

Traversé de fantômes

La hantise intermédiaire d'*Y penser sans cesse* de Marie NDiaye et de Denis Cointe

Beth Kearney

2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1067467ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1067467ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de langue française

ISSN

2104-3272 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kearney, B. (2019). Traversé de fantômes : la hantise intermédiaire d'*Y penser sans cesse* de Marie NDiaye et de Denis Cointe. *Sens public*.
<https://doi.org/10.7202/1067467ar>

Résumé de l'article

En prenant l'exemple d'*Y penser sans cesse* de Marie NDiaye et de Denis Cointe, l'auteure démontre l'influence mutuelle du visuel et du textuel, ainsi que les divers échanges possibles entre les supports artistiques. Tentant de comprendre les échanges intermédiaires au sein de cette collaboration artistique qui a donné lieu à un objet livresque et filmique, l'auteure décèle trois moments fantomatiques, mettant en lumière une présence-absence oscillant entre les supports : l'effacement identitaire des corps du textuel et du visuel ; le langage du portrait qui pénètre l'œuvre ; les pliages temporels qui imitent la logique du fantôme. Une véritable œuvre polymorphe, *Y penser sans cesse* témoigne d'une hantise intermédiaire, car elle à la fois annonce et cache les thèmes, corps, lieux et même créateurs grâce aux rapports complexes, fugitifs et surtout fantomatiques entre la poésie, la voix, la photographie et le film.

Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International
(CC BY-NC-SA 4.0) Sens Public, 2019



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>



Traversé de fantômes

La hantise intermédiaire d'*Y penser
sans cesse* de Marie NDiaye et de
Denis Cointe

Beth Kearney

Publié le 28-07-2019



Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International (CC BY-NC-SA 4.0)

Résumé

En prenant l'exemple d'*Y penser sans cesse* de Marie NDiaye et de Denis Cointe, l'auteure démontre l'influence mutuelle du visuel et du textuel, ainsi que les divers échanges possibles entre les supports artistiques. Tentant de comprendre les échanges intermédiaux au sein de cette collaboration artistique qui a donné lieu à un objet livresque et filmique, l'auteure décèle trois moments fantomatiques, mettant en lumière une présence-absence oscillant entre les supports : l'effacement identitaire des corps du textuel et du visuel ; le langage du portrait qui pénètre l'œuvre ; les pliages temporels qui imitent la logique du fantôme. Une véritable œuvre polymorphe, *Y penser sans cesse* témoigne d'une hantise intermediale, car elle à la fois annonce et cache les thèmes, corps, lieux et même créateurs grâce aux rapports complexes, fugitifs et surtout fantomatiques entre la poésie, la voix, la photographie et le film.

Abstract

Taking the example of *Y penser sans cesse* by Marie NDiaye and Denis Cointe, the author demonstrates the mutual influence between the visual and the textual, as well as the many exchanges possible between artistic supports. In an attempt to understand the intermedial exchange of this artistic collaboration, which gave rise to a book as well as a film, the author detects three “ghostly” moments shedding light on the present-absence that haunts the supports: the “blank” identities of textual and visual bodies; the language of the portrait that penetrates the entire œuvre; the temporal folding that assumes a “ghostly” logic. A polymorphous work, *Y penser sans cesse* brings about an “intermedial haunting”, as the work simultaneously uncovers and conceals its themes, bodies, places and even authors as a result of the complex, fleeting and above all ghostly relationships between poetry, voice, photography and film.

Mot-clés : film, photolittérature, fantôme, Denis Cointe, Marie NDiaye, intermedialité

Keywords: film, photoliterature, ghost, Denis Cointe, Marie NDiaye, intermediality

Table des matières

Introduction	4
<i>Y penser sans cesse</i>	6
Le support livresque : Poème et photographies.	7
Le support filmique : Voix <i>off</i> et film.	8
Hantise intermédiaire	8
Effacement identitaire : du texte à la voix	8
Le langage du portrait : du <i>blankness</i> aux visages du reflet, à l'espace négatif	14
Pliages temporels : des pavés berlinois aux trains historiques .	19
Conclusion	24
Bibliographie	26

Traversé de fantômes

Beth Kearney

Introduction

Le moins que l'on puisse attendre de l'essor international que connaissent depuis quelque temps les études sur « le texte et l'image », comme il est convenu de les appeler, serait de permettre le désenclavement des disciplines « humanistes » que sont les études littéraires et l'histoire de l'art : en les aidant à situer leurs objets respectifs les uns par rapport aux autres, elles devraient en principe les inciter à briser l'illusion d'autonomie dont se nourrissent les champs académiques constitués. (Vouilloux 2005)

La bifurcation des arts du temps et ceux de l'espace est une fiction. De nombreux théoriciens le constatent, parmi lesquels je citerais Liliane Louvel (1998, 2002), Bernard Vouilloux (2004, 2005), Danièle Méaux (2009) et Philippe Ortel (2002). En effet, le dialogue historique entre les disciplines de l'histoire de l'art et de la littérature donne lieu — de l'Antiquité jusqu'à l'ère contemporaine — à divers échanges dits « fructueux » (Louvel 1998, 2007) : Le *Laocoon* de Gotthold Ephraïm Lessing, les calligrammes de Guillaume Apollinaire, les portraits « textuels » d'Honoré de Balzac et *l'ut pictura poesis* d'André Breton¹, etc. l'influence mutuelle de l'art visuel et de la littérature n'a fait que se multiplier depuis l'avènement de l'ère numérique, ce dont témoigne le champ d'études nommé la photolittérature. Or, quelle est la matière de ces échanges ? Qu'est-ce qui oscille entre le support « textuel » et le support « visuel » ? Qu'est-ce qu'on transpose ? Sans « corps » et sans forme, ce qui oscille entre les supports peut surtout être une comprise comme une entité immatérielle. L'objet livresque, la toile d'artiste, le film, etc. tels

1. Ces deux derniers exemples servent des études de cas pour Vouilloux, voir (2004).

sont les supports qui sont porteurs des idées et des messages peu tangibles et peut-être même « fantomatiques » ; constitué d'un certain nombre de particularités propres à leur forme (encre de la presse d'imprimerie, peinture, et ainsi de suite), tout support est en effet hanté par une « présence » sans nom et sans corps imposés, alors que la photographie plus particulièrement, d'après la pensée barthésienne, témoigne de ce qui « a été là » (1980). La notion même d'une présence qui « demeure » invite à une réflexion sur le caractère fantomatique non seulement de la photographie, mais de l'œuvre photolittéraire qui donne lieu à divers échanges entre le verbal et le visuel². Je m'arrête donc sur la question de « hantise », c'est-à-dire sur le passage intermédiaire d'un message immatériel, mais toutefois présent, voire indiciel, entre supports.

Pour ce faire, je me propose d'étudier un livre (NDiaye 2011) et un court-métrage (Cointe 2012), les deux intitulés *Y penser sans cesse* (désormais *Y penser*). Ces deux œuvres sont le fruit d'une collaboration entre la femme de lettres Marie NDiaye et Denis Cointe, un « vidéaste » (pour reprendre le terme de NDiaye (Taïeb, Qabbal, et NDiaye 2015)). Paru en 2011, le livre est un petit volume contenant un poème en prose de NDiaye accompagné de photographies de Cointe. En 2012, les éléments visuels et textuels du livre sont métamorphosés par Cointe en court-métrage : son travail filmique comporte une lecture de NDiaye de son poème et le déroulement d'un film du même type que les photographies du livre. Pour NDiaye, la transposition intermédiaire du poème, qui passe du texte à la voix, a fait partie de la genèse de ce projet tout à fait polymorphe :

Le travail radiophonique en particulier m'a donné envie de penser d'une autre façon encore à un texte, c'est-à-dire d'imaginer une écriture dont le propos, la texture, le sens, auraient partie liée avec la musique et les images, un texte qui ne serait pas un accompagnement mais qui serait écrit dans l'intention bien précise de ne faire qu'un de ces deux autres formes musicales et visuelles³.

Ce projet résolument intermédiaire est, comme l'indique la quatrième de couverture du livre *Y penser*, « obsédant et traversé de fantômes ». De ce fait,

2. Termes de Bernard Vouilloux, (???).

3. NDiaye citée par Frédérique Donovan, (2013).

dans le texte de NDiaye, un fantôme (ré)apparaît sous forme d'un jeune juif, victime de l'holocauste, « le petit Wellenstein qui a trouvé refuge dans le cœur de [l]'enfant [de la narratrice] » (2011, 19).

Qui sont les autres fantômes ? Plus particulièrement, où sont les autres fantômes ? Si le fantôme est à la fois une « présence qui se fuit » (Cazé 2006) et « l'absence qui s'offre au regard » (Angel-Perez 2006b, 8), à savoir une présence-absence (Delvaux 2005), il se peut que les supports à l'étude comportent des éléments spectraux outre le fantôme Wellenstein. Avant d'aborder l'analyse, je fournirai une brève description d'*Y penser*, proposant ensuite trois pistes de réflexion qui permettront de déceler des moments fantomatiques qui traversent le texte, les photographies, le film et la lecture du poème à voix haute. Premièrement, j'expliquerai comment l'effacement identitaire et l'effet d'écho rendent les personnages du texte et la voix de l'auteure fantomatiques. Cette première piste explore la métamorphose du texte vers le vocal à travers la notion d'une chambre d'écho. Deuxièmement, je déchiffrerai la manière dont les fantômes textuels et sonores pénètrent le visuel ; je montrerai que, à propos des poèmes inédits de NDiaye (textuels et sonores), l'effacement identitaire a trait, en effet, à un langage étroitement lié à l'autoportrait et la recherche « narcissique » du soi intime. Enfin, je réunirai les contributions textuelles, vocales et visuelles des deux auteurs en me concentrant sur le pliage temporel de la ville. Exécuté par tous les éléments des deux œuvres, ce pliage du temps est mis en évidence par les deux créateurs de manière plus concrète grâce aux pierres d'achoppement berlinoises et au motif du train.

Y penser sans cesse

Le poème en prose, les photographies, la voix *off* et le film qui composent l'ensemble d'*Y penser* sont à l'origine destinés à être éphémères et spectaculaires ainsi que radiophonique. Élaboré par Cointe, le projet a pris la forme d'une lecture publique de NDiaye devant un écran projetant des photographies de Cointe. Le réalisateur l'a nommé *Die Dichte*, mot allemand qui veut dire « la profondeur » (Michaud 2012, 66-67) ou « la densité » (NDiaye et Darge 2011 ; Taïeb, Qabbal, et NDiaye 2015, 47). Le spectacle a été accompagné de la musique de Sébastien Capazza et Frédéric Cazaux (Donovan 2013, 390). Le visuel, le sonore (orchestral et vocal), l'ambiance de la salle et la

présence de l'écrivaine a créé un spectacle considéré par ailleurs comme un « espace transfiguré⁴ ». Ce spectacle polymorphe a eu lieu dans quelques villes françaises aux mois d'avril et de mai de 2011. Il reste toutefois des traces matérielles et numériques du spectacle.

Le support livresque : Poème et photographies.

Le petit volume photolittéraire, qui est paru aux éditions de l'Arbre vengeur, est composé d'un poème en prose inédit de NDiaye. En raison du discours indirect et du vers libre qui ressemblent à un monologue intérieur, le poème pourrait également être qualifié de récit, de pièce de théâtre (surtout parce qu'il a été « joué » plus tard par des comédiennes⁵) ou de chant. Le livre comporte une version originale en français suivie d'une traduction allemande de Claudia Kalscheuer dans la dernière partie du livre (les deux versions sont devenues des travaux radiophoniques). L'élément textuel d'*Y penser* met en scène la narratrice qui marche dans son quartier berlinois de Charlottenburg avec son fils. Le jeune garçon du poème semble vouloir mieux connaître sa mère : très curieux et « d'un cœur compatissant » (2011, 25), ce fils est habité par un fantôme, un jeune témoin d'une « faute terrible inexpiable » (2011, 11). La suite de sept photographies de Cointe sont rassemblées au milieu du livre, entre la prose de NDiaye et la traduction de Kalscheuer. Les photographies montrent des vitres d'un *S-Bahn* berlinois : à travers la vitre du train en marche, on voit le paysage urbain et naturel et dans un même temps, les visages des voyageurs qui se croisent et s'entremêlent à leur reflet.

4. Cf. <https://www.theatredurondpoint.fr/spectacle/die-dichte/>.

5. Il existe aussi des podcasts d'une lecture de la prose de NDiaye. La lecture de la prose ndiayenne — en allemand ainsi qu'en français — est en effet « jouée » par des comédiennes. En mars 2012, une pièce radiophonique en allemand a été coproduite par la *DeutschlandRadio Kultur*. En 2014, Cécile Gérard (comédienne) lit le récit de NDiaye pour le festival d'Avignon. Cette lecture — accompagnée d'un extrait d'*Autoportrait en vert*, une autre œuvre photolittéraire de NDiaye — est désormais disponible sur *France Culture*. Ces événements — qui transforment le contenu de manière très intéressante — dépassent malheureusement le cadre de mon étude. Cf. Juliette Heymann, « Y penser sans cesse », (« Un été de lectures »), En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/un-ete-de-lectures-ete-14/y-penser-sans-cesse>.

Le support filmique : Voix *off* et film.

Le court-métrage de Cointe est produit par le G.R.E.C, un producteur de films souvent expérimentaux⁶. D'une trentaine de minutes, le film transforme le visuel et le textuel du livre grâce à la voix *off* de NDiaye et des (auto)portraits en mouvement des passagers d'un *S-Bahn* qui traverse la ville de Berlin. Ces images prennent le parti sur le plan stylistique de ressembler aux photographies du livre. Parfois, la caméra est positionnée dans le train à côté des passagers, d'autres fois elle fixe les passagers de l'extérieur. À la différence du livre, le court-métrage saisit aussi le paysage vide et éclairé : la ville de Berlin est observée par des anonymes en transit. On entend le train tout au long du tournage. La musique classique de Capazza et Cazaux joue entre les pauses de la lecture de NDiaye (2012).

Hantise intermédiaire

Effacement identitaire : du texte à la voix

Le *blankness* est un concept qui, selon Andrew Asibong, désigne le vide identitaire des personnages de l'univers ndiayien⁷ (2013). Asibong explique que la multiplication des personnages « *blanks* » dans l'œuvre ndiayienne est en partie attribuable à son identité à la fois française et redoutée. En effet, l'auteure ne connaît pas son père africain jusqu'à l'âge adulte et elle grandit dans un milieu français et populaire d'un village en Beauce (2013, 7-8). Malgré la « francité » de l'auteure, la couleur de sa peau et son nom d'origine africaine témoignent de son identité « étrangère » (2013, 7-8). Pourtant, dans plusieurs entretiens, l'auteure explique sa distance avec son identité africaine ; lorsqu'on lui pose par exemple la question de « quelle est votre relation avec [l]e continent [de l'Afrique], d'où votre père est originaire ? », elle répond ainsi :

6. Le G.R.E.C. est un producteur où « tous les genres et les formes sont admis ». Cf. <http://www.grec-info.com/conditions.php>.

7. De manière comparable, Maïté Snauwart constate que l'identité dans les écrits de NDiaye est « dysphorique, voire impossible, sujette à la fuite, inapte à se cristalliser de façon définitive. À sa place se dégage une subjectivité mouvante, incertaine, impressionnée par ses rencontres, qui évoque le modèle de sujet nomadique et ouvert à l'altérité [...] » (2016).

C'est une relation un peu étrange et assez lointaine. [...] ma relation à l'Afrique est un peu rêvée, abstraite, au sens où l'Afrique, dans ma tête, est plus un songe qu'une réalité. En même temps, je suis attirée, incontestablement, mais de manière contradictoire, parce que j'aurais pu sans peine faire des voyages plus fréquents là-bas. Mais il y a peut-être de ma part une sorte de crainte, je ne sais pas précisément de quoi. (NDiaye 2009)

Ce genre d'éloignement identitaire du pays d'origine de son père se manifeste également dans des affirmations qui semblent vouloir effacer cet aspect de son identité, tout comme lorsqu'elle explique qu'elle « n'arrive pas à [s]e voir [...] comme une femme noire » (Asibong 2013, 7). Le désir de NDiaye de s'éloigner de son héritage africain, une partie de son identité qui lui est totalement étranger, est peut-être la raison pour laquelle, constate Asibong, ses personnages sont très souvent impersonnels, vides, « zombifiés » ou fantomatiques :

One way of beginning to think about NDiaye's blank effect — or blank affect — is to consider her protagonists' reluctance to talk, or even to appear. Some of NDiaye's characters keep themselves blank and hidden by being literally, physically absent. Others never speak. Others still, having both appeared and spoken, inexplicably dematerialize. The vast majority of NDiaye's protagonists, though, perform their blankness via a strangely cut-off, unemotional demeanor, a deadness which seemingly nothing can wake up or make come alive [...]. These zombified characters frequently participate, apparently without malice, in the psychic — and sometimes physical — 'deadening' of others, at the same time as they themselves are psychically, and sometimes physically, "deadened". (2013, 2-3)

Une analyse au niveau textuel du poème d'*Y penser* peut alors m'amener à constater que les deux personnages principaux du poème illustrent ce genre de *blankness*⁸.

8. Nota bene : le *blankness* tel que Asibong l'entend fait référence à un caractère ndiayien assez complexe qui implique plusieurs facteurs psycho-sociologiques. Le livre d'Asibong explore l'œuvre ndiayienne et les personnages qui effacent (« *blank out* ») leur passé et leur héritage familial. Le poème en prose d'*Y penser sans cesse* n'invite pas au-

La mère et le fils mis en scène dans le poème de NDiaye sont des berlinois anonymes. Ils ont chacun une identité quasi-insaisissable, car ils sont figés dans leurs rôles respectifs de mère et de fils. Le poème évoque seulement leur statut d'expatriés, c'est-à-dire qu'ils sont venus vivre à Berlin dans une maison jaune — le Spielhagenstraße 18 — et qu'ils sont hantés par la mémoire d'une « faute terrible inexpiable » (NDiaye 2011, 11) (j'y reviendrai plus loin). Comme un fantôme qui a laissé son ancienne vie derrière lui, la narratrice semble vidée de toute émotion sauf celle qu'une mère éprouverait ; la mère observe et prend soin de son enfant tout au long du récit, pensant à lui « sans cesse »⁹. Le discours indirect libre entremêle la parole du fils à celle de la mère pour renforcer l'image de la mère comme la seule femme, la seule vraie amie compatissante du fils : il arrive même que la mère devine les pensées de son fils, avec les mots « se demande peut-être mon enfant » (2011, 8). Au milieu du récit, elle l'incite à jouer avec des enfants dans la cour. Lorsqu'il ne veut pas (il protège un nouvel ami, le fantôme Wellenstein), elle dit : « Alors j'ai dit à mon enfant Allons manger si tu ne joues pas » (2011, 29). La description subséquente de la nourriture — une sorte d'*ekphrasis* de la mère qui nourrit son enfant — renvoie à l'image d'un enfant qui suce le sein maternel :

les petites saucisses grillées / aime-t-il¹⁰ la saucisse blanche de
Munich et les raviolis de Souabe et de Berlin l'aimable les beignets
doux fourrés de crème / aime-t-il les petites saucisses de
Nuremberg / n'ai-je pas dit à mon enfant / n'ai-je pas dit à tous
ceux aimables doux et crémeux / du spielplatz¹¹ de la Zilles-
traße / dont la poitrine joyeuse ne donne asile / à nul fantôme
plaintif / Les mères ont sorti leur sein les enfants têtent / front
lisse marbre discret tours sereines. (2011, 30-31)

tant à une réflexion sur les complexités familiales que les autres personnages — plutôt romanesques ou théâtrales — des œuvres plus longues de l'auteure (2013).

9. Le titre du volume entretient une relation très particulière avec le discours indirect libre du poème en prose. C'est-à-dire que le flux de pensées de la narratrice évoque l'acte de « penser sans cesse » à divers sujets, soit à son fils, mais aussi – comme nous le verrons plus tard – à l'histoire honteuse du pays.

10. « Il » dans ce passage fait référence à l'enfant-fantôme Wellenstein qui possède le fils de la narratrice.

11. « Spielplatz » est une cour de récréation pour les enfants.

Cette observation des mères dans la cour de récréation semble un reflet de la narratrice d'autrefois. Hormis les éléments fantastiques et mémoriels du poème, la narratrice — observatrice et protectrice de nature — est une mère archétypique, remplaçable, multipliable. Le *blankness* d'Asibong s'opère dans ce récit parce que la mère — pensive, songeuse, introvertie — est dépourvue de caractère mis à part son rôle de mère.

En effet, la prose consiste en une série de reformulations et d'échos énonciatifs. Par exemple, la phrase « comme tu es grande » (2011, 33, 39) se fait écho, se transforme au cours du récit et laisse entendre un rapport mère-fils archétypique. Surtout, l'énoncé des deux premières lignes du poème — ouvrant sur un pronom possessif — témoigne de ce rapport : la formule « Mon enfant me regarde et me dit / je ne sais rien de toi qui es-tu » (2011, 7) devient « je ne sais rien de toi dit mon enfant / sinon que tu m'aimes est-ce suffisant » (2011, 7-8). Ce genre d'énoncés mis constamment dans la bouche de l'enfant sont des questions très existentielles et humanistes, comme Gisela Febel l'explicite :

[Les questions de l'enfant] sont l'expression d'une réflexion humaniste ou existentielle par le fait que ce n'est pas une pure curiosité intellectuelle qui motive l'enfant. Cette interrogation est accompagnée d'un sentiment moral et du pressentiment d'une rencontre avec le sublime de la vie et de la mort, [...]. (Febel 2013)

Le fils, hanté par la mémoire d'une faute nationale et « inexpiable » cherche à dénicher les fantômes identitaires de sa mère (un trope ndiayien). Le récit se joue donc autour d'un fils innocent et serein en compagnie de sa mère : comme tout enfant, il est « sans-crainte devant sa propre audace » et curieux de mieux connaître sa mère qui semble réticente à dévoiler le caractère inconnu de sa jeunesse (NDiaye 2011, 7-9). Tout au long du récit, elle parle et réfléchit à son fils, mais peut-être aussi à la jeune fille qu'elle a été : Ginette Michaud explique en effet que le couple « tu » et « je » dans le poème signe ce genre de jeu qui confond les identités de la mère et du fils (2012). La question incessante du fils (le « qui es-tu ») semble conduire la mère à se demander, à son tour, « qui es-tu et qui suis-je moi » (NDiaye 2011, 8). Le vers libre et l'absence de dialogue rendent l'identité du locuteur ambiguë, créant une écholalie qui se réverbère, résonne et se reformule sans cesse. La question de « qui es-tu », qui réapparaît au fil du poème, n'a, en effet, pas de réponse

définitive et immuable, comme on le constate dans les vers suivants lorsque la mère ne dévoile pas son souvenir d'elle-même lorsqu'elle était jeune.

toi ma mère qui es-tu / fillette aux courtes nattes et à l'œil brun
toujours cerné / je lui dis je ne sais pas j'étais enfant et le temps
a passé / je ne sais pas je lui dis / il ne reste rien de cette fille au
regard triste un peu. (NDiaye 2011, 9-10)

Si la mère pense à l'image d'elle-même en tant que « fillette », elle semble toutefois vouloir en laisser de côté, car le temps a changé non seulement ses souvenirs d'elle-même, mais la personne qu'elle est devenue ; toute connaissance de soi n'est alors qu'une illusion, une « contrevérité » (NDiaye 2011, 9) qui circule et se reformule.

Au cours du poème, les énoncés interpellatifs sont en écho, jamais proférés de la même façon. Prototype de la reformulation énonciative¹², la nymphe mythologique Écho représente plus qu'une résonance vocale et qu'une identité effacée : après ses aventures divines et amoureuses, Écho perd aussi son corps :

Méprisée, elle se cache dans les forêts [...]. Les soucis qui la tiennent éveillée épuisent son corps misérable, la maigreur dessèche sa peau, toute la sève de ses membres s'évapore. Il ne lui reste que la voix et les os ; sa voix est intacte, ses os ont pris, dit-on, la forme d'un rocher. [...] mais tout le monde l'entend ; un son, voilà tout ce qui survit en elle. (Ovide 1992, 119)

Les personnages textuels d'*Y penser* — des personnages *blanks* par excellence de l'univers ndiayien parce qu'ils ne représentent que leurs rôles familiaux — se métamorphosent en des présences sonores et furtives, des échos fantomatiques qui se réverbèrent au cours de la prose. Ainsi, l'effacement identitaire, opéré non seulement par le rapport mère-fils emblématique, mais par la voix de l'auteure dans le court-métrage, témoigne du caractère fantomatique des vers poétiques et les personnages qu'ils mettent en scène.

Cet effet d'écho de la prose est une figure de style consciente de la part de l'auteure, qui permet la re-énonciation vocale dans la contribution filmique

12. Les reformulations d'Écho sont, par ailleurs, réduites dans le sens que la nymphe ne répète que la dernière partie de la phrase de l'autre. Contrairement au cas d'*Y penser*, le genre de reformulations mis en scène par Ovide n'a pas la même liberté expressive.

de Cointe. Autrement dit, la prose a été écrite exprès pour une lecture à voix haute, en voix *off*, pour le court-métrage :

Savoir que ce texte était destiné à être lu a-t-il changé votre manière de l'écrire ? [NDiaye :] Oui, c'était clair que je ne devais pas du tout écrire en prose romanesque, en nouvelle, en histoire, ça devait être très différent d'un roman. J'ai même imaginé que ça aurait pu être chanté si j'étais chanteuse. (Taïeb, Qabbal, et NDiaye 2015)

Voici pourquoi le poème en prose ne comporte pas de virgules, ni de points, ni de guillemets. Comme un monologue intérieur chanté, le poème a un rythme affranchi, inconsistant, mais entièrement harmonieux parce que les digressions et les pensées sont librement articulées. Ce genre d'écriture se situe, selon Roland Barthes, entre le transcrit et la voix parlée : c'est un genre d'« écriture, [...] qui est trop présent dans la parole [...] et trop absent de la transcription [...], à savoir le corps [celui de l'écrivain ou du locuteur], revient, mais selon une voie indirecte, mesurée, et pour tout dire juste, musicale, par la jouissance, [...] » (1981, 13). La prose transcrite en vers libre permet sa métamorphose en voix ; la voix de NDiaye dans le film de Cointe — douce, profonde, monocorde — annonce alors un corps. Or, ce corps n'est pas présent de manière visuelle dans le court-métrage : ressemblant à un texte plus qu'à une personne réelle, la lecture « neutre » de NDiaye met en lumière de manière paradoxale l'absence de son corps, car elle vise à ne pas « jouer » les personnages comme un comédien dans une pièce théâtre, mais de « jouer un texte ». À propos de la lecture de *Die Dichte*, NDiaye explique qu'elle ne veut « surtout pas incarner ce texte : il faut que ce soit le plus distant, le plus neutre possible. Depuis toujours, ces lectures dans lesquelles on “met le ton” [s]e glacent. Ce n'est plus la voix de l'écriture que l'on y entend » (2011). L'auteure vise donc à *jouer la neutralité* de l'écriture, car l'écriture — à l'opposé d'un personnage fictif, d'un narrateur, ou d'un auteur — n'a pas d'identité ni de corps. Comme un fantôme, l'écriture est une chose qui s'installe dans une « demeure » et la hante. Dans son exploration philosophique de la voix fantomatique, Christiaan L. Hart Nibbrig se demande :

[...] où situer la voix ? Du côté du locuteur ? de l'auditeur ? ou dans un entre-deux ? est-elle, comme l'écho, à la fois partout et nulle part, un leurre égaré, une éternelle errance ? et encore : la

voix est-elle le support, le véhicule de ce qu'elle énonce et nuance avec une indicible, une infinie subtilité ? ou est-elle portée par le contenu langagier, prise en charge comme on prend en croupe, un simple complément matériel ? (2008, 9)

Les questions posées par Nibbrig sont surtout intéressantes parce qu'elles soulèvent un paradoxe propre à « l'existence » du fantôme, c'est-à-dire que la voix, comme le fantôme, est à la fois présente et absente. Relevant tant de questions très pertinentes, j'emprunte surtout à cette réflexion philosophique ce que Nibbrig caractérise de voix fantomatique comme « un leurre » ou « une errance » qui ne s'attache à aucune entité particulière : la voix de NDiaye, porteuse des énoncés multipliés, oscille entre le textuel, le corporel et l'audible, et c'est ainsi que la métamorphose de la voix du texte au court-métrage allégorise la figure du fantôme. Sans identité délimitée, la voix est toutefois reliée à un corps réel, déplacée vers des corps textuels et filmiques : elle n'est que la « trace » d'un corps, soit une entité prise entre le viscéral et le conceptuel. Comparable à la nymphe ovidienne qui se fait écho, elle est en « éternelle errance » tout en possédant le corps textuel du livre et le corps filmique du court-métrage. L'écho de l'énoncé interpellatif, existentiel et humaniste du fils, « qui es-tu et qui suis-je moi », incarne parfaitement tout ce qui est spectral. L'énoncé répété au fil du poème symbolise une sorte de chambre d'écho remplie (ou vidée) des présences *blanks* et inidentifiables en errance.

Le langage du portrait : du *blankness* aux visages du reflet, à l'espace négatif

Cette résonance textuelle et vocale d'un énoncé existentiel annonce non seulement le caractère fantomatique des corps textuels et vocaux, mais le langage même du portrait visuel :

Qui suis-je ? Vieille question que l'homme occidental se pose en regardant les œuvres qui lui renvoient son reflet, interrogation lancinante que le photographe est venu précipiter au cours des dernières années. Le XX^e siècle n'a pas trouvé de réponse ; les incertitudes se sont accrues. Comment représenter l'homme mo-

derne, en proie au doute, perdu dans une foule anonyme, dépouillé de toute certitude ? (Angremy 1997, 7-8)

Cette proposition, qui introduit une exposition de 1997 en France de portraits photographiques, tente de décrire la fascination intemporelle pour le portrait, un style artistique qui remonte bien avant la naissance du daguerréotype en 1835. Avant la photographie et le miroir, il y a eu — selon l'Histoire naturelle de Pline l'Ancien — la première portraitiste, la fille du potier Butadès : à partir d'une ombre, Dibutade a tracé sur un mur le contour de son amant qui serait bientôt parti (2013). La trace de Dibutade signe l'origine du portrait comme étant un acte surtout obsessionnel, sentimental et narcissiquement douloureux. L'élément qui crée le portrait est, dans le cas de Dibutade, l'ombre ; dans le mythe de Narcisse, c'est le reflet de l'eau, ou bien le miroir selon une réinterprétation plus récente et, plus tard, la lentille ou le pinceau du portraitiste. Ces éléments peuvent être compris comme les lieux ultimes de l'introspection : dans la culture Occidentale, le portrait représente le lieu emblématique de la fascination de l'autre et — au moyen de son pouvoir interpellatif — du soi difficilement reconnaissable, surtout lorsqu'il est question de l'autoportrait. Si les dieux de la mythologie grecque interdisaient le regard dans le reflet (Arbaïzar 1997, 27), c'est à cause de l'obsession, l'imprudence et la vanité de l'homme, des éléments qui invitent à une interprétation de la pathologie associée au miroir de Narcisse :

Que voit-il [Narcisse] ? Il l'ignore ; mais ce qu'il voit le consume ; la même erreur qui trompe ses yeux les excite. Crédule enfant, pourquoi t'obstines-tu vainement à saisir une image fugitive ? Ce que tu recherches n'existe pas ; l'objet que tu aimes, tourne-toi et il s'évanouira. Le fantôme que tu aperçois n'est que le reflet de ton image ; sans consistance par soi-même, il est venu et demeure avec toi [...]. (Ovide 1992, 120)

Le mythe de Narcisse représente l'origine non seulement de l'autoportrait (de l'homme qui *se* regarde dans l'eau), mais du portrait parce que, en fin de compte, Narcisse ne se reconnaît pas ! Tout comme les personnages du poème de NDiaye, Narcisse se demande « qui es-tu et qui suis-je moi ». Le mythe met également en lumière la notion que l'(auto)portrait est un intermédiaire fantomatique, car le reflet — qui *semble* être une vision de l'identité véritable — représente une présence fugitive, et surtout l'absence d'une identité fixe,

tangible et saisissable : si « ce qu'[il] recherch[e] n'existe pas », le reflet de Narcisse fait écho au *blankness* identitaire mis en texte par NDiaye.

L'énoncé « qui es-tu et qui suis-je moi » peut être compris comme l'équivalent textuel de l'obsession de l'image du reflet, de la recherche narcissique du soi du reflet. Or, l'introspection et les questions du fils dans le poème témoignent, comme je vais le démontrer plus tard, d'une vision plus humaniste (et non pas pathologique), car il a trait non pas au soi narcissique, mais à l'héritage de la Shoah de la Deuxième Guerre mondiale. Le fils de la narratrice parle toutefois le langage du portrait en posant la question de « qui suis-je », et il incite également son interlocuteur à se poser la même question, soit à reconnaître que les fantômes du pays appartiennent à tout le monde. En guise de réponse à la question du fils, l'image mentale de la narratrice surgit, celle de la « fillette aux courtes nattes et à l'œil brun toujours cerné » (NDiaye 2011, 9). Surtout, l'énoncé « Mon enfant me regarde » illustre le jeu identitaire mis en poème, car l'enfant semble chercher son reflet — et son identité — à travers le profil de sa mère : la prose illustre une image de deux figures qui se regardent à la recherche de leur « soi » respectif. Comme la doublure de Narcisse dans l'eau, l'image mentale de la narratrice en fillette n'est qu'un fantôme fantaisiste. De cette manière, les mots de NDiaye et l'effacement identitaire typique de son univers romanesque établissent, grâce à ce que je nomme le langage du portrait (hérité du mythe de Narcisse), un rapport avec le monde berlinois mis en image par Cointe.

La photographie, un support moderne qui fige ce qui « a été » (selon la formule très connue de Barthes (1980, 120)), hérite de la recherche perpétuelle, obsessionnelle et futile de soi, car elle tente de saisir, de figer un instant fugitif. Les visages du reflet photographiques et filmiques de la collaboration, qui souvent flottent dans l'air comme une voix sans corps, renvoient à l'illusion fantomatique de Narcisse. Le visuel d'*Y penser* met en image des anonymes en transit, des figures qui ont l'air ordinaire. Malgré leur regroupement dans le *S-Bahn*, chaque figure ne semble pas consciente de la présence de leur voisine ou voisin et demeure introspective ; ce sont des passagers impartiaux et neutres qui semblent évoquer un *blankness* identitaire, pour reprendre le terme d'Asibong (2013). Les reflets des visages sont rendus flous par le mouvement du véhicule et par l'intrusion de la nature et de l'espace urbain : sur le reflet des vitres embuées du *S-Bahn*, l'extérieur du train pénètre l'intérieur et, ce faisant, dissimule les visages et crée des ombres. Certains photographies et plans filmés ne semblent représenter qu'une figure. Pourtant, si on

les examine de plus près, on remarque que des visages sont souvent cachés dans le jeu d'ombres du reflet. Surtout dans le film, ce jeu rend les visages encore plus furtifs, fugitifs : le changement de paysage dans le reflet — souvent visible grâce à une lumière vacillante — fait paraître et disparaître les visages contemplatifs. Le mouvement du train et la fugue constante de l'image transforment les passagers en des (ré)apparitions. À travers cette illusion photographique, Cointe multiplie les figures en transit et crée une « foule anonyme » (Angremy 1997) des passagers-fantômes. Le reflet des vitres du *S-Bahn* symbolise également une hantise collective, un chœur de qui suis-je ? de quoi ai-je peur ? de quoi ai-je honte ? Bien que la plupart des regards soient souvent détournés, il y a trois visages parmi les huit photographies du livre *Y penser* qui semblent diriger leurs yeux hors du train en direction de la caméra : ces passagers semblent pris dans la même recherche humaniste de soi du fils du poème, ou bien dans l'introspection intime de la mère.

De cette manière, il est intéressant de noter que Cointe marie le genre du portrait à un autre lieu idéal pour l'introspection : le train. Le *S-Bahn* est un lieu intermédiaire oscillant entre son point de départ et la station d'arrivée, c'est-à-dire un « entre-deux » qui rend les passagers anonymes et pensifs. La rencontre du dehors et du dedans sur le reflet et la multiplication des figures métaphorisent la manière dont la collectivité a tendance à envelopper l'identité singulière. En tant que lieu faisant partie de la vie quotidienne pour plusieurs, le train est un endroit où l'on s'entoure consciemment d'étrangers et se plonge souvent dans un univers introspectif. Pourtant, la vision du train fournit par les photographies change au sein du support filmique d'*Y penser*.

Le court-métrage emploie une stratégie filmique qui rend la ville fantomatique à travers la figuration d'une chambre d'écho. Il comprend des perspectives de la ville qu'on ne voit pas dans les photographies : à la différence de celles-ci, la ville est ici vue parfois par une vitre sans reflet, ou selon la perspective de quelqu'un positionné hors du train. Ces perspectives plutôt claires montrent un *S-Bahn* qui traverse la ceinture de Berlin et entrecoupe les portraits des visages flous. Le *zoom* arrière permet souvent la clarté et révèle l'espace vide, aéré et ouvert de la ville, voire l'absence¹³. À la neuvième minute, par exemple, l'élargissement de l'espace négatif et le terrain enneigé raptent la figure qui fait du patinage. L'ampleur du paysage aérien renverse

13. Par ailleurs, la dernière ligne du poème de NDiaye fait l'*ekphrasis* de l'apport visuel de Cointe, car elle écrit que « rien ne bouge dans le ciel de Berlin » (NDiaye 2011, 46).

la focalisation d'un portrait et diminue les figures, les rendant encore plus anonymes que les visages dans le train. Le bruit du train au loin provoque une sorte d'écho dans l'espace vide. La musique de Sébastien Capazza et Frédéric Cazaux contribue à cette impression d'écho, car la guitare résonne dans l'espace vide de la ville. Le résultat est une chambre d'écho qui permet au spectateur l'introspection, soit le langage du portrait, et c'est précisément l'objectif voulu par Cointe :

[Il] interroge [s]a propre présence au monde. [Il] travaille sur l'absence car sans doute n'[est-il] pas sûr d'être là. [Il] voulait faire en sorte que le spectateur se construise sa propre histoire, se fasse ses mises au point, pendant toutes ces coupes, ces entrecroisements de la vidéo, la musique et du texte. (Debur 2011)

Et pourtant, l'espace textuel d'*Y penser* est bruyant et rempli d'un discours, comme par exemple les questions du jeune garçon et les pensées de la narratrice en guise de réponse à son fils. Margarate Zimmermann, dans son analyse du récit de NDiaye, constate le rapport harmonieux entre la ville et la conscience des personnages, lorsqu'elle explique que « l'espace urbain [...] devient alors la chambre d'écho de leurs émotions et de leurs états d'âmes : de leurs deuils, de leurs sentiments de culpabilité et de leurs crises identitaires, mais aussi de leurs joies et bonheurs tranquilles » (2013b, 126). Par exemple, le *spielplatz* du récit est plein d'enfants, servant de lieu de contemplation pour la narratrice. En revanche, la cour de récréation du court-métrage (à 17 minutes 30) est inhabitée, mis à part les cris des enfants qu'on entend en même temps que la lecture : leurs corps absents, mais leurs voix audibles, ces enfants jouent donc le rôle du fantôme. Si des figures *blanks* et fantomatiques traversent le récit ainsi que les portraits du livre, le court-métrage renforce la notion de la présence-absence du fantôme en raison de l'espace négatif qui minore davantage les figures de la ville. De cette manière, le textuel et le visuel créent une chambre d'écho de manière différente : la prose de NDiaye se concentre sur la présence des fantômes à travers le texte, alors que le visuel de Cointe illustre leur absence, car ils ne se révèlent pas à la vue mais sont entendus.

Pliages temporels : des pavés berlinois aux trains historiques

La figuration de la ville et ses fantômes allégorisent la conscience collective de la ville de Berlin. Très tôt dans le poème, « la vague conscience d'avoir mal agi » de la mère (NDiaye 2011, 10) se métamorphose en mémoire collective d'Allemagne après la Deuxième Guerre mondiale. La honte de la mère, symptôme de sa propre introspection, témoigne aussi de son « adoption » du deuil collectif de son « nouveau pays ». Il n'est donc pas anodin que le livre comporte une traduction allemande ; la traduction enrachine le livre *Unablässig daran denken* dans une longue tradition germanophone (mais aussi francophone (Zimmermann 2013a)) de documents sur la Shoah du XX^e siècle. Cette tradition honteuse, emplie de pardons, lutte contre le refoulement de cette histoire. *Y penser* tente de faire revivre la mémoire refoulée, car « la faute était là et terrible inexpiable » (NDiaye 2011, 10) et la narratrice se dit que « [...] leur chagrin est le [s]ien / et leur douleur est la [s]ienne » (2011, 40). Ici, « leur » désigne les esprits longtemps tourmentés car assassinés pendant le régime nazi. Le poids de l'histoire devient ainsi un motif très puissant de la prose, car les corps de la mère et de son fils sont porteurs d'une honte collective : les fantômes, qui se rattachent à la ville, hantent l'esprit de la narratrice et de sa maison. Plus explicitement, le corps du fils est possédé des « membres / si fins si blanc / de ce garçon sec poussiéreux », de « ce triste et vieux ami » « sombre » (2011, 21, 27, 31), c'est-à-dire du corps amaigri, vieux et souffrant d'une victime du génocide nazi.

De manière peut-être plus concrète, le poème de NDiaye fait, en fait, référence à une installation urbaine de Berlin. L'intertexte renvoie donc à l'art contemporain de la ville afin de symboliser la présence *unheimlich* (à la fois familière et étrange)¹⁴ des fantômes de l'holocauste. Au cours de la prose, le mot allemand *Stolpersteine* (qui veut dire « pierres d'achoppement » en allemand (Trouche 2016, 118)) interrompt l'histoire à de multiples reprises. En réalité, Les *Stolpersteine* du récit font partie d'un projet de l'artiste allemand Gunter Demnig qui, entre 1993 et 1997, a placé des pavés devant les lieux d'habitation de victimes du régime nazi¹⁵. Sur les pierres d'achoppement, les

14. Freud écrit en fait que « les choses familières peuvent devenir étrangement inquiétantes, effrayantes » (Freud et Marty 1993, 7).

15. Trouche explique que Demnig est maintenant médiateur et fabricant des *Stolpersteine*, car de nombreux pays européens achètent des pavés pour les placer dans la ville et pour honorer la mémoire des morts (2016, 118-19).

informations sur des juifs, des bohémiens, des handicapés, des homosexuels et des opposants politiques et religieux du III^e Reich sont inscrites sur une plaque en laiton, avec l'expression, « Ici habitait » (Trouche 2016) :

[Les *Stolpersteine* ont] la taille de pavés, qui représentent une personne ou un groupe selon les circonstances. Cette œuvre est évanescence et fantomatique, puisqu'elle est tout à la fois visible et invisible : le passant peut voir la présence des plaques comme ne pas s'en rendre compte. Son principe est intéressant puisqu'il vise à faire surgir des états civils d'habitants exterminés par le régime du III^e Reich. [...] forme rhizomatique, fantomatique qui fait ressurgir, pavé par pavé, l'extermination massive de millions d'êtres humains. (Trouche 2016)

Dans un entretien de 2011, NDiaye parle des *Stolpersteine* : « Comme c'est du cuivre, plus on marche dessus, et plus le pavé brille et réactive la mémoire » (2011).

Ces plaques sur les pavés berlinois opèrent une superposition temporelle parce qu'elles ramènent le passé honteux et immatériel à un présent matériel, tout comme certains énoncés répétés et troublant du texte tels que « chez qui habitons-nous ? » et « de quels regrets de quelles tristesses / amères et froides / sommes-nous comptables ? ». Devant la maison jaune doublement habitée et hantée du poème, il y a trois pavés *Stolpersteine* avec les noms d'une famille qui a été déportée en 1943 :

et nous sommes sortis de notre maison jaune / comme le grand soleil allemand éclaboussait la rue cette après-midi du six août deux mille huit / et nos pieds ont glissé sur les trois pavés de cuivre Stolpersteine nos pieds ingénus chaussés de sandalettes / ont lissé poli les noms de Julius Wellenstein et d'Anna Wellenstein et / de Franz Wellenstein / qui avaient quitté cette même maison jaune / dans l'éblouissement semblable du grand soleil allemand / une après-midi d'août mille neuf cent quarante-trois. (NDiaye 2011, 11-12)

Au cours du récit, des marqueurs temporels et spatiaux (au ciel estival de Berlin et aux années 2008 et 1943) crée une sorte de palimpseste urbain : l'après-midi ensoleillé de 2008 est hanté par les victimes qui ont quitté la

maison du Spielhagenstraße 18 « dans l'éblouissement semblable du grand soleil allemand » d'une après-midi encore semblable de 1943 (2011, 12).

Faisant revivre le passé à travers les trottoirs de Berlin, les *Stolpersteine* portent la mémoire troublante des atrocités des années 1940, plient le temps et, surtout, empêchent l'oubli collectif. L'interruption du poème avec le mot *Stolpersteine* — étrange pour le lecteur français et donc saisissant — symbolise une flânerie textuelle interrompue. Bien qu'on puisse facilement ne pas tenir compte d'une irrégularité (de la prose et du trottoir), le mot ou le pavé *Stolpersteine* rompt le parcours (de lecture ou de marche) à travers le resurgissement du passé au présent. Ces pavés de cuivre, sur lesquels des pieds ingénus glissent tous les jours, représentent également une mémoire refoulée : « nul ne se souvient car tout le monde est mort » (NDiaye 2011, 24). En guise de réponse à l'oubli collectif, la narratrice conseille son fils de laisser le fantôme habiter son corps :

Laisse-le reposer là et profiter / avec toi du soleil d'août à profusion sur Berlin en paix / car il ira où si tu le renvoies / et sur quel trône incertain [...] / laisse-le reposer là maître du royaume obscur / de ta petite âme expatriée. (2011, 41)

Le fantôme Wellenstein, qui possède le « cœur compatissant » (2011, 25) du fils de la narratrice, représente ce qui « demeure », c'est-à-dire qu'il constitue, tout comme l'indicibilité de la photographie, une trace immatérielle et fantomatique, mais plus spécifiquement la trace de la « faute terrible inexpiable » (2011, 11) de la Deuxième Guerre mondiale. De cette manière, il apparaît que les personnages du récit puissent voir et accueillir les fantômes seulement parce qu'ils ressentent la honte collective. En effet, comme le décrit Martine Delvaux, le fantôme se donne à voir seulement si l'on est prêt à le (rece)voir : « Seuls ceux qui sont prêts à l'accueillir sont aptes à le voir. Les coupables, les assassins, les meurtriers, [l]a veuve remariée [du père dans *Hamlet*] ne le voient pas ; à eux échappe l'entre-deux » (2005, 15). De cette manière, à cause d'un double sentiment de deuil et de honte, la narratrice semble vouloir non seulement reconnaître la présence du fantôme Wellenstein, mais honorer la mémoire des victimes de l'holocauste : elle empêche l'oubli en partageant la maison et la ville hantées avec ces esprits « intranquilles ».

Bien que la contribution de Cointe ne traite pas explicitement les traces de l'holocauste, la prose et le visuel d'*Y penser* se rejoignent à travers le motif

du train : la cour de récréation du récit a un « [...] grand train de bois » (2011, 27) ; dans le domicile partagé du Spielhagenstraße 18, la narratrice annonce qu'il y a « les wagons et la locomotive [du] train de bois » (2011, 13, 15) ; la mère explique également qu'en 1943, « on emmena peut-être directement / [les Wellenstein] de leur maison jaune jusqu'au quai dix-sept de Grunewaldbahnhof » (2011, 13, 39). En effet, la gare ferroviaire (bahnhof) de Berlin-Grunewald — aujourd'hui desservie par le *S-Bahn* — en « mille neuf cent quarante-trois » (2011) était la station de départ de multiples trains de mort. Le train, un emblème moderne par ailleurs très habituel, se rattache ainsi à une histoire de génocide. Dans cette optique, le train allégorise une ombre sur le mur de la grotte platonicienne parce qu'on ignore (ou choisit d'ignorer, d'oublier) le fait qu'il est impliqué dans l'histoire de la déportation considérée la plus massive de l'ère moderne¹⁶. La narratrice rappelle régulièrement le train dans la prose et met en lumière l'histoire honteuse qui se rattache à ce véhicule moderne. Mis en image (dans les deux œuvres), le motif du train fait preuve de ce qui « a été » et corolairement de ce qui demeure grâce à sa présence fantomatique dans *Y penser*. Le train témoigne alors de la conception indicielle de la photographie parce qu'il constitue, tout comme le fantôme Wellenstein, les traces de l'Holocauste.

Tout comme les pierres d'achoppement du texte de NDiaye, le train dans les photographies et dans le court-métrage symbolise également une certaine intemporalité. En tant que lieu intermédiaire, le *S-Bahn* d'*Y penser* est un espace hermétique préservé des changements saisonniers : au début du film, il y a beaucoup de neige, alors qu'au milieu du film, on se rend compte que le lac gelé est fendu et les arbres ne sont plus couverts de neige. De plus, ce train fait le tour de la ville parce que le Ringbahn (ou « la ring ») est une ceinture périphérique qui forme une boucle autour de Berlin. La route cyclique du *S-Bahn* symbolise ainsi une temporalité circulaire. Les fantômes du reflet traversent la ville et symbolisent la mémoire de l'holocauste qui demeure inaperçue dans la ville. Berlin est « un royaume obscur » (NDiaye 2011, 41), tout comme l'âme habitée du jeune fils, les deux porteurs des traces de l'holocauste en dépit du passage du temps et de l'oubli collectif. Si le train représente un lieu cyclique, il obéit à la logique du fantôme dans le sens qu'il

16. Susan Sontag constate, de manière semblable, que les images photographiques de l'ère moderne plus généralement symbolisent des ombres de l'allégorie de la caverne platonicienne, c'est-à-dire les images (les ombres de la caverne) remplacent les expériences (le réel qui est derrière les prisonniers, hors de leur vue) (1980).

« ne disparaît jamais. Rien ne garantit son repos. Toujours, il nous hante, part et revient une fois, deux fois, trois fois comme dans un retour infini, une sur-vie perpétuelle » (Delvaux 2005, 16). La « sur-vie perpétuelle » du train d'*Y penser* crée alors une sorte de non-lieu qui, malgré sa présence dans un monde chargé et en pleine effervescence, est un espace hors-du-temps et un porteur des passagers pour la plupart contemplatifs, introvertis et retirés du rythme quotidien.

Cette notion de temporalité circulaire du train est renforcée par un autre motif qui oscille entre les supports : le platane est évoqué dans la prose aussi bien que dans la photographie.

ne te sens nulle obligation / de protéger la petite âme menue et
contrariante et verte et difficile / que n'abrite pas ton seul cœur
valeurux / ton cœur chagrin coupable / mais aussi bien / du
gros platane de la cour / chaque feuille en forme de main / sèche
poussièreuse / qui vient caresser ta fenêtre parfois / car elle gît
là aussi l'âme intranquille du garçon / dans les feuilles curieuses
et attentives qui se frottent aux vitres. (NDiaye 2011, 22-23)

Le platane est employé ici comme un objet de hantise qui symbolise les présences fugitives de la ville-spectrale : dans la cour et près de la maison jaune hantée, le « cœur chagrin coupable » (2011) du fils de la narratrice ressent les fantômes berlinois à travers la ville, ses espaces vides, ses trains, ses pavés *Stolpersteine*. Le platane — qui se rapproche de la personnification en raison du vers « chaque feuille en forme de main » (2011, 22) — est un symbole textuel transformé en visuel : « chaque feuille » (2011) du platane, « qui vient caresser [l]a fenêtre [du fils] parfois » (2011, 22) et qui « se frott[e] aux vitres » (2011, 23), semble envahir aussi la vitre du *S-Bahn* dans la cinquième photographie du livre. Le visage dans cette photographie semble être une âme intranquille, opaque et sans corps, en éternelle errance dans la ville. Dans l'univers construit par NDiaye et Cointe, le train et le platane tous les deux semblent donc être des objets auxquels les fantômes se rattachent, tout comme le cœur du fils habité par le petit Wellenstein.

L'évocation des fantômes qui possèdent le fils, la ville, les pavés, le train et le platane renvoie à ce que Élisabeth Angel-Perez désigne la « tentation spectrale » (2006b) de l'art : quel que soit le support, l'art peut être perçu comme une façon non seulement de se concentrer sur le caractère insaisissable

et souvent imperceptible du fantôme, mais de le *faire apparaître*. Angel-Perez ainsi constate que l'art tente souvent de « figurer le corps absent, [de] sculpter l'absence » (2006b) et de mettre en œuvre ce qui « a été » mais qui n'est plus, pour emprunter encore une fois la formule barthésienne (1980). À ce titre, l'esthétique fantomatique des photographies de Cointe, combinées avec les vers libres et inquiétants de Ndiaye, fait ressortir l'empreinte du passé. L'événement honteux de la Deuxième Guerre mondiale est à ce titre mis en œuvre de manière très efficace grâce aux moments fantomatiques que je viens de mettre en évidence, c'est-à-dire qu'*Y penser* évoque un paradoxe sous-tendant la notion même des « fantômes de l'histoire » : si l'élément verbal (du livre et du court-métrage) témoigne du bruit de la ville hantée, la partie visuelle met en lumière la manière dont l'histoire, malgré ce « bruit », passe souvent inaperçue. À ce titre, le propre de l'histoire est peut-être qu'elle est invisible (élément représenté par le film de Cointe), mais toutefois perceptible (comme en témoignent les vers de NDiaye) pour ceux qui sont, comme le « cœur compatissant » du fils (NDiaye 2011, 25), capables de l'accueillir. L'introspection dit « narcissique » se révèle alors un acte non pas futile et vaniteux, mais une manière d'empêcher le refoulement collectif, soit un acte d'introspection qui rend justice aux victimes de l'Holocauste.

Conclusion

Traversées de fantômes, la lecture-visionnement et l'écoute audiovisuelle d'*Y penser* donnent lieu à une série de moments hantés. En premier lieu, les corps — les personnages textuels, la voix de l'auteure, les visages en reflet — opèrent un effacement identitaire (un *blankness*) qui se réverbère à travers les supports. La multiplication des identités opaques, fantomatiques — une chambre d'écho — réalise un chœur textuel, visuel et sonore en évoquant explicitement et par allusion un certain « qui es-tu et qui suis-je moi ». Cette question, issue plus expressément de la bouche de l'enfant possédé, rappelle la longue tradition de l'(auto)portrait qui se rattache à l'introspection, à l'effacement identitaire et au fantôme. À la lumière de cette tradition artistique d'introspection, le Berlin moderne d'*Y penser* est porteur d'une hantise collective à lumière d'un passé honteux. La ville véhicule des traces d'une douleur refoulée, mais bien présente, car les témoins du passé reviennent à travers des motifs comme les pierres d'achoppement, le train et le platane. Alors que la ville ndiayenne est remplie de fantômes, celle de Cointe est vide, aérée :

ce contraste met en lumière à la fois une absence viscérale et une présence conceptuelle, soit ce qui « demeure » malgré le passage du temps. *Y penser*, qui relève de manière indirecte un certain nombre de questions sociopolitiques, est donc une invitation au lecteur à « entendre ce qui se chuchote là-bas / et à ceux qui nous interpellent » (NDiaye 2011, 46), soit de ne pas oublier un fait historique « honteux ». L'absence d'une présence (et vice-versa) étant le propre du fantôme, le Berlin d'*Y penser* est un creuset d'introspection, le lieu des corps et des symboles fantomatiques : les pavés *Stolpersteine*, le train et le platane font partie d'un écosystème spectral, opérant le pliage temporel de la ville. De cette manière, l'œuvre photolittéraire et l'objet filmique à l'étude établissent non seulement une relation intermédiaire entre le textuel, le visuel et le sonore, mais entre des éléments extrinsèques ; *Y penser* se compose des corps d'étrangers ou d'anonymes, de Berlin, de son histoire d'antisémitisme, des saisons et du temps, des infrastructures municipales, de la nature et des pavés *Stolpersteine*.

À ce titre, la page de couverture du livre, qui est une photographie de l'auteure prise par Cointe, indique que les auteurs, eux aussi, font partie de cet ensemble intitulé *Y penser* : tout art est en partie autofictif, car toute représentation du monde vient d'une impression reçue ou d'une expérience vécue, toute photographie implique que « la chose a été là » (Barthes 1980, 120), toute voix vient d'une bouche et toute écriture (numérique ou matérielle) vient d'une main. Ayant déménagé avec sa famille à Berlin en 2007, NDiaye raconte fragmentairement ses propres expériences dans la ville de Berlin qui est, comme la narratrice d'*Y penser*, son pays d'adoption. Cointe, pour sa part, inclut une courte biographie dans le livre, avouant qu'« à Berlin il passe ses journées dans le *S-Bahn*, sur la Ring » (NDiaye 2011). À ce titre, la voix de l'écrivaine pénètre conceptuellement son texte et la figure de Cointe se cache furtivement derrière les illusions du reflet. Cette hantise *auctoriale* ramène les œuvres à leur place dans le monde corporel, le monde où toute voix humaine ou inhumaine (un livre matériel ou un film numérique, par exemple) est porteuse des fantômes. De ce point de vue, les deux supports matérialisent l'immatériel, donnant forme aux chuchotements urbains, conceptuels, sociopolitiques et, surtout, ce qui « gît là aussi » (2011, 23). L'intermédialité est donc une absence-présence qui réalise un glissement du sens entre les supports ; la hantise intermédiaire d'*Y penser sans cesse*, « traversé de fantômes » tente alors d'évoquer ce qui se fuit constamment de sorte qu'on ne peut qu'y penser sans cesse.

Bibliographie

Angel-Perez, Élisabeth. 2006a. « Introduction ». In *La lettre et le fantôme : Le spectral dans la littérature et les arts (Angleterre, États-Unis)*, 7-8. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

———. 2006b. « Spectropoétique de la scène : modalités du spectral dans quelques pièces du théâtre anglais contemporain ». In *La lettre et le fantôme : Le spectral dans la littérature et les arts (Angleterre, États-Unis)*, 145-72. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

Angremy, Jean-Pierre. 1997. « Préface ». In *Portraits, singulier pluriel 1980-1990. Le photographe et son modèle*, 7-8. Paris : Hazan/Bibliothèque national de France.

Arbaïzar, Philippe. 1997. « Portraits, singulier pluriel ». In *Portraits, singulier pluriel 1980-1990. Le photographe et son modèle*, 27-48. Paris : Hazan/Bibliothèque national de France.

Asibong, Andrew. 2013. « "C'est justement qu'il n'y a rien !" : Introducing NDiaye Blankness ». In *Marie NDiaye : Blankness and Recognition*, 1-31. Liverpool : Liverpool University Press. <https://www.cambridge.org/core/books/marie-ndiaye/37624F9BA44AB80845443CDCE41834C5>.

Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma.

———. 1981. « De la parole à l'écriture ». In *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, 9-14. Paris : Éditions du Seuil.

Cazé, Antoine. 2006. « Lyrismes : la voix spectrale ». In *La lettre et le fantôme : Le spectral dans la littérature et les arts (Angleterre, États-Unis)*, 159-72. Sillages critiques 8. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

Cointe, Denis. 2012. *Y penser sans cesse*. le Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques (G.R.E.C.). <https://vimeo.com/142472134>.

Debur, Emmanuelle. 2011. « Tandem d'esprits ». *Sud ouest* À la une. Gironde. (mars). <https://www.sudouest.fr/2011/03/31/tandem-d-esprits-358690-603.php>.

Delvaux, Martine. 2005. *Histoires de fantômes - spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*. Espace littéraire. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. <http://www.deslibris.ca/ID/407128>.

Donovan, Frédérique. 2013. « Nouvelles formes et espaces palimpsestes dans Y penser sans cesse de Marie NDiaye ». *Contemporary French and Francophone Studies* 17 (4) : 388-95.

Febel, Gisela. 2013. « Livres pour enfants et protagonistes jeunes dans l'oeuvre de Marie NDiaye ». In *Une femme puissante : L'œuvre de Marie NDiaye*, édité par Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe. 13. Amsterdam, New York : Rodopi.

Freud, Sigmund, et E. Marty. 1993. *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*. Traduit par Marie Bonaparte. Paris : Gallimard. http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html.

Heymann, Juliette. s. d. *Y penser sans cesse*. Émission France Culture <https://www.franceculture.fr/emissions/un-ete-de-lectures-ete-14/y-penser-sans-cesse>.

L. Hart Nibbrig, Christiaan. 2008. *Voix fantômes : La littérature à portée d'oreille*. Traduit par Clara Hendriks. Par Ailleurs. Paris : Van Dieren Éditeur.

Louvel, Liliane. 1998. *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Interlangues. Littératures. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.

———. 2002. *Texte/image : images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

———. 2007. « Le tiers pictural : l'événement entre-deux ». In *À l'œil. Des interférences textes/images en littérature*, édité par Jean-Pierre Montier, 223-43. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Maranini, Anna. 2005. « À l'abri du platane ». In *La percezione del paesaggio nel Rinascimento*, 231-50. Bologna : Clueb.

Méaux, Danièle. 2009. *Livres de photographies et de mots*. Revue des lettres modernes. Caen : Lettres modernes Minard.

Michaud, Ginette. 2012. « L'intrus / Y penser sans cesse de Marie NDiaye, Photographies de Denis Cointe, traduction allemande de Claudia Kalscheuer, L'arbre vengeur, 110 p. » *Spirale* 239 : 66-67.

NDiaye, Marie. 2009. « Marie NDiaye : “Je ne veux plus que la magie soit un ficelle” ». <https://www.telerama.fr/livre/marie-ndiaye-je-ne-veux-plus-que-la-magie-soit-une-ficelle-litteraire,46107.php>.

NDiaye, Marie. 2011. *Y penser sans cesse*. Traduit par Claudia Kalscheuer. Die Dichte. Talence, France : Éditions de l'Arbre Vengeur.

NDiaye, Marie, et Fabienne Darge. 2011. « Le théâtre permet de dire directement les choses ». *La Monde*, avril, 47.

Ortel, Philippe. 2002. *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. J. Chambon. Rayon Photo. Nîmes. https://www.persee.fr/doc/cejdg_1243-8170_2002_num_1_9_1107_t1_0302_0000_2.

Ovide. 1992. *Les Métamorphoses*. Édité par Jean-Pierre Néraudau. Traduit par Georges Lafaye. Folio 2404. Paris : Gallimard.

Pline, L'Ancien. 2013. « Livre XXXV, Chapitre 43 ». In *Histoire naturelle*, traduit par Stéphane Schmitt, 593. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.

Snauwaert, Maïté. 2016. « Sous la peau. Les mutations subjectives des personnages de Marie NDiaye ». *Subjectivités mouvantes : Somatisation et subjectivation dans les écrits des femmes depuis 1990* 11 (1) : 14-48. <https://doi.org/10.18192/analyses.v11i1.1475>.

Sontag, Susan. 1980. *On Photography*. New York : Dell Publishing.

Taïeb, Hannah, Soukaïna Qabbal, et Marie NDiaye, éd. 2015. « Interview de Marie NDiaye ». <https://vivreaberlin.com/interview-de-marie-ndiaye.html>.

Trouche, Dominique. 2016. « La forme du monumentale : usage et circulation dans les représentations des morts dus à la Seconde Guerre mondiale ». *Nouvelles perspectives en sciences sociales* 12 (1) : 111-32. <https://www.erudit.org/fr/revues/npss/2016-v12-n1-npss02874/1038371ar.pdf>.

Vouilloux, Bernard. 2004. *Tableaux d'auteurs : après l'Ut pictura poesis*. Essais et savoirs. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.

———. 2005. « Texte et image ou verbal et visuel ». In *Texte/image — Nouveaux problèmes*, édité par Henri Scepi et Liliane Louvel, traduit par J.-R. Vieillefond. Interférences. Rennes : Presses universitaires de Rennes. <http://books.openedition.org/pur/30894>.

Zimmermann, Margarete. 2013a. *Après le Mur : Berlin dans la littérature francophone*. Éditions lendemain. Narr Verlag.

———. 2013b. « À l'ombre de « l'envoûtante Sophie Charlotte » : espaces urbains et émotions chez Marie NDiaye. » In *Après le Mur : Berlin dans la littérature francophone*, 125-37. Éditions lendemain. Narr Verlag.