

## « DEVENIR ESCARGOT »

**L'HYPERBOLE COMME AXIOLOGIE DE LA REPRÉSENTATION FAMILIALE CHEZ  
MARIE NDIAYE ET RÉGIS JAUFFRET**

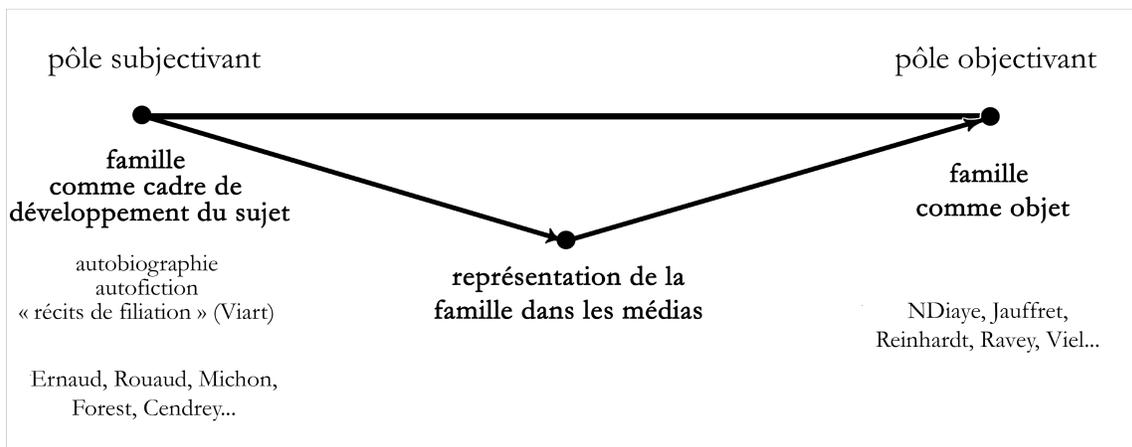
par GASPARD TURIN

Étudier les représentations de la famille dans le roman équivaut souvent à considérer celle-ci comme un cadre de développement pour l'individu. On peut également – et ce sera le cas ici – observer la famille pour elle-même, quasiment comme un personnage en soi. Selon cet angle sociologisant, une telle représentation fait la part belle à une famille que l'on dit “ en crise ” ; Marie NDiaye et Régis Jauffret sont sans doute parmi les romanciers les plus emblématiques de cette tendance pessimiste, et présentent sur un mode hyperbolique des tableaux familiaux dysfonctionnels à l'extrême, tributaires également du discours que les grands médias diffusent au sujet de la famille au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle.

Ces deux auteurs ne sont pas rassemblés ici pour la première fois : Sara Bonomo établissait déjà, en 2008, leur proximité, selon un éclairage différent (le motif de la ville, en l'occurrence) mais selon une problématique comparable – il s'agissait alors de comparer, par le biais du rapport des protagonistes chez NDiaye et Jauffret, à leurs espaces urbains respectifs, les crises existentielles et identitaires que ceux-ci traversaient<sup>1</sup>. La question de la famille et de sa représentation n'est évidemment pas étrangère à ces crises, et on verra se confirmer la proximité de ces deux auteurs lorsqu'il s'agit de questionner l'identité du sujet de fiction.

*canevas pour une représentation de la famille dans le roman contemporain*

On observera tout d'abord cette proximité grâce à la constitution d'un schéma minimal de la représentation de la famille dans le roman contemporain ; ce schéma se lirait comme un continuum, dont le pôle de gauche correspondrait au regard subjectif – ou plutôt subjectivant – du protagoniste, par rapport à une famille à laquelle il s'intègre, bien ou mal, mais à laquelle il est lié (de laquelle il est issu). La famille fonctionne alors comme un cadre de développement pour le sujet. De l'autre côté du continuum, le regard objectivant, se rapprochant de celui du sociologue ou de l'historien, impose une observation de la famille comme matière centrale, dominant celle du sujet, et la transformant, du même coup, en objet.



On ne parlera pas forcément, concernant ce second pôle, d'écrivains informés sur le plan sociologique, comme Annie Ernaux par exemple, mais d'écrivains dont l'œuvre interroge les tendances sociologiques liées à la famille et à leur époque. En l'occurrence, ni NDiaye ni Jauffret ne fondent leurs observations sur un métadiscours. Il ne s'agit pas non plus d'auteurs mettant en scène des personnages pour qui le lien familial est systématiquement dépourvu de tout investissement affectif – bien que cette occurrence se situe de préférence à l'extrême droite du continuum, et que l'on en trouve des exemples chez NDiaye et Jauffret. Ces auteurs sont, globalement, de ceux qui questionnent, avec cynisme pour Jauffret, avec empathie pour NDiaye, la validité de cet absolu affectif qu'est le lien familial.

Concernant la partie droite de ce schéma, il faut encore préciser que la description de la norme familiale et de ses changements, qui correspondrait en quelque sorte au mandat des auteurs situés sur ce pôle, ne peut prétendre à une réelle objectivité ; au-delà de quelques allégations formant consensus sur les changements de la famille contemporaine (liens familiaux en mutation face aux modèles traditionnels de la famille comme lignée, ou de la famille nucléaire), la réalité historique de ces fameux changements achoppe sur des observations souvent lapidaires. C'est la raison pour laquelle un vecteur possible de l'objectivation de la représentation familiale dans le roman pourrait être le discours des médias. J'y reviendrai, mais dans l'intervalle, il me paraît intéressant de montrer que même parmi les spécialistes, la question de la " crise de la famille " ne va pas de soi, à cause du manque de recul historique sur les changements normatifs auxquels la société a affaire, et du caractère politique que ne peuvent manquer d'avoir les discours à ce sujet.

### *le discours non-littéraire (et hyperbolique) sur la famille contemporaine*

Deux auteurs illustreront, dans ce chapitre, deux tendances inverses. D'une part le sociologue Daniel Dagenais, au propos alarmiste, postulant une rupture de la norme, attentif à des événements proches du fait-divers, qui n'est donc pas très éloigné du discours des mass-media<sup>2</sup>. On remarquera – l'extrait ci-dessous le montre assez bien – que la question de la crise familiale est traitée sur le mode de l'amplification, par des procédés d'énumération ou de prétérition :

C'est peu dire que la famille est en crise. Le chamboulement de l'institution a jeté ses membres dans un profond désarroi qui nourrit une pathologie familiale dont les symptômes commencent seulement à poindre : violence conjugale, violence parentale, suicide, décrochage

scolaire, abandon parental pur et simple, rajeunissement de la délinquance et du crime, etc.<sup>3</sup>

On lit également chez Dagenais un souci de retour à un état antérieur, aux normes bien établies : « *Il manque à la socialisation des enfants [...] une figure d'autorité qui accepte de tenir sa place.* » (p. 212<sup>3</sup>). Par comparaison, le second auteur prend le contre-pied de cette tendance ; il s'agit de l'historienne Elisabeth Roudinesco, qui adopte un point de vue selon lequel la “ crise de la famille ” n'a pas vraiment lieu. Les changements observés sont traités sur le modèle de la continuité plutôt que de la rupture :

Sans ordre paternel, sans loi symbolique, la famille mutilée des sociétés postindustrielles serait, dit-on, pervertie dans sa fonction même de cellule de base de la société. [...] Monoparentale, homoparentale, recomposée, déconstruite, clonée, générée artificiellement, attaquée de l'intérieur par de prétendus négateurs de la différence des sexes, elle ne serait plus capable de transmettre ses propres valeurs. [...] D'où la permanente évocation des catastrophes présentes et à venir : les professeurs poignardés, les enfants violeurs et violés, les voitures incendiées, les banlieues livrées au crime et à l'absence de toute autorité.<sup>4</sup>

À ceux qui redoutent [...] sa destruction ou sa dissolution, on objectera que la famille contemporaine, horizontale et en “ réseaux ”, se porte plutôt bien. (p. 241<sup>4</sup>)

Certes, il serait faux d'imaginer que le discours sociologique sur la question se borne à une polarisation aussi simple, entre deux points de vue que l'on peut clairement adapter à une grille de lecture politique de la situation de la famille et de la société contemporaines. Pourtant l'opposition entre ces deux spécialistes s'avère importante lorsqu'il s'agit d'observer le traitement de la famille contemporaine dans la fiction. En effet, le discours catastrophiste de Dagenais semble très clairement hérité de celui des grands médias d'information, sur la forme comme sur le fond, et on verra plus loin que la figure de l'hyperbole dont nos romanciers se servent, est également tributaire de ce discours. Il n'est pas anodin que Roudinesco utilise le même phénomène d'énumération que Dagenais, pour ironiser sur le propos de type catastrophiste dont celui-ci se fait le chantre. L'hyperbole est l'une des conséquences possibles de l'énumération, une forme qui s'apparente volontiers à une sorte de zapping<sup>5</sup>, de juxtaposition d'éléments somme toute disparates et locaux, mais subsumant volontiers le sentiment global de la “ crise ”.

En effet, le passage d'une interprétation privée de la famille à une interprétation développée sur un plan sociologique (cf. schéma) peut difficilement ne pas passer par le biais des médias d'information. Ceux-ci fournissent en creux l'idée, à laquelle nous sommes confrontés par notre expérience privée et subjective, de l'évolution de la norme. Lorsqu'un journal télévisé traite une information de type “ professeur agressé au couteau ”, “ enfant violeur ”, autant d'exemples de délinquance juvénile choquante – et déviante par rapport même à une déviance qui pourrait être considérée comme “ normale ” –, si les corollaires directs de cette information sont généralement traités (réactions à chaud, mesures des autorités, etc.), le corollaire indirect que constitue la situation familiale et sociale de l'enfant en question, de son milieu, ne peut faire l'objet d'une analyse profonde. On passera toujours sous silence l'état général des normes familiales contemporaines, par manque de maîtrise sur ces questions globales. De nouvelles normes n'en sont pourtant pas moins établies tacitement, car même si le *scoop* est ponctuel, l'avidité des médias pour le spectaculaire ne pourra que promouvoir l'image de la famille sur le plan de sa dysfonctionnalité. En effet, le cas du viol, de l'agression ou du meurtre lié à la famille constitue à la fois l'aspect le plus spectaculaire du domaine privé et le signal d'un écart maximal par rapport

à la norme familiale privée – d'où, sur le moyen terme, l'apparition d'une nouvelle norme en creux et la représentation tacite d'une famille radicalement déviante par rapport aux standards traditionnel (à la logique verticale de clan) et moderne (famille resserrée autour d'un modèle nucléaire et privé)<sup>6</sup>.

Les romanciers n'ont pas non plus d'autre moyen d'observation que ceux qui peuvent induire en erreur le grand public comme les spécialistes. Mais ils ne sont, quant à eux, pas dupes de l'hyperbole, et ils présentent une situation de la famille contemporaine en jouant – chacun à sa manière bien particulière – sur sa représentation hyperbolique, telle qu'elle peut être perçue par le biais des médias.

### *NDiaye, le surnaturel comme conséquence de l'hyperbole*

On place généralement Marie NDiaye sous l'égide d'une littérature semi-fantastique – d'un « *fantastique traditionnel* » au « *fantastique du quotidien* » lit-on chez Dominique Viart<sup>7</sup>. L'apparition du surnaturel au cœur du banal, chez NDiaye, est surtout la conséquence d'un aspect plus central dans son écriture : la représentation de la famille et l'écriture de l'identité, sous régime hyperbolique.

La famille et ses dysfonctionnements sont une préoccupation centrale dans l'écriture de NDiaye – selon Dominique Rabaté, c'est même l'omniprésence des thèmes et des motifs familiaux qui font d'elle l'une des grandes représentantes du « *retour au récit* », caractéristique du roman du tournant du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Et sans qu'il faille pour autant ramener l'ensemble des productions écrites de NDiaye à cet unique épice, il ne s'en trouve aucune dans laquelle la famille ne tient pas un rôle de premier plan. Par ailleurs l'hyperbole est une figure centrale chez NDiaye, comme peut le suggérer la mention qu'en fait Michael Bishop, parmi d'autres procédés stylistiques propres à l'auteure ; selon lui, il est tentant d'évoquer l'œuvre de NDiaye « *comme un vaste réseau de figures à l'état pur* »<sup>9</sup>, tant le travail formel que fait la romancière sur son texte est important. Il paraît d'autant plus nécessaire de faire converger la forme et le fond, que la mise en scène de la famille contemporaine dans ses romans est très systématiquement appariée avec l'hyperbole, comme on peut le voir avec ces quelques exemples, présentés sur deux colonnes : d'un côté l'aspect surnaturel, ou véhiculant une forte impression d'inquiétante étrangeté de l'événement ; de l'autre, l'événement ramené à son plus simple appareil factuel.

<b>Événements surnaturels ou étranges</b>	<b>Situation familiale ou identitaire correspondante</b>
Le fils idiot se transforme en Messie ( <i>TMA</i> )	La mère souhaite placer son fils idiot en institution
La « femme en vert », immortelle et distante, se retrouve sous les traits de différentes personnes ( <i>AV</i> )	La narratrice est en conflit avec sa propre mère, qui coupe les ponts entre sa nouvelle vie et sa fille
La rue Fondaudège égare Nadia ( <i>MCE</i> )	Nadia prétend être une vraie Bordelaise en oubliant ses origines banlieusardes
Le père de Norah se transforme chaque nuit en oiseau ( <i>TFP</i> )	Norah ne comprend pas son père, qui ne lui inspire plus que pitié et colère

Le père de Lucie est transformé en escargot par sa mère (LS)	Lucie souhaite à tout prix réconcilier ses parents séparés
--------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------

Que l'on ne voie pas ici de suggestion déterministe menant d'une colonne à l'autre (en l'occurrence, de la droite à la gauche) : il s'agit simplement, pour les éléments de la colonne de gauche, d'une représentation stylisée d'un état familial dont la " mise à nu ", sur la colonne de droite, laisse clairement constater le caractère anecdotique, voire banal.

Ces exemples, disposés ici sans ordre (chrono)logique particulier, ne sont qu'une partie de ceux que l'on pourrait relever dans l'œuvre de NDiaye. Ils procèdent tous d'une situation initiale banale mais sont dramatisés<sup>10</sup> à l'extrême dans leur traitement littéraire, comme pour mettre au jour une hyperviolence du quotidien, muette et sans saillance, mais irrémédiable. Le rapprochement fréquent des figures masculines d'autorité (le père, le mari) avec celles de l'ogre ou du diable, de *La Femme changée en bûche* aux « Garçons » de *Tous mes amis*, en passant par les pièces *Papa doit manger* et *Les Serpents*<sup>11</sup>, obéit d'ailleurs à cette même logique hyperbolique, mettant en scène des personnages confrontés sur le mode de l'horreur la plus insoutenable à des difficultés tristement ordinaires.

La représentation de la famille chez NDiaye, même si elle n'est pas toujours teintée de magie ou de surnaturel<sup>12</sup>, procède toujours par hyperbole – c'est-à-dire que la tendance historique à l'amenuisement des liens parentaux traditionnels est systématiquement exagérée. La magie en est simplement l'expression la plus forte. Ainsi, toute situation familiale chez NDiaye s'avère teintée d'"inquiétante étrangeté", selon une loi qui impose la coupure du lien familial pour permettre à l'individu de respirer, de "vivre" enfin. La santé physique et mentale des personnages semble ne pouvoir s'épanouir qu'en l'absence de toute attache familiale, comme en témoignent des mots d'Isabelle, qui s'est débarrassée de son fils Steve pour fonder l'Université Féminine de la Santé Spirituelle :

Maintenant ta famille, c'est la Santé Spirituelle, me dit-elle avec une douceur inattendue. [...] Chez moi, plus personne n'a de parents ni d'enfants. Oublie tout cela, imite-moi donc. Est-ce que je te parle de Steve, ce petit boulet ? Tiens, je dois même faire un effort pour me rappeler son prénom. (LS, 143)

Cette loi s'impose aussi auprès de personnages moins négatifs qu'Isabelle, représentante archétypique d'une hypermodernité égoïste et narcissique. Rosie Carpe elle-même décide obscurément d'abandonner son fils à une mort certaine : « Cette joie [...] lui venait de la certitude qu'elle ne verrait plus jamais Titi et de la force d'âme qu'il lui avait fallu pour en décider ainsi. Il lui semblait que sa joie se contemplait elle-même, se nourrissait d'elle-même. » (RC, 286).

Là aussi, les exemples sont nombreux dans l'œuvre, de personnages fuyant « en incendiant derrière [eux] ce qu'[ils] avai[en]t semblé aimer » (AV, 49) et qui ne "vivent" plus qu'en proportion inverse de leur attachement filial – cette "vie" étant bien entendu à comprendre comme une idée reçue, celle d'une époque exacerbant l'individualisme et la liberté à tout prix, celle d'une « désaffection généralisée qui ostensiblement se déploie dans le social »<sup>13</sup>.

Ce rapport entre la description familiale contemporaine et les théories sociologiques de la postmodernité comme celle de Lipovetzky, doivent beaucoup au phénomène de l'hyperbole. En effet, comme le remarquent Andrée Mercier et Lydie Moudileno dans des termes quasiment similaires, les phénomènes surnaturels ne sont pas chez NDiaye en contradiction avec le réel ou l'ordinaire<sup>14</sup>. Conformément au principe de *continuum* énoncé plus haut, ils en sont le

prolongement, la ligne de fuite. Il ne peut pas y avoir de coupure entre familles normales et familles dysfonctionnelles dans ces romans, puisqu'on n'y observe pas de familles normales – au sens d'une norme moderne qui correspondrait à une famille nucléaire unie. Celles qui paraissent sans défaut sont en fait celles qui contiennent le plus de fêlures : la famille recomposée de Pierrot après qu'il a quitté Lucie (*LS*), la famille d'Ivan aux yeux de Jenny (*AV*), – en somme, et selon la qualification des Mour par le jeune René dans « Les Garçons », avec une ironie dont malgré sa candeur il n'est peut-être pas dupe, les « *bonnes petites familles* » (*TMA*, 99).

L'aspect d'irréalité, donc, est fondé sur l'hyperbole, qui n'est pas une coupure ou un changement de code, mais bien une mise en relief du réel.

### *Jauffret, ou la paternité démoralisée*

L'hyperbole est présente chez Jauffret à travers la description de situations familiales monstrueuses. La famille y est décrite sur un mode hystérique et mortifère, et comme chez NDiaye, elle est représentée selon une logique hyperbolique négative, portant sur le lien familial – plus précisément sur sa choquante absence, sur la considération équaniment négative ou indifférente que les humains se portent.

L'hyperbole dans la représentation familiale correspond d'abord à une position narrative : chez Jauffret, le regard porté sur le lien familial est généralement celui du parent – souvent le père – en direction de l'enfant. Cet état de fait accentue le cynisme du propos, attendu que l'absence manifeste d'amour de la part d'un père ou d'une mère correspond peut-être, dans l'éventail des comportements familiaux déviants, au moins acceptable de tous. Mais, alors que l'abandon de Titi par sa mère (*RC*) soulevait au moins l'indignation de Lagrand, seul personnage dépositaire d'un regard moral sur les événements dont il était le témoin, alors que le père Mour quitte le domicile familial par honte de la vente de son fils par sa femme (*TMA*), les personnages de Jauffret sabordent tranquillement leurs vies familiales sans qu'apparaisse aucune considération ni métadiscours liés à la valeur du geste d'abandon. Chez NDiaye, on souffre ; quelqu'un paie toujours pour l'indifférence et l'absence d'amour des membres de la famille entre eux. Chez Jauffret, la tendance est à l'effacement de l'investissement affectif, à l'abandon de toute espèce d'encadrement. *Microfictions*, recueil de très courtes nouvelles dont un grand nombre relève d'une logique familiale révoltante de cynisme, fournit sans doute, par la forme courte qu'il privilégie, les exemples les plus extrêmes de désinvestissement affectif. Par ailleurs, ces vignettes familiales exploitent sans vergogne une forme de récit que l'on peut rapprocher du fait divers ; on retrouve dans cette tendance à la forme courte, faisant l'épargne de tout commentaire sociologique ou métadiscursif, la successivité rapide et le traitement superficiel du drame des médias de télévision.

En voici quelques exemples. Dans la microfiction « Le cirque Zavatta », un père à la dérive d'une famille en vacances, et dont les enfants ont fugué, parle en ces termes : « *L'absence des enfants me reposait, et de peur qu'on finisse par les retrouver, je n'étais pas pressé d'aller faire la queue à la gendarmerie pour signaler leur disparition.* » (*M*, 472). Dans « Nuit blanche à Saint-Petersbourg », cet autre père de famille semble plutôt normal, jusqu'au dernier paragraphe, où il apprend la mort de son fils :

Au matin, Olivia m'a réveillé en sursaut pour me dire que Sylvain s'était pendu. Elle m'a reproché d'avoir terminé hier soir le plat de spaghettis, alors qu'il en aurait sûrement volontiers repris. Après l'incinération, je lui ai fait remarquer que j'avais toujours été très attaché à lui, mais que sur les photos il

avait une affreuse petite tête d'ancêtre.

– Il était un peu ringard. (*M*, 668)

Qu'un orage éclate au beau milieu d'une promenade en famille, et loufoquement la mort s'invite dans la danse, toujours sans conséquence affective visible : « *Si vos enfants sont quelque peu foudroyés, vous n'aurez qu'à les ranimer en rentrant avec un filet de citron.* » (*M*, 409-10). Derrière l'horreur proférée avec légèreté se cache un discours réitéré et pour le moins dubitatif sur la paternité, discours lui-même fondé sur la vision du couple propre à Jauffret, étape préalable à la procréation. Les couples flamboyants et destructeurs qui peuplent les romans de Jauffret ne peuvent s'accommoder d'une vie de famille, laquelle en retour exclut l'amour, considéré comme « *une activité d'adolescent* » (*TM*, 26).

Si les pères chez Jauffret correspondent à une catégorie déclassée de mâles, le constat est encore plus dégradant lorsque le discours sur la paternité émane des mères :

Les pères [...] tombent en désuétude dès la conception entendue. [Ils] sont pour nous un mal nécessaire, dont nous préférerions nous passer, hermaphrodites comme les escargots, quitte à ne sortir que les jours d'averses, sous l'orage, et peu nous importerait d'éternuer, d'avoir des cornes, de baver. (*AF*, 125-6)

La sexualité comme vecteur de procréation semble incompatible, chez Jauffret, avec l'amour qu'un couple sans enfants peut éprouver. L'hermaphrodisme en devient une méthode de reproduction souhaitée, dépourvue de désir pour l'autre car ne nécessitant que la présence d'un autre soi-même, ainsi que l'évoque ce fragment de dialogue un peu saugrenu :

– Je vais me remarier.

– Pas avec moi, Mme Taboulet, mon cœur est pris.

– On n'est pas obligé de se marier avec quelqu'un. De nos jours, il y a des couples unipolaires.

– Vous pourriez aussi devenir un escargot. (*L*, 42)

### *la coïncidence de l'escargot*

Le devenir-escargot comme image hyperbolique de l'état familial contemporain est très éloquent, riche en interprétations qui permettent de considérer ce motif comme vecteur d'un éclairage herméneutique privilégié chez ces auteurs.

L'image de l'escargot, comme le montrent Jauffret et NDiaye avec une synchronie étonnante, est beaucoup moins dictée par l'absurde qu'on pourrait le penser. Il s'agit de la métaphore suprême de l'individu contemporain, celui qui n'a plus besoin de l'autre, au point que son habitat même est devenu individualisé, « *Narcisse sur mesure* » (p. 72<sup>13</sup>) pour reprendre une expression de Lipovetsky, nomade, mais nomade lamentable (« monade nomade », aurait dit Deleuze). Son corps mou en donne l'idée d'un être velléitaire et impuissant, à l'instar de l'être « *désencadré, [...] dépossédé des schèmes sociaux structurels qui le dotaient de forces intérieures lui permettant de faire face aux malheurs de l'existence* »<sup>15</sup>, lit-on dans *Les Temps hypermodernes*. Dont le préfixe –hyper– rejoint la figure de l'hyperbole. Selon cette perspective, l'escargot s'avère le véhicule du paradoxe, central chez nos auteurs, selon lequel les familles représentées sont, en fait, monstrueusement normales.

En effet, l'hyperbole apparaît non pas dans un contexte de cassure par rapport au réel ou à

la norme, mais comme sa particularité figurale l'induit, dans le cadre d'une progression continue du réel à l'irréel (ou du vraisemblable à l'invraisemblable). Il n'y a pas de bascule dans la transformation du père de Lucie en escargot, il n'y a que l'image exagérée, extrapolée d'une tendance sociale aujourd'hui plutôt perçue comme normale – le divorce – mais que Lucie ne peut s'empêcher de trouver monstrueuse, illustrant ainsi la difficulté d'observer la place de la norme sociologique familiale aujourd'hui. Le lecteur le comprend, bien avant Lucie : il devient au fil du roman de moins en moins réaliste de voir ses parents se réconcilier. Son désir aveugle de les revoir ensemble se fonde sur une norme qui n'a pas plus de légitimité sociale qu'une autre, plus actuelle et prônée par sa mère, de séparation du couple.

L'escargot est une sorte d'image parfaite de l'hyperbole. Il est l'extrême au-delà duquel la surenchère devient difficile ; il présente métonymiquement, dans la structure spiralee de sa coquille, le schéma inverse de celui, exponentiel et cornucopien<sup>16</sup>, qui régit l'hyperbole. Il est le point de fuite de la démesure, en quelque sorte, le devenir du *too much*.

### *l'hyperbole, un lien entre le médiatique et le romanesque*

L'hyperbole se profile chez ces deux romanciers comme la réponse au phénomène de crise de la famille tel qu'il est implicitement véhiculé par les médias. En d'autres termes, le discours sociologique sous-jacent à leurs fictions passe par une forme de dramatisation de tendances sociales diffuses, dont les médias sont parmi les premiers représentants. C'est le cadre fictionnel qui permet cette dramatisation, hyperbole-de-l'hyperbole si l'on veut, et ce qui rend l'apport du romancier indispensable à la compréhension du contemporain est précisément le contrat d'invraisemblance que cette figure véhicule, et qui se traduit chez NDiaye par l'apparition du fantastique au cœur du réalisme, chez Jauffret par une ironie et un cynisme qui confinent toujours au loufoque.

L'hyperbole est une vieille arme pour le romancier comme pour le rhéteur, et ses effets de dramatisation peuvent être à double tranchant. Selon Henri Morier, qui en dénigre l'usage, il s'agit d'une « *figure d'une écœurante facilité* »<sup>17</sup>, et certainement, son usage, diffus mais réel, au sein des actualités journalistiques, pâtit de la critique, tant la sidération du *scoop* se voit privilégiée par rapport à sa mise en contexte. Mais utilisée avec le recul nécessaire, elle s'avère d'une grande portée pour le romancier, dans la mesure où elle permet de rendre compte de la difficulté – ou de l'impossibilité – d'évaluer les normes familiales contemporaines. Et ce, tant les discours sur la famille sont nombreux, issus de sources diverses et organisés dans l'espace social commun sur le mode de la juxtaposition énumérative. NDiaye et Jauffret souscrivent tacitement à cette difficulté de représentation, en opposant à un réalisme sociologique inatteignable, une caricature onirico-fantastique de ce qu'elle prétend être dans les médias. Face à l'hétérogénéité du monde, face à des familles étranges et inaccessibles, leur réponse consiste à envisager le pire, à exagérer les tendances qu'ils observent, comme pour anticiper les traumatismes à venir. Dans un contemporain qui oppose violemment la famille à l'individu, où ce dernier subit ce que Peter Sloterdijk appelle un « *déshéritage intégral* »<sup>18</sup>, NDiaye et Jauffret extrapolent un monde de familles détruites, et précipitent le phénomène. Ainsi la perspective hyperbolique conduit-elle leurs personnages non plus à subir, mais à provoquer ce désencadrement familial et social, à transformer les déshérités en déshéritants. C'est à travers ce mouvement général d'exagération et d'anticipation sur une réalité sociale en constant mouvement, pour répondre à une instabilité de la norme qui la rend difficile à saisir, que la figure de l'hyperbole fait système chez Marie NDiaye et Régis Jauffret – en qui le pouvoir du littéraire se manifeste face à d'autres types de discours, dans l'indispensable moyen qu'il constitue pour comprendre les phénomènes sociaux dont il

traite.

## ÉDITIONS UTILISÉES

### Marie NDIAYE

*AV* *Autoportrait en vert*. Paris, Mercure de France, « Folio », 2005.

*LS* *La Sorcière*. Paris, Minuit, 1996.

*MCE* *Mon cœur à l'étroit*. Paris, Gallimard, 2007.

*RC* *Rosie Carpe*. Paris, Minuit, 2001.

*TFP* *Trois Femmes puissantes*. Paris, Gallimard, 2009.

*TMA* *Tous mes amis*. Paris, Minuit, 2004.

### Régis JAUFFRET

*AF* *Asiles de fous*. Paris, Gallimard, « Folio », 2005.

*L* *Lacrymosa*. Paris, Gallimard, 2008.

*M* *Microfictions*. Paris, Gallimard, 2007.

*TM* *Tibère et Marjorie*. Paris, Seuil, 2010.

---

<sup>1</sup>. Sara **Bonomo**, « Des chemins différents (Jauffret et NDiaye) », pp. 20-34 in *Papier-villes*, Marie Thérèse **Jacquet** ed. (Bari, B.A. Graphis, 2008).

<sup>2</sup>. Renée **Dandurand**, chargée de rendre compte du livre en question, parvient à une conclusion intermédiaire proche de ce constat : « [la] *position alarmiste* [de Dagenais] *est sans doute propre à séduire certains spécialistes de la vulgarisation médiatique qui n'attendent que ce genre de propos pour nourrir leur information-spectacle* », « [s.t.] », *Recherches féministes*, n°1, 2001, vol. 14, pp. 118-23 (p. 122).

<sup>3</sup>. Daniel **Dagenais**, *La Fin de la famille moderne. Signification des transformations contemporaines de la famille* (Ste Foy, P.U. de Laval, 2000), p. 180.

<sup>4</sup>. Elisabeth **Roudinesco**, *La Famille en désordre* (Paris, Fayard, 2002), p. 11.

<sup>5</sup>. Sur la question de l'énumératif comme forme médiatique dominante, et de la reprise de cette forme juxtapositionnelle par le littéraire, je me permets de renvoyer à mon article « Caractères jamais imprimés. Les petits formats d'Yves Pagès au service d'un discours social contemporain », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°1, décembre 2010, en ligne : [http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/turin\\_fr.html](http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/turin_fr.html) (consulté le 03. 09. 2011).

<sup>6</sup>. Au sujet de cette distinction, voir Edward **Shorter**, *Naissance de la famille moderne, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, trad. Serge Quadruppani (Paris, Seuil, « Points », 1981).

<sup>7</sup>. Dominique **Viart** et Bruno **Vercier**, *La Littérature française au présent* (Paris, Bordas, 2008), p. 427.

<sup>8</sup>. Dominique **Rabaté**, « "Où est ma famille ?" : la violente étrangeté de Marie NDiaye », pp. 549-561 in *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Bruno **Blanckeman**, Aline **Mura-Brunel** et Marc **Dambre** eds. (Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004), p. 550.

<sup>9</sup>. Michael **Bishop**, « Modes de conscience. Germain, NDiaye, Lépront, Sallenave ». pp. 99-114 in *États du roman contemporain*, Dominique **Viart** et Jan **Baetens** eds. (Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999), p. 104.

<sup>10</sup>. Ce terme rejoint une observation de Pierre **Lepape**, qui constate à propos de NDiaye une « *constante et discrète théâtralisation de son écriture* », in « En panne de famille », *L'Atelier du roman*, n°35, 2003, pp. 42-7 (p. 42).

<sup>11</sup>. Dans *LFB*, la narratrice se tourne vers le diable pour punir son mari ; la nouvelle « Les Garçons » (*TMA*) voit le jeune René, en quête d'un père de substitution, se vendre malgré lui à une figure démoniaque ; dans *S*, le fils de Mme Diss, père infanticide et mari polygame, a tout d'un Barbe-Bleue revisité ; quant au personnage de Papa dans *PDM*, Renaud **Solis** le qualifie dans *Libération* du 02. 03. 03 d'« *ogre jovial* ».

<sup>12</sup>. L'œuvre présente également des exemples de monstruosité dont la cause pourrait bien n'être que cosmétique : le personnage d'Anthony Mour dans « Les Garçons », vendu à une riche citadine, réapparaît changé sur les photos envoyées par celle-ci à sa mère, remaniées par ordinateur (*TMA*, 96) ; Danielle, la mère de Rosie Carpe, devenue Diane en Guadeloupe, ainsi que son nouveau mari Foret, rajeunissent par le biais d'opérations de maquillage ou de chirurgie esthétique (*RC*, 335).

---

<sup>13</sup>. Gilles **Lipovetsky**, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain* (Paris, Gallimard, « Folio », 1983), p. 72.

<sup>14</sup>. Andrée **Mercier** (« *La Sorcière* de Marie NDiaye : du réalisme magique au banal invraisemblable », *@analyses*, 2009, en ligne : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1374>, consulté le 03. 09. 2011) parle pour qualifier les particularités génériques des romans de NDiaye, entre réalisme et fantastique, d'un « *effritement du réel* » (je traduis), et Lydie **Moudileno**, sur la même question d'« *atomisation du réel* » in « Marie NDiaye's discombobulated subject », *SubStance*, n°111, 2006, vol. 35, pp. 83-94 (p. 86), je traduis.

<sup>15</sup>. Gilles **Lipovetsky**, *Les Temps hypermodernes* (Paris, Grasset, « Livre de poche », 2004), p. 82.

<sup>16</sup>. Je pense ici au motif de la corne d'abondance, tel qu'il a notamment été étudié par Terence **Cave** dans *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI<sup>e</sup> siècle : Érasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne* [1979] (Paris, Macula, 1997).

<sup>17</sup>. Henri **Morier**, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (Paris, P.U.F., 1961), p. 496.

<sup>18</sup>. Peter **Sloterdijk**, *Essai d'intoxication volontaire* (Paris, Hachette, « Littératures », 2001), p. 38.