et, dans ce langage où il est agi, il ne peut comprendre un traître mot » (Daniel Piquet, 1999, p. 60). Il est raconté par un intermédiaire et, de ce fait, par les mots d'un autre. Le langage ne lui permet pas de dire, c'est à l'inverse le langage qui le dit. Le protagoniste s'y trouve assujéti. Cette subordination peut entraîner une révolte, une lutte pour la reconnaissance. Les relations familiales impliquent une reconnaissance mutuelle. L'abandon s'exprime à partir du moment où les personnages perçoivent l'écart entre leur perception de la relation avec les parents et la réalité. Le double rôle, abandonné/abandonnant, fait peut-être de la lutte pour la reconnaissance la quête vers laquelle s'engage les protagonistes. L'expérience du mépris s'accompagne de sentiments comme la honte et est susceptible de révéler à l'individu que certaines formes de reconnaissance sociale lui sont refusées.

CHAPITRE 2

Du rejet familial à la lutte pour la reconnaissance

Ce deuxième chapitre s'intéresse au mépris familial et social que vivent les protagonistes à la suite de l'expérience de l'abandon. Notre analyse reprendra certaines notions définies par Axel Honneth dans son ouvrage *La lutte pour la reconnaissance*, paru pour la première fois en 1992 et réédité en 2000, afin de délimiter les prémisses d'une telle lutte. Pour ce faire, nous nous intéresserons à la dimension langagière du mépris en considérant le langage corporel comme l'expression d'une posture particulière. Le corps nous renseigne sur le mépris lequel semble porter atteinte à la dimension sociale de l'identité des protagonistes. Il s'agira dès lors de s'intéresser aux différents statuts sociaux de ces derniers tout en tentant de comprendre de quelle façon le mépris restreint leur autonomie. Le manque de reconnaissance propulserait les personnages dans une lutte. Or, à quoi réfère cette dernière? Concerne-t-elle seulement un conflit familial? Nous tenterons de comprendre ici si la lutte ne renforcerait pas le désordre identitaire.

1. CONFIGURATION ROMANESQUE DU MÉPRIS

Dans la relation familiale, propose Axel Honneth, « les sujets se reconnaissent mutuellement comme des êtres aimants, animés de besoins affectifs » (Honneth, 2000, p. 28). Or, notre étude fait ressortir une tout autre dynamique. En effet, les relations familiales dans les romans de Michel Houellebecq et de Marie NDiaye ne se fondent pas sur cet amour réciproque décrit par Honneth. Au contraire, elles se caractérisent par

l'absence d'affection qui marque un défaut de reconnaissance pour les personnages principaux des quatre romans examinés. Le terme « reconnaissance » se comprend dans une situation intersubjective, à une conscience qui « se reconnaît en tant qu'elle-même dans une autre totalité, dans une autre conscience » (Honneth, 2000, p. 39). Autrement dit, la reconnaissance correspond, selon la terminologie de Honneth, à la découverte de soi-même en autrui. L'individu qui ne reconnaît pas son partenaire d'interaction ne peut être reconnu à son tour, « parce qu'[il] lui dénie justement les qualités et les capacités dans lesquelles [il] veu[t] [se] sentir confirmer par lui » (Honneth, 2000, p. 51). Cette proposition fait également appel à un double processus par lequel le protagoniste s'affranchit et simultanément se lie émotionnellement à une autre personne. En ce sens, la relation affective permettrait à ce dernier de devenir un sujet autonome.

Il peut arriver cependant qu'un individu se trouve invalidé par un autre. Selon Honneth, il s'agit alors d'un déni de reconnaissance. Dans les romans à l'étude, le protagoniste, après un abandon familial, n'est pas complètement désavoué. Il s'inscrit malgré tout dans une filiation à l'intérieur de laquelle il lui est difficile de se soustraire. La reconnaissance ne lui est pas refusée, elle lui est plutôt retirée. Dans cette logique, le déni de reconnaissance se mesurerait « à la manière spécifique dont chacune [des formes de mépris] ébranle la relation pratique à soi-même, en refusant au sujet la reconnaissance de certaines de ses revendications d'identité » (Honneth, 2000, p. 162). Si le langage permet d'énoncer le lien « entre l'intégrité et l'inaliénabilité de l'individu à l'approbation rencontrée chez autrui » (Honneth, 2000, p.161), il peut, de la même manière, servir à rabaisser. Nous nous pencherons sur différentes formes de mépris telles qu'elles apparaissent dans la production romanesque de NDiaye et de Houellebecq. Nous nous concentrerons sur le langage

corporel qui indiquerait une double posture, faisant du corps à la fois l'objet et le sujet du mépris.

1.1 Le langage défaillant

La violence physique, écrit Honneth, représente « un type de mépris qui blesse durablement la confiance que le sujet a acquise, grâce à l'expérience de l'amour, en sa capacité à coordonner son corps de façon autonome » (Honneth, 2000, p. 163). Elle provoque du même coup une sorte de honte sociale qui affecte, jusque dans la dimension corporelle, la relation entre soi et les autres. Pour la chercheuse Catherine Du toit, celle-ci s'opère dans les romans de Houellebecq par la dégradation du corps. En effet, les personnages affichent une conscience aiguë du vieillissement au point d'en perdre leur intégrité. La protagoniste d'Isabelle, première conjointe de Daniell dans *La Possibilité d'une île*, se sait moins désirable à mesure que son corps vieillit. Daniell raconte que le corps d'Isabelle, « malgré la natation, malgré la danse classique, commençait à subir les premières atteintes de l'âge atteintes qui, elle ne le savait que trop bien, allaient rapidement s'amplifier jusqu'à la dégradation totale » (*La Possibilité d'une île* : 53). C'est le regard qu'il porte sur elle qui éveille chez elle une telle prise de conscience. Le contraste « entre l'image de soi et la perception de l'autre » (Du Toit, 2013, p. 123) conditionne le comportement qu'adoptera par la suite la protagoniste vis-à-vis d'elle-même tout comme de Daniell. L'individualité n'est donc pas ce qui est méprisé. Au contraire, les propos de Daniell ne remettent pas en cause l'intelligence ou les qualités d'Isabelle. Le regard, et subséquemment la notion de point de vue, s'avère central dans l'expression du mépris,

puisque c'est par là qu'Isabelle et Daniell expriment la valeur qu'ils attribuent à l'apparence physique.

Du coup, les narrateurs de Michel Houellebecq ne se contentent pas de dresser le portrait des personnages, mais adjoignent des considérations d'ordre normatif. Comme le constate Matilde Anxo, « ils jugent [les autres protagonistes] en fonction de leur beauté ou de leur laideur » (Anxo, 2013, p. 192). Daniell et ses clones exposent ainsi les normes esthétiques contemporaines en plus de réitérer, à travers les jugements qu'ils énoncent, leur position « d'observateur de la réalité contemporaine » (*La Possibilité d'une île* : 25). De fait, le narrateur au début du roman admet qu'« [il] men[t]. Posons le " je ", dit-il, de la perception – neutre et limpide. Mettons-le en rapport avec le " je " de l'intermédiation – en tant que tel, mon corps m'appartient ; ou, plus exactement, j'appartiens à mon corps » (*La Possibilité d'une île* : 16). S'exprimer, c'est d'abord se situer physiquement dans un espace qui circonscrit l'usage de la langue. De ce point de vue, la parole et le corps se juxtaposent. Toutefois, le langage se subordonnerait au corps de façon à ce que celui-ci impose une manière de se comporter et par le fait même, une manière d'énoncer. Si Daniell « ne savai[t] pas très bien ce qui se passait alors, sur [son] visage » (*La Possibilité d'une île* : 53), il ne pouvait dire à Isabelle qu'elle était toujours aussi désirable, car « jamais [il] ne [s'était] senti, si peu que ce soit, capable de lui mentir » (*La Possibilité d'une île* : 53). La sincérité dans leur rapport proviendrait du langage corporel, considéré comme un acte énonciatif, et non pas de la parole elle-même. Celle-ci peut en effet se révéler mensongère alors que le corps paraît plutôt rendre les pensées et les jugements que les personnages tentent de dissimuler. La réaction physique de Daniell demeure spontanée et échappe à son contrôle, car malgré son désir de préserver Isabelle de toutes souffrances, il s'avère

incapable d'éviter le mépris, et jusqu'à un certain point, le dégoût que le corps de cette dernière éveille en lui.

De plus, nous avons affirmé dans le premier chapitre que le clonage, tel qu'il apparaît dans le roman, devient le symbole de la fin d'une identité qui passe nécessairement par l'autre. L'identité n'est plus confirmée ou reconnue par le regard de l'autre. Les néo-humains communiquent entre eux par le biais d'un serveur. Les relations interpersonnelles sont devenues virtuelles. L'identité, à l'image du serveur qui enregistre les conversations, se fait mémorielle : « rien n'existe, dans la personnalité, que ce qui est mémorisable (que cette mémoire soit cognitive, procédurale ou affective) » (*La Possibilité d'une île* : 30). L'individu ne se forme plus par l'expérimentation, mais est défini par le passé de ses prédécesseurs. Avec le clonage, les traits caractéristiques de l'espèce humaine disparaissent. La nouvelle civilisation se trouve ainsi homogénéisée : les clones n'ont plus de traits individuels, ils se ressemblent tous. Alors que Daniel²⁴ « assist[ai]t sans regret à la disparition de l'espèce » (*La Possibilité d'une île* : 29), Daniel²⁵ distingue en lui, grâce à la lecture des récits de vie, une insensibilité similaire. En fait, les clones « n'ont accès aux émotions qu'à travers l'écriture, par la mémoire de l'autre couchée sur le papier » (Clément, 2007, p. 86). C'est d'ailleurs, rappelons-le, devant le constat de la perte des contacts physiques qu'apparaît chez le personnage une forme de mélancolie. Les messages écrits que s'échangent Daniel²⁵ et Marie²³ ne sont plus satisfaisants, c'est pourquoi le clone masculin quitte l'espace aseptisé de la maison familiale et adopte, ce faisant, une existence plus pragmatique. Son périple s'inscrit dans le désir de découvrir sa propre individualité. Il cherche à redevenir le sujet d'une histoire dont il était jusqu'alors le produit.

Du coup, la vision matérialiste des relations familiales se retrouve également inscrite dans le rapport au corps. Dans *Les Particules élémentaires*, la conception du bonheur qu'ont des personnages est avant tout pragmatique. L'état de béatitude passe par le corps et ses sensations, et arrive, de ce fait, à un certain moment de la vie humaine, à échéance. De ce corps vieillissant ne peut advenir que souffrances et malheurs. C'est pourquoi certains personnages choisissent, devant la dépréciation de leur bien-être, de se donner la mort. Ainsi, le corps d'Annabelle « ne pouvait plus être une source de bonheur et de joie. Il allait être au contraire, progressivement mais en fait assez vite, devenir pour elle-même comme pour les autres une source de gêne et de malheur » (*Les Particules élémentaires* : 280). L'intégrité physique, et subséquemment l'image que projette ce personnage, se trouvent menacées par un cancer incurable. « Par conséquent, il fallait détruire son corps » (*Les Particules élémentaires* : 280). Il en va de même pour Christiane dont le corps « ne pourrait plus aimer, il n'y avait plus aucun destin possible pour [celui-ci] » (*Les Particules élémentaires* : 249). Cette dernière, à la suite d'un accident qui la cloue à un fauteuil roulant, se suicide. Les personnages que met en récit Houellebecq affichent une conception prosaïque du bonheur, à l'exception de Michel, qui pourtant, « une fois ses travaux achevés, se sentant dépourvu de toute attache humaine, a choisi de mourir » (*Les Particules élémentaires* : 304). Le plaisir se consume et se consomme dans l'immédiateté, plaçant les personnages devant la futilité et la fatalité de leur existence, car au-delà de ces plaisirs factices, la mort s'impose comme inévitable.

Qui plus est, les souvenirs relatés par les protagonistes évoquent surtout des sensations. La mémoire se fait donc aussi corporelle. Par exemple, la scène de violence dont est victime Bruno par les autres élèves de son pensionnat ne contient aucune émotion. En fait, le récit

s'attache à décrire les réactions physiques du personnage devant le mépris et l'agressivité des assaillants.

[Pelé] gifle violemment Bruno, qui se met à pleurer. Puis ils le poussent à terre, l'attrapent par les pieds et le traînent sur le sol. Près des toilettes, ils arrachent son pantalon de pyjama. Son sexe est petit, encore enfantin, dépourvu de poils. Ils sont deux à le tenir par les cheveux, ils le forcent à ouvrir la bouche. Pelé lui passe un balai de chiottes sur le visage. Il sent le goût de la merde. Il hurle (*Les Particules élémentaires* : 43).

Le corps enregistre la violence, il la subit. Le mépris est signifié par des gestes et des actions concrètes, « il se dit au travers des faits plutôt qu'il n'est exprimé au travers des émotions » (Novak-Lechevalier, 2013, p. 73). Le personnage de Bruno expérimente ainsi toute cette haine qu'il catalyse. Le narrateur ne nomme pas les émotions, il décrit plutôt les actes que commettent Pelé et ses complices comme s'il tentait d'atténuer la portée dramatique de ce qu'il est en train d'évoquer. Et pourtant, écrit Agathe Novak-Lechevalier, « par une sorte de renversement constant, il semble que la volonté même d'atténuation, lorsqu'elle est particulièrement manifeste signifie d'autant mieux une souffrance hyperbolique [...] » (Novak-Lechevalier, 2013, p.73). La description relate les réactions durant l'agression physique. Le corps répond par le corps. La communication dans ce passage, si elle a lieu, est physique : aucune parole n'est échangée entre Bruno et ses bourreaux. Les actes violents suffisent à faire comprendre au lecteur toute la charge de mépris que subit le protagoniste.

Parallèlement, les scènes dans les romans de Marie NDiaye où les corps se touchent et se rencontrent sont systématiquement ébranlées. Une visite dans la famille donne lieu à de multiples rejets sensoriels et devient « une rencontre avec ce qui est peu reconnaissable, peu familier » (Jordan, 2008, p. 152). Ainsi, Norah s'étonne de l'état physique dans lequel elle trouve son père. « Cet homme surgi au seuil de sa maison démesurée n'avait plus rien, se

dit aussitôt Norah, de sa superbe, de sa nature, de sa jeunesse auparavant si mystérieusement constante qu'elle semblait impérissable » (*Trois femmes puissantes* : 11). La description du personnage porte sur sa laideur, qui révèle sa décadence. Ceci vient ébranler les souvenirs que conservait Norah de son père. Le motif de la métamorphose physique participerait à la remise en question des souvenirs comme si la mémoire de la protagoniste se trouvait altérée. En fait, son arrivée en Afrique est marquée par une perte de contrôle ; d'abord du corps : « elle sentit alors avec consternation qu'elle était en train d'uriner sans s'en rendre compte » (*Trois femmes puissantes* : 68) ; ensuite, de la parole qui se fait évasive : « elle n'était pas certaine d'avoir parlé ou si, ayant parlé, que quiconque l'eût entendue » (*Trois femmes puissantes* : 81). Comme l'explique Dominique Rabaté, les signaux de détresse proviennent de l'intérieur, « c'est de son propre corps que [le personnage] n'est plus maître. Son corps est devenu le lieu même de l'incontrôlable » (Rabaté, 2013, p. 75). Norah, tout comme son père, accorde une importance capitale aux regards que lui adressent les autres. Si la déchéance physique du père annonce la perte de sa valeur sociale, la perte de contrôle du corps de Norah exprime également son désarroi quant à son identité qu'elle veut faire reconnaître.

À l'opposé, le corps de Khady Demba ne lui échappe pas. C'est plutôt elle qui parvient à s'en détacher. En effet, la scission interne lui permet de demeurer indifférente à la violence et aux différentes humiliations qu'elle subit.

Parfaitement immobile, elle entendait battre sourdement, calmement, son propre sang à ses oreilles et, si elle remuait tant soit peu, le bruit de succion de son dos mouillé sur le matelas tout imbibé de sueur et l'infirmes clapotement dans sa vulve brûlante, et elle sentait refluer doucement la douleur et la vaincre la puissance juvénile, impétueuse de sa constitution solide et volontaire, et elle pensait, calme presque sereine : Il y a un moment où ça s'arrête (*Trois femmes puissantes* : 320).

Il s'agit d'un mécanisme de protection pour se soustraire à la violence. Ce détachement assure sa survie. Plus les rapports qu'elle entretient avec les autres deviennent violents, plus elle s'en remet à son intériorité. Le récit est écrit comme un long monologue que la protagoniste n'adresse qu'à elle-même. Alors qu'« une répugnance la retenait à l'idée de parler à nouveau, de percevoir sa propre voix » (*Trois femmes puissantes* : 291), son dégoût des mots et de la communication renforce son statut précaire, tout en lui apportant un faux sentiment de sécurité. En fait, ce personnage semble très conscient de l'espace qu'occupe son corps, et si elle s'en détache, c'est pour lui laisser une certaine latitude. Cette ouverture du corps devient toutefois de plus en plus douloureuse. En effet, les blessures corporelles ne guérissent pas, elles ne se referment pas. La protagoniste constitue d'ailleurs une plaie ; d'abord aux yeux de sa famille, puis pour le reste du monde dans lequel elle vit. Shirley Jordan considère que la répétition du nom dans le texte occupe une fonction compensatoire à l'ouverture dont le corps se trouve assujéti : « Khady Demba procure par son nom un profond sens d'appartenance. Le prononcer, comme elle le fait à maintes reprises, produit un espace et un geste linguistiques qui lui sont propres et qui apportent une certaine fierté » (Jordan, 2013, p. 272-273). La répétition pourrait également indiquer la précarité et l'aliénation grandissante de la protagoniste.

Dans l'univers romanesque de NDiaye, écrit Imbert, « ce ne sont pas seulement les actes et les paroles des personnages qui sont porteurs de sens, mais aussi leur corps, au même titre que la dimension [...] de l'énonciation » (Imbert, 2015, p. 31). Le mépris peut être faussement perçu. Par exemple, l'insécurité du personnage de Rosie l'amène à mal décoder les gestes de Lagrand. En effet, cette dernière « fut déconcertée, une nouvelle fois, par l'absence de courtoisie de Lagrand, par son ignorance ou son mépris de la moindre

galanterie qui semblait prendre le contrepied formel et physique de sa voix douce, de sa discrétion et de son aménité » (*Rosie Carpe* : 49). Le ton de la voix de Lagrand contredit ses réactions physiques, créant de la confusion et augmentant, du coup, l'inquiétude de la protagoniste. De plus, l'absence de contact physique, lors de la première rencontre entre les deux personnages, ajoute au trouble de Rosie. Le toucher « équivaut pour Rosie à une reconnaissance sociale » (Imbert, 2015, p. 84). Plus elle se trouve isolée, plus il lui devient difficile, voire impossible, de savoir qui elle est. L'approbation doit provenir dans un corps-à-corps. La reconnaissance par le contact visuel ne semble plus suffisante. Pour la protagoniste, les sensations que lui procure le contact avec l'autre, qu'elles soient positives ou négatives, lui sont essentielles en ce qu'elles lui permettent de ne pas se perdre dans un non-lieu. Cet espace, décrit par Marc Augé⁵, ne crée « ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude » (Imbert, 2015, p. 80). Sans quoi la protagoniste semble perdre ses repères, tant identitaires que spatio-temporels.

Dans le roman, une telle perte se remarque dans les gestes incontrôlables des protagonistes. Au lieu de se scinder, le corps et la psyché s'harmonisent, accentuant ainsi l'agitation provoquée par le mépris. La pensée de Rosie « lui semblait humide, aussi peu assurée que peu digne de confiance » (*Rosie Carpe* : 131), alors que Lagrand « sua[it] d'irritation et de malaise » (*Rosie Carpe* : 218). Imbert explique à ce sujet que « la liquéfaction des relations familiales se double d'une liquéfaction des corps » (Imbert, 2015, p. 174). La surabondance de la sueur révélerait l'affaiblissement des personnages et leur état d'esprit fragile. Le corps

⁵ Dans *Non-lieux Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992), Paris, Coll. « La librairie du XXI^e siècle », 160 p.

apparaît ainsi comme un ensemble cohérent. Sa défaillance serait le signe d'un individu inapte et confirmerait l'identité fragilisée de personnages tels Rosie et Lagrand.

Le mépris relèverait à la fois de la perception et de l'interprétation. Le rapport au corps modulerait le lien rattachant les différents personnages entre eux. Le sentiment d'appartenance découlerait du lien palpable entre soi et les autres. Cependant, les personnages tels Daniel²⁵, Michel ou Khady Demba, qui acceptent sans broncher leur destin tragique, témoigneraient, selon Honneth, d'un attachement plus grand « à [leurs] particularités et à [leurs] fins individuelles qu'à [leur] survie physique » (Honneth, 2000, p. 34). De coup, ils se passeraient du besoin d'être reconnus et acceptés par l'autre.

Prendre corps participe à l'expérience du rejet et du mépris que font les protagonistes, et ce, malgré le fait que le corps, tout comme la parole, peut s'avérer incontrôlable et insaisissable. Dans ce contexte, l'écriture, située entre la stabilité du langage et l'instabilité de ses significations, permet au romancier de formuler la dichotomie entre le corps et l'identité problématique. Les protagonistes tentent de faire reconnaître leur subjectivité à l'intérieur d'un ordre qui les exclut. Relégués au statut de l'autre, ils ne peuvent que constater à quel point la norme familiale ou sociale vient baliser leur identité. La prise de parole implique tout de même la conformité à un code. Le mépris s'investit d'une dimension sociale que nous ne pouvons négliger.

1.2 Fragilisation de l'estime et dimension sociale de l'identité

Pour Axel Honneth, la particularité du mépris réside dans ce que l'individu éprouve le sentiment corrélatif « de ne pas avoir le statut d'un partenaire d'interaction à part entière »

(Honneth, 2000, p. 164). Ceci implique que le jugement négatif de la valeur sociale porte atteinte à la dignité de cette personne. L'expérience d'un tel déclassement va, selon Honneth, « de pair avec une perte de l'estime de soi, il n'y a plus aucune chance de pouvoir se comprendre [soi]-même comme un être apprécié dans ses qualités et ses capacités caractéristiques » (Honneth, 2000, p. 165). Le mépris toucherait donc à l'intégrité, tant dans sa dimension physique que sociale. Si l'abandon semble d'abord pointer vers le renoncement d'un rôle dans le scénario familial, puis d'un statut social, il pourrait tout aussi bien mener à l'atteinte d'une nouvelle forme de reconnaissance et, conséquemment, mener les personnages vers l'autonomie. Dans tous les cas, les protagonistes semblent initialement blessés dans l'attente d'être reconnu comme un sujet capable de former un jugement moral.

Dans *Rosie Carpe*, la protagoniste se voit retirer toutes formes de reconnaissance sociale au fil du roman. De fille légitime des Carpe, elle est remplacée par une seconde Rose-Marie considérée par la mère comme « une pure merveille, et qui vaut de l'or » (*Rosie Carpe* : 392). Cette nouvelle Rose-Marie, exploitée par la mère, assure le succès financier tant convoité par cette dernière et répond, de ce fait, aux impératifs que Rosie et Lazare n'ont pas su réaliser. Pour le personnage de Mme Carpe, « la maternité, [tout] comme l'appareillage des couples, n'est pas une tâche dont elle se détourne, mais au contraire, l'occasion de régir les hommes et les femmes de son entourage selon sa convenance et son bon vouloir » (Imbert, 2015, p. 159). L'oubli de ses premiers enfants est donc volontaire. Elle s'assure que son présent ne soit pas corrompu par le passé. Les relations familiales de sa vie antérieure sont effacées. Au contraire du père qui ne cherche pas à faire illusion, les actions et les décisions de la mère Carpe viennent brouiller l'ordre des générations et mêler la filiation. Elle encourage ainsi l'union entre Francis Carpe et Lisbeth, la fille d'Alex Foret

son nouvel amant, pour après le décès de son premier mari, « presque force[r] [Titi] à [...] épouser Lisbeth » (*Rosie Carpe* : 375). Le don d'ubiquité de la matriarche participe à l'hétéronomie de sa descendance.

De plus, les rôles dans la relation entre Rosie et son fils Titi tendent à s'inverser. Alors que « ce sont surtout [l]es grands-parents qui se sont occupés de [Titi] » (*Rosie Carpe* : 374), c'est désormais ce dernier qui héberge Rosie et qui en prend soin. Pour Francis Imbert, « Titi veut avoir sa mère dans la maison, à la place prescrite – sans doute pour ne pas en perdre le contrôle, pouvoir s'en protéger, que soient au mieux contenus les éléments maléfiques qui pourraient s'en échapper » (Imbert, 2015, p. 266). La mère apparaît comme une figure malveillante dont il est difficile de s'émanciper. La méfiance que suscite ce personnage indique que la relation de confiance propice à l'épanouissement de l'enfant n'est pas parvenue à s'établir. Titi confie à Lagrand que personne ne peut s'approcher de Rosie : « c'est la règle. Je ne veux pas que les gosses la touchent et je ne veux pas qu'elle mange à notre table. C'est comme ça depuis longtemps » (*Rosie Carpe* : 379). La protagoniste vit sous les contraintes de son fils, et son expérience du rejet se perpétue au quotidien. Elle n'occupe aucun rôle significatif dans son milieu familial, ne serait-ce que celui de spectatrice. Dans ces circonstances, le rejet et le mépris ne favorisent pas l'atteinte de son autonomie, bien au contraire. Si Lagrand transgresse les règles et empoigne littéralement Rosie pour la délivrer de la maison de Titi, celle-ci « le suivit jusqu'à la porte » (*Rosie Carpe* : 385). L'utilisation de « suivre » évoque, encore une fois, la dépendance du personnage par rapport aux autres. Pour se libérer de ce milieu pernicieux, elle doit être prise en charge par quelqu'un. En s'assujettissant aux désirs de Lagrand, la protagoniste se montre incapable de s'affirmer, de faire valoir son individualité et son autonomie. Bien

qu'une fois libéré de l'emprise de Titi, « le visage de Rosie eut une expression de soulagement puis de compassion » (*Rosie Carpe* : 393), elle aboutit dans l'appartement de Lagrand. Déjà à Anthony, elle occupait le logement d'un ami de Max ; en Guadeloupe, elle vit dans la maison de Lazare, puis dans celle de Titi. Il se trouve que la protagoniste n'obtient pas d'espace bien à elle, au contraire, elle occupe ou partage constamment le foyer d'un autre. Malgré que sa situation semble s'améliorer, son affranchissement ne prend pas fin. Dans ce nouvel environnement, elle semble, pense Lagrand, « avoir atteint le point le plus extrême de la passivité et de l'indifférence » (*Rosie Carpe* : 387). Le mariage ne participe pas à son émancipation : il ne s'agit que d'un transfert de tutelle. Au final, elle demeure incapable d'affirmer et de faire valoir le moindre de ses désirs.

En fait, en épousant Rosie, Lagrand est celui qui valide son statut social. D'orphelin en mal de famille, il se niche au sein d'une famille qu'il qualifie lui-même de « bâtards dégénérés » (*Rosie Carpe* : 217). La perception qu'il a de sa propre personne se trouve ainsi confortée par cette famille qui l'accueille. Ce faisant, le mariage, qui aurait dû admettre Rosie dans la famille de Lagrand, ne l'inscrit pas, elle, dans une nouvelle filiation. C'est plutôt Lagrand qui se dote d'une nouvelle parenté, laquelle est régie par Mme Carpe. Cette dernière s'attribue en effet le pouvoir d'inclure ou d'exclure l'un ou l'autre des membres de la famille. Nous avons déjà fait ressortir que c'est elle qui reçoit le personnage de Lagrand et lui confirme sa place au sein de la famille.

Dans *Trois femmes puissantes*, le personnage de Norah cumule plusieurs statuts sociaux et familiaux. Son identité se trouve balisée par les autres et plus particulièrement par les hommes de son entourage. Toutefois, contrairement à Rosie, la protagoniste a acquis, dès le début du récit, son autonomie qu'elle mettra en jeu en se pliant au désir de son père dans

le but de lui plaire. En effet, dès qu'elle s'immisce dans l'univers paternel, ses repères identitaires, et par le fait même, la confiance qu'elle place en elle, tendent à se fragiliser. En fait, la cohabitation de ses multiples rôles familiaux devient alors plus laborieuse. Le retour vers le père ne fait qu'exacerber une dualité déjà présente. Norah constate, dès son arrivée, « les irrémédiables différences d'éducation, de point de vue, de perception du monde entre cet homme aux passions froides, qui n'avait passé en France que quelques années, et elle-même qui y vivait depuis toujours et dont le cœur était ardent et vulnérable » (*Trois femmes puissantes* : 22). La mise en opposition des espaces géographiques révèle le conflit entre Norah et son père et symbolise le conflit interne qui ronge la protagoniste. La double origine de cette dernière s'impose comme un héritage déconcertant qui implique un déchirement, ne serait-ce que par la séparation des parents.

Plus la protagoniste accorde de l'importance au discours tenu par son père sur sa propre vie, plus elle semble se désincarner. Elle devient « distraite, endurcie, inaccessible, comme occupée par quelque chose qui ne voulait laisser la place à rien d'autre, qui avait pris, tranquillement, sans justification, possession d'elle » (*Trois femmes puissantes* : 85). Un tel désordre, une telle incertitude placent Norah dans une position de vulnérabilité. Son besoin de tout contrôler et d'ordonner expliquerait peut-être sa soumission aux désirs du père, car elle avait pourtant « décidé d'être libre, de s'affranchir de tout souci de complaire à son père qui ne l'aimait pas » (*Trois femmes puissantes* : 63). Son métier d'avocate confirme sa compétence à respecter et à défendre les lois. Se trouvant dans le pays du père, dans l'espace emblématique de sa suprématie que représente sa maison, la protagoniste se soumet à la loi de la filiation, et dès lors, s'assure que « tout [soit] en ordre, finalement » (*Trois femmes puissantes* : 87). Dans ce premier récit, la reconnaissance sociale s'inscrit dans une lutte de

pouvoir étroitement liée à la filiation. Ce faisant, le personnage de Norah obtient, même si ce n'est pas son autonomie, un retour vers l'harmonie et la cohérence.

Si le doute et le questionnement apparaissent textuellement dans les nombreuses phrases interrogatives qui parsèment le roman de Marie NDiaye, ces phrases participent, dans le deuxième récit, à la prise de conscience du personnage de Rudy Descas. Ce dernier est un père de famille, un époux et un professeur de littérature déchu qui accable son entourage de ses insuccès. Alors qu'il considère les moindres « maux ordinaires comme un châtement ou une illustration de son infériorité » (*Trois femmes puissantes* : 183), c'est dans « son honneur de mâle » qu'il juge n'être pas reconnu à sa juste valeur. Insatisfait, le protagoniste tend à se percevoir comme une victime. Il ne peut concevoir qu'il est l'artisan de son propre malheur et de celui de sa famille. Ainsi Rudy Descas se décharge-t-il des différentes humiliations qu'il croit subir par la violence domestique.

Du coup, Fanta, son épouse, qui occupe une place centrale dans le récit, se soustrait à la violence subie par le mutisme. Elle se rend inaccessible en « abandonnant Rudy à ses pensées mesquines et envieuses car cela pas plus que le reste maintenant elle ne voulait le partager avec lui » (*Trois femmes puissantes* : 105). Cette attitude ne fait qu'exacerber le désir de contrôle du personnage de Rudy. En fait, en se dérochant ainsi, Fanta provoque des moments de réflexion chez lui, elle l'oblige à se questionner sur les causes de son retrait.

Les phrases interrogatives ponctuent l'incertitude grandissante de Rudy quant à ses véritables qualités de père et d'époux. Toutefois, la réalité et le délire, « le rêve interminable », « pénible et avilissant » « qu'était devenue sa vie » (*Trois femmes puissantes* : 115), paraissent indiscernables, car plus le protagoniste parle et tente de se justifier, plus il s'enferme en lui-même et se condamne. Comme l'explique Dominique

Rabaté, « le mode narratif rend indiscernable les contours réels d'une action qui se dissout sous les explications psychologiques contradictoires » (Rabaté, 2013, p. 75). Plus encore,

la syntaxe n'est jamais mise en déroute et le personnage semble se raccrocher à cette structuration obsessionnelle [...]. La phrase demeure donc hyper-maîtrisée, mais cette maîtrise fait pourtant signe d'une défaite irrécusable du sujet, à rebours du pouvoir d'expression que ce contrôle du discours pouvait laisser présager. (Rabaté, 2013, p. 80-81)

Cette défaite nous apparaît d'ailleurs double. La tension se trouverait ainsi « maximale entre une langue archi-syntaxique qui est là pour manifester le désir de contrôle des affects et l'échec de ce désir d'emprise. Car plus le héros nomme et dit ses pensées scabreuses, plus se fait jour son incapacité à organiser quoi que ce soit » (Rabaté, 2013, p. 81). Il nous semble que c'est dans cette tension, décrite par Rabaté, que le personnage se rend méprisable. L'introspection de Rudy n'a pas de fin. Bien que le personnage se demande « qu'en eût-il été s'il n'avait pas pris conscience, aujourd'hui précisément, de ces fautes passées ? » (*Trois femmes puissantes* : 235). Le déterminant démonstratif « ces » attire notre attention sur les fautes passées, mais indique aussi que celles-ci ne sont pas forcément les siennes. Le protagoniste ne serait donc pas responsable desdites fautes. Le monologue intérieur, s'il n'indique pas l'accomplissement d'une action, ne se propose pas non plus comme solution. Certes, les pensées du personnage rendent un cheminement vers soi, néanmoins Rudy Descas piétine. Le langage deviendrait, pour lui, le lieu et le principe d'une mise à distance, rendant impossible la résolution du conflit.

Cette mise à distance participe aussi à la non-présence au monde de Khady Demba, dernière protagoniste de *Trois Femmes puissantes*. Veuve et orpheline, cette dernière est contrainte à la marge. Le langage établit le dernier lien qui la rattache à l'humanité, car il lui permet d'entrer en contact avec les autres, ce qui contribue à sa survie ou du moins, à retarder le

moment de sa mort. Dans son cas, se soustraire à l'ordre social semble plus efficace que de tenter de lutter pour s'y faire une place. Malgré qu'elle se questionne sur les répercussions néfastes de son exclusion sociale : qu'advierait-il « si elle oubliait comment se forment les mots et la façon dont on les sort de soi, sur quel avenir, même pénible, pourrait-elle compter ? » (*Trois femmes puissantes* : 268), la protagoniste tente de se départir du caractère interdiscursif de la langue. Sa conception du monde est métaphorique et poétique. En effet, ce personnage « ne parle pas de pays, de paysages, d'horizons, mais de sensations, de bruits, d'odeurs associées avec ces endroits de désespoir, de poussière, de privation » (Jordan, 2013, p. 269). L'enjeu, dans cette dernière partie du roman, n'est plus de faire reconnaître un statut social. La protagoniste ne se préoccupe pas de la violence, des humiliations ou encore du mépris, elle reste concentrée sur la seule composante identitaire que constitue l'appellation de son nom : la dernière marque de reconnaissance qui lui est accessible.

Chez Houellebecq, la mise à distance comme posture sociale est commune à certains personnages tels les Daniel ou encore Michel. Leur non-appartenance au groupe, leur position de spectateur extérieur est le gage de leur lucidité. L'entreprise houellebecquienne, écrit Dupuy, « peut se comprendre comme une démystification abrupte des valeurs positives admises par la majorité, et partant de là, des mythes induits par le langage » (Dupuy, 2013, p. 33). En ce sens, Daniell, en tant qu'humoriste, émet des digressions sur la société dans laquelle il évolue. De spectateur de la réalité contemporaine, ce personnage se fait le témoin privilégié de ses contradictions. Il en tire la conclusion, qu'au nom de la liberté d'expression et sous le couvert de l'humour, « toute forme de cruauté, d'égoïsme cynique ou de violence était donc la bienvenue » (*La Possibilité d'une île* : 50). Le protagoniste s'attache à révéler ce en quoi le discours haineux et discriminatoire dénoncé par les groupes et les institutions

est légitimé en même temps par une partie du corps social qu'il fait ainsi rire. « Le résultat de son action n'était cependant pas de transformer le monde, mais de le rendre acceptable en transmuant la violence, nécessaire à toute action révolutionnaire, en rire [...] » (*La Possibilité d'une île* : 148). Comme l'explique Vincent de Gaujelac, le clown « n'est plus seulement celui qui rit et qui fait rire, c'est aussi le visage de la folie et de la lucidité. Le clown est celui qui dit tout haut ce que les autres cherchent à dissimuler » (de Gaujelec, 1999, p. 35). Le personnage dénonce de telle sorte l'hypocrisie sociale ambiante. Toutefois, cette mise en retrait demeure douloureuse. Daniell « n'avai[t] que mépris pour [son] intelligence, [sa] sagacité, [son] humour » (*La Possibilité d'une île* : 70). L'acuité du personnage laisse place à la culpabilité et à un profond sentiment de solitude. Le déni de reconnaissance ne constituerait pas un motif comme c'est le cas dans les romans de Marie NDiaye. En fait, Daniell, et dans une certaine mesure, Michel, ne se reconnaissent pas dans le groupe et ne cherchent pas non plus à y vouloir une place. Au contraire, la valeur sociale suscite malaise et inconfort quand le personnage se sait hypocrite. Produit de la société qu'il critique, il se montre conscient de ses paradoxes. En cela, ce dernier dénonce l'inauthenticité qui le caractérise pourtant.

Par ailleurs, si les personnages de Houellebecq « sont des "sauvages", préservés de l'empreinte imprimée par la société et les conventions du groupe » (Dupuy, 2013, p. 29), il ne faudrait pas ignorer la situation d'autres personnages comme Bruno. Car si ce dernier « pouvait apparaître comme un individu, [...] il n'était que l'élément passif du déploiement d'un mouvement historique. Ses motivations, ses valeurs, ses désirs : rien de tout cela ne le distinguait, si peu que ce soit, de ses contemporains » (*Les Particules élémentaires* : 178). En fait, le statut de ce protagoniste au sein de la fiction semble problématique ou à tout le

moins incertain. Le narrateur annonce d'emblée que « ce livre est avant tout l'histoire d'un homme [...] » (*Les Particules élémentaires* : 7). Or, comme le souligne Michel Biron, « le statut de Bruno n'est pourtant pas celui d'un personnage secondaire » (Biron, 2005, p. 36). En effet, l'équilibre du texte passe plus ou moins d'un demi-frère à l'autre. Le roman dresse le portrait d'une société basée sur un rapport hiérarchique de force et de non de respect d'autrui. Cette hiérarchie pourrait être, selon Sébastien Sacré, « corrigée par la reconnaissance (de celui qui est supérieur) ou par la sollicitude (pour celui qui est inférieur), deux éléments pratiquement absents des romans de Michel Houellebecq [...] » (Sacré, 2011, p. 119). Ainsi, les personnages du roman s'inscrivent-ils dans rapport hiérarchisé. Bruno y apparaîtrait comme le sujet de la théorie que Michel tente d'élaborer. Il s'avère le spécimen idéal en ce qu'il « était représentatif de son époque » (*Les Particules élémentaires* : 63). Cherchant l'approbation et la reconnaissance, ce personnage s'inscrirait dans une double lutte ; d'un côté, lui faut-il justifier sa place et son rôle dans une société qui le méprise et le rejette constamment ; de l'autre, légitimer cette même place et ce même rôle à l'intérieur du cadre romanesque.

En somme, la question de l'autonomie nous semble au cœur des romans des deux écrivains. Chez NDiaye, la filiation familiale endigue ou, à tout le moins, contraint. Par exemple, Rosie n'arrive pas à s'affirmer. Elle ne s'émancipe pas non plus de son milieu familial, malgré que celui-ci la rejette, tandis que Norah, dans sa recherche d'apaisement et d'harmonie, devra hypothéquer une autonomie acquise. Chez Houellebecq, bien que ses romans dépeignent la montée de l'individualisme, le personnage constate sa sujétion. L'intériorisation des contraintes sociales, lesquelles restreignent la réalisation des désirs, le plonge dans une certaine morosité. L'environnement social et familial restreint donc

l'affirmation et la pleine réalisation de soi. Le lien filial et social inscrirait les protagonistes dans un rapport de dépendance malsain. Si l'expérience du mépris s'accompagne d'un sentiment de honte qui révèle aux personnages que certaines formes de reconnaissance leur sont refusées, la prise de conscience d'un tel sentiment semble susciter une réaction qu'il nous faut analyser avec attention.

2. DISSENSION(S) ET RÉSISTANCE(S)

L'expérience du mépris suffirait à « fournir le motif déterminant d'une lutte pour la reconnaissance » (Honneth, 2000, p. 169) en ce qu'elle ferait découvrir la dépendance de l'individu dans sa demande de reconnaissance à autrui. En prenant conscience de l'injustice qui lui est faite, le personnage réagirait en tentant d'obtenir une quelconque forme de réparation. En fait, « l'individu ne parvien[drait] à se libérer de la tension affective provoquée en lui par des expériences humiliantes qu'en retrouvant une possibilité d'activité » (Honneth, 2000, p. 169). L'expérience du mépris suscite une prise de conscience qui laisse poindre un mouvement de résistance.

Si, pour Michel Biron, le personnage contemporain cherche partout les signes de sa propre identité et fuit tout conflit éventuel, c'est que

son malheur n'est pas de se heurter à des obstacles extérieurs, à un insurmontable interdit qui l'empêcherait de s'épanouir. Au contraire, la société l'oblige à s'épanouir, à s'assumer lui-même, à se connaître pleinement (Biron, 2005, p. 28).

S'il y a révolte donc, ce serait contre soi-même plutôt que contre autrui. La caractérisation que propose Biron suppose un personnage dépourvu de volonté qui ne s'opposerait pas et qui ne résisterait pas non plus à sa disparition. Or, le conflit interne que vit le protagoniste

ne pourrait-il pas constituer une forme de résistance? En effet, ne pourrions-nous pas déceler dans le personnage non conflictuel, affligé et apathique, les prémises d'une prise de conscience, et subséquemment, d'une résistance? Dans pareil contexte, cette dernière se profilerait à travers une lutte interne qui se manifesterait ultimement par la folie. Celle-ci nous semble soit un moyen de se soustraire à la violence vécue, qu'elle soit psychologique ou physique, soit une manière d'éluder le sentiment d'impuissance et d'humiliation. La folie serait donc une ultime forme de résistance à l'expérience du rejet et du mépris.

2.1 Conflit interne

Pour Honneth, le conflit représente « une sorte de mécanisme de socialisation qui contraint les sujets à se reconnaître réciproquement en autrui [...] » (Honneth, 2000, p. 39). L'individu, explique Honneth, ne peut se réaliser pleinement qu'en se sachant reconnu par les autres. Si la notion de conflit s'inscrit dans un rapport de communication entre les sujets, il se dégage des romans une forte incommunicabilité dans les milieux familial et social. Cette idée se trouve rendue chez NDiaye par un langage défaillant et évasif, tandis que chez Houellebecq, elle se traduit par le repli sur soi et une indifférence envers autrui. Le conflit se charge alors d'une dimension psychologique basée sur une incompatibilité. L'inadéquation des personnages avec leur milieu social et familial affligerait, certains d'entre eux, d'un déséquilibre psychologique les empêchant d'entretenir des relations stables et d'être un partenaire d'interaction à part entière.

Dans *Les Particules élémentaires*, l'inaccomplissement des désirs, d'ordre sexuel surtout, amène le personnage de Bruno à ressentir une vive frustration de laquelle découle une « vision très sombre de la vie » (*Les Particules élémentaires* : 214). La description qui est

faite des rapports sexuels semble dénier l'affectivité et exhibe presque partout l'orgasme. La conception qu'a Bruno de l'amour est avant tout physique. La relation sexuelle ne l'inscrit pas dans une rencontre véritable avec sa partenaire en ce qu'il ne se concentre que sur les sensations de son corps et sur la découverte de son propre plaisir. La relation avec l'autre demeure « mercantile puisque la personne est utilisée pour atteindre une fin égoïste » (Sacré, 2011, p. 120-121). En fait, le protagoniste considère les hommes incapables « d'éprouver de l'amour, c'est un sentiment qui leur est totalement étranger. Ce qu'ils connaissent c'est le désir, le désir sexuel à l'état brut et la compétition entre mâles » (*Les Particules élémentaires* : 168). Si nous retrouvons, comme le soutient Sébastien Sacré, une distinction problématique entre les désirs et les normes imposées, il y a dans le roman un double discours. La société décrite par Houellebecq fait d'un côté l'éloge de l'hédonisme et de l'autre proscrit la pleine réalisation des plaisirs. Il y a donc un conflit entre la prétention universaliste et le particularisme, car le personnage « applique ses désirs individuels en cherchant à les universaliser sans se soucier d'autrui » (Sacré, 2011, p. 123).

Cela dit, la frustration et les comportements sexuels déviants de Bruno nous semblent dissimuler un besoin manifeste d'affection. Le récit que dresse le personnage de son enfance révèle une carence de reconnaissance et d'amour. Bruno recherche à tout moment l'approbation de l'autre. S'il aboutit à deux reprises dans une clinique psychiatrique, c'est au moment où son comportement l'amène à ressentir une culpabilité qu'il ne peut assumer. Sa première visite survient après qu'il a exhibé son sexe à l'une de ses étudiantes et qu'il s'est masturbé devant elle tandis que son deuxième séjour, qui sera définitif, se produit après le suicide de Christiane, dont il se sent responsable. Dans son état instable, le protagoniste ne peut affronter sa culpabilité, sa honte et sa peine. Il raconte qu'il était « tellement bourré

de neuroleptiques qu'[il] n'avai[t] plus aucun désir sexuel ; mais de temps en temps les infirmières [le] prenaient dans leurs bras. Ça [lui] faisait tellement de bien [...] » (*Les Particules élémentaires* : 199). Le contact physique, au-delà du sentiment de réconfort qu'il procure, témoigne d'un attachement, d'une sympathie qui jusqu'alors faisait défaut. Derrière l'assouvissement des désirs sexuels se profile un besoin impératif d'être reconnu comme quelqu'un de désirant et de désirable.

Si la folie apparaît dans *Les Particules élémentaires* au moment où l'absence de la famille se fait la plus accablante, elle survient dans *Rosie Carpe* quand la famille se fait la plus oppressante. L'état instable permet d'échapper à certaines contraintes. Les personnages de Rosie ou de la mère de Lagrand se dérobent ainsi à leur rôle de mère. En effet, Rosie est débordée par ses nombreuses responsabilités, « c'est un tel fardeau que de devoir faire ce qu'[elle] doi[t] faire! » (*Rosie Carpe* : 135). Elle reconnaît à quelques reprises avoir atteint ses limites, ne plus se sentir capable de s'occuper adéquatement de son enfant au point de souhaiter sa disparition. Or, la protagoniste, trop esseulée, ne trouve pas d'interlocuteur avec qui partager ce fardeau. Ses plaintes restent silencieuses. Sans allocutaire et sans locuteur, l'acte de parole devient inopérant. Dominique Rabaté explique qu'à l'opposé du flux du discours intérieur, « les rares manifestations de langage extériorisé sanctionnent une défaite subjective [...] » (Rabaté, 2013, p. 76). En ce sens, verbaliser la honte et la culpabilité équivaut à les vérifier. Le discours mental se mue en un ressassement qui plonge Rosie dans un marasme. Elle perd momentanément conscience de son environnement et oublie l'enfant dont elle doit prendre soin. Toutefois, le repli sur soi et les réflexions qui en découlent l'amènent à prendre des décisions, à agir. Elle choisit donc de se rendre auprès de son frère Lazare en Guadeloupe, en se disant « consternée : Je suis au bout du rouleau » (*Rosie*

Carpe : 195). Rosie lutte contre son accablement, cherche à améliorer son rapport avec l'enfant. Nous avons émis l'hypothèse au premier chapitre que le départ en Guadeloupe s'inscrivait dans une vaine tentative de résorber la honte. Or, même en retrouvant sa famille, Rosie n'obtient pas l'aide escomptée et sa relation avec l'enfant demeure problématique. Elle choisit alors d'abandonner son fils : « il n'y avait plus de Titi, dorénavant, pour Rosie Carpe » (*Rosie Carpe* : 331). Le délire de la protagoniste lui permet de se délivrer de la gêne et du dégoût de soi qu'elle exprimait jusqu'alors.

Le conflit interne semble s'appuyer sur la culpabilité, laquelle provient de la dualité entre l'affirmation de l'individu et les contraintes parentales qui, dans l'optique du roman, astreignent les personnages à une interdépendance malsaine. Ainsi, Rosie avait pour son enfant « une forme de tendresse, mais elle ne supportait plus que le garçon soit vivant et encore vivant chaque jour qui la voyait, elle, croître en assurance et en quiétude tandis que Titi croupissait dans son éternelle peur morose et avilissante [...] » (*Rosie Carpe* : 248). La relation familiale s'érige autour de cette dualité. La décision, qu'elle soit de choisir sa liberté ou de protéger l'enfant, implique un sacrifice. Par ailleurs, l'abandon de Titi, qui survient sous le motif biblique du sacrifice de l'agneau, met d'autant plus en évidence la folie de la mère. Effectivement, « elle voyait l'enfant pieds et mains liés par de la ficelle, blanc, l'œil vide » (*Rosie Carpe* : 336). La protagoniste fait de son enfant une offrande comme si un tel acte la purgerait de la faute de l'abandon.

Ce motif du sacrifice associé à l'abandon concerne également le personnage de Khady Demba. Veuve et sans enfant, dans une culture qui la juge sans valeur, elle devient une ressource pour Lamine, qui lui vole ses économies pour gagner plus rapidement l'Europe, et pour sa logeuse, qui tire un pourcentage des gains obtenus par la prostitution. Notons

toutefois « que nous trouvons le premier exemple de l'instrumentalisation de l'autre au nom de sa propre survie chez Khady elle-même, qui dans sa fièvre d'enfantement, traite son mari comme une ressource, le réduisant au statut d'un corps qui ne sert qu'à assurer la progéniture » (Jordan, 2013, p. 280). Cette folie d'enfantement découle d'un besoin manifeste de reconnaissance familiale et sociale qui se transforme en obsession. La protagoniste

se souvenait des trois années de son mariage non comme d'une période sereine, car l'attente, le terrible désir de grossesse avaient fait de chaque mois une ascension éperdue vers une possible bénédiction puis, quand les règles survenaient, un effondrement suivi d'un morne découragement (*Trois femmes puissantes* : 259).

La culpabilité et la honte découlant de la pression sociale et du désir non réalisé de maternité, au contraire des autres personnages, se dissipent une fois l'abandon survenu. Dès lors, Khady Demba « n'éprouverait jamais de vaine honte, elle n'oublierait jamais la valeur de l'être humaine qu'elle était [...] » (*Trois femmes puissantes* : 312). Cette revendication identitaire passe par la répétition du nom entier qui atteste la pleine valeur du personnage. Comme le souligne Jordan, le nom chez NDiaye signifie souvent la fracture identitaire et la honte, « dans le cas de Khady Demba il signifie au contraire la plénitude existentielle » (Jordan, 2013, p. 273). La scission qu'opère cette dernière entre son corps et son individualité ne constitue pas un moyen de se préserver de la honte, mais sert plutôt à assurer sa survie physique. L'affirmation de soi ne garantit pas non plus l'atteinte d'une autonomie. La protagoniste sait que sa vie ne lui appartient pas, « ni que sa vie dépendait des choix qu'elle, Khady Demba, pouvait faire » (*Trois femmes puissantes* : 297). Cette prise de conscience la laisse malgré tout indifférente devant le sort qui lui est réservé. Plus son état physique se dégrade, plus elle s'emmure dans ses pensées.

Le langage participe d'ailleurs à la mise en retrait. Dans le deuxième récit, par exemple, « les silences du texte s'accumulent dans les point de suspension laissant une pensée ou un énoncé inachevé » (Faulkner, 2014, p. 276). Des réflexions sans cesse interrompues de Rudy Descas émergent la honte et la crainte. Les souvenirs jusqu'alors ensevelis émergent, le forçant à admettre sa vérité. Il ne peut plus continuer à se percevoir comme la victime de ses malheurs. La narration porte alors moins sur la parole empêchée que sur ce que tait précisément une telle parole. Les énoncés sont ramenés à l'individu qui les a pensés par l'utilisation d'expressions telles que « se dit-elle », « pense-t-elle » ou « songe-t-elle ». La maîtrise de la phrase demeure le signe d'une défaite en ce que le langage, loin d'être neutre, appartient à un code et à un système de croyances qui balise l'identité des personnages. Ainsi, ces derniers se montrent-ils dépendants de l'énonciation même.

Du reste, les romans s'attachent au fragile équilibre entre l'exclusion sociale et familiale et l'individualité indéniable des protagonistes. La folie émerge dans les romans de Houellebecq devant l'absence de la famille tandis que chez Marie NDiaye, elle apparaît à son contact. Il est davantage question chez cette dernière d'interdépendances intenses, de symbioses malsaines. Les personnages affichent une forte conscience de leur capacité à avoir simultanément deux prétentions contradictoires. La cohabitation entre le dessein individuel et le milieu familial s'avère complexe et ardue. Cette lucidité semble provoquer un état instable qui leur permet de fuir la honte et la culpabilité provenant de leur incapacité à trancher. Le conflit interne révèle la lutte qui habite ces personnages dans leurs différents rôles sociaux.

2.2 Scission sociale et familiale

Nous avons vu, au premier chapitre, qu'un conflit intergénérationnel brouille les relations familiales. Les personnages de parents et d'enfants s'opposent, se disputent l'espace social et familial. Il s'agit d'un affrontement où chacun tente de s'imposer. Ceci indique, dans un mouvement contraire, que la résolution du conflit, si elle a lieu, ne peut advenir que dans une conciliation unilatérale. D'un côté, il y a celui qui gagne en maintenant sa position favorable, de l'autre celui qui perd. Honneth explique en fait que la lutte sociale est un « processus pratique au cours duquel des expériences individuelles de mépris sont interprétées comme des expériences typiques d'un groupe tout entier, de manière à motiver la revendication collective de plus larges relations de reconnaissance » (Honneth, 2000, p. 194). Si le personnage houellebecquien est emblématique de son époque en ce que « les champs de forces qui structuraient sa conscience et ses désirs appartenaient à l'ensemble de sa génération » (*Les Particules élémentaires* : 178), sa quête ne s'inscrit pas dans une quelconque forme de revendication collective. Ce dernier se trouve habité par un irrémédiable désir de contact avec l'autre. Il est dévoré par l'insoutenable douleur de son isolement affectif.

L'auteur fait du désir l'enjeu majeur de la lutte sociale qui se joue dans ses romans. Si « la violence physique, manifestation la plus parfaite de l'individuation, allait réapparaître en Occident à la suite du désir » (*Les Particules élémentaires* : 154), il s'agit d'une violence organisée qui favorise l'oppression et la manipulation des désirs. En effet, « pour que la société fonctionne, pour que la compétition continue, il faut que le désir croisse, s'étende et devore la vie des hommes » (*Les Particules élémentaires* : 161). Tant dans *Les Particules élémentaires* que dans *La Possibilité d'une île*, l'opposition entre soi et l'autre s'inscrit dans

une quête sexuelle qui se fonde sur le triptyque « beauté, jeunesse, force ». Comme le constate Sébastien Sacré, le sexe sans amour, « ne survit pas à la vieillesse et ne semble se cantonner qu'à la jeunesse » (Sacré, 2011, p. 121). Plus encore,

la jalousie, le désir et l'appétit de procréation ont la même origine, qui est la souffrance d'être. C'est la souffrance d'être qui nous fait rechercher l'autre, comme un palliatif ; nous devons dépasser ce stade afin d'atteindre l'état où le simple fait d'être constitue par lui-même une occasion permanente de joie [...]. Nous devons atteindre en un mot à la liberté d'indifférence (*La Possibilité d'une île* : 347).

Le clonage contribue à éteindre le désir. Du coup, il évacue la sexualité, et donc la reproduction, ce qui permet d'éradiquer de nouvelles formes d'identité. En fait, nous pouvons distinguer dans les romans de Houellebecq deux catégories de personnages : d'un côté, il y a « [l']individu incarné, engagé dans l'action, en rapport avec l'autre, doué de parole, et mortel ; de l'autre, un individu contemplatif, solitaire, silencieux, et potentiellement immortel » (Granger Remy, 2011, p. 224). La succession des récits dans *La Possibilité d'une île* se présente d'ailleurs sans hiérarchie, au contraire des *Particules élémentaires*, et évoque la continuité de la lignée des Daniel. Cependant, le récit s'achève sans que l'avènement des futurs n'advienne. Ce système déceptif, explique Maud Granger Remy, signifierait « une forme de résistance de l'humain » (Granger Remy, 2011, p. 225). En quittant sa villa, Daniel²⁵ se rapproche d'un principe humain. En effet, il retrouve son corps et, conséquemment, le sens de la durée. Il provoque ainsi une mutation au sein de sa lignée.

Si, pour Bruno, « la possibilité de vivre commence dans le regard de l'autre » (*Les Particules élémentaires* : 176), cette rencontre demeure limitée. Elle se bute en effet aux contraintes sociales et familiales. Par ailleurs, nous retrouvons une quête similaire chez Rudy Descas. Le protagoniste de Marie NDiaye lutte pour son honneur qu'il considère bafoué. En fait, la

lutte pour la reconnaissance relève surtout du milieu familial dans les romans de l'écrivaine. Norah, par exemple, tente d'obtenir l'approbation de son père, tandis que Lagrand recherche l'approbation de la mère. Le parent se trouve en position d'autorité et détermine, de ce fait, qui adhère au groupe ou non. Chez Houellebecq, la reconnaissance s'inscrit dans une dimension plus large. L'enjeu demeure la valorisation de l'individualité. La tentative d'être reconnu comme un partenaire d'interaction à part entière capable de formuler un jugement se trouve exploitée par les deux romanciers. L'autonomie se trouve au cœur de la lutte. Par contre, l'affranchissement demeure problématique et incomplet puisque l'ancrage identitaire des personnages est déficient.

Ce mouvement vers l'autre mène paradoxalement à un repli sur soi. L'isolement des protagonistes, rendu par le discours intérieur, se trouve légitimé par les instances énonciatives qui, elles, sont rejetées et refoulées à la marge. Les romanciers accordent, ce faisant, une voix particulière aux marginaux. Or, l'acte de parole ne prend sens qu'à l'intérieur d'un code, d'un ensemble de règles partagées. « Le langage apparaît ainsi comme une vaste institution qui garantit la validité et le sens de chacun des actes dans l'exercice du discours » (Maingueneau, 2010, p. 25). Les romans, à travers l'univers qu'ils configurent dans le texte, présupposent une scène de parole qui se valide à travers l'énoncé. Le discours littéraire, à l'opposé des personnages mis en forme par Houellebecq et NDiaye, ne serait donc pas isolé bien que spécifique. C'est ce que nous tenterons de faire ressortir dans le prochain chapitre.

CHAPITRE 3

Analyse discursive du romanesque houellebecquien et ndiayien

En regard des éléments d'analyse soulevés jusqu'à présent, ce chapitre sera plus spécifiquement consacré aux notions de discours et d'énonciation dans les romans de Michel Houellebecq et de Marie NDiaye. Ce faisant, nous aborderons la notion d'ethos telle que théorisée par Dominique Maingueneau pour qui « la littérature est un discours dont l'identité se constitue à travers la négociation de [son] propre droit à construire tel monde à travers telles scènes de parole qui attribue une place à son lecteur ou son spectateur » (Maingueneau, 2004, p. 201). Si l'ethos permet de réfléchir au processus d'adhésion des sujets tel que défendu par un discours, il permet aussi de réfléchir à l'articulation entre le corps et le discours. En effet, « l'instance subjective qui se manifeste ne se laisse pas concevoir seulement comme un statut, mais une voix, associée à la représentation d'un "corps énonçant" historiquement spécifié » (Maingueneau, 2004, p. 7).

Nous l'avons d'ailleurs relevé, corps et identité sont étroitement liés dans les romans des deux écrivains. Ces deux éléments participent à l'expression de ce soi rejeté du milieu familial et pris, dès lors, dans une quête de reconnaissance. En fait, les personnages se disent habités par un profond sentiment de solitude. À priori, nous pourrions considérer ce sentiment comme le symptôme de l'abandon, mais est-ce bien le cas? La solitude correspond-elle réellement à une manière d'être, légitimée par celui ou celle qui l'exprime? L'analyse de l'ethos permet de mieux saisir les dimensions de la solitude telles qu'elles sont montrées et racontées dans les différents romans. Afin de voir comment ce sentiment contribue à définir le lien social et familial tel que mis en récit par les romanciers, la deuxième partie de ce chapitre s'intéressera aux scènes de parole. Nous y tenterons une

caractérisation des scénographies romanesques de Michel Houellebecq et de Marie NDiaye. Ainsi pourrions-nous dégager la spécificité de leur travail d'écriture.

1. ETHOS SOLITAIRE

L'ethos, en tant que notion discursive, se construit dans l'énonciation qui le fait surgir. Pour Dominique Maingueneau, l'ethos s'appréhende à travers l'instance subjective, laquelle se manifeste dans le discours par ce que nous nommons la voix, qui elle s'inscrit dans une situation que son énonciation tout à la fois présuppose et valide progressivement. Plus encore, « on dirait que l'ethos se déploie sur le registre du "montré" et, éventuellement, sur celui du "dit" » (Maingueneau, 1999, p. 77). L'ethos récuse toute coupure entre le monde représenté et l'énonciation qui le porte. De ce fait, il implique une manière particulière de se mouvoir dans l'espace social.

Dans les deux premiers chapitres, nous avons évoqué la complexité des relations familiales, la difficulté des protagonistes à rompre définitivement avec leur filiation, et ce, dans le contexte spécifique de l'abandon. De notre point de vue, les relations familiales s'avèrent antinomiques, puisque les personnages se disent, malgré l'omniprésence de la famille, habités par un profond sentiment de solitude. Ce sentiment peut être défini comme l'état d'une personne vivant seule. Il peut aussi correspondre au caractère d'un lieu qui inspire le sentiment d'être seul. Aussi, devrions-nous penser la solitude, non seulement comme l'une des conséquences de l'abandon, mais comme l'une des caractéristiques de la famille. En ce sens, les deux romanciers feraient de la famille un lieu de réclusion plutôt qu'un espace d'attachement.

1.1 Le misanthrope houellebecquien

Dans « Houellebecq : entre mobilisation infinie et épuisement vital », Catherine Du Toit écrit que Houellebecq présente l'isolement comme l'une des conséquences de l'individualisme moderne. Elle constate que les relations familiales sont dans les romans de l'écrivain absentes ou peu solides : « le souvenir ou même la possibilité d'une famille dont les êtres seraient solidaires semblent aussi lointains que les astres » (Du Toit, 2013, p. 118). Par exemple, les personnages des demi-frères dans *Les Particules élémentaires* s'avèrent incapables de nouer des relations stables et durables. Bien que le texte soit truffé de dialogues, les conversations entre Michel et Bruno n'en sont pas vraiment. En effet, les échanges semblent jeter les prémises de leur introspection respective. Si, à priori, la prise de parole présuppose une mise en relation avec un locuteur, elle instaure plutôt dans le roman une mise à distance, car « mise en relation, la parole peut également séparer » (*Les Particules élémentaires* : 113). Si, pour Bruno, la solitude est éprouvante et étroitement liée au rejet, elle est au contraire choisie et assumée chez Michel. D'un côté, la solitude relève de l'expérience, elle s'attache à un vécu douloureux et de l'autre, elle correspond à un état qui permet d'observer le monde.

Nous nous retrouvons donc devant deux représentations d'une même réalité. La succession des voix des demi-frères s'apparente à une vaine tentative d'échange et de compréhension de l'autre. Leurs conversations ressemblent à de longs monologues. Le texte oscille entre les confidences de Bruno et les réflexions de Michel. « L'ethos est ainsi attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours, [...] c'est donc le sujet d'énonciation en tant qu'il est en train d'énoncer qui est ici en jeu » (Maingueneau, 1993, p. 138). L'accumulation des rencontres infructueuses instaure un cycle de la solitude. Les relations

tombent rapidement à plat, car le personnage houellebecquien ne fait que retomber en lui-même. La polyphonie permet à l'écrivain de jouer sur les frontières entre les niveaux de discours tout en insistant sur l'impossible rencontre avec l'autre.

En tant que discours, la littérature « ne peut ignorer les exigences du "principes de la coopération" mais, en tant que littérature, elle s'y soumet en fonction de son économie propre » (Maingueneau, 2004, p. 58). En traitant le processus de communication du roman comme un acte d'énonciation soumis aux normes de l'interaction langagière, nous pensons que l'écrivain construit méthodiquement la possibilité de l'événement énonciatif que constitue sa narration même. En ce sens, Laurence Dahan-Gaida, dans « La fin de l'histoire (naturelle) : *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », parle d'une « complémentarité des discours [qui] est au principe du roman, dont le caractère composite s'explique par la volonté de multiplier les angles d'approches » (Dahan-Gaida, 2003, p. 99). En effet, le roman contient à la fois un abrégé d'histoire des mœurs et des mentalités, un dénouement s'apparentant à l'utopie ou au roman d'anticipation, des poèmes et des théories scientifiques. Cette complémentarité ne permet pas seulement « d'orchestrer le dialogue des discours, elle est également au principe de la narration » (Dahan-Gaida, 2003, p. 99). Elle semble répondre également à l'idée d'une fraternité, l'« élément le plus nécessaire à la reconstruction d'une humanité réconciliée » (*Les Particules élémentaires* : 313). En fait, les positions miroirs des protagonistes inscrivent leur trajectoire individuelle dans la trame d'un devenir collectif qu'invite le roman à sa toute fin. Si la solitude est représentée comme le mal des libertés individuelles des sociétés modernes, le personnage de Michel en cherche le remède qu'il trouve dans un modèle contraire : « une société de

type holiste qui n'accorde à l'individu qu'une valeur seconde par rapport au collectif » (Dahan-Gaida, 2003, p. 95).

La Possibilité d'une île dépeint aussi les limites des relations sociales aseptisées des contraintes familiales et de reproduction. La disparition des rapports familiaux trouve d'ailleurs sa fin dans l'apparition du clonage. La solitude est, dès lors, régie socialement et correspond à une manière de vivre commune. Sur cette question, le personnage de Daniel²⁴ affirme qu'« aujourd'hui tout groupe est éteint, toute tribu dispersée, nous nous connaissons isolés mais semblables, et nous avons perdu l'envie de nous unir » (*La Possibilité d'une île* : 133). Toute l'économie du roman tient à la tension entre transmission et héritage, entre renouvellement et préservation. Le texte, par le biais des mémoires, pointe cette incapacité à entrer en relation avec l'autre. La prise de parole semble plutôt découler d'une prise de conscience par rapport à soi-même que d'un dialogue entre les différents Daniel. Si la notion d'ethos implique « un processus de réflexion sur l'adhésion des individus au point de vue défendu par un discours » (Maingueneau, 2004, p. 207), elle est aussi liée à un processus interactif d'influence d'autrui. Or, Daniel « avai[t] si peu [lui]-même la nature d'un croyant que les croyances d'autrui [lui] étaient en réalité presque indifférentes [...] » (*La Possibilité d'une île* : 334). Si ce dernier doit légitimer sa manière de dire à travers son propre énoncé, il se montre surtout sceptique par rapport à ce qu'il relate comme s'il refusait de prendre part à l'univers qu'il met lui-même en place par le biais de ses écritures.

Ainsi, l'isolement, présenté comme une conséquence positive à la disparition de la vie humaine, conduit plutôt à une forme d'impasse et d'inaction. En effet, « la pleine compréhension du problème n'a pas permis, jusqu'à présent, d'avancer vers une solution

quelconque » (*La Possibilité d'une île* : 75). À l'image du clonage, la transmission par l'écriture n'opère donc aucun changement. Le fardeau de l'isolement se réaffirme d'une génération de clone à l'autre. Si Daniel admet qu'« au fond, on naît seul, on vit seul et on meurt seul » (*La Possibilité d'une île* : 388), Daniel²⁵ arrive au même constat. « La raison en est que [leur] ancienne nature était telle qu'[ils] form[aient] un tout complet » (*La Possibilité d'une île* : 441).

Chez Houellebecq, l'expérience de la solitude est douloureuse. Plus le protagoniste prend conscience de son incapacité à nouer des relations, plus l'isolement devient pénible, voire souffrant. Selon Valérie Dupuy, la solitude fonde l'écriture, car elle permet le décentrement. Or, celui-ci nous apparaît comme ambivalent, car si « le personnage parle non pas depuis le groupe, mais depuis la marge solitaire [...] » (Dupuy, 2013, p. 29), l'isolement demeure une caractéristique du groupe. N'oublions pas que

l'énonciateur n'est pas un point d'origine stable qui s'exprimerait de telle ou telle manière, mais il est pris dans un cadre foncièrement interactif, une institution discursive inscrite dans une certaine configuration culturelle et qui implique des rôles, des lieux et des moments d'énonciations légitimes (Maingueneau, 1999, p. 82).

Le langage se déploie à travers une négociation entre le contenu qu'il rend possible et la situation historique à laquelle il renvoie. La parole du protagoniste houellebecquien tient à un ensemble de schèmes. Il participe de telle sorte au monde que donne à voir l'univers romanesque. Ainsi, le personnage ne se contente pas de dire qu'il est seul, il le montre à travers sa manière de l'exprimer.

Ceci étant dit, la solitude n'implique pas une absence de relation avec l'autre. L'intensité et l'instabilité des relations affectives jettent successivement dans un état d'apathie et de vivacité la lignée des Daniel. Ainsi, le départ de Marie²³ trouble Daniel²⁵ bien plus qu'il ne

l'avait escompté. L'élimination de la sociabilité humaine se bute à un échec à la toute fin du roman. Le besoin de reconnaissance et d'expériences, qu'elles soient négatives ou non, réapparaît d'une génération de clone à l'autre. Toutefois, la quête vers l'autre n'en est pas vraiment une chez Houellebecq. Il s'en dégage une certaine forme de combativité laquelle tombe rapidement à plat en ce qu'elle ploie sous un pessimisme patent qui, pour certains spécialistes de la littérature dont Vercier et Viard, traverse l'ensemble de l'œuvre de l'auteur. Ainsi, le protagoniste, qu'il soit Bruno ou Michel dans *Les Particules élémentaires* ou Daniel ou Daniel25 dans *La Possibilité d'une île*, disparaît sans résister de la société. Le personnage ne laisse peu ou pas de traces ne serait-ce que ses écrits. La quête de l'autre permettrait au personnage houellebecquien de se connaître lui-même sans qu'il arrive à s'assumer pleinement. Loin de tenir des discours cohérents,

[l]es personnages auxquels [l'auteur] délègue la parole se trouvent confrontés à la difficulté de parler en même temps qu'à la nécessité impérieuse de le faire. Ce défaut de la parole, qui les habite, désigne sans relâche un envers de tous les discours, la part absente de leur ambition totalisante, l'exclusion d'un monde où, du reste, le langage est devenu plus souvent masque que révélation (Vercier, 2008, p. 220-221).

Selon Daniel25, la vie des néo-humains « se voulait apaisée, rationnelle, éloignée du plaisir comme de la souffrance, et [son] départ était là pour témoigner de son échec » (*La Possibilité d'une île* : 438). Chez Houellebecq, la solitude correspond non seulement à un état psychologique, elle est structurée et somme toute peu efficiente. Dès lors qu'il est question de structure, de règles communes, l'expérience individuelle perd de sa pertinence et de sa valeur au profit d'une structure sociale oppressante qui restreint la créativité. Le personnage houellebecquien est socialement inapte, mais demeure un produit de la société qu'il dénonce et qui le construit. Paradoxal, le

protagoniste houellebecquien demeure fortement conscient de l'être et c'est ce qui s'avère sa plus grande force.

1.2 L'instabilité et la défaillance ndiayennes

L'ethos correspond aussi à une manière d'habiter l'espace social. Ce faisant, sa qualité « renvoie à un garant qui à travers cet ethos se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir » (Maingueneau, 1993, p. 143). Dans les romans de Marie NDiaye, le corps est toujours en mouvement et est jusqu'à un certain point fuyant. Il est difficilement saisissable. La corporalité est marquée par une incapacité à être au monde et se dissimule derrière un langage dérogatoire. Plus encore, le corps incontrôlable des protagonistes révèle leur identité problématique et sert à extérioriser une souffrance psychique. Tant dans *Rosie Carpe* que dans *Trois femmes puissantes*, les défaillances physiques traduisent l'étendue du mal face à la prise de conscience d'une perte de contrôle. Ainsi, Norah s'urine dessus sans s'en rendre compte tout comme Lagrand qui sent aussi qu'« une chaleur mouillée descendit brusquement le long de ses jambes. Il ouvrit les yeux et vit une flaque d'urine autour de chacune de ses chaussures [...] » (*Rosie Carpe* : 325). Ces scènes surviennent lorsque le souvenir douloureux de l'abandon refait surface. Elles sont reliées à un savoir sur la famille et plus particulièrement sur la figure de l'abandon qui vient briser une harmonie fragilement acquise.

Ces événements se produisent lorsque la perte de contrôle atteint son paroxysme.

Comme nous l'avons déjà soulevé, « plutôt que de signifier l'intégrité et l'identité du

sujet, [il] devient la marque de sa vulnérabilité; les défaillances physiques révélant le désordre identitaire du sujet, et de sa dissolution » (Parent, 2013, p. 76). C'est comme si le langage ne suffisait plus à exprimer le sentiment de honte et de culpabilité. Uriner en public devient l'expression d'une vulnérabilité que les personnages tentaient jusqu'alors de camoufler. En ce sens, Marie NDiaye fait du corps un vecteur de sens, le révélateur d'une vérité intrinsèque aux protagonistes lorsque les mots ne suffisent plus à exprimer le malaise et l'inconfort. Uriner exprime peut-être aussi le caractère enfantin de certains personnages par leur besoin d'être pris en charge et nous rappelle que la question de l'autonomie et de l'affirmation de soi est au cœur des problématiques des romans de l'écrivaine.

Cela n'est pas sans rapport avec la vocalité spécifique des textes qui se décèle dans la relation qui est entretenue avec l'ethos dit et montré. La vocalité de *Trois femmes puissantes*, tout comme de *Rosie Carpe*, se révèle à la fois dans la manière dont l'instance narrative exprime le sentiment d'abandon ou de rejet et dans la manière de rendre compte de la perception que les protagonistes en ont. La focalisation pointe l'inadéquation des personnages à l'univers social et familial dans lequel ils évoluent. Dans *Trois femmes puissantes*, tous sont habités par un sentiment d'incertitude marqué textuellement par l'usage récurrent de phrases interrogatives. En effet, pour Norah et Rudy Descas, l'instabilité révèle un désordre identitaire, tandis que pour Khady Demba, il s'agit d'une non-présence au monde marquée par l'absence d'un statut social reconnu. Étant à la fois veuve et orpheline, ce personnage est contraint d'évoluer en marge, « voilà pourquoi, aujourd'hui, elle ne savait de l'existence ce qu'elle en avait

vécu » (*Trois femmes puissantes* : 282). Dès lors, nous ne pouvons que constater l'étendue de son ignorance.

Toutefois, le statut de ce personnage demeure paradoxal. Il nous semble qu'elle demeure fortement consciente de sa personne. Effectivement, Khady Demba « ne pouvait être qu'elle-même » (*Trois femmes puissantes* : 266). Elle s'interroge malgré tout sur les répercussions néfastes de son abandon. Qu'advierait-il « si elle oubliait comment se forment les mots et la façon dont on les sort de soi, sur quel avenir, même pénible, pourrait-elle compter? » (*Trois femmes puissantes* : 268). Le langage établi le dernier lien qui la rattache à l'humanité, car il lui permet d'entrer en contact avec les autres, ce qui contribue à sa survie ou du moins à retarder le moment de sa mort.

Le doute s'immisce également en Norah. De « ce cher appartement de Paris, emblème intime de sa persévérance » (*Trois femmes puissantes* : 31), elle se rend au Sénégal dans la maison de son père. Toute sa vie s'était jusqu'alors construite en réaction à l'enlèvement de Sony, son frère cadet. Son arrivée en Afrique est d'ailleurs marquée par une perte de contrôle, à un tel point que sa maîtrise du langage finit par lui faire défaut. Incrédule, elle n'arrive plus à traduire le fond de sa pensée, se demandant « mais quels mots pouvait-elle trouver, assez précis pour leur faire comprendre le malaise, [...]? » (*Trois femmes puissantes* : 33). Ce trouble de la parole rend l'incertitude de l'énonciation. La voix narrative se fait autoréflexive, elle doute aussi de sa capacité à raconter.

En fait, la narration extradiégétique ne se porte pas garante d'une vérité qui dépasserait celle des protagonistes, bien au contraire. Cette idée est d'autant plus éloquente dans le récit de Rudy Descas lorsque l'instance narrative se fait la voix de la conscience de

ce personnage. Elle amorce un dialogue avec lui, l'obligeant à mesurer l'impact de ses invectives sur son épouse Fanta. Le narrateur rapporte le point de vue de cette dernière, rappelant à Rudy Descas que « non moins considérable était sa fureur, dirait Fanta en ricanant, c'était bien de lui de se prétendre consumé quand la sourde rage permanente qu'il imposait à ses proches épuisait ces derniers avant tout, pas vrai, Rudy? » (*Trois femmes puissantes* : 102). Tout comme pour Norah, l'oubli embourbe sa conscience, le plonge dans un état confus entre le rêve et la réalité ce qui l'empêche de discerner ce qui relève de son père et ce qui lui revient. Comme le souligne Morgan Faulkner, le double effet du signe « éclaire la trivialité et la décadence de [son] emploi, qui nuit dans l'insignifiance par son propre excès [tout en acquérant] [...] un pouvoir affectif et évocateur lorsque relié à la subjectivité du personnage qui le sort de l'insignifiance » (Faulkner, 2014, p. 270). Les signes traduisent l'indicible, indiquent la faille entre l'incompréhension et l'affectivité des protagonistes.

La vocalité spécifique du texte tient aussi à un caractère, à un faisceau de traits psychologiques. L'univers dépeint à l'intérieur des trois récits est porté par une écriture que l'on peut qualifier d'emphatique. Pour Dominique Rabaté, cette écriture tient au fait que la « narration reste en retrait, ménageant le jeu entre immersion complète et distanciation ironique ou critique » (Rabaté, 2009, p. 100). En fait, la compassion à l'égard des personnages implique une absence de jugement. Absence et présence, précise Faulkner, que « Marie NDiaye met en évidence par le questionnement qui interroge le lieu du jugement, l'émergence d'une valeur attribuée à un signe identifié » (Faulkner, 2014, p. 272). En ce sens, les contrepoints des récits dans *Trois femmes puissantes* et le changement de focalisation dans la troisième partie de *Rosie*

Carpe offrent un second point de vue sur la situation d'abandon et de rejet. En s'intéressant à la figure de l'autre, la narration semble mettre en lumière une réconciliation inachevée, mais jusqu'à un certain point souhaitée.

Ainsi, « la vocalité radicale des œuvres se manifeste à travers une diversité de tons » (Maingueneau, 1993, p. 139). L'écriture, située entre la stabilité du langage et l'instabilité de ses significations, traduit la dichotomie du corps et l'identité problématique. L'effet et l'usage des mots priment sur les mots eux-mêmes. Le garant s'incarne entre présence et absence, assurant le fragile équilibre entre le rejet social et familial et l'humanité indéniable des protagonistes.

Le texte n'est pas un ensemble de signes inertes. Toute prise de parole est une prise de risque, à des degrés divers, cela va de soi. En se faisant producteurs de phrases, l'instance narrative et à sa suite, les protagonistes, forgent leur identité discursive. Chez Marie DNiaye, la solitude ne correspond pas à une structure sociale aliénante comme c'est le cas chez Houellebecq. Elle est étroitement liée aux sensations qui s'inscrivent dans une poétique du corps propre à l'œuvre de la romancière. Le rejet, et donc l'expérience de la solitude, s'avère paradoxal en ce qu'il se situe dans un jeu entre absence et présence. La recherche indéniable d'affirmation de soi demeure incomplète, soit par une mort⁶ tragique ou par un assujettissement volontaire qui instaure un retour à la stabilité. C'est entre autres, le cas des personnages de Norah et Fanta dans *Trois femmes puissantes* et de Rosie dans *Rosie Carpe* qui voient leur quête d'indépendance se buter à un certain échec. Il en va de même pour Lagrand qui se place à la merci de

⁶ Dans *Trois femmes puissantes*, Khady Demba meurt tragiquement.

la mère Carpe en épousant sa fille. Il nous faut lire les scènes de parole non pas comme un cadre ou un décor. Le discours, explique Maingueneau, ne survient pas de l'intérieur d'un espace déjà construit et indépendant de ce discours. « L'énonciation en se développant s'efforce de mettre progressivement en place son propre dispositif de parole » (Maingueneau, 2014, p. 79). L'ethos est partie prenante de la scène d'énonciation, « au même titre que le vocabulaire ou les modes de diffusion qu'implique l'énoncé par son mode d'existence » (Maingueneau, 2004, p. 221). Les déterminations du corps, écrit-il, « ne sont qu'une des conditions du fonctionnement de l'œuvre, un articulateur et non un fondement » (Maingueneau, 2004, p. 221). Voyons maintenant comment ce dispositif que Maingueneau appelle la scénographie permet de réfléchir au processus de création chez les deux romanciers.

2. SCÉNOGRAPHIE DES DISCOURS ROMANESQUES HOUELLEBECQUIEN ET NDIAYIEN

Toute œuvre littéraire « prétend instituer la situation qui la rend pertinente » (Maingueneau, 2004, p. 191). Le texte légitime, par les conditions de son propre dire, ce qu'il dit. Ceci présuppose une scène de parole déterminée qu'il lui faut valider à travers son énonciation, car un texte demeure la trace d'un discours dans lequel la parole est mise en scène. La scénographie « apparaît ainsi à la fois comme ce dont vient le discours et ce qu'engendre le discours ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément la scénographie requise pour énoncer comme il convient » (Maingueneau, 2004, p. 193). À la théâtralité de la « scène », s'ajoute une dimension graphique. Cette dernière, explique Maingueneau, « ne renvoie pas

à une opposition empirique entre support oral et support graphique, mais à un processus fondateur, à l'inscription légitimante d'un texte, dans le double rapport à la mémoire d'une énonciation qui se place dans la filiation d'autres et qui prétend à un certain type de réemploi » (Maingueneau, 2004, p. 192). La graphie est à la fois le cadre et le processus. En d'autres termes, écrit Maingueneau, nous devons lire le récit « à la fois comme un enchaînement d'épisodes et comme la légitimation de la scénographie qui donne à lire cet enchaînement » (Maingueneau, 1993, p. 133). En tant que pivot de l'énonciation, la scénographie se construit s'identifie à partir d'indices textuellement repérables.

2.1 Mélancolie et revendication humaniste

Pour le professeur à l'École Normale Supérieure de Lyon, Éric Bordas, la scénographie se reconnaît « dans quelques phénomènes généraux comme l'exophore mémorielle, ou surtout dans les ressources de l'expression métaphorique, [lesquels] semblent les mesures exactes d'un romanesque non étroitement narratif, mais figuratif » (Bordas, 2003, p. 254-255). Dans les romans de Michel Houellebecq, l'écriture aide au souvenir. Le système narratif dans *La Possibilité d'une île* « repose en fait sur la notion de relais » (Granger Remy, 2011, p. 222). Les phénomènes mnémonique et scriptural sont reliés. Le récit de vie assure le transfert mémoriel entre les différentes générations de clones. Pour perpétuer la lignée, il leur est nécessaire de laisser un témoignage écrit. Les néo-humains deviennent les destinataires du récit de Daniell, et leurs commentaires s'adressent à leurs successeurs. Dans *Les Particules élémentaires*, les clones, auteurs de la préface et de l'épilogue, définissent les limites du récit, dont la fonction principale serait, selon Granger Remy, celle

de l'exemplum. La démarche symbolique du récit repose sur une fonction historique. En effet, il s'agit pour les clones « de rappeler les faits et saluer leurs ancêtres » (Granger Remy, 2011, p. 226). *La Possibilité d'une île* présente un système quelque peu différent, plus ambigu. Daniel1 n'est plus un spécimen comme pouvait l'être Michel et Bruno, mais le père fondateur de la lignée. On s'adresse désormais à son prochain et non plus à l'ancêtre. À « la dédicace en forme d'hommage des premiers clones : " Ce livre est dédié à l'homme", succède celle injonctive de Daniel24 "Ce livre est destiné à l'édification des futurs" » (Granger Remy, 2011, p. 226). D'un roman à l'autre, nous serions passés d'un regard rétrospectif à un regard prospectif.

D'ailleurs, la création du récit de vie appartient au personnage de Daniel1. Sa venue à l'écriture, déterminante dans l'édification de l'espèce néo-humaine en ce que cette pratique s'étendra à l'ensemble de la communauté, répond d'abord à « ce besoin qu'[il] éprouvai[t] d'une confession écrite » (*La Possibilité d'une île* : 284). Pour ce personnage, l'écriture s'inscrit dans une démarche personnelle : « le simple fait d'écrire [...] [lui] donnant l'illusion d'un contrôle sur les événements [...] » (*La Possibilité d'une île* : 384). La rédaction de ses mémoires ne répond pas au désir d'atteindre le lecteur, cet autre à venir. À l'inverse de Daniel24, qui sait que son successeur « sera le destinataire de ce livre » (*La Possibilité d'une île* : 30), nous ne trouvons aucune mention ou adresse dans les chapitres de Daniel1. En relatant les principaux événements de sa vie, ce dernier les revit, les réinterprète et les réorganise selon leur déroulement dans le temps. L'écriture semble l'engager dans un dialogue avec lui-même.

Nous pouvons dès lors considérer que, même si le clonage demeure la répétition du même, l'individualité n'est pas gommée pour autant. En fait, celle-ci semble se maintenir dans et

par l'écriture. Pour Bordas, « c'est dans la pratique discursive, dans la pratique d'énonciation, que [certains auteurs] trouve[nt] [leur] identité, en s'inventant producteur de phrases » (Bordas, 2003, p. 257). Il semble en aller de même pour les personnages de Michel Houellebecq. La colligation des pensées et des réflexions prend alors la forme d'un testament. La divergence de points de vue et la subjectivité reconnue à chaque génération de clone garantissent le renouvellement du message, alors que la forme que prend celui-ci reste inchangée. Daniel²⁵ reconnaît que son « prédécesseur s'était peu à peu laissé imprégner par certains aspects de [la] personnalité [de Daniel¹] ; [...] il n'avait pas su garder une suffisante distance critique » (*La Possibilité d'une île* : 170). En l'absence de consigne précise, la distance demeure essentielle dans la rédaction du récit de vie : « l'important [étant] que, peu à peu, l'ensemble ressurgisse » (*La Possibilité d'une île* : 30). La multiplicité des voix qu'il contient est centrale. « Les commentaires des clones permettent de combler les lacunes du récit premier et d'expliquer les différentes étapes de l'évolution de l'espèce » (Granger Remy, 2011, p. 222). Le roman dresse ainsi le portrait d'une mutation à l'intérieur de laquelle le récit des clones permet de constater ce qui s'est perdu au cours de la transformation tout comme il permet d'établir ce qui cherche, malgré tout, à se maintenir.

Nous retrouvons, dans le roman, des récits de vie et des messages sous forme de poème que s'échangent les néo-humains. Il s'en dégage quelque chose de méditatif : « d'un côté la linéarité d'une parole de l'entremise, de la communication, de la transmission, de l'autre le surgissement singulier d'une parole contemplative » (Granger Remy, 2011, p. 225). Toutefois, si l'écriture demeure romanesque, l'acte de lecture demeure tout aussi important.

L'identité des clones se forge, au contraire de celle de Daniel1, dans l'articulation entre l'écriture et la lecture.

Ceci dit, le mouvement systématique vers l'autre qu'implique la lecture se trouve, au bout du compte, désavoué par la défection de Daniel25. Le déterminisme, tel que nous le retrouvons dans *Les Particules élémentaires*, réapparaît. À l'image de son ancêtre qui se suicide, le protagoniste se laisse mourir. S'impose ainsi la fatalité de leur filiation et les limites du libre arbitre. Plus encore, la désertion du protagoniste, telle que la comprend Granger Remy, « détruit l'entrelacement et fait en quelque sorte "fuir" le texte, l'ouvrant dès lors au mystère à la fois de son auteur et de son destinataire » (Granger Remy, 2011, p. 222). Le roman se redéfinirait dans cette fuite même, qui remet en question à la fois son origine et sa destination, son auteur et son destinataire.

Les clones délivrés des nécessités de la reproduction, le texte, libéré de sa transitivité, devient lui-même autotrophe, et se construit hors des cadres de la subjectivité, Daniel25 n'écrit plus, ce que nous lisons n'est plus ses écrits, mais les actions. De l'acte d'écriture initiale se trouve un passage ou plutôt un retour vers l'humanité (Granger Remy, 2011, p. 222).

Les clones deviennent le support d'une rêverie nostalgique sur les humains. Le rêve utopique d'éradiquer toute notion d'identité repose sur la tension permanente entre la participation au monde et le retrait de celui-ci. L'« existence paradoxale [des néo-humains] représente à la fois l'abolition fantasmée de l'humain dans son animalité et la glorification mythique de l'humanité dans son imperfection même. L'être demeure "indélibéré" comme le récit demeure inabouti » (Granger Remy, 2011, p. 230).

La trajectoire empruntée par le personnage de Daniel25 témoigne d'un profond désir d'expérimenter, de découvrir les sensations décrites par son ancêtre humain. En cela, Dominique Maingueneau insiste, il n'est pas nécessaire que la situation d'énonciation soit

en conformité avec les scènes validées qu'elle revendique dans son texte, ni que ces dernières ne forment un ensemble homogène. La scénographie globale résulte de la mise en relation de tous les éléments qui la constituent. En d'autres termes, précise le linguiste, « on doit lire le récit à la fois comme un enchaînement d'épisodes et comme la légitimation de la scénographie qui donne à lire cet enchaînement » (Maingueneau, 1993 p.133).

En abandonnant sa position d'observateur, il s'expose à l'échec. Comme l'écrit d'ailleurs son prédécesseur, « c'est dans l'échec, et par l'échec, que se constitue le sujet » (*La Possibilité d'une île* : 132). Si le cynisme chez Houellebecq s'accompagne d'une lucidité qui empêche toute crédulité, l'envie d'être au monde, malgré la conscience même de son impossibilité, n'en demeure pas moins revendiquée par les personnages de ses romans. La liberté résiderait dans la capacité à couper les liens, à n'exister que pour soi. Le repli serait une contrainte pour accéder à cette forme de connaissance du soi.

La scénographie des romans de l'écrivain n'est ni celle du narrateur, ce clone qui dans *Les Particules élémentaires* rend hommage à l'homme, ni celle de ses personnages. Elle se constituerait plutôt de leur interaction. En tant que fonction intégratrice, la scénographie ne présente pas une configuration stable. Pour Dominique Maingueneau, « c'est particulièrement évident lorsqu'il n'y a pas de hiérarchie claire entre deux scénographies placées sous le même plan » (Maingueneau, 1993, p. 131). Par exemple, l'opposition symétrique des demi-frères dans *Les Particules élémentaires* assure l'équilibre du texte. D'un côté, Michel anticipe l'avenir tandis que Bruno s'absorbe dans les plaisirs factices. Ce dernier, écrit Michel Biron, « habite le domaine des passions [...], le domaine de la lutte, qui est celui du roman » (Biron, 2005, p. 37). Or, le roman semble préférer Michel qui sort du cadre romanesque et entraîne le lecteur vers l'essai scientifique. La scénographie « est

elle-même dominée par la scène littéraire. C'est cette dernière qui confère à l'œuvre son cadre pragmatique [...] » (Maingueneau, 1993, p. 123). La littérature à laquelle nous convoque Houellebecq est celle qui impose des réflexions et qui de ce fait, cherche à influencer les époques. Ainsi, le roman présente Aldous Huxley comme l'« un des penseurs les plus influents du siècle » (*Les Particules élémentaires* : 159). Ce n'est pas une valeur purement littéraire qui lui est conférée, bien au contraire. Il demeure « sans nul doute un très mauvais écrivain, ses phrases sont lourdes et dénuées de grâce, ses personnages insipides et mécaniques » (*Les Particules élémentaires* : 157). Le romancier dote le personnage de Michel d'une prépondérance similaire à celle qu'il accorde à Huxley. À partir de ses écrits, Michel offre, « une autre manière d'envisager le monde, mais aussi une autre manière de [se] situer par rapport à lui » (*Les Particules élémentaires* : 308). La littérature purement esthétique se trouve ainsi désavouée au profit d'une littérature revendicatrice, à caractère fortement social.

Par contre, le rêve utopique au cœur des romans de l'auteur ne se solde pas par une organisation sociale meilleure. En ce sens, l'optimisme apparaît-elle anti-romanesque chez Houellebecq. En fait, « son héros ne prête à l'écriture que de faibles vertus » (Biron, 2005, p. 32). Il ne tire pas non plus sa singularité du fait qu'il n'évolue pas. Son incapacité ne constitue pas une caractéristique qui lui est propre. En fait, « les héros de Houellebecq vivent à contretemps et l'ambition principale des théories formulées par Hubczejak à la fin des *Particules élémentaires* est de redonner sens à la fraternité, la sympathie et l'amour et de fonder ainsi un nouvel humanisme » (Van Wesemael, 2005, p. 79). Loin d'éradiquer la personnalité humaine, le clonage appelle à un retour vers la fraternité, « l'élément le plus nécessaire à la reconstruction d'une humanité réconciliée » (*Les Particules élémentaires* :

313). Celle-ci se trouve au cœur de la relation entre les personnages des demi-frères. D'abord liés par le sang, Michel et Bruno sont habités par une profonde empathie l'un pour l'autre.

Mélancolique donc, le personnage houellebecquien se retirerait « afin d'éviter la collision avec ce réel de l'Autre, de ses objets comme de ses mots et de ses demandes » (David, 2011, p. 254). La mort, accomplie dans un acte volontaire, demeure la fuite la plus extrême des romans de l'écrivain. Toutefois, le rêve participerait aussi de la réclusion. Pour Sabine Van Wesemael, nous ne trouvons chez Houellebecq « d'évasion qu'à travers le sommeil, le rêve ou la lecture » (Van Wesemael, 2005, p. 68). Le rêve souligne aussi la détresse des personnages en mettant de l'avant leur pulsion de la mort. Par exemple, « au déclin de sa vie, Michel cherche une compensation ou une consolation dans le monde imaginaire » (Van Wesemael, 2005, p. 92). La scénographie, en tant qu'expression d'une mémoire en train de se constituer, se profile alors selon une trajectoire entre le rêve et la réalité. Ceci nous semble d'ailleurs un élément central des romans de Marie NDiaye.

2.2 Écrire l'ambivalence

La scène de parole, dans les romans de Marie NDiaye, s'amorce à partir du songe. C'est par celui-ci que Khady Demba, dans *Trois femmes puissantes*, échappe à la réalité. Elle « tenta d'appeler à elle les songes crayeux et ondoyants qui la gardaient de l'intolérable contact avec la réalité [...] mais les rêveries ce soir-là n'étaient pas de taille à lutter contre les intrusions [...] » (*Trois femmes puissantes* : 272). Le champ lexical renvoie à l'intrusion de la réalité, « à l'impossible dissociation de l'être de soi-même, puis [à] l'idée d'un contact

réel auquel le personnage appartient » (Faulkner, 2014, p. 277). La tension entre l'irréel et le réel, entre la subjectivité des personnages et la rationalité du monde se retrouve également dans les récits de Norah et de Rudy Descas. La scénographie se comprend comme la figuration d'un devenir individuel.

S'il « manquait [à Khady Demba] des principes que semblaient posséder naturellement les autres pour interpréter les choses de la vie » (*Trois femmes puissantes* : 306), la narration à la troisième personne procure la distance nécessaire pour nous permettre de saisir l'écart entre ce personnage et les autres, tout en montrant les limites de sa vision du monde. Éric Bordas explique qu'il « n'est pas de métaphores sans voix individualistes, sans registres et sans niveaux structurants » (Bordas, 2003, p. 263). Ainsi, le langage s'avère soumis à la dramatisation de la scénographie, qui nous amène, par la lecture, à entendre les voix du discours.

Les protagonistes de l'interaction langagière s'inscrivent tous dans un rapport basé sur les relations inégalitaires entre les personnages féminins et masculins. En émane une violence qui témoigne d'une lutte de pouvoir au sein des relations familiales. L'adverbe « là », sans cesse réitéré dans les trois récits, pointe dans le langage le lieu de cette violence. Sans la nommer, il l'évoque de manière imprécise la rendant, à l'intérieur de la phrase, insaisissable. Le récit de Norah est, en ce sens, entrecoupé d'analepses qui permettent de comprendre l'origine de sa honte et de sa colère à l'égard du père. À l'opposé, la prolepse du récit de Khady Demba annonce d'emblée sa chute inévitable, faisant du lecteur le témoin de sa mort tragique.

Elle n'avait pas perdu grand-chose, penserait-elle – et pensant également, avec cette impondérable fierté, cette assurance discrète et inébranlable : Je suis moi, Khady Demba, alors que, les muscles des cuisses endoloris, [...] elle se relèverait

maintes fois par jour de l'espèce de matelas [...]. Elle n'avait pas perdu grand-chose, penserait-elle (*Trois femmes puissantes* : 312).

Le conditionnel souligne le futur hypothétique. L'incertitude se transpose dans le rapport au temps. Elle apparaît donc à tous les niveaux, que ce soit en regard du lieu, du langage, de l'identité. La scène de parole émerge de l'instabilité même qui la rend possible.

Le romanesque de NDiaye correspondrait à ce qu'Éric Bordas appelle « un romanesque de la désignation et de la caractérisation » d'où provient la représentation langagière. Ce phénomène, explique-t-il, permet de soupeser la « distinction entre "discours littéraire" et "discours ordinaire". Le romanesque ne se limite pas à la littérature, et peut se retrouver dans des expériences du quotidien » (Bordas, 2003, p. 260). C'est exactement ce à quoi s'attache un personnage tel que Khady Demba. Sa perception du monde est communiquée à partir de procédés littéraires, alors que son rapport à celui-ci demeure avant tout pragmatique. Ainsi, le roman s'attache à illustrer l'écart entre le langage littéraire et le langage commun. Le langage dont fait usage Khady Demba se limite à ce qu'il a de référentiel et pratique. Pourtant, comme le souligne Faulkner, « le langage employé par le narrateur pour décrire le rapport [de ce personnage] à la langue fait montre de toute une gamme de possibilités d'usage de la langue appartenant à l'ordre littéraire » (Faulkner, 2014, p. 281). Le roman exprime son désir impossible de fusion et d'unité. En même temps, Marie NDiaye montre des failles : « la faille entre le mot et le monde, [...] entre l'être et la paraître, [...] entre soi et l'autre » (Faulkner, 2014, p. 279). L'acte de parole ne prend de sens qu'à l'intérieur d'un code, d'un ensemble de règles partagées. « Le langage apparaît ainsi comme une vaste institution qui garantit la validité et le sens de chacun des actes dans l'exercice du discours » (Maingueneau, 2010, p. 25). Le discours littéraire apparaît, lui aussi, comme une institution avec ses codes et rituels. Les récits vacillent entre l'assentiment d'une langue aux

préoccupations esthétiques et la réfutation d'un langage asservi à la violence. Lorsque le code langagier se fait l'instrument de la persécution, vaut mieux se dérober et se résoudre au silence.

Qui plus est, si les séquences énonciatives révèlent des stéréotypes, des lieux communs, « autant de zones mentales collectives qui produisent des valeurs à l'aide de supports sémiologiques très variés » (Bordas, 2003, p. 261), NDiaye s'assure de les déconstruire. L'articulation entre ces deux éléments permet de qualifier la scénographie d'ambivalente. Le roman est construit de mots, et le texte, dans la continuité de l'acte d'énoncer, détruit ce qui a été érigé. Rudy Descas se demande quand « lui dirait-on enfin combien de temps un homme qui lutte pour la survie de son honneur d'homme et de père et de mari et de fils, un homme qui tente chaque jour d'empêcher que s'effondre ce qu'il a bâti, combien de temps cet homme peut supporter d'être la cible de reproches inchangés [...] » (*Trois femmes puissantes* : 120). Ses questionnements illustrent sa tendance à se percevoir comme la victime de ses malheurs alors qu'il est, dans les faits, le bourreau. « Une description détaillée édifie une scène, ou trace le contour d'une pensée, souvent enrobée de vraisemblance ou de précisions. S'ensuivent des questions qui entourent la représentation faite de doute, plaçant les objets décrits dans une zone d'ambiguïté ou d'incompréhension » (Faulkner, 2014, p. 278). Le narrateur souligne la crainte de Rudy Descas de voir Fanta le quitter. Il prend en charge les propos tenus par le personnage lorsqu'il affirme « tu peux retourner d'où tu viens » (*Trois femmes puissantes* : 114). En fait, « la narration ne rapporte pas des propos antérieurs qu'elle altérerait plus ou moins : elle les crée de toutes pièces » (Maingueneau, 2010, p. 184). Ainsi, l'instance narrative désavoue sa propre création en stipulant, par

exemple, qu'« il était impossible qu'il eût dit cela » (*Trois femmes puissantes* : 114). Cela a pour effet de remettre en cause la sincérité du personnage.

La digression est en ce sens utile. À ce sujet, Maingueneau parle d'un « anti-miroir ». Pour lui, si l'œuvre littéraire se légitime par sa scénographie, c'est entre autres parce qu'elle met en récit des scènes subverties que l'énonciation disqualifie. En effet, il n'est pas nécessaire que la situation d'énonciation soit en parfaite conformité avec les scènes validées que revendique le texte, ni que celles-ci forment un ensemble homogène. « La scénographie globale de l'œuvre résulte en fait de la mise en relation de tous ces éléments, du parcours de leur réseau » (Maingueneau, 1993, p. 127). L'énonciation de *Trois femmes puissantes* décrédibilise les réflexions de Rudy Descas en insistant sur son égocentrisme : « Il croyait comprendre, du fond de son désordre, de sa faiblesse, l'insignifiance fondamentale de ce dont il souffrait et, [...] il était incapable de se servir avec profit, perdu comme il l'était dans les marges de la vraie vie, celle sur laquelle chacun a le pouvoir de peser » (*Trois femmes puissantes* : 101). L'instance narrative souligne ses fadaïses, sa tendance à s'épancher sur ce qu'il considère comme regrettable. Rudy Descas se déresponsabilise en accusant les autres d'être la source de ses malheurs.

En se faisant producteurs de phrases, l'instance narrative et les protagonistes forment leur identité. La scénographie n'apparaît pas un « cadre, un décor, comme si le discours survenait à l'intérieur d'un espace déjà construit et indépendant de ce discours, mais l'énonciation en se développant s'efforce de mettre progressivement en place son propre dispositif de parole » (Maingueneau, 2014, p. 79). Qui plus est, le roman contiendrait une sous-scénographie que l'on pourrait qualifier de silencieuse. Elle serait avant tout un procédé pour une manière à venir. Dans ce cas, le langage resterait incomplet, incapable de nommer adéquatement le

monde et *ne* pourrait jamais advenir complètement. Déjà isolée du reste de la société, Khady Demba s'emmure dans un silence quasi complet. Son usage de la langue, sa capacité à raisonner qui l'étonne elle-même, fait partie intégrante d'une intimité qu'elle préfère dissimuler. En effet, la protagoniste s'avère « toujours heureuse de prononcer muettement son nom de le sentir si bien accordé avec l'image qu'elle avait, [...] et auquel nul n'avait accès en dehors d'elle-même » (*Trois femmes puissantes* : 294). Dans ce silence, elle se rend inatteignable ; elle conserve ce qu'elle considère être son intégrité. Ainsi, le romanesque prête les voix qui manquent à son narrateur pour dire l'incertitude. « Le procédé est hautement dramatique, et, combiné aux effets du style indirect libre, il peut même s'expliquer comme un marqueur de réalisme psychologique pour rendre les incertitudes énonciatives du monologue intérieur » (Bordas, 2003, p. 258).

Le ressassement des souvenirs marque également l'incertitude. Dès les premières pages de *Rosie Carpe* se profile le mal-être de la protagoniste. À l'aéroport, alors que cette dernière attend son frère Lazare, elle est « troublée soudainement par la certitude qu'ils formaient, tous les deux, Rosie et Titi, quelque chose de pathétique, d'incertain [...] » (*Rosie Carpe* : 13). La confusion, qui naît de cette attente, annonce la tonalité du monde dans lequel vit Rosie Carpe. L'hétéronomie des parties vient d'ailleurs renforcer cette idée puisqu'elle correspond, d'une certaine manière, à la division du personnage et à son instabilité. Comme le souligne Francis Imbert, « le "mais" qui ouvre l'incipit renvoie à un antécédent, à une histoire déjà entamée, le début d'une histoire qui ne peut dès lors qu'échapper au lecteur » (Imbert, 2015, p. 24). La conjonction, réitérée à plusieurs reprises, marque le doute dans les affirmations de Rosie. Ses pensées sont d'ailleurs rendues par le discours indirect. Elles doivent être prises en charge tout comme la protagoniste d'ailleurs.

Le motif de l'indéfinition dont parle Francis Imbert ouvre les premières pages du roman. « Le refus de définir, le jeu de la désidentification, constitue une problématique cruciale de l'œuvre de Marie NDiaye. Des différences de "formes" ne sont pas incompatibles avec une identité qui précisément ne se définit pas mais diffère, se porte dans des sens différents » (Imbert, 2015, p. 257). Le passé comme indicateur du devenir d'un personnage se trouve complètement effacé ou, à tout le moins, entouré d'un flou duquel émerge le doute et le désengagement des protagonistes dans leur propre histoire.

Bien longtemps après que les années de Brive-la-Gaillarde se furent écoulées et même longtemps après que les années de Brive se furent réduites à longue période constante, [...] Rosie devait prendre l'habitude de parler de cette époque de Brive, d'y penser, comme la plus harmonieuse de son existence, malgré le peu de souvenirs qui lui en restaient malgré l'incertitude particulière, la sorte étrange de voile jaune qui enveloppaient le passé à Brive (*Rosie Carpe* : 55).

La perte des souvenirs, l'incertitude, la voix neutralisée qu'adopte Rosie laissent entendre que cette dernière éprouve des difficultés. Le ressassement témoigne aussi d'une absence aux événements se déroulant au présent. Dans ce contexte, la parole devient un repère. Pour Imbert, énoncer assure une reconnaissance tout en régulant l'identification imaginaire. La parole est repérable dans l'espace, dans le réel, en présence de l'autre. En effet, elle permet de prendre appui, de « stabiliser une réalité "sonore" » (Imbert, 2015, p. 85). Si dans les deux dernières parties du roman, c'est le personnage de Lagrand qui prend en charge le récit, le changement de point de vue ensuite ne semble réitérer que l'indissoluble lien familial.

En fait, les romans de NDiaye s'appuient sur le départ et le renouvellement. L'arrivée renforce « à la fois la nostalgie de l'appartenance et la hantise de l'appartenance impossible » (Jordan, 2008, p. 148). Chaque chapitre constitue un nouveau départ, géographique et énonciatif. Les nombreuses ellipses temporelles de *Rosie Carpe* accélèrent

le récit et suscitent des transformations. Les personnages du roman semblent pris dans cette tension entre le fantasme qui permet de rêver ses origines et la raison qui force à regarder la réalité.

La scénographie chez Marie NDiaye repose sur un jeu entre le silence et la parole. La stabilité et la certitude se transmutent en instabilité et en incertitude. Le langage rend compte d'une subjectivité problématisée. Comme l'explique Bordas,

l'essentiel n'est pas dans l'identification du sujet sensible, en tant que personne ou personnage, ni même en tant que fonction du narrateur, mais dans la reconnaissance de la voix du romanesque, qui n'est pas du tout une voix romanesque, qui figure des possibles énonciatifs, des disponibilités sensibles, lesquelles se font parfois entendre pour donner sens et valeur à des objets en quête de sujet et de devenir (Bordas, 2003, p. 259).

La scène de parole demeure instable. Elle se retourne constamment sur elle-même et interroge les présupposés de sa propre énonciation. Elle se corrige, se rétracte. Conséquemment, les protagonistes de l'interaction langagière ne peuvent prétendre détenir une quelconque vérité. Ils tentent plutôt de faire reconnaître leur subjectivité à l'intérieur d'un ordre social et familial qui les exclut. S'en dégage une tension entre le retrait et le désir d'appartenance que nous retrouvons dans la production romanesque des deux écrivains: la mélancolie de la fraternité chez Houellebecq, la mélancolie des origines chez NDiaye. En effet, Rosie et Lazare Carpe souhaitent retourner à Brive, non pas dans la réalité « envahissante » et « étouffante » de Brive, mais bien dans l'espace mythique de l'enfance dans lequel ils se sentaient protégés et se trouvaient ignorants de la perversité du monde.

La scénographie, en somme, permet de mieux comprendre la vision du monde à laquelle Michel Houellebecq et Marie NDiaye convoquent leurs lecteurs. Les personnages sont rejetés de leur milieu social et familial. Ils doivent « par le déploiement de [l']œuvre en

définir un nouveau, construire un territoire paradoxal à travers [leur] errance même » (Maingueneau, 1993, p. 185). Conséquemment, nous nous trouvons devant des personnages paratopiques en ce que leur appartenance à la société demeure problématique. Leur inadéquation provient en partie de leur sensibilité ou lucidité ; de leur compréhension des luttes de pouvoir, de la violence qu'implique toute rencontre avec l'autre. À terme, le discours littéraire est ambigu. S'il désigne un type de discours socialement reconnu par ses institutions qui le légitiment, il demeure une unité instable puisqu'il ne se veut pas, comme le souligne Maingueneau, une lecture parmi d'autres, mais s'efforce plutôt de « définir le cadre intérieur duquel se déploient les multiples " lectures" qu'autorise une œuvre » (Maingueneau, 2004, p. 30). En cela, les romans de Marie NDiaye et de Michel Houellebecq s'apparenteraient à une paratopie d'identité telle que la conçoit Dominique Maingueneau en ce qu'elle offre toutes les figures de la dissidence et de la marginalité : « elle porte sur l'appartenance même l'humanité de plein droit, tant du point de vue physique que morale ou psychique. La relation à la société établie peut être une marginalité tolérée, d'antagonisme ou d'altérité » (Maingueneau, 2004, p. 86). Par sa manière de s'insérer dans l'espace littéraire et la société, « l'écrivain construit en effet les conditions de sa propre création ; il est des œuvres dont l'autolégitimation passe par le retrait solitaire de leur créateur » (Maingueneau, 2004, p. 72). La paratopie caractérise donc à la fois les conditions de la littérature tout comme de son créateur qui ne devient tel qu'en assumant la paratopie constitutive du discours littéraire. Un écrivain a une manière propre de se rapporter aux conditions d'exercice de la littérature de son époque. Le récit, en plus de légitimer le dire qui le soutient, construit la genèse de l'écrivain qui le rend possible.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons interrogé les formes de filiation et leurs impacts sur le parcours identitaire des protagonistes des romans de Michel Houellebecq et de Marie NDiaye. Nous avons mené à bien une analyse comparée des scènes d'énonciation afin de déterminer le discours, spécifique à chaque romancier, sur l'éclatement des relations familiales. Nous voulions ainsi faire ressortir la construction romanesque du rejet familial afin de dégager certaines marques textuelles de la crise familiale en France depuis la fin du 20^e siècle. Les quatre romans retenus sont représentatifs de la dissolution identitaire d'un individu en crise par rapport à sa filiation. Plus précisément, nous nous sommes penchée sur les formes brisées du noyau familial, tant au plan de ses figures que de leur expression langagière.

Pour valider notre hypothèse, nous nous sommes concentrée sur les différents scénarios de l'abandon. Il en ressort que la quête des personnages s'articule autour de cet élément perturbateur. L'abandon les conduit à une recherche des origines ou bien de la reconnaissance. Les protagonistes portent ainsi l'expérience de l'abandon et la mémoire familiale, liée à cet événement traumatique, comme un lourd fardeau. Dans un tel contexte, Houellebecq et NDiaye ne se montrent pas tendres envers les figures parentales qu'ils mettent en récit.

Chez les deux romanciers, les personnages de mère se caractérisent par une certaine folie. Elles s'avèrent prises entre leur rôle de génitrices et leur propre individualité. Les contraintes sociales rendent la réalisation de leurs désirs personnels difficile, voire

impossible. NDiaye fait d'ailleurs du motif de l'oubli un élément central de la relation parent-enfant. Cela posé, si la réconciliation entre les personnages de mère et leur progéniture n'a pas lieu, la fiction de Houellebecq et Ndiaye semble réhabiliter quelques figures paternelles. En effet, même s'ils demeurent incapables d'entamer une réconciliation, les pères sont habités par un sentiment de culpabilité par rapport à leurs enfants et à la relation qu'ils entretiennent avec eux.

De notre point de vue, la tension des récits provient de la double posture des personnages. Contraints de renoncer à une place au sein du scénario familial à la suite du rejet, les protagonistes voient leur quête identitaire se complexifier. À terme, la compréhension de la filiation demeure confuse, mais se maintient malgré tout. L'abandon, tel que représenté par Houellebecq et NDiaye, implique un deuil que les protagonistes n'arrivent pas tous à faire.

La hiérarchisation des relations à l'intérieur de la famille illustre, entre autres, une lutte pour le pouvoir entre les générations. C'est à une vision marchande des relations familiales que les auteurs nous convient. Ainsi, l'abandon nourrit-il l'intrigue des quatre romans de notre corpus. En effet, l'expérience du rejet et du mépris propulse les protagonistes dans une lutte qui les motive à passer à l'action. Les travaux d'Axel Honneth nous ont permis de mieux décrire les composantes langagières du mépris tout comme les différentes formes de lutte et de résistance chez les personnages étudiés. Si l'expérience du mépris mène à une forme de résistance, par rapport à la famille, la folie s'avère un moyen de l'exprimer. L'instabilité permet en outre d'échapper à certaines contraintes. Cette folie apparaît chez Houellebecq face à l'absence de la famille alors que chez Marie NDiaye, cela se produit

plutôt à son contact. Le conflit interne provoque une lutte entre les différents rôles sociaux que les protagonistes sont appelés à occuper.

L'affranchissement reste somme toute impossible, puisque l'ancrage identitaire des personnages demeure problématique. Le discours intérieur rend compte de l'isolement de ces derniers, qui s'interrogent alors sur leur identité. La réponse leur parvient difficilement, dans la mesure où c'est au contact de l'autre qu'ils prennent conscience de leur identité propre et de ce qui leur est dénié. Or, les protagonistes sont isolés et confinés. Michel Houellebecq et Marie NDiaye font de la famille un lieu qui enferme plutôt qu'un espace d'attachement. L'expérience de la solitude est au cœur de l'écriture.

Par le biais du clonage, Michel Houellebecq fait de l'écriture l'élément central de la transmission, mais d'une identité qui se constitue au contact de l'autre. Au géniteur de la famille nucléaire se substitue l'auteur du « récit de vie ». C'est par l'acte de lecture que les clones arrivent à trouver une identité propre. La mémoire se fait textuelle. La filiation s'exprime par l'écriture et participe à la constitution des souvenirs. Si Viard a perçu une nostalgie de la famille chez Houellebecq, nous y voyons plutôt un appel à la fraternité. Le personnage houellebecquien est certes mélancolique, mais pas nostalgique.

Le roman familial contemporain interroge la tension problématique entre le désir d'émancipation et le besoin de reconnaissance. Aussi avons-nous constaté que les failles sont partout présentes dans l'univers romanesque des deux écrivains. Ces derniers font de la perte une modalité du lien. Comme l'explique Évelyne Ledoux-Legrand dans *Imaginaires de la filiation, héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, « la famille n'est ni appropriée ni perdue, mais appropriée et perdue simultanément » (Ledoux-Legrand, 2013, p. 110). En ce sens, Ledoux-Legrand souligne

un point important lorsqu'elle écrit qu'« hériter ne signifie donc pas tout prendre, tout garder et encore moins conserver tel quel ce qu'on nous a transmis, à la façon d'un condensé nostalgique » (Ledoux-Legrand, 2013, p. 25). Rémy Lenoir rappelle dans *Généalogie de la morale familiale*, que la famille « désigne un mode d'appartenance à un groupe fondé sur une communauté de condition [...], [à] un ensemble homogène doté d'une cohésion largement due à la similitude des agents qui le compose [...] » (Lenoir, 2003, p. 43). À cette idée de la famille comme un tout harmonieux, poursuit Lenoir, est « aussi liée l'obsession de la permanence, de la continuité, de la perpétuation » (Lenoir, 2003, p. 46), comme le rappelle la notion d'héritage. Derrière une telle notion se tient une coupure dans le temps et l'espace qui « sépare tout en liant ou qui lie des éléments par-delà ce qui les sépare sans pour autant annuler leurs différences » (Ledoux-Legrand, 2013, p. 74). Le mythe familial se fait par-là vecteur de cohésion et de mémoire.

Comme l'explique Alain Joyal, « tous [l]es changements touchant la forme, la structure, la définition même de la famille se répercutent donc aussi sur le lien filial dont la sécurité n'est plus assurée par la pérennité du lien matrimonial » (Joyal, 1992, p. 6). Dans « Nouvelles familles, nouveaux défis pour la sociologie de la famille », Anne Quéniart et Roch Hurtubise révèlent pour leur part que la filiation prend le sens d'une relation particulière, laquelle relèverait moins du contrat que de l'appartenance. Or, c'est précisément ce sentiment que Houellebecq et NDiaye problématissent dans les représentations qu'ils font de la famille. En effet, la construction du discours familial et la représentation de ses formes monolithiques témoignent de la difficulté qu'ont les protagonistes à faire reconnaître leur identité propre. En effet, ces derniers demeurent

assujettis aux contraintes sociales et familiales. En ce sens, les deux romanciers s'attachent à déconstruire les stéréotypes et les images mentales qu'ils mettent en récit. Le retournement des affirmations sert à déstabiliser les présupposés qui nous confortent. L'étude de l'énonciation nous aura donc permis de comprendre l'hétérogénéité énonciative et la manière dont les voix complémentaires construisent le discours familial. La mise en récit de la parole et du silence supporte les assises d'un univers romanesque cohérent, mais qui n'en est pas moins disparate. La cohabitation devient l'enjeu du rapport instable que les textes entretiennent avec eux-mêmes.

Ainsi, autant l'énoncé que le processus énonciatif sont traversés par une étrangeté. En effet, le familier dans la diégèse, « que ce soit l'espace familial ou les figures qui l'habitent, se révèle étrangement inquiétant aux yeux des protagonistes » (Ledoux-Legrand, 2013, p. 310). L'énonciation convoque l'altérité sans sortir complètement de la famille.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

HOUELLEBECQ, Michel (1998). *Les particules élémentaires*, Paris, Éditions Flammarion, 316 p.

— (2005). *La possibilité d'une île*, Paris, Éditions Flammarion, 474 p.

NDIAYE, Marie (2001). *Rosie Carpe*, Paris, Éditions de Minuit, 338 p.

— (2009). *Trois femmes puissantes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 332 p.

Livres, parties de livre et articles

1. Sur Michel Houellebecq

ANXO, Mathilde (2013). « La révolution sexuelle ou la terreur des apparences » dans VAN WESEMAL, Sabine et Bruno VIARD (dir.), *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres », p. 191 à 198.

BIRON, Michel (2005). « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, p. 27 à 41.

BUVIK, Per (2011). « Inauthenticité et ironie. À propos des *Particules élémentaires* » dans CLÉMENT, Murielle Lucie et Sabine VAN WESEMAL (dir.), *Michel Houellebecq à la Une*, Amsterdam, Éditions Rodopi, p. 75 à 90.

CLÉMENT, Murielle Lucie (2003). *Houellebecq, Sperme et sang*, Paris, Éditions L'Harmattan, 244 p.

—(2007). *Michel Houellebecq revisité, l'écriture houellebecquienne*, Paris, Éditions L'Harmattan, 206 p.

DAHAN-GAIDA, Laurence (2003). « La fin de l'histoire (naturelle) : *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *Tangence*, n° 73, p. 93-114.

DUMAS, Isabelle (2013). « Lit de fortune et plaisir du couple. La sexualité payante comme faute-de-mieux et expérience érotique chez Michel Houellebecq », dans VAN WESEMAL, Sabine et Bruno VIARD (dir.), *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres », p. 209 à 230.

DUPUY, Valérie (2013). « Une certaine ingénuité. Michel Houellebecq », dans VAN WESEMAL, Sabine et Bruno VIARD (dir.), *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres », p. 27 à 40.

DU TOIT, Catherine (2013). « Houellebecq : entre mobilisation infinie et épuisement vital », dans VAN WESEMAL, Sabine et Bruno VIARD (dir.), *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres », p. 115 à 124.

GRANGER REMY, Maud (2011). « *La possibilité d'une île*, ou "Le livre des Daniel" » dans CLÉMENT, Murielle Lucie et Sabine VAN WESEMAL (dir.), *Michel Houellebecq à la Une*, Amsterdam, Éditions Rodopi, p. 221 à 232.

NOVAK-LECHEVALIER, Agathe (2013). « Michel Houellebecq : le pathétique en lisière », dans VAN WESEMAL, Sabine et Bruno VIARD (dir.), *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres », p. 67 à 80.

PRÖLL, Julia (2008). « "Plus de médium, plus d'image." - Le remplacement du lien familial par le clonage dans l'œuvre de Michel Houellebecq : Une possibilité de survie? », dans Murielle Lucie CLÉMENT et Sabine VAN WESEMAEL (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophones des XX^e et XXI^e siècles. La figure de la mère*, Paris, Éditions l'Harmattan, p. 217 à 226.

SCHOBBER, Rita (2004). « Vision du monde et théorie du roman : Concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq », dans BLACKEMAN, Bruno, Aline MURABRUNEL et Marc DAMBRE (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 505 à 515.

VAN WESEMAEL, Sabine (2011). *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, Éditions l'Harmattan, 290 p.

VIARD, Bruno (2008). « La crise de la filiation chez Proust et chez Houellebecq », dans Murielle Lucie CLÉMENT et Sabine VAN WESEMAEL (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophones des XX^e et XXI^e siècles. La figure de la mère*, Paris, Éditions l'Harmattan, p. 37 à 46.

2. Sur Marie NDiaye

ASIBONG, Andrew (2013). « Autour de la mère morte », dans BENGSCHE, Daniel et Cornelia RUHE (dir.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam, Éditions Rodopi, coll. « Francopolyphonies », p. 243 à 262.

COYAULT, Sylviane (2008). « L'écrivain et le moraliste : une crise des valeurs ? », *Affronter la crise : outils et stratégies*, [En ligne], Publifarum, n° 8, http://publifarum.farum.it/ezone_pdf.php?id=71 (consulté le 7 juillet 2016).

FAULKNER, Morgan (2014). *Métatextualité et idée du romanesque dans les œuvres de Patrick Chamoiseau, Ken Bugul et Marie NDiaye*, Thèse de doctorat, Université Laval, 393 p.

KACKUTÉ, Eglé (2008), « La métaphore de la famille chez Marie NDiaye », dans Murielle Lucie CLÉMENT et Sabine VAN WESEMAEL (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophones des XX^e et XXI^e siècles. La figure de la mère*, Paris, Éditions l'Harmattan, p. 273-281.

IMBERT, Francis (2015). *Lire Rosie Carpe de Marie NDiaye*, Paris, Éditions l'Harmattan, 296 p.

JORDAN, Shirley (2008). « La quête familiale dans les écrits de Marie NDiaye : nomadisme, (in)hospitalité, différence », dans Anne SIMON et Audrey LASSERRE (dir.), *Nomadismes de romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 147 à 157.

—(2013). « La puissance de Khady Demba », dans BENGSCHE, Daniel et Cornelia RUHE (dir.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam, Éditions Rodopi, coll. « Francopolyphonies » p. 263 à 283.

MOUDILENO, Nadia (2013), « Puissance insolite de la femme africaine chez Marie NDiaye », *L'esprit créateur*, vol. 53, n° 2, p. 67 à 75.

PARENT, Anne Martine (2013), « À leur corps défendant : défaillance et excréations dans *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye », *L'Esprit créateur*, vol. 53, n° 2, p. 76 à 89.

RABATÉ, Dominique (2004). « "Où est ma famille?" : La violente étrangeté de Marie NDiaye », dans BLACKEMAN, Bruno, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 549 à 561.

—(2013). « Marie NDiaye et l'art des dérapages contrôlés », dans BENGSCHE, Daniel et Cornelia RUHE (dir.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam, Éditions Rodopi, coll. « Francopolyphonies », p. 71 à 82.

3. Sur la littérature française contemporaine

COUSSEAU, Anne (2004). « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque », dans BLACKEMAN, Bruno, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 359 à 370.

LEDOUX-BEAUGRAND, Évelyne (2013). *Imaginaires de la filiation, Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 326 p.

VERCIER, Bruno et Dominique VIART (2008). *La littérature française au présent*, Paris, Éditions Bordas, 2^e édition, 511 p.

VIART, Dominique (2004). « Fictions en procès », dans BLACKEMAN, Bruno, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 289 à 303.

4. Théoriques

ARFOUILLOUX, Jean-Claude (2013). « Abandon, abandonisme », dans DE MIJOLLA, Alain (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Éditions Fayard, coll. « Pluriel », p. 3 à 5.

BORDAS, Éric (2003). « Scénographies des discours romanesques », dans AMOSSY, Ruth et Dominique MAINGUENEAU (dir.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Les Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », p. 253 à 265.

DE GAUJELAC, Vincent (1999). *L'histoire en héritage. Roman familial et trajectoire sociale*, Paris, Édition Desclée de Brower, coll. « Sociologie clinique », 222 p.

DEMANZE, Laurent (2008). « Récits de filiation », *Fabula : atelier littéraire*, [En ligne], http://www.fabula.org/atelier.php?R%26eacute%3Bcits_de_filiation (Page consultée le 6 juillet 2016).

DEMANZE, Laurent et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (2009). « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études Française*, vol.45, n^o 3, p. 5 à 9.

FREUD, Sigmund (1973). « Le roman familial des névrosés [1909] », dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses universitaires de France, traduit de l'allemand par Jean Laplanche, p. 157 à 160.

GREEN, André (1983). « La mère morte », dans *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », p. 222 à 253.

HONNETH, Axel (2000). *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Éditions Du Cerf, coll. « Passages », 232 p.

JOYAL, Alain (1992). « La famille : du phénomène ambigu à l'objet problématique » dans PRONOVOST, Gilles (dir.), *Comprendre la famille (1992) : Actes du 1^{er} symposium québécois de recherche sur la famille*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Comprendre la famille », p. 3 à 19.

LAPLANCHE, Jean et J.-B PONTALIS (1988). « Roman familial », dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », p. 427.

LENOIR, Rémi (2003). *Généalogie de la morale familiale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Liber », 587 p.

MAINGUENEAU, Dominique (1999). « Ethos, scénographie, incorporation » dans AMOSSY, Ruth (dir.), *Image de soi dans le discours. Construction de l'ethos*, Paris, Éditions Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », p. 75 à 100.

—(2002). « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours », [En ligne], <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf> (consulté le 23 septembre 2016).

—(2004). *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Éditions Armand Colin, 262 p.

—(2010). *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « U Linguistique », 358 p.

QUÉNIART, Anne et Roch HURTUBISE (1998). « Nouvelles familles, nouveaux défis pour la sociologie de la famille », *Sociologie et Sociétés*, vol. 30, n° 1, p. 1 à 11.

ROBERT, Marthe (1972). *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Éditions Grasset, 364 p.

TISSERON, Serge (2013). « Honte », dans DE MIJOLLA, Alain (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Éditions Fayard, coll. « Pluriel », p. 993.