



**HAL**  
open science

# La Naufragée de Marie NDiaye, vers une relecture critique du mythe de Méduse

Marie-Hélène Routisseau

## ► To cite this version:

Marie-Hélène Routisseau. La Naufragée de Marie NDiaye, vers une relecture critique du mythe de Méduse. Publije, 2011, Le récit pour la jeunesse : transpositions, adaptations et traductions. Quelles théories pour un objet sémiologique mouvant ?. hal-04295581

**HAL Id: hal-04295581**

**<https://univ-lemans.hal.science/hal-04295581>**

Submitted on 20 Nov 2023

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

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



2011-n°1

## Patricia Eichel-Lojkine. *Le récit pour la jeunesse : transpositions, adaptations et traductions. Quelles théories pour un objet sémiologique mouvant ?*

---

« *La Naufragée* de Marie NDiaye, vers une relecture critique du mythe de Méduse »

Marie-Hélène Routisseau (Université du Maine)

---



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International

*La Naufragée*<sup>1</sup> est un conte, qui appartient à la catégorie des récits *transgénérationnels* : il n'est pas spécifiquement *destiné à la jeunesse*, il n'est donc pas soumis, en tant que tel, à la loi du 16 juillet 1949 sur les publications pour la jeunesse. Il s'adresse à ce que Boris Moissard nomme « l'autre âge<sup>2</sup> », c'est-à-dire un âge à partir duquel l'on sait déjà lire littérairement, treize ans environ. Cette indécision sur le destinataire provient de l'auteur lui-même puisque Marie NDiaye admet travailler avec la même gravité, dans un « geste d'écriture identique », dit-elle, en utilisant, « des thèmes semblables<sup>3</sup> », quel que soit son lectorat.

Outre plusieurs romans, des nouvelles, des pièces de théâtre, et plus récemment un étrange *Autoportrait en vert*, Marie NDiaye est l'auteur de trois récits pour la jeunesse : *La Diablesse et son enfant*, publié à L'École des loisirs dans la collection « Mouche » en 2000 ; *Les Paradis de Prunelle* chez Albin Michel en 2003 ; *Le Souhait* à L'École des loisirs dans la collection « Mouche » en 2005. Ces récits sont, dit-elle, des « fables », des « paraboles<sup>4</sup> ». Leur singularité réside dans le traitement du fantastique puisque le conte semble ici témoigner d'une représentation de la vie psychique conçue comme le lieu d'un refoulement : désirs irréalisés bientôt exaucés comme dans les rêves, mais aussi des motifs signifiants (et fréquemment corporels) : les parents qui éprouvent un amour exorbitant pour leur enfant sont métonymiquement réduits à un cœur dans *Le Souhait*. La diablesse, et son pied fourchu, figure tout à la fois une défaillance profonde de l'être (la mère sans enfant), et une humanité boiteuse, errante, mue par un désir primitif ambigu. Publié en 1999 aux éditions Le Flohic dans la collection des « Musées secrets », *La Naufragée* est un texte antérieur à ces récits. Le cadre éditorial de la collection impose à l'auteur d'écrire à partir d'une sélection de peintures de Joseph Mallord William Turner, ce qui, en orientant formellement le récit vers l'image, astreint le texte à devenir l'illustration d'une peinture.

Le conte est aussi exemplaire d'un double travail dans la mesure où la réappropriation du mythe est consubstantielle de son interprétation. Cet aspect nous amènera à étudier et la transposition du mythe et les implications théoriques de cette transposition.

## **Analyse et transposition du mythe**

Quel est ce conte ? L'argument en est simple. Une sirène échouée sur les quais de la Seine est recueillie par un vieux peintre anglais. Partagé entre fascination et répulsion, celui-ci décide de la ramener à Londres, dans ses malles. La sirène lui inspire alors, par son chant « inhumain », des toiles capables de transmettre son enchantement mortel. L'histoire se termine en « queue de poisson », sur une litote : le peintre meurt, la sirène disparaît. Que s'est-il passé ? Nous

---

<sup>1</sup> NDIAYE M., *La Naufragée*, Charenton, Le Flohic, 1999.

<sup>2</sup> MOISSARD B., « Écrire pour tous les âges », *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Paris, Gallimard jeunesse, 2005, p. 28.

<sup>3</sup> ARPEL, « Marie NDiaye, du courage, du souffle, de l'envergure », *Lettre d'Aquitaine*, juillet-septembre 2007. <http://arpel.aquitaine.fr>

<sup>4</sup> *L'Express*, entretien publié le 1er novembre 2003. <http://www.lexpress.fr>

l'ignorons, le devinons.

Texte fondamentalement ouvert aux effets d'intertextualité, nourri aux sources vives de la littérature classique, ce récit se développe sous l'effet d'une écriture « luxuriante<sup>5</sup> » qui, en condensant les mythes, agrège des motifs littéraires.

Préférant aux humains envoûtés par le chant mortifère des sirènes la sirène qui s'échoue, Marie NDiaye interprète le mythe en l'inversant à partir de sa dégradation même. Ce qui l'intéresse, c'est ce que la figure de la sirène comporte au fond d'incomplétude : ni femme ni poisson, « bête très légèrement humaine<sup>6</sup> », dont la part d'humanité est ignorée des hommes sans que les poissons ne la reconnaissent pour autant comme l'une de leurs. Cette dégradation monstrueuse suscite une fascination, fascination par le regard cette fois, qui non moins que le chant, peut être mortifère.

On y reconnaît, d'évidence, la version homérique insistant sur les origines divines du chant, ses pouvoirs initiatiques et ses pouvoirs ensorcelants, chant qui risque de devenir, on le sait, pure captation placée au service de la perte de l'autre. Pourtant, si cette dimension mortifère du mythe est reconnue, c'est encore pour l'associer à un autre, celui de Méduse, car la puissance du chant de la sirène fige douloureusement : « Je peux encore chanter et pétrifier ceux qui, à présent, tirent mes cheveux<sup>7</sup>. »

Plus qu'un pur ravissement, son chant « détraque », étouffe<sup>8</sup>, prend possession de l'esprit et du corps sur fond de « vampirisme animique<sup>9</sup> » : « il se rappelait qu'il devait se méfier d'elle, mais quel sens cela avait-il puisqu'il ne pourrait, de toute façon lui échapper si elle décidait de le prendre<sup>10</sup> ? »

Comparée par le peintre « pour la déprécier, à une méduse<sup>11</sup> », la sirène est, elle-même, « figée dans une sorte d'éternité minérale<sup>12</sup> », glaciale. Elle suscite en retour une fascination exigeante, supposant qu'on entre dans le champ de fascination du regard de l'autre, au risque d'annuler toute différenciation mais aussi, nous dit Jean-Pierre Vernant, au risque de s'y perdre<sup>13</sup> : « Il se demanda s'il avait bien vu ses yeux trempés de larmes, à l'instant où il rabattait la couverture sur son visage, ou si son propre désarroi lui avait mouillé les yeux, à lui<sup>14</sup>. »

De cette menace de pétrification, témoigne enfin l'enlèvement de la syntaxe, une musique répétitive, le *lamento* plaintif de la sirène emportée dans les vagues d'un questionnement itératif

---

<sup>5</sup> BRUNEL P., « Marie NDiaye, *Rosie Carpe* [2001], Musique répétitive », *Voix autres, voix hautes*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 207-221.

<sup>6</sup> NDIAYE M., *La Naufragée*, op. cit., p. 61

<sup>7</sup> *Ibid.*, « figé de douleur », p. 51 ; p. 35 pour la citation.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>9</sup> CAILLOIS R., *Les Démons de midi*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1991, p. 51.

<sup>10</sup> NDIAYE M., *La Naufragée*, op. cit., p. 81.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>13</sup> VERNANT J.-P., *La Mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1990, p. 80.

<sup>14</sup> NDIAYE M., *La Naufragée*, op. cit., p. 75.

mais vain : « Pardon où est la mer, où est la mer, où est la mer<sup>15</sup> ? »

La dimension sexuelle du mythe, déjà présente dès l'origine, prend, ici, des formes multiples et contradictoires. Bien que la sirène soit dépourvue de sexe, ou peut-être même à cause de cela, elle suscite un désir violent quoique ambivalent, comparable à celui de la Belle pour la Bête, désir hésitant entre attirance et répulsion, laideur et beauté. Le luxe détaillé de la description n'est pas dépourvu d'érotisme :

« Elle avait les yeux mi-clos et il se permit de l'observer sans embarras : le cou frêle, bizarrement long, les seins tout ronds de fillette aux tétons à peine rosés, les grands bras fins, toute la peau d'une suavité, d'une élasticité inconnues par ailleurs et certainement causées, se dit-il, par le frottement constant de millions de grains de sable, dans les eaux profondes où elle devait évoluer habituellement. Le souffle court, il porta ensuite son regard vers les hanches – pas de hanches, plus d'os, mais une forme soudaine, fuyante, étreinte, et de la peau écailleuse et grisâtre plus semblable à celle d'une couleuvre, estima-t-il<sup>16</sup>. »

Le chant de la sirène provoque « une sorte d'extase inédite de la peau et de l'esprit car la même impression de béance bienheureuse parcourait l'esprit et la peau<sup>17</sup> », chant dont les effets sont assez proches de la jouissance.

Sirène, Méduse, et peut-être même un peu Mélusine à en juger par la comparaison avec le serpent, la sirène de Marie NDiaye possède enfin une caractéristique qui, comme l'a montré Roger Caillois, est déjà présente dans le mythe grecque : elle entretient des liens étroits avec l'astre solaire<sup>18</sup>, elle est associée à la lumière éblouissante. Cette particularité est encore attestée, en 1880, dans un conte breton recueilli par Paul Sébillot, *La Seraine de La Fresnaye* :

« Il entendit tout d'un coup un chant doux et mélodieux ; en regardant l'endroit d'où il venait, il vit la Seraine qui nageait en chantant sur les flots, et autour d'elle la mer était si brillante que la vue en était éblouie<sup>19</sup>. »

La voix produit un éclat. Marie NDiaye transpose ce prodige en le renversant : la sirène devenue victime, souffre du soleil, elle se déshydrate, se racornit progressivement<sup>20</sup>, « sèche et bouillante dans la fournaise<sup>21</sup> ». Elle le transpose par un déplacement métonymique, la voix de la sirène devient lumière : « Ta voix, toute ta voix, je la mettrai dans ma peinture<sup>22</sup> », la voix est pur éblouissement<sup>23</sup>. Elle l'illustre surtout par une métaphore puisque le texte *est* lumière. À l'opacité

---

<sup>15</sup> *ibid.*, Rosie Carpe dira : « Où est ma famille ? Où sont mes enfants ? »

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 52-53.

<sup>18</sup> Les sirènes sont « des êtres démoniaques hantant l'éclat et l'ardeur de midi ». *Ibid.*, p. 47.

<sup>19</sup> SÉBILLOT P., « La Seraine de La Fresnaye », *Trois fées de mer*, Paris, José Corti, 1998, p. 114.

<sup>20</sup> NDIAYE M., *La Naufragée*, op. cit., p. 25.

<sup>21</sup> *Id.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>23</sup> « [...] il alla de cette façon jusqu'où il n'était jamais allé encore, l'indifférence absolue à toute idée ou sensation qui ne lui venait pas de la voix prodigieuse. Le chant de la sirène ignorait les images et les évocations de lieux, d'êtres ou

froide de l'eau glauque et verte, répond ainsi un dégradé de couleurs solaires, le jaune et l'or du ciel, l'air jaune, « la lueur de l'aube à peine voilée d'une brume d'émail<sup>24</sup> », le « soleil blond<sup>25</sup> », mais aussi le « rougeoiement fluctuant » du ciel « embrasé<sup>26</sup> », « une affluence de formes rouges et rosâtres<sup>27</sup> », « une traînée rouge pâle dans la pâleur jaunâtre<sup>28</sup> ». Cet éblouissement qui envahit le champ de vision de la sirène<sup>29</sup> laisse le texte à son embrasement.

Enfin, le motif est allégorique. Il est pourvu d'une signification symbolique dans la mesure où il met en représentation cet éblouissement qu'est la création artistique, faisant ainsi écho aux toiles de Turner. Pour le dire autrement, l'embrasement de la vision met en représentation le saisissement créateur.

Le conte se développe donc à partir de la transposition du mythe, opérant, on l'a vu, par renversement de la structure sirène/naufragée, par condensation, agrégation des mythes sirène/méduse, par la réappropriation, enfin, des *mythèmes* originels, le chant voluptueux et mortifère des sirènes, leur « animisme vampirique » et leur nature solaire.

La spécificité de ce conte consiste, en revanche, dans sa capacité à rendre manifestes des matériaux fantasmatiques<sup>30</sup>. Toutefois, contrairement à ce que Bruno Bettelheim postule dans sa *Psychanalyse des contes de fées*, le langage symbolique du conte ne traduit pas pour autant un matériau symbolique inconscient, et le conte ne vise pas à représenter un processus psychique qui tiendrait lieu d'expérimentation imaginaire<sup>31</sup>. Il s'agit plutôt d'envisager les modes opératoires du texte à partir, et uniquement à partir, de l'activité fantasmatique suscitée dans le texte par l'auteur en constatant que contrairement à nombre de récits pour la jeunesse, le conte ne propose pas d'éthique de l'affect, qu'il ne met pas en scène des conflits psychiques, et qu'il n'identifie pas la pulsion à un mal, que le récit aurait à charge de dénouer.

## **Le mythe à l'épreuve de la théorie psychanalytique**

Le conte semble témoigner d'une représentation de la vie psychique conçue comme le lieu d'un refoulement, d'un désir non exaucé, ici un désir de création sublime, dans *La Diablesse et son enfant* et dans *Le Souhait*, un désir d'enfant. Le conte, de ce point de vue, actualise le désir, tout comme le rêve : il le met en images sans rechercher de *mimésis* mais en entretenant plutôt sa

---

de choses, aussi il supprima tout cela. Il conserva la lumière envahissante, souveraine sur la toile bien conscient que cette lumière était sa menace : celle un jour de ne pas survivre à la voix. » *Ibid.*, p. 79.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>30</sup> Par *fantasme*, nous entendons la représentation imaginaire produite par la faculté imaginative de l'auteur

<sup>31</sup> « Tout le monde est d'accord pour reconnaître que les mythes et les contes de fées s'adressent à nous dans un langage symbolique qui traduit un matériel inconscient [...] Les psychanalystes freudiens s'appliquent à montrer quelle sorte de matériel inconscient, refoulé ou autre, est sous-jacent aux mythes et aux contes de fées, et comment ils se rattachent aux rêves et aux rêves éveillés. » BETTELHEIM B., *Psychanalyse des contes de fées* (1976), Paris, Poche Hachette, n° 8459, rééd. Pocket 1999, p. 61.

vérité mensongère par le merveilleux, fût-il aussi, comme c'est le cas dans *La Naufragée*, un peu réaliste. Marie NDiaye s'inscrit en cela dans une longue tradition littéraire, fortement imprégnée, depuis le début du XXe siècle par les apports de la psychanalyse.

*La Naufragée*, tout comme ses trois autres récits pour la jeunesse, déploie une rêverie autour de motifs littéraires, qui visent à mettre en représentation quelque chose de la vie inconsciente, une rêverie profonde (Bachelard dirait sans doute que « l'être qui vient rêver » est *anima*<sup>32</sup>) : les fleuves, les bassins, la mer construisent un dédale onirique. Pourtant, si ce miroir d'eau de la rêverie parvient encore à mettre le monde en abyme, l'eau n'est plus désormais qu'un élément opaque, réaliste, sale, empesté, fétide, nauséabond, un marigot, « une fosse qui sent le croupissement résigné<sup>33</sup> », fosse dans laquelle la sirène naufragée est venue s'échouer.

Cette rêverie sur l'eau se trouve spiritualisée – « pas la mer, mais quoi<sup>34</sup> ? », interroge la sirène –, spiritualité suspendue au bord de ce questionnement irrésolu, « tendant vers quoi<sup>35</sup> ? » ;

Cette rêverie sur l'eau est musicalisée en une « rumeur », en un « murmure » ; elle est personnifiée dans la « bouche grande ouverte du fleuve<sup>36</sup> » ; cette rêverie est aussi fortement ancrée dans la chair qui souffre, la « peau de poisson meurtrie<sup>37</sup> », et finalement dépréciée, si ce n'est dépoétisée, « corps pourrissants », eau fétide, empestée, polluée.

Cependant, au moment même où les corps et les éléments insistent dans leur imperfection presque répugnante, au moment même où, comme dans *Le Souhait* et comme dans *La Diablesse*, le corps endosse pleinement sa part signifiante, *quelque chose* advient, comme une grâce, une échappée, qui est « au coeur du coeur » de l'œuvre.

Telle est la courbe subtile de ce conte, courbe sinueuse en ces contradictions de récit naturaliste au service de la sensation, mais aussi de récit poisson, qui frétille de tous ses effets de réel, en échappant singulièrement à la compréhension pour qui voudrait prétendre le saisir et le fixer.

Les présupposés théoriques qui permettent d'interpréter le conte ne relèvent, par conséquent, de la métapsychologie que dans la mesure où le conte procéderait, comme un rêve, de la condensation et du déplacement de motifs littéraires, qui deviennent des images signifiantes. Le motif de l'eau signale ainsi une rêverie de l'imaginaire sur un monde indéchiffrable, primitif et énigmatique et le motif de la femme-poisson confirme le lien de l'humain au pulsionnel dans la création.

La transposition du mythe donne directement accès à l'inconscient du mythe puisqu'elle en propose d'emblée une interprétation. Elle substitue au mode interrogatif du mythe le mode

---

<sup>32</sup> BAH G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 53.

<sup>33</sup> NDIAYE M., *La Naufragée*, op. cit., p. 39.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 11.

optatif du conte, le tout étant en quelque sorte subordonné, gouverné par la conscience symbolique de l'allégorie. Nous rejoignons, en cela, la thèse freudienne énoncée dans *Le Motif des trois secrets* :

« C'est bien ici l'utilisation du motif chez l'écrivain qui doit nous intéresser », dit Freud. « Nous acquérons l'impression que s'opère chez l'écrivain une réduction du motif au mythe originaire, de telle sorte que le sens saisissant, affaibli par la déformation, est à nouveau décelé de nous. »

C'est bien ce « sens saisissant », qui est tout à la fois le sujet du conte, mais aussi la modalité propre de son écriture puisqu'il opère un envoûtement au risque de méduser ou de mourir. La transposition du mythe consiste donc dans la réactivation de la signification inconsciente contenue dans le mythe pour rapprocher le lecteur de ce noyau originaire<sup>38</sup>.

Le mythe est transposé en une allégorie du travail de l'artiste, de l'écrivain, un questionnement sur l'écriture comme *lieu* possible d'une damnation ou d'une *catharsis*<sup>39</sup>. Marie NDiaye parvient à représenter, tout comme Maurice Carême s'y était essayé dans un récit fantastique antérieur, *Médua* (1976), le double engagement de l'artiste, dans ce que son travail suppose de fascination pour le chant et de risque subjuguant de succomber à son « *lamento*<sup>40</sup> » médusant, dans lequel l'infini rencontre la mort<sup>41</sup>.

L'allégorie suppose une lecture symbolique du conte, une relecture du mythe et une interprétation de la métaphore. L'allégorie ou la fable invitent au déchiffrement de la représentation imaginaire, là où le fantastique viserait, plus particulièrement, l'interprétation littérale de la métamorphose.

Enfin, ce n'est pas ici de la clarté du fantôme déchiffré que surgirait le sens, ni même de la recherche des significations inconscientes que ces images pourraient avoir pour l'auteur. Nous récusons en cela tout inconscient du texte. Ce que nous savons un peu, en revanche, c'est la manière dont Marie NDiaye travaille. Elle dit ainsi se laisser guider par un « je animal », comme un « être sans peau », s'imprégnant des impressions qui proviennent du dehors, se laissant envahir par l'image, tout en préservant la lucidité du narrateur<sup>42</sup>.

Ces commentaires sont précieux dans la mesure où ils nous permettent d'envisager avec certitude que l'auteur considère, *a priori*, qu'il travaille sur un matériau fantasmatique, l'oeuvre procédant d'un double mouvement de dévoilement puis de voilement du fantôme. Ce mode propre de l'inspiration, qui fait aussi redouter à Marie NDiaye un toujours possible débordement

---

<sup>38</sup> ASSOUN P.-L., *Littérature et inconscient*, Paris, Ellipses, 1996, p. 82.

<sup>39</sup> BISHOP M., « Modes de conscience. Germain, NDiaye, Lépront, Sallenave », *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris ; Caen, Lettres modernes, Minard, 1999, p. 105.

<sup>40</sup> CAREME M., *Médua*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1976, p. 44

<sup>41</sup> « Sa voix faisait penser aux murmures des vagues quand elles viennent mourir sur le sable de la plage [...] ce chant faisait penser à un chant morbide qui semblait ne plus devoir finir. » *Ibid.*, p. 9 et p. 27.

<sup>42</sup> Interview de Marie NDiaye, RABATE D., Marie NDiaye, Paris, Textuel, 2008.



de l'activité fantasmatique<sup>43</sup>, privilégie assurément l'agrégation de motifs, auxquels seul un narrateur vigilant peut donner forme. Ce narrateur lucide, elle l'évoque dans *La Naufragée* par une autre métaphore : « cet oeil même de la clarté, au coeur du coeur du scintillement<sup>44</sup>. »

Il revient ainsi à l'artiste, nous dit-elle, de vivre au contact du monstre, au risque de perdre la raison ou la vie, « en retournant », comme le dit Henri Michaux « aux sources glauques<sup>45</sup>», de donner la parole à ce « je animal », que la sirène figure si bien, sans pour autant se laisser envoûter par la mélopée trop fascinante de son chant. La lecture littéraire du conte nous oriente vers une interprétation détachée de la recherche d'un inconscient du texte au profit de la reconnaissance d'un inconscient, préconscient en l'occurrence, assumé par l'auteur.

Cette posture est propice à la production d'une littérature fantastique opérant à partir de la fascination fantasmatique sans pour autant y succomber. Optant donc pour une signification symbolique plus affective qu'intellectuelle, l'écriture prolifère autour de motifs fuyants, changeants, condensés comme ceux des rêves, pour recycler de manière cohérente, dense mais structurée le mythe. La transposition du mythe n'aurait finalement d'autre fonction que celle de produire un surcroît de rêverie « issue de l'inépuisable réserve de la vie latente » en faisant échec aux pouvoirs *médusant* de la théorie freudienne.

Quelles sont les applications théoriques d'une telle étude ? D'une part, la psychanalyse appliquée aux récits pour la jeunesse nous amène à envisager le texte comme un réservoir à fantasmes en distinguant ses modes opératoires, c'est-à-dire les différents niveaux de son accomplissement dans le processus de création de l'oeuvre<sup>46</sup>. Nous avons, d'autre part, été amenés à distinguer ce qui relève de l'activité fantasmatique du lecteur qui rêve sur le texte ; ce qui relève de l'activité fantasmatique suscitée dans le texte par l'auteur (ici, un travail sur le motif, puisque la finalité première de l'oeuvre est une finalité esthétique) ; ce qui est la représentation imaginaire du texte, voire ce qu'est le sens de cette représentation (ici symbolique parce qu'il s'agit d'une allégorie). Il faut aussi souligner que si l'exploration du « contenu latent » du conte – désirs refoulés – est peu fructueuse, la charge inconsciente du mythe se trouve en revanche réactivée par une « imagination flottante<sup>47</sup> ». *La Naufragée* indique, de ce point de vue, un infléchissement vers une poétique du motif, qui fait chanter l'oeuvre de façon troublante.

Il paraît enfin souhaitable d'approfondir notre réflexion sur la posture adoptée par un auteur qui s'adresse à la jeunesse, en différenciant ce qu'il mobilise (son travail à partir du fantasme), ce qu'il transforme (le motif littéraire), et ce qu'il souhaite adresser au lecteur (de la morale, une éthique de l'affect, un fantasme adéquat à la métapsychologie).

---

<sup>43</sup> C'est une autre métaphore du fleuve qui lui vient alors à l'esprit, celle du fleuve qui déborde, La Garonne.

<sup>44</sup> NDIAYE M., *La Naufragée*, op. cit., p. 41.

<sup>45</sup> MICHAX H., *Épreuves, exorcismes*, Paris, Gallimard, 1973.

<sup>46</sup> JACKSON J.-E., *Passions du sujet : essais sur les rapports entre psychanalyse et littérature*, Paris, Mercure de France, 1990.

<sup>47</sup> RABATE D., op. cit.

## Bibliographie

- ASSOUN P.-L., *Littérature et inconscient*, Paris, Ellipses, 1996.
- BACHELARD G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.
- BETTELHEIM B., *Psychanalyse des contes de fées* (1976), Paris, Poche Hachette, n° 8459, rééd. Pocket 1999.
- BISHOP M., « Modes de conscience. Germain, NDiaye, Lépront, Sallenave », *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris ; Caen, Lettres modernes, Minard, 1999.
- BRUNEL P., « Marie NDiaye, *Rosie Carpe* [2001], Musique répétitive », *Voix autres, voix hautes*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 207-221.
- CAILLOIS R., *Les Démons de midi*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1991.
- CAREME M., *Médua*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1976.
- JACKSON J.-E., *Passions du sujet : essais sur les rapports entre psychanalyse et littérature*, Paris, Mercure de France, 1990.
- NDIAYE M., *La Naufragée*, Charenton, Le Flohic, 1999.
- MOISSARD B., « Écrire pour tous les âges », *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Paris, Gallimard jeunesse, 2005.
- RABATE D., *Marie NDiaye*, Paris, Textuel, 2008.
- SEBILLOT P., « La Seraine de La Fresnaye », *Trois fées de mer*, Paris, José Corti, 1998.
- VERNANT J.-P., *La Mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1990.

## Articles

- ARPEL, « Marie NDiaye, du courage, du souffle, de l'envergure », *Lettre d'Aquitaine*, juillet-septembre 2007. <http://arpel.aquitaine.fr>
- L'Express*, entretien publié le 1er novembre 2003. <http://www.lexpress.fr>