



**HAL**  
open science

# L'impuissance de la puissance : entre l'obstacle et l'opportunité (Trois femmes puissantes et Ladvine de Marie NDiaye)

Andreea-Madalina Neamtu-Voicu

► **To cite this version:**

Andreea-Madalina Neamtu-Voicu. L'impuissance de la puissance : entre l'obstacle et l'opportunité (Trois femmes puissantes et Ladvine de Marie NDiaye). Linguistique. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II; Centrul de Studii asupra Imaginarului și Raționalității Mircea Eliade (Craiova, Roumanie), 2016. Français. NNT : 2016CLF20011 . tel-01592862

**HAL Id: tel-01592862**

**<https://theses.hal.science/tel-01592862>**

Submitted on 25 Sep 2017

**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.

UNIVERSITÉ DE CRAIOVA  
UNIVERSITÉ CLERMONT-FERRAND II – BLAISE PASCAL

## **THÈSE DE DOCTORAT EN COTUTELLE**

Littérature française

**Andreea-Mădălina NEAMȚU-VOICU**

### **L'IMPUISSANCE DE LA PUISSANCE : ENTRE L'OBSTACLE ET L'OPPORTUNITÉ (*Trois femmes puissantes et Ladivine* de Marie NDiaye)**

#### **Directeurs de recherche**

**Mme Lelia TROCAN**, Professeur, Université de Craiova (Craiova)

**Mme Sylviane COYAULT**, Professeur, Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand)

#### **Jury**

**Mme Catherine MILKOVITCH-RIOUX**, Professeur, Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand)

**M Guy LARROUX**, Professeur, Université Jean Jaurès (Toulouse)

**M Ioan PÂNZARU**, Professeur, Université de Bucarest (Bucarest)

**Mme Anda RĂDULESCU**, Professeur, Université de Craiova (Craiova)

Clermont-Ferrand

le 12 septembre 2016, 14h00

# Remerciements

Cette thèse est le couronnement de longues années de travail soutenu et passionné, mais elle est également le résultat de ceux qui m'ont encouragée et aidée dans cette démarche.

Ma gratitude se dirige d'abord vers mes directrices de thèse : Madame Lelia Trocan et Madame Sylviane Coyault qui ont accepté de guider mes pas avec enthousiasme. Je remercie Madame Lelia Trocan de m'avoir introduite à l'univers fascinant de l'œuvre de Marie NDiaye. Ses conseils précis, son exigence et sa détermination ont fait que cette thèse avance malgré les difficultés. C'est grâce à ses indications que j'ai décidé de faire un travail de recherche en cotutelle ; cela m'a permis l'accès à une base matérielle riche. J'ai une profonde reconnaissance pour Madame Sylviane Coyault, dont la patience, la disponibilité, la rigueur et les constantes corrections ont permis à ma thèse de s'épanouir dans la bonne direction. En tant que non-francophone, j'ai bénéficié de son appui linguistique et des informations théoriques et bibliographiques fournies. Je lui suis reconnaissante aussi pour les nombreuses opportunités offertes pendant mon séjour en France.

J'adresse mes remerciements aux professeurs membres du jury qui ont accepté de lire et d'évaluer mon travail : Madame Anda Rădulescu, Madame Catherine Milkovitch-Rioux, Monsieur Guy Larroux et Monsieur Ioan Pânzaru.

Mon séjour à Clermont-Ferrand a été possible grâce à la bourse de l'organisation Soroptimist. Je remercie chaleureusement Madame Dana Constantinescu qui m'a encouragée et a suivi mes démarches en vue de l'obtention de cette bourse.

L'amabilité du personnel de la MSH, du CELIS et des bibliothèques est à souligner. Ma thèse a eu beaucoup à gagner des activités communes avec les doctorants du CELIS, de la participation aux Séminaires des doctorants ou à autres manifestations. Un grand merci à Julie, Frédéric, Caroline, Denisa (et Iulian), Fatma, Georges (et beaucoup d'autres) pour les échanges enrichissants et l'amitié qu'ils m'ont montrée. Je remercie Vanessa, Camillo et leur groupe d'amis pour les sorties agréables et les moments de détente passés en leur compagnie.

Tout ce parcours n'aurait pas été possible sans le soutien complet de ma famille. Je suis reconnaissante pour l'aide, morale et financière, de mes parents, de mon mari et de ma belle-mère. Je les remercie pour leur patience infinie et pour leur amour. Et je suis sûre que si

j'avais eu l'énergie et le pouvoir de travail de mon mari, j'aurais rédigé cette thèse plus vite.  
Finalement, une pensée pour Adela, ma fille qui est née cette année : Que tu sois puissante !

*à mes parents et à Sorin, mon mari*

*à Adela, ma fille*

## Tableau d'abréviations

Dans l'ensemble de la thèse, les références aux œuvres du corpus principal sont présentées sous forme abrégée (voir ci-dessous), suivie du numéro de page :

*TFP* : *Trois femmes puissantes*, Gallimard, 2009

*L* : *Ladivine*, Gallimard, 2013

# **INTRODUCTION**

## Un écrivain à succès

En 2009, Marie NDiaye publie *Trois femmes puissantes*. C'est son dixième roman et celui qui est le plus connu en France comme à l'étranger. Traduit en plusieurs langues, il reçoit le Prix Goncourt et le Prix International de Littérature (Berlin) pour sa traduction allemande. Ces distinctions s'ajoutent à d'autres récompenses reçues au fil du temps<sup>1</sup>. Cette même année, Marie NDiaye est élue parmi « Les dix romanciers français qui ont le plus vendu en 2009 »<sup>2</sup>. C'est le couronnement d'une activité littéraire variée qui commence en 1985 et n'a pas cessé après la publication de *Trois femmes puissantes*. Au total, en 2013, l'œuvre de cet écrivain français prolifique comptait onze romans, sept pièces de théâtre<sup>3</sup>, trois romans de jeunesse, un grand nombre de nouvelles publiées séparément ou en recueil. Son dernier roman, *Ladivine*, publié en 2013 aux éditions Gallimard lui a valu le Grand Prix de l'Héroïne Madame Figaro. En outre, elle a collaboré avec Claire Denis pour écrire le scénario du film *White Material* (2009) et elle a écrit le texte du monodrame *Te craindre en ton absence* en 2014.

Au-delà des chiffres, la valeur des écrits de Marie NDiaye est incontestable. Son premier roman, *Quant au riche avenir*, est un succès critique et fait d'elle, à dix-huit ans, « un grand écrivain »<sup>4</sup>. Le contenu diversifié et le style singulier de son écriture ont attiré un public considérable<sup>5</sup>. Au grand nombre de lecteurs s'ajoutent beaucoup de critiques qui ont étudié les continuités, les variations et les étrangetés de la production littéraire de l'écrivain. Le chemin vers la réussite est pourtant jalonné d'obstacles pour chaque écrivain. Marie NDiaye ne fait pas de compromis littéraires pour attirer le public ou pour recevoir des prix.

---

<sup>1</sup> « Marie NDiaye a reçu le Prix Femina pour *Rosie Carpe* en 2001, le Prix SACD du Nouveau Talent Théâtre en 2003, le Prix Goncourt en 2009 pour *Trois femmes puissantes*, le Jürgen Bansemer & Uta Nyssen Dramatikerpreis en 2010 ainsi que le prix du Haus der Kulturen der Welt à Berlin pour la traduction de *Trois femmes puissantes* par Claudia Kalscheuer. » Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe, « "Perturbations inconnues" : l'Œuvre de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam –New York, Rodopi, 2013, p. 8.

<sup>2</sup> Cf. Mohammed Aissaoui et Dominique Guiou, « Les dix romanciers français qui ont le plus vendu en 2009 », in *Le Figaro*, le 14 janvier 2010. [En ligne] <http://www.lefigaro.fr/livres/2010/01/14/03005-20100114ARTFIG00005-les-dix-romanciers-francais-qui-ont-le-plus-vendu-en-2009-.php> (Consulté le 5 mai 2014).

<sup>3</sup> La pièce *Papa doit manger* (2003) est entrée dans le répertoire permanent de la Comédie-Française. *Toute vérité* a été co-écrite avec son mari, l'écrivain Jean-Yves Cendrey.

<sup>4</sup> « Personne, je crois, n'a jamais porté sur la fameuse "crise de l'adolescence" un regard aussi aigu, aussi drôle, aussi sérieux que Marie NDiaye. Peut-être parce que Marie NDiaye a dix-huit ans et qu'elle devait en avoir seize lorsqu'elle a entrepris *Quant au riche avenir*, mais plus certainement parce qu'elle est déjà un grand écrivain : elle a trouvé une forme qui n'appartient qu'à elle pour dire des choses qui appartiennent à tous ; et dès lors nous les découvrons. » Pierre Lepape, *La Quinzaine littéraire*, 1<sup>er</sup> avril 1985, cité dans Marie NDiaye, *Quant au riche avenir*, Paris, ons de Minuit, 1985, quatrième de couverture.

<sup>5</sup> Voir Mohamed Aissaoui et Dominique Guiou, « Les dix romanciers français qui ont le plus vendu en 2009 » in *Le Figaro*, op. cit.



Elle se forge un « parcours [qui] est tout à elle »<sup>1</sup>, « la seule règle à laquelle elle se conforme est celle de la rupture délibérée avec les attentes, celle du refus de toute règle »<sup>2</sup>. En effet, la production littéraire diversifiée de Marie NDiaye semble ne pas s'inscrire dans une catégorie précise d'écriture : éléments de surprise, touches de fantastique, voix brouillées, mélanges de genres inédits, non-respect des directions littéraires.

Remarquée dès son début, la jeune femme est rapidement intégrée dans des ouvrages critiques portant sur la littérature française des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. En 2005, Dominique Viart et Bruno Vercier analysent ses travaux dans *La Littérature française au présent*<sup>3</sup>. Son œuvre romanesque apparaît comme objet d'étude dans des recueils collectifs tels : *Le Roman français contemporain*<sup>4</sup> ou *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*<sup>5</sup> (sous la direction de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre). En 2013, Denis Labouret l'inclut dans *Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*<sup>6</sup>. Les livres mentionnés représentent une infime partie des anthologies critiques françaises de la contemporanéité littéraire. Le nom de Marie NDiaye est cité à côté d'autres écrivains français contemporains, tels Emanuel Carrère, Pierre Michon, Michel Houellebecq, Jean-Philippe Toussaint, Marie Darrieussecq, Jean Echenoz...

Cependant, le premier colloque centré uniquement sur ses écrits a lieu une vingtaine d'années après son début littéraire, en 2007, à Londres. En 2008, Dominique Rabaté publie aux éditions Culturesfrance le premier ouvrage critique qui porte sur son œuvre : *Marie NDiaye*. En 2011, l'Université de Mannheim en Allemagne organise le colloque international *Une femme puissante - l'œuvre de Marie NDiaye*. Les *Seminari Pasquali* de 2013, en Italie, s'occupent d'analyser le roman *Trois femmes puissantes*. La revue littéraire *L'Esprit créateur* consacre l'édition été 2013 (volume 53, numéro 2) aux *Mondes de Marie NDiaye*. Cette activité critique intense, bien que récente, prouve l'importance des ouvrages de

---

<sup>1</sup> Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe, « "Perturbations inconnues" : l'Œuvre de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, Franck Evrard (collab.), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008 [2005].

<sup>4</sup> Il y a deux ouvrages qui portent ce nom et traitent, parmi d'autres, les romans de Marie NDiaye. D'abord, Michel Braudeau, Lakis Proguidis,, Jean-Pierre Salgas, Dominique Viart, *Le Roman français contemporain*, Paris, ADFP, Editions du Ministère des Affaires étrangères, 2002. Le deuxième, Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Delphine Peras, Dominique Rabaté, *Le Roman français contemporain*, Paris, Culturesfrance, 2007.

<sup>5</sup> Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (éds.), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

<sup>6</sup> Denis Labouret, *Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle (1900-2010)*, Paris, Armand Colin, 2013.

l'écrivain dans le panorama de la littérature française de la fin du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup>.

[Son succès littéraire] est d'autant plus étonnant que les textes de Marie NDiaye ne sont pas d'une lecture facile. Derrière les louanges dont la presse la couvre transparait plus d'une fois le trouble que même les lecteurs professionnels éprouvent envers ses textes. La persistance avec laquelle la personne de Marie NDiaye et son œuvre résistent à un classement dans les moules du marché littéraire français aussi bien qu'international peut donner lieu à des scènes non moins pénibles que celles qu'elle décrit si bien dans ses textes : nous pensons notamment à la présentation de Marie NDiaye par un journaliste lors d'une lecture dans une grande ville allemande, qui commença par « En la voyant, l'on pense tout de suite à l'Afrique ».<sup>1</sup>

### « Une femme noire »<sup>2</sup> qui écrit en français ?

La couleur de la peau et l'héritage sénégalais frappent à présent le public hors France, alors que ces aspects n'ont été signalés au début de la carrière de Marie NDiaye, ni par les critiques ni par l'écrivain. D'ailleurs, même à présent, la plupart des critiques français ne font aucune référence aux origines et à la peau sombre de l'écrivain, ni ne décèlent les signes d'un métissage littéraire.

Marie NDiaye a longtemps placé la France au centre de ses ouvrages. Ses deux premiers romans se déroulent dans la région parisienne et les personnages sont des Français. Ensuite, l'écrivain semble « éprouve[r] une prédilection pour la description de la province française »<sup>3</sup> dans *En famille*, *Un temps de saison* ou *La Sorcière*. En 2001, *Rosie Carpe* introduit la Guadeloupe dans l'univers romanesque de l'auteur, à côté de la province hexagonale. Un personnage central, Lagrand, est noir. La pièce de théâtre *Papa doit manger* exploite les notions du racisme et de l'intégration des Noirs dans la société française. Après deux romans qui utilisent la Gironde comme cadre central de la narration (*Autoportrait en vert* et *Mon cœur à l'étroit*), en 2009, Marie NDiaye publie *Trois femmes puissantes*. Ce roman primé et populaire introduit pour la première fois l'Afrique en tant qu'espace dans l'écriture de l'auteur, à côté de la France provinciale. Le continent africain revient dans

---

<sup>1</sup> Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe, « "Perturbations inconnues" : l'Œuvre de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit., p. 9.

<sup>2</sup> Cette expression apparaît dans un entretien entre Marie NDiaye, Andrew Asibong et Shirley Jordan lors d'une rencontre à Londres en 2007. L'interview est reproduite dans le recueil publié en 2009 : Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

<sup>3</sup> Martine Bercot et André Guyaux, *Dictionnaire des lettres françaises – Le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 1998, p. 785.

*Ladivine* (2013), de manière discrète. L'œuvre de 2013 convoque quelques villes françaises ainsi que la capitale allemande comme espaces spécifiques de l'action romanesque. En plus, il y a un cadre qui reste innommé, mais que tout lecteur peut identifier comme l'Afrique<sup>1</sup>.

Un grand nombre de critiques étrangers ont essayé de justifier les thèmes et les étrangetés des œuvres de Marie NDiaye en fonction de son métissage. En 1996, deux auteurs américains incluent Marie NDiaye dans un *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française de Marie de France à Marie NDiaye*, en insistant sur le rapport entre son origine, son œuvre et son accueil :

Avec Marie NDiaye, « noire » et « hexagonale », on est dans les temps nouveaux des post-ismes (féminisme, colonialisme, modernisme) où l'on échappe déjà facilement à la cage du sexe mais point encore tout à fait à celle de l'ethnicité. La presse française a fait discrètement état d'un père « tôt disparu de sa vie », la presse africaine a déploré la blanchitude de son discours cependant que la critique universitaire francisante américaine cherche déjà à disséquer le spectre de ses couleurs [...].<sup>2</sup>

La « blanchitude » observée dans les écrits de Marie NDiaye par les Africains n'a pas empêché l'universitaire Jean-Marie Volet de vouloir l'inclure dans un catalogue des romancières africaines. La réponse de l'auteur de *En famille* marque sa position personnelle et son désir d'être détachée de l'univers des lettres de l'Afrique :

Je me permets d'attirer votre attention sur un point qui me semble important : n'ayant jamais vécu en Afrique et pratiquement pas connu mon père (je suis métisse), je ne puis être considérée comme une romancière francophone, c'est-à-dire une étrangère de langue française, aucune culture africaine ne m'a été transmise. Je la connais, un peu, comme peuvent la connaître des personnes intéressées par toutes les formes de culture. Il me semblait important de le préciser, ne sachant si vous étudiez des romancières aussi superficiellement africaines que je suis.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Même dans des interviews Marie NDiaye préfère dissimuler en quelque sorte le pays où les Berger passent leurs vacances : « Le Sénégal revient surtout comme le lieu lointain qu'il me serait pratique d'utiliser quand je veux suggérer l'idée d'un étranger, d'un lieu qui n'a radicalement rien à voir avec celui des personnages. Mais ce n'est pas si important que ça que ce soit le Sénégal. » Claire Renée Mendy, « La divine Marie NDiaye » in *Amina* 517, mai 2013, p.50. Voir aussi Claire Devarrieux, « Marie NDiaye : "J'aime cette période de vacance" » in *Libération*, le 13 février 2013. [En ligne] [http://www.liberation.fr/livres/2013/02/13/j-aime-cette-periode-de-vacance\\_881624](http://www.liberation.fr/livres/2013/02/13/j-aime-cette-periode-de-vacance_881624) (Consulté le 15 mai 2014).

<sup>2</sup> Christiane P. Makward et Madeleine Cottenet-Hage, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française de Marie de France à Marie NDiaye*, Paris, Karthala, 1996, p. 433.

<sup>3</sup> <http://aflit.arts.uwa.edu.au/LettreNDiayeM.html> (Consulté le 10 mai 2014).

Les arguments que l'écrivain offre sont justifiés par sa biographie. Malgré ses protestations, Marie NDiaye est intégrée dans le livre *Romancières africaines d'expression française : le sud du Sahara*. Les auteurs, Beverley Ormerod et Jean-Marie Volet, essaient toutefois d'expliquer les difficultés et la légitimité de leur démarche :

Que fallait-il faire des auteurs d'origine africaine nées hors d'Afrique ou résidant ailleurs; de celles dont un des parents n'est pas d'origine africaine [...] ... Plutôt que de décider arbitrairement qui est ou qui n'est pas africain, nous avons préféré fournir à chacune la possibilité d'exprimer sa relation avec l'Afrique [...].<sup>1</sup>

Donc, même si Marie NDiaye a affirmé que son métissage n'est qu'apparent, elle a été incluse dans la catégorie des femmes écrivains africaines.

Revenons au flou qui entoure l'Afrique dans *Ladivine*. Quelques critiques étrangers ont avancé l'hypothèse que l'Afrique et les Métis font depuis longtemps partie de l'œuvre de l'auteur, mais d'une manière sous-jacente. Ils ont cru déceler les signes cachés d'un métissage dans le roman *En famille*. Cette œuvre publiée presque au début de sa carrière, en 1991, est son premier grand succès. Les fautes de l'héroïne, son nom réel, les aspects choquants de son physique ne sont pas spécifiés. Une faute pèse sur elle, une discordance qui est d'abord corporelle, mais qui reste secrète. Cela a permis à certains universitaires d'y voir une évocation allusive du mélange des ethnies, voire de l'Afrique, alors qu'« [a]ucune précision bien nette n'est faite, [...] sur l'épiderme de ses personnages dans les textes écrits de 1985 à 2000 »<sup>2</sup>.

Lors du colloque de Londres, deux critiques nord-américaines défendent ce genre de lecture des œuvres de Marie NDiaye. Nora Cotille-Foley étudie le non-dit racial par rapport à l'étrangeté des héros de l'écrivain, tout en explicitant les implicites :

La communauté villageoise rejette Fanny la métisse tout autant qu'Hermann le Parisien, Bordeaux expulse littéralement la Maghrébine Nadia dans *Mon cœur à l'étroit*, Paris rejette Rosie la provinciale et tyrannise la sirène malencontreusement échouée, dans *La Naufragée*, sur les quais de la Seine. [...] Pourtant, s'ils étaient ainsi nommés, ainsi décrits, [...] les préjugés qui informent la perception se mettraient en scène d'eux-mêmes et imposeraient leur propre

---

<sup>1</sup> Avant-propos de Beverley Ormerod et Jean-Marie Volet, *Romancières africaines d'expression française : le sud du Sahara*, Paris, l'Harmattan, 1994, publié en ligne sur <http://aflit.arts.uwa.edu.au/originforwordfr.html> (consulté le 12 mai 2014).

<sup>2</sup> Claire Ducournau, « Entre noir et blanc. Le traitement littéraire de la couleur de peau dans *Rosie Carpe* et *Papa doit manger* » dans Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, op. cit., p. 101.

logique intrinsèque au discours du récit.<sup>1</sup>

Le refus de l'explicite se justifierait, d'après la critique, par une technique littéraire qui voudrait « fai[re] disparaître le dessin d'ensemble au profit des petits points de l'affiche »<sup>2</sup>. Plus précisément, il s'agit d'expliquer ce qui est caché sous les mots par le désir de l'écrivain de créer une œuvre qui « relève de l'étrangeté »<sup>3</sup>. Ce qui reste inexplicable c'est la non-inclusion de *Rosie Carpe* et de *Papa doit manger* dans l'article de Nora Cotille-Foley ; en effet, ces deux œuvres présentent des personnages noirs en interaction directe avec les Blancs et leurs préjugés. Dans ces cas, il y a une visibilité qui n'ôte pas le caractère étrange des héros et des événements. Marie NDiaye prouve qu'elle est bien capable de rester dans le bizarre, tout en parlant ouvertement de métissage et de racisme.

Lydie Moudileno adopte une autre stratégie pour justifier son analyse de la trajectoire littéraire de Marie NDiaye. Dans un article de 2007, « L'excellent français de Marie NDiaye »<sup>4</sup>, elle entame une étude thématique et stylistique doublée d'une analyse du parcours et de la réception de l'auteur. Ainsi, le style riche et hardi du point de vue grammatical apparaît comme un besoin de manifester son appartenance à la France, malgré son statut de métisse. Lydie Moudileno décèle trois thèmes majeurs dans l'œuvre de l'écrivain : « la faute, l'anxiété, et la médiocrité »<sup>5</sup>. Le contraste entre une forme impeccable et un fond opaque serait un signe de la position précaire de Marie NDiaye en tant que jeune écrivain de langue française. Les éloges unanimes des critiques français seraient les signes de l'acceptation de l'auteur dans l'espace littéraire hexagonal. « Car ce que l'on salue dans le prodige, au-delà de la singularité de l'écriture, c'est le génie de la langue française, de l'école et de l'assimilation à la française. »<sup>6</sup>. L'universitaire nord-américaine présente aussi la position de Marie NDiaye qui se veut détachée d'une appartenance à une littérature africaine ou francophone. Cette opinion est partagée par les critiques français, mais, dit Moudileno, elle semble démentie par l'évolution littéraire et personnelle de l'écrivain. En effet, avec un style qui se simplifie, avec l'introduction des personnages noirs (Lagrand, Papa), avec une ouverture vers le continent

---

<sup>1</sup> Nora Cotille-Foley, « Les mots pour ne pas le dire » dans Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, op. cit., p. 15.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 14. Nora Cotille-Foley emprunte cette expression à Marie NDiaye.

<sup>3</sup> « J'aime que l'impression du livre relève de l'étrangeté. » Voir l'entretien de Marie NDiaye par Catherine Argand, « Marie NDiaye » in *Lire*, avril 2001. [En ligne] [http://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-NDiaye\\_804357.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-NDiaye_804357.html) (Consulté le 13 mai 2014).

<sup>4</sup> Lydie Moudileno, « L'excellent français de Marie NDiaye » dans Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, op. cit.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 36.

africain<sup>1</sup>, Marie NDiaye semble contredire l'univocité de son appartenance littéraire. Lydie Moudileno va reprendre et affiner ses propos lors du colloque organisé en Allemagne. Cette fois-ci, le fil directeur est le continuel va-et-vient de l'auteur « entre visibilité et réserve »<sup>2</sup>, surtout par rapport à son statut de femme et de métisse. En 2007, Marie NDiaye se distancie, en tant qu'écrivain, à la fois de son sexe et de son origine : « Je ne me vois ni comme une femme qui écrit, ni comme une femme noire qui écrit. »<sup>3</sup>.

Par ailleurs, au colloque de 2011, un nombre plus grand d'articles abordent le problème du métissage. Outre Lydie Moudileno, il y a trois autres études appartenant à des critiques hors-France. Les auteurs sont : Vanessa Besand, Clarissa Behar<sup>4</sup> et Sarah Burnautzki. Elles se concentrent sur la relation entre l'origine mêlée de Marie NDiaye et le « républicanisme français qui utilise, discrimine et semble revendiquer les concepts ethniques »<sup>5</sup>. C'est surtout le roman *En famille* que ces auteurs utilisent pour parler des non-dits de l'ostracisme familial et social. Pourtant, tout comme l'observait Lydie Moudileno en 2007, « au cours du temps Marie NDiaye a adapté sa stratégie littéraire au déplacement discursif des catégories dans lesquelles se construit la société française en recourant à des stratégies littéraires marquées [...] par une plus grande visibilité des différences ethniques. »<sup>6</sup>. Pour ces critiques, la publication de *Trois femmes puissantes* est le signe de la « revendication d'une origine africaine »<sup>7</sup>, de l'affirmation d'une double culture.

### **Ou un auteur éminemment français qui transcende couleur de peau et genre ?**

À la lumière de ces travaux racialisants, serait-il possible de parler de littérature francophone ? Est-il légitime d'inclure Marie NDiaye dans la catégorie des écrivains africains

---

<sup>1</sup> À l'époque de l'article, le rapprochement physique de l'Afrique se fait à travers le projet d'un film au Cameroun ; ce sera la co-écriture du scénario pour *White Material*, avec Claire Denis. Aussi, il y a la nouvelle/préface « Les Sœurs » pour le livre de son frère *La Condition noire. Essai sur une minorité française*. En plus, il faut mentionner le désir de « passer un ou deux ans au Sénégal » que l'auteur avoue lors d'une interview avec la revue *Amina*. Alfe Jocksan, « Marie NDiaye publie *Mon cœur à l'étroit* : Essayer d'aller vivre un ou deux ans en Afrique avec ma famille » in *Amina* 450, octobre 2007, p. CXVII.

<sup>2</sup> Voir Lydie Moudileno, « Marie NDiaye : entre visibilité et réserve » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*

<sup>3</sup> Andrew Asibong et Shirley Jordan, « Rencontre avec Marie NDiaye » dans Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre, op. cit.*, p. 199.

<sup>4</sup> La thèse de doctorat de Clarissa Behar est construite autour de l'idée de l'ethnie dans les œuvres de l'écrivain français : *Writing Race in Marie NDiaye*.

<sup>5</sup> Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe, « "Perturbations inconnues" : l'Œuvre de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 13.

<sup>6</sup> Sarah Burnautzki, « Jeux de visibilité et d'invisibilité : la production romanesque de Marie NDiaye à la lumière de la crise du républicanisme français » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 149.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 153.

d'expression française ? A-t-elle une double culture qui transparaît dans ses écrits ? Pas vraiment. Comme l'écrivain-même l'a affirmé maintes fois, elle est née et formée en France. Elle revendique son identité française dans tous les entretiens où cette question apparaît. Dans son cas, il vaudrait mieux de parler de filiation que d'origine sénégalaise. Il est vrai que les critiques français laissent généralement de côté la couleur de sa peau ou le « métissage tronqué dont [elle] n'a que les apparences »<sup>1</sup>. Dominique Rabaté se trouve parmi les rares spécialistes de France qui ont abordé cette question. Alors qu'il est conscient des possibles influences biographiques dans les œuvres de Marie NDiaye<sup>2</sup>, Rabaté refuse de faire une analyse centrée sur l'origine ethnique. Il cite ces particularités pour les réfuter sans équivoque :

Il n'y a [...] aucun sens à [...] enrôler [Marie NDiaye] dans le camp des écrivains franco-africains, puisqu'elle ne connaît la culture africaine qu'à la façon de n'importe quel « honnête homme » de notre temps. Française, elle l'est comme écrivain, par son éducation et sa culture. On commettrait donc un lourd contresens en la rangeant – c'est parfois le cas dans certaines études nord-américaines – dans une littérature francophone africaine qui n'est en rien son milieu, ni son horizon.<sup>3</sup>

D'ailleurs, Marie NDiaye vit depuis 2007 en Allemagne. Elle y a donc vécu beaucoup plus qu'au Sénégal, où elle est allée plutôt en touriste. Son pays adoptif s'est déjà introduit dans ses œuvres, dans la nouvelle *Y penser sans cesse* et le roman *Ladivine*. Dans ces conditions, il est risqué de parler d'un véritable métissage. Il est difficile d'envisager les ouvrages de Marie NDiaye dans la perspective contraignante de la tension entre le républicanisme hexagonal et l'identité métisse. C'est pour cette raison que les spécialistes français ne lancent pas d'affirmations qui orienteraient la lecture des textes de l'écrivain dans la perspective d'une littérature francophone. L'auteur qui a obtenu le Goncourt en 2009 est français. NDiaye est reconnue comme telle dans toutes les études critiques parues en France depuis le début de sa carrière. Et, en tant qu'écrivain de la République, elle ne serait pas la première qui traiterait de l'Afrique. En effet, un exemple serait Stéphane Audeguy, auteur du roman *Nous autres* (2009)<sup>4</sup> dont l'action se déroule au Kenya. Il est possible de corréler les

---

<sup>1</sup> Nicolas Michel, « 3 questions à... Marie NDiaye » in *Jeune Afrique*, édition du 13 au 19 septembre 2009. [En ligne] <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2540p086-088.xml1/interview-litterature-ecrivain-marie-NDiaye3-questions-a-marie-NDiaye.html> (Consulté le 14 mai 2014).

<sup>2</sup> « Cette mixité a certainement rendu l'auteur plus attentif au regard des autres, aiguissant sa perception des différences. Et la séparation, le départ du père, survenus alors qu'elle était très petite, sont également partout sensibles dans la thématique de l'œuvre. ». Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, Paris, Culturesfrance, 2008, p. 24.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>4</sup> Stéphane Audeguy, *Nous autres*, Paris, Gallimard, 2009.

écrits de Marie NDiaye avec ceux des écrivains français qui s'inscrivent dans la « ligne migrante »<sup>1</sup> de la littérature. À voir le grand nombre de territoires explorés dans les œuvres de NDiaye<sup>2</sup>, il est possible d'envisager l'Afrique seulement comme un espace parmi d'autres, intéressant à découvrir et à présenter artistiquement.

### Une position nuancée

Nous ne situons pas Marie NDiaye parmi les écrivains africains d'expression française. Elle appartient à la littérature française. Toutefois, elle manifeste depuis longtemps son ouverture vers le monde. Cette ouverture se manifeste aussi par l'exploitation littéraire de l'Afrique. Outre la France, c'est l'un des espaces privilégiés de l'écriture romanesque de l'auteur, à côté de l'Allemagne. Si la présence de celle-ci semble justifiée par son statut de pays adoptif, les références au continent africain peuvent être mises en rapport avec la filiation de l'auteur. Sans parler d'une véritable culture double, il y a dans le recours au Sénégal et aux personnages noirs et métis la preuve d'une maturité littéraire. La « relation un peu étrange et assez lointaine »<sup>3</sup> avec le pays de son père se traduit dans un succès quasi-mondial et un motif littéraire puissant et étrange de par sa nature même.

Alors, comment l'impuissance d'avoir à présent une double culture se transforme-t-elle en puissance littéraire ? Comment le flou qui existe dans ses relations avec l'Afrique est-il plutôt une opportunité qu'un obstacle ? Si le pays de son père est « plus un songe qu'une réalité »<sup>4</sup>, son intégration dans un roman français ajoute un exotisme et une étrangeté intrinsèques. Par quels moyens se construit l'image « rêvée, abstraite »<sup>5</sup> de l'Afrique, par rapport à d'autres lieux, plus connus ? En effet, le continent africain n'apparaît jamais seul, il est toujours corrélé à d'autres cadres, plus familiers à l'auteur, comme la France ou le nouveau pays adoptif, l'Allemagne. Quelles sont les modalités de construction identitaire des personnages noirs et métis à travers la vision de l'auteur ? Est-ce que l'Afrique devient mythique ou stéréotypée dans l'optique de Marie NDiaye qui utilise beaucoup - et carnavalise souvent - le symbolisme chrétien ? Vu l'importance de ces aspects pour un écrivain qui a

---

<sup>1</sup> Christine Jérusalem, « Terre, terrain, territoire – Variations historiques et géographiques dans les romans contemporains » in Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Delphine Peras, Dominique Rabaté, *Le Roman français contemporain, op. cit.* (2007), p. 49.

<sup>2</sup> La Guadeloupe, le Sénégal, l'Allemagne et même la Chine.

<sup>3</sup> Nathalie Crom, « Marie NDiaye : "Je ne veux plus que la magie soit une ficelle" » in *Télérama*, le 23 août 2009. [En ligne] <http://www.telerama.fr/livre/marie-NDiaye-je-ne-veux-plus-que-la-magie-soit-une-ficelle-litteraire.46107.php> (Consulté le 15 mai 2014).

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*



atteint la maturité de son parcours artistique, il s'impose de traiter l'insertion du nouveau territoire et des nouveaux motifs. Certes, il est aussi nécessaire d'intégrer tout cela dans une œuvre complexe, foisonnante.

### **Le choix du corpus**

En vue de la problématique établie, le choix du corpus semble aller de soi. Au cœur de notre analyse se trouvent la figure du Noir ou du Métis et l'Afrique. Ces éléments apparaissent ensemble dans les deux derniers romans de Marie NDiaye, même si dans *Ladivine*, nous l'avons déjà vu, le continent africain n'est jamais clairement mentionné. Ce corpus permettra de montrer le mouvement d'ouverture de l'auteur vers un sujet peut-être tabou pour elle, suivi d'un revirement bizarre. *Trois femmes puissantes* met en scène la disponibilité de l'auteur pour aborder sans « réserve »<sup>1</sup> une question compliquée, dans laquelle certains critiques ont cru observer les traces d'une autobiographie déguisée. *Ladivine* marque l'impuissance de suivre visiblement la voie du roman précédent, alliée à l'incapacité d'abandonner un sujet d'une richesse intarissable.

Par ailleurs, il y a d'autres points communs qui peuvent justifier le rassemblement de ces deux romans. D'abord, c'est le motif des trois femmes : Norah, Fanta et Khady, vaguement interconnectées, dans le roman de 2009 ; Ladivine Sylla, Malinka/Clarisse et Ladivine Rivière, les trois générations d'une famille. Ensuite, du point de vue de l'écriture, la narration à la troisième personne, avec multiplication des points de vue, est une autre analogie. Ce ne sont pas les seuls ouvrages qui utilisent la technique de la focalisation interne. Cependant, le nombre des regards et des voix est beaucoup plus grand que dans d'autres romans. Il existe trois perspectives principales dans *Trois femmes puissantes*, auxquelles s'ajoutent les trois focalisations réduites des contrepoints. Pour *Ladivine*, il s'agit de cinq focalisateurs qui se répartissent inégalement la narration<sup>2</sup>.

Bien sûr, tous les autres ouvrages de Marie NDiaye sont un point d'appui pour cette analyse et sont ainsi inclus dans le corpus secondaire. Il y a un intérêt d'observer les transformations, les déplacements ou les persistances de certains thèmes, symboles, mythes,

---

<sup>1</sup> Voir Lydie Moudileno, « Marie NDiaye : entre visibilité et réserve » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*

<sup>2</sup> Dans *En famille* et *Rosie Carpe*, il existe deux perspectives. Dans *La Femme changée en bûche*, il y a quelques pages qui multiplient les voix et les regards d'une façon presque filmique ; mais c'est restreint et c'est dans le cadre d'une narration à la première personne. *La Naufragée* présente deux focalisateurs, l'un qui utilise la première personne, le deuxième qui se cache derrière une narration à la troisième personne.

outils stylistiques, typologies dans un travail d'écriture qui est diverse et, en même temps, unitaire.

L'étude de la relation fleurissante avec l'Afrique est progressive et structurée sur trois niveaux de compréhension. Au cœur de la démarche se trouve le texte des deux romans. Certes, le corpus choisi n'est qu'une infime partie d'une œuvre abondante et singulière dans son évolution. C'est précisément à partir de la place que *Trois femmes puissantes* et *Ladivine* occupent dans cette profusion que se réalise la première approche de l'analyse. Approche polyvalente, il y importera de déchiffrer les traits majeurs de l'œuvre de Marie NDiaye par rapport aux typologies traditionnelles de la littérature. Le premier pas sera de situer l'auteur dans le sillage de l'héritage culturel. En étudiant ses ouvrages de la perspective des courants, des mouvements et des théories littéraires, il sera possible de relever et d'illustrer le caractère spécifique, à la fois conventionnel et innovateur, de Marie NDiaye. Toujours dans cette vision plutôt globale, nous nous proposons d'examiner les correspondances existantes avec d'autres œuvres ou d'autres arts. Les palimpsestes sont importants dans le traitement des relations entre des ouvrages en apparence complètement différents. Aussi, l'écrivain n'est pas indifférente au charme de la peinture, de la photographie ou de la musique, pour ne donner que les exemples les plus pertinents. Alors, il ne serait pas anodin de développer cette relation. Le pas suivant sera une étude thématique inspirée des travaux de Jean-Pierre Richard. Elle permettra de rendre visibles les « parcours personnels visant au dégagement de certaines structures et au dévoilement progressif d'un sens »<sup>1</sup>. De cette façon, il sera possible dresser un parallèle et un lien entre le contenu des œuvres de Marie NDiaye et de montrer ses préférences et les changements thématiques au cours de sa carrière.

Après avoir passé le seuil de l'analyse globale, il faudra entrer dans un autre niveau de profondeur. Cette fois-ci, l'étude portera surtout sur les romans du corpus. Une approche formelle et narratologique s'impose pour déchiffrer les mécanismes de « l'excellent français de Marie NDiaye »<sup>2</sup> et les artifices scripturaux qui font la singularité de son écriture. Les travaux de Gérard Genette et de Jean-Michel Adam seront les principaux points de départ critiques. Par la suite, il sera important d'expliquer le rôle du descriptif dans le discours, d'autant plus que les décors sont multipliés et incluent des représentations du continent africain. L'ouvrage de référence sera *Du descriptif* de Philippe Hamon. Avec l'avènement de

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 7.

<sup>2</sup> Voir Lydie Moudileno, « L'excellent français de Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, op. cit.

l'Afrique comme cadre, la question de la couleur de peau acquiert une nouvelle dimension pour les personnages. Certes, le décodage du « personnel »<sup>1</sup> romanesque ne sera pas restreint à la dialectique noir/blanc. Les axes sont plus nombreux et recouvrent le corps, la démarche, les vêtements, les métiers, l'étrangeté, la métamorphose. L'articulation identitaire des héros par rapport à tous les éléments qui construisent leur portrait s'appuiera sur les réflexions philosophiques de Paul Ricœur.

La dernière étape de notre analyse puisera encore plus dans l'étoffe romanesque pour ressortir les significations qui restent voilées lors d'une lecture de survol. Marie NDiaye tisse les différents concepts de l'Imaginaire dans la narration de ses romans. Non seulement l'écrivain les intègre, mais, en plus, elle les soumet à un traitement personnel. La symbolique bachelardienne des éléments, les régimes de l'imaginaire de Gilbert Durand, les « aspects du mythe »<sup>2</sup> détaillés par Mircea Eliade, tous ces aspects nuancent le contenu narratif et l'interprétation des héros. Les métamorphoses, les animaux merveilleux, le recours au fantastique et à la tradition judéo-chrétienne augmentent la richesse de ses œuvres.

Ce mouvement de lecture du général au particulier est très approprié pour déchiffrer les sens cachés des romans du corpus. Il est aussi susceptible de démontrer la relation superficielle avec l'Afrique. Malgré la présence plus ou moins claire du continent dans ces ouvrages, malgré l'utilisation des personnages noirs ou métis, la distance entre Marie NDiaye et le pays de son père reste insurmontable. Héritière des lettres françaises, cet écrivain primé se tourne vers l'Afrique pour l'assimiler et non pas pour se laisser assimiler. Elle écrit et fait ses protagonistes parler dans une langue parfaite qui n'a aucune trace de métissage. Elle imagine et reconstruit un pays, un mode de vie et de pensée qui lui sont presque inconnus. Marie NDiaye s'avère impuissante à recréer d'une manière crédible l'Afrique, en dépit de quelques détails concrets. En faisant ceci, elle rend ses projets plus séduisants. L'étrangeté inhérente de ses travaux acquiert une nouvelle dimension, plus exotique<sup>3</sup> et donc plus engageante. La collision de deux cultures, les implications personnelles pour l'auteur, les préjugés des critiques ou des lecteurs dépaysés et de plus en plus nombreux sont autant d'ingrédients qui ajoutent à la puissance artistique de Marie NDiaye. Ses ouvrages s'ouvrent ainsi à l'universalité littéraire et arrivent à parler aux gens sur différents niveaux de

---

<sup>1</sup> Nous empruntons ce terme à Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1998.

<sup>2</sup> Voir Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

<sup>3</sup> Pour une étude de l'exotisme dans *Rosie Carpe*, consulter Sylviane Coyault, « Exotisme : éden ou étrangeté ? *Rosie Carpe* de Marie NDiaye » in « Uluslararası egzotizm araştırmaları günleri – Journées internationales d'études sur l'exotisme », 10-11 mai 2007, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, 2009, pp. 121-128.

compréhension. Chaque lecture sera différente, chaque décryptage passera par un filtre subjectif et produira divers résultats. Dans ce qui suit, nous proposons notre propre parcours de découverte des deux derniers romans de Marie NDiaye.

# **PREMIÈRE PARTIE : Filiations artistiques**

## Introduction

« L'ombre des écoles, des mouvements et des manifestes plane toujours, nostalgie peut-être indéracinable, sur la littérature française aujourd'hui. Oh, les beaux temps où l'on y voyait clair entre l'académisme et l'avant-garde, entre la réaction et la révolution, entre les héritiers et les pionniers ! »<sup>1</sup>

Si certains critiques s'intéressent à la filiation paternelle de Marie NDiaye pour justifier son inclusion dans un groupe littéraire, nous proposons une approche basée sur des filiations artistiques. Certes, une lecture biographique de l'œuvre est séduisante surtout lorsque l'auteur avoue certaines immixtions. Dans ce sens, il ne serait pas anodin de citer les propos de Marie NDiaye lors de la parution de son quatrième roman :

*En Famille* a [...] été le couronnement conscient de longues années de questionnements plus ou moins clairs sur le sujet suivant : de quel pays suis-je ? Est-ce que tout pays n'est pas pour moi une terre étrangère ? Ces interrogations bien sûr ont été suscitées par des particularités de ma biographie, qui ont provoqué dès mon enfance un état de malaise constant, ou plutôt une perpétuelle sensation de déplacement [...].<sup>2</sup>

Une connexion existe et chacun est, en partie, le résultat de son milieu familial. Dans ce cas, le milieu est français. Un écrivain enrichira toujours ses ouvrages de son expérience personnelle. Toutefois, un romancier véritable est avant tout un lecteur, un passionné de l'art et de la vie humaine en général. Marie NDiaye n'hésite pas à explorer dans ses écrits des territoires qu'elle connaît superficiellement. Elle les adapte et les transpose d'après sa sensibilité et sa formation artistiques, en visant un public français<sup>3</sup>. Cette première approche de ses écrits se veut une perspective d'ensemble, un survol qui permettra de trouver les filiations artistiques d'une œuvre variée. Parlons de métissages artistiques plutôt que littéraires, car NDiaye s'intéresse à toutes les manifestations de l'art.

---

<sup>1</sup> Pierre Lepape, « La Trublionne » in *Le Monde*, 11 mars 1994, cité dans Marie NDiaye, *Un Temps de saison*, Paris, Minuit, coll. « double », 1994 [2004], p. 147.

<sup>2</sup> Propos cités par Dominique Rabaté, *Marie NDiaye, op.cit.*, pp. 24-25. Sur cette même lignée, dans un entretien pour la revue *Les Inrockuptibles*, Marie NDiaye est priée de répondre à la question suivante : « Le fait de vous sentir étrangère en Afrique et française en France où vous pouvez être perçue comme étrangère, est-ce que cela a apporté quelque chose à votre écriture ? ». Sa réponse : « Oui, ça apporte le sentiment d'être en décalage. C'est propice à l'écriture, cette impression d'être toujours légèrement à côté. On a l'impression alors de mieux voir les choses, de les voir sous un autre angle. ». Nelly Kapriélian, « L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde » in *Les Inrockuptibles*, août 2009. [En ligne] <http://www.lesinrocks.com/2009/08/30/actualite/lecrivain-marie-NDiaye-aux-prises-avec-le-monde-1137985/2/> (Consulté le 15 juillet 2014).

<sup>3</sup> L'écrivain écrit en français et publie ses livres en France. Le succès international de *Trois femmes puissantes* ne change pas la cible de son œuvre : les lecteurs de l'hexagone.

D'un point de vue strictement littéraire, NDiaye est un auteur insolite dans l'espace artistique français, car elle est dépourvue de brillantes études. Cet aspect donne des valences fraîches à ses interviews<sup>1</sup>. En même temps, elle avoue que, depuis son point de vue, « le rôle de l'auteur n'est pas d'être son critique, son exégète, son analyste »<sup>2</sup>. Malgré son incapacité d'autocritique, l'auteur avoue toutefois l'importance du procès de lecture dans le façonnage d'une carrière dans l'écriture. Parmi les influences éclectiques qu'elle assume, il est possible de citer : Marcel Proust et Henri James dans sa jeunesse, William Faulkner, Joyce Carol Oates, Sylvia Plath, Philip Roth, Régis Jauffret, Caroline Lamarche, Jean-Luc Garce<sup>3</sup>... Toute une panoplie de références à d'écrivains d'époques et de nationalités différentes se met en place dans ses travaux. À part les évocations reconnues par l'auteur-même, il y a celles que les critiques décèlent et qui s'avèrent beaucoup plus vastes. Prenons comme exemple une citation de *La Littérature française au présent* : « Dans *Rosie Carpe* (2001), Marie NDiaye met en œuvre une polyphonie d'écritures [...] où se font entendre de lointains échos de Bernanos encore, mais aussi de Dostoïevski, de Faulkner, de Simon ou de Duras. »<sup>4</sup>. Hans Robert Jauss souligne l'importance de l'héritage d'un ouvrage depuis la perspective des lecteurs :

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information [...]. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la « suite », du « milieu » et de la « fin » du récit (Aristote), attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles de jeu consacrées par la poétique explicite ou implicite des genres et des styles.<sup>5</sup>

Dans le premier chapitre de cette partie, l'accent sera mis sur les filiations littéraires. Les courants, les mouvements, les techniques de la littérature des époques passées seront corrélés avec les ouvrages de NDiaye. Précisons cependant que cette étude sera limitée. L'intérêt de notre travail n'est pas de dresser une liste complète des croisements qui sont à la

---

<sup>1</sup> « Je voulais être celle qui n'aurait aucun bagage universitaire mais qui ferait des choses quand même. [...] C'était même un peu romantique finalement, l'idée de n'être rien d'autre qu'un poète. » Andrew Asibong et Shirley Jordan, « Rencontre avec Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, op. cit., pp. 190-191.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>3</sup> Liste non-exhaustive. Pour plus de détails, voir les entretiens avec Catherine Argand in *Lire*, avril 2001, avec Nathalie Crom in *Télérama* n° 3110, août 2009 et avec Claire Devarrieux in *Libération*, février 2013.

<sup>4</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, Franck Evrard (collab.), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, op. cit., p. 427.

<sup>5</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1978, p. 55.

base de l'activité littéraire de Marie NDiaye. À travers ce décryptage, il sera possible de prouver la variété des influences occidentales et nord-américaines qui jalonnent le parcours de l'écrivain. L'Afrique est traitée à travers ce filtre riche, mais déformant. Cette démarche permettra d'éclairer un peu le rapport littéraire avec le continent du père de l'auteur, tout en essayant de dépasser les préjugés de la couleur de peau<sup>1</sup>.

Le pas suivant aura deux fils principaux : l'influence des autres arts et les palimpsestes littéraires. L'écrivain inclut de nombreuses allusions quant à la présence de la peinture, de la photographie, du cinéma... dans ses textes narratifs. *La Naufragée* tire sa puissance narrative des toiles du peintre anglais J.M.W. Turner. Les photos deviennent un complément narratif dans *Autoportrait en vert* et *Y penser sans cesse* et elles sont des éléments importants de l'intrigue dans *En famille* et *Trois femmes puissantes*. La technique musicale du contrepoint apparaît dans la structure de *Trois femmes puissantes*. Les mécanismes cinématographiques sont visibles dans son théâtre et dans certaines séquences de sa prose. Certes, les exemples peuvent se multiplier. À ces aspects s'ajoutent les traces laissées par d'autres ouvrages, consciemment ou non.

Avec l'étude des influences et du palimpseste comme préambule, il sera facile d'entamer l'analyse du réseau thématique. Ce sera le dernier pas du survol initial, un pas qui ira plus loin dans la recherche d'une unité de sens de l'œuvre de Marie NDiaye, à travers les thèmes récurrents. Ces contenus seront déjà esquissés dans les deux premiers chapitres. Il y aura intérêt à les regrouper autour de la problématique.

---

<sup>1</sup> Il faut admettre : un étranger qui entre en contact directement avec *Trois femmes puissantes*, sans trop connaître les autres œuvres et le milieu artistique de Marie NDiaye, peut facilement l'intégrer dans une littérature francophone et croire à une connaissance profonde de l'Afrique.



## I.1 Influences et croisements

Si « [l']extrême contemporain, c'est mettre tous les siècles ensemble »<sup>1</sup>, l'éclectisme des écrivains du présent n'est pas à démontrer. Ce qui est intéressant d'étudier chez eux, c'est l'étendue et la puissance de chaque influence.

Au moment où Marie NDiaye publie *Quant au riche avenir*, en 1985, les éditions de Minuit étaient encore le symbole du Nouveau Roman et, par conséquent, des expérimentations littéraires. « La très jeune Marie NDiaye aurait pu s'inscrire dans cette lignée »<sup>2</sup> assez facilement, surtout qu'elle y publiera plus des deux tiers de ses ouvrages. Cependant, l'écrivain en herbe n'adhère pas aux doctrines de ses prédécesseurs immédiats ; elle préfère suivre une voie artistique personnelle. D'ailleurs, il est difficile de l'inclure dans une catégorie fixe. Ce « refus de toute règle »<sup>3</sup> que les critiques ont vite remarqué, loin de prôner une œuvre sans racines, souligne des influences éclectiques et étranges. L'héritage du réalisme français se mélange aux traits fantastiques, aux échos américains, s'imprègne d'éléments baroques ou classiques, s'infuse de la vigueur de la vie. Le résultat est un tissu scriptural qui n'est ni complètement réaliste, ni fantastique, ni quoi que ce soit d'autre, mais *ndiayien*. Cette œuvre prolifique et variée devient la marque enregistrée de l'auteur qui « refuse la parenté avec les moules des genres avérés »<sup>4</sup> pour faire ressortir son propre style.

### I.1.1 Notes réalistes

Après la révolution littéraire initiée par les Nouveaux Romanciers, les années 1980 ont marqué le retour de la littérature vers « les expériences individuelles et les questions collectives »<sup>5</sup>. Peu à peu, les jeux formels cèdent la place au « désir d'écrire autour du sujet, du réel, de la mémoire historique ou personnelle »<sup>6</sup>. Ce désir s'inscrit dans une certaine mesure sur la lignée de l'esthétique réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle et il est visible de manière prégnante dans l'œuvre de Marie NDiaye. Certes, le réalisme en littérature est difficile à

---

<sup>1</sup> Propos de Michel Chaillou cités dans Dominique Viart, Bruno Vercier, Franck Evrard (collab.), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, op. cit., p. 20.

<sup>2</sup> Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe, « "Perturbations inconnues" : l'Œuvre de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit., p. 9.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>5</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, Franck Evrard (collab.), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, op. cit., p. 16.

<sup>6</sup> *Ibid.*

définir, tout comme il est difficile de superposer ses théories parfois obsolètes aux écrits contemporains<sup>1</sup>.

La présence de ce courant dans les travaux de NDiaye est visible surtout grâce à l'inspiration de « la réalité du jour »<sup>2</sup>, des problèmes des gens normaux. Ses romans, ses nouvelles, ses pièces de théâtre retracent discrètement l'existence quotidienne, bien qu'ils soient centrés sur des faits individuels. La chronologie des événements de ses livres colle aux époques qu'elle a vécues. Cependant, le cadre historique ou temporel est très peu explicité. De ce point de vue, *Autoportrait en vert* est inédit, car il y a des dates et des données précises et, en partie, vérifiables : la crue de la Garonne en décembre 2003, le nom du mari de la narratrice qui est le même que celui du compagnon de l'écrivain... Malgré cela, le contenu autobiographique annoncé dans le titre manque ou est habilement dissimulé : « Ai-je jamais révélé quoi que ce soit à Cristina ? Certainement pas, c'est contraire à ma nature. »<sup>3</sup>. *Le Jour du président*, brève nouvelle tragi-comique, détaille une journée de la vie d'une jeune fille anorexique pendant le mandat présidentiel de Jacques Chirac. Les références politiques apparaissent aussi dans *Hilda* à travers l'orientation socialiste de Madame Lemarchand, mais sans aucune autre spécification. Dans *Les Serpents*, c'est la fête nationale de la France qui est mentionnée.

Par contre, *La Naufragée* semble être le seul texte qui utilise une autre époque comme toile de fond. Bien qu'il n'y ait aucune mention claire, l'histoire du peintre inspiré par le chant de la femme-poisson résonne avec les toiles de l'artiste anglais Joseph Mallord William Turner. Ce n'est plus le contemporain, mais un passé réinventé. Il en va autrement pour le cadre temporel des contes, qui, conformément aux normes du genre, est plutôt flou, intemporel. Toutefois, même dans ce cas, les descriptions et les objets évoqués trahissent la contemporanéité : « - Nous emportons cette girafe parlante, ce petit ordinateur, cette ravissante poupée ancienne et cette trottinette électrique. »<sup>4</sup>.

Outre ces écrits plus courts et isolés, la plus grande partie des œuvres de Marie NDiaye aborde le présent socio-politique « de biais »<sup>5</sup>. L'écrivain ne se lance pas dans des

---

<sup>1</sup> Pour plus de détails concernant l'apparition et l'évolution du réalisme dans la littérature française, voir l'ouvrage de Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1998.

<sup>2</sup> Yves Stalloni, *Écoles et courants littéraires*, sous la direction de Daniel Bergez, Paris, Armand Colin, 2005, p. 107.

<sup>3</sup> Marie NDiaye, *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, coll. « Folio », 2005 [2009], p. 22.

<sup>4</sup> Marie NDiaye, *Le souhait*, Paris, École des loisirs, coll. « Mouche », 2005, p. 16.

<sup>5</sup> Dominique Rabaté, « Résistances et disparitions » in Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Delphine Peras, Dominique Rabaté, *Le Roman français contemporain, op. cit.*, p. 36.

réécits historiques, elle ne fait pas de littérature de guerre, comme Jonathan Littell ou Pierre Lemaître, d'autres lauréats du Prix Goncourt. Elle évite aussi les enquêtes socio-professionnelles, telles que le « roman » primé de François Bon, *Daewoo*<sup>1</sup>. Ce sont les histoires individuelles, en dehors des grands événements historiques, qui intéressent l'auteur de *Trois femmes puissantes*. Par ailleurs, même pour présenter le phénomène de l'immigration illégale dans son roman de 2009, elle préfère limiter la portée de son étude à une seule femme. La focalisation interne et l'étourdissement constant de l'héroïne face au réel annule l'effet documentaire.

L'ancrage temporel est donc plutôt suggéré. Pourtant, il est facile à deviner, non pas les dates exactes des événements narrés, mais, au moins, la décennie. Tout lecteur peut comprendre facilement que la narration de *Quant au riche avenir* et celle de *Trois femmes puissantes*, par exemple, ne sont pas simultanées. Le jeune Z. ne dispose pas de portable ou de connexion internet, comme les héros des derniers romans. Il communique par lettres et semble replié sur soi, détaché des progrès des sciences. Par contre, Richard Rivière, un des protagonistes de *Ladivine*, respecte les rigueurs de la mode pour ses vêtements, sa maison et ses voitures. Et la mode n'est plus la même qu'à l'époque où le cousin Georges du narrateur de *Comédie classique* venait en train à Paris pour chercher des rubans pour son chapeau. D'ailleurs, il n'y a plus de chapeaux dans les romans parus après 1990, mais une belle permanence des lettres. L'importance des marques extérieures de bien-être reste cependant constante. Avec le passage du temps, avec la maturité de l'auteur, les personnages principaux deviennent plus âgés, leurs besoins et leurs désirs plus nombreux et plus raffinés. La société de consommation, les mœurs, la mode, l'évolution scientifique sont des éléments qui jalonnent régulièrement les livres de Marie NDiaye. Leur changement trahit le temps qui passe et la mutation des goûts et des intérêts de l'écrivain-même. Marko Berger ne fait plus appel aux gendarmes pour retrouver sa femme perdue ; il rentre à Berlin et lance sa quête depuis une adresse internet, dans la sécurité de sa ville natale. C'est le contraire d'Herman, le professeur parisien qui s'attarde dans une province devenue brusquement inhospitalière après la fin des vacances parce qu'il ne retrouve plus sa femme et son fils ; il demande, en vain, l'aide de la police locale. Aucune de ces deux démarches n'est efficace. Cependant, l'utilisation croissante de l'internet est fascinante et constitue un marqueur socio-temporel puissant, bien que subtile.

---

<sup>1</sup> François Bon, *Daewoo*, Paris, Fayard, 2006.

Subtile, mais omniprésente, est aussi la satire sociale. Si elle est dépourvue des ambitions de la *Comédie humaine*, l'œuvre de Marie NDiaye contient une panoplie de (arche) types humains appartenant à toutes les couches sociales. En effet, l'« élargissement de la littérature aux classes inférieures »<sup>1</sup> est une autre caractéristique de la littérature réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle qui est commune à beaucoup d'écrivains contemporains, y compris à NDiaye. Côté profession, la palette est large, même si un peu répétitive. De nombreux professeurs, des avocats, des entrepreneurs se partagent l'espace littéraire avec des chômeurs, des vendeurs, des lycéens, des servantes et des... sorcières malhabiles. Il est possible d'observer une certaine évolution du point de vue des personnages. Les deux premiers romans mettent en scène des jeunes intellectuels entourés par un nombre restreint de personnages secondaires pittoresques. À partir de *La Femme changée en bûche*, les protagonistes deviennent plus nombreux, les emplois se diversifient : les soi-disant génies cèdent la place à des gens avec des professions et des statuts variés. En outre, il n'y a pas que les défavorisés qui sont présents dans ses livres. L'image du riche méchant et profiteur frisant le vampirisme est un élément récurrent dans les pièces de théâtre :

BELLA. [...] Si vous saviez comme était profonde sa tendresse pour moi, et sincère le sentiment que j'ai toujours éprouvé, étant son aînée, de devoir veiller sur elle, cette jolie petite Djamila qui dans l'existence n'avait pas démarré avec les atouts dont j'avais moi la chance d'avoir les mains pleines grâce à une famille réduite et fortunée et intelligente. Ils ont tous, chacun son tour, baisé Djamila.<sup>2</sup>

Aussi, le professeur déchu, avec des ambitions intellectuelles sans trop de fondement et sans utilité, est un type surexploité.

Marie NDiaye peut parler de classe, mais elle attaque en même temps la question de l'ethnie. C'est un aspect qui n'apparaissait pas dans les romans réalistes. Ses héros sont parsemés en France, en Guadeloupe, en Allemagne ou au Sénégal. Blancs, Noirs ou Métis, ils ont réussi ou (plutôt) non dans leurs vies privée et professionnelle. La dénonciation de la discrimination basée sur la couleur de peau apparaît pour la première fois de manière explicite dans *Rosie Carpe*. Le racisme y est bilatéral : Rosie se méfie des gens qui ont la peau foncée et refuse la demande de Marcus Calmette, tandis que le Guadeloupéen Lagrand méprise les Blancs : « Lazare est le seul Blanc que je fréquente. Les autres ! »<sup>3</sup>. Dès 2001, la fragmentation socio-ethnique de la France et du Sénégal devient progressivement visible dans

---

<sup>1</sup> Yves Stalloni, *Écoles et courants littéraires*, op. cit., p. 107.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, *Rien d'humain*, Paris, Solitaires Intempestifs, 2004, p. 4.

<sup>3</sup> Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Paris, Minuit, coll. « double », 2009 [2001], p. 16.

les livres de Marie NDiaye. La haine raciste est nette dans *Papa doit manger*, *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*, bien qu'elle soit souvent doublée d'une fascination malsaine. Cette technique rapproche les travaux de Marie NDiaye des écrits des écrivains américains, notamment William Faulkner, dont elle est une lectrice fervente. Le motif des Métis blancs qui veulent rompre avec leurs parents noirs, comme Malinka dans *Ladivine*, est fréquent dans la littérature et le cinéma américain. Même les écrivains français ont abordé cette problématique dans leurs livres ; un exemple serait *J'irai cracher sur vos tombes* de Boris Vian qui imite les romans noirs des auteurs de l'Amérique. Toutefois, le cadre du racisme envisagé par NDiaye est européen et africain. Plus précisément, la question de la couleur de peau est toujours abordée par rapport à la société française. Dans les deux derniers romans, où l'Afrique apparaît pour la première fois en tant que cadre, le focalisateur blanc ou métis a grandi et s'est formé en France. Seulement Khady Demba, la troisième « femme puissante » représente une Africaine de souche ; mais sa figure tragique a une présence physique tellement floue qu'elle semble habiter un univers parallèle au monde extérieur. L'espace qu'elle traverse, laid et effrayant, est dépourvu de limites précises. Un lecteur non-avisé aurait du mal à deviner le Sénégal dans les descriptions fantasques du troisième volet du roman.

Les malheurs terribles que Khady Demba subit dans son parcours d'immigration n'affaiblissent pas son esprit. D'ailleurs, tous les héros de Marie NDiaye subissent des souffrances plus ou moins atroces, plus ou moins visibles. Il n'y a aucun embellissement des réalités du contemporain, tout au contraire. L'écrivain s'amuse à présenter, sans ménagements et avec humour noir, les défauts des gens, leurs troubles physiques et psychiques, les fissures qui existent dans les relations familiales. Le comportement étrange de ses protagonistes parle aux lecteurs, tout en le repoussant. « Il s'en passe des choses »<sup>1</sup> dans les romans de Marie NDiaye. Les transgressions sont multiples : meurtres, viols, violence, pédophilie, infanticide. Face à ces violences, le corps cède. Les protagonistes urinent sans s'en rendre compte, pleurent des larmes de sang, ont des problèmes avec le poids, sentent mauvais... : « cet homme irradiant et déchu dont un monstrueux coup de masse sur le crâne semblait avoir ravalé les proportions harmonieuses [...] à celles d'un gros homme sans cou,

---

<sup>1</sup> Propos de Pierre Lepape concernant *Rosie Carpe* cités dans Maud Fourton, « Marie NDiaye, *Rosie Carpe* : Du tant bien que mal au malgré tout : une fiction de l'ambivalence et de la complicité » in Aline Mura-Brunel (éd.), *Christian Oster et cie. Retour du romanesque*, Amsterdam - New York, Rodopi, 2006, p. 50.

aux jambes lourdes et brèves. » (*TFP*, pp. 11-12). L' « exercice de la cruauté »<sup>1</sup> que l'écrivain met en place consciemment<sup>2</sup> évite l'idéalisation du quotidien :

La cruauté est souvent source de souffrance, de difficultés... J'aime bien l'idée de faire dire à certains personnages tout ce qu'ils ont en tête, les personnages qui n'ont aucune sorte d'inhibition, qui disent leurs pensées, leurs arrière-pensées, bref tout ce qui est normalement indicible car cruel et qui relèverait du trop profondément enfoui ou impoli pour qu'on puisse oser le dire. Ça déstabilise les autres autour d'eux et c'est cette déstabilisation qui est intéressante littérairement.<sup>3</sup>

Aussi, les histoires coupées court rapprochent les écrits de l'auteur des préceptes du réalisme. Sous l'influence de ce courant, « [l]e roman tend à devenir une simple monographie, une page d'existence, le récit d'un fait unique, sans dénouement ni même coup de théâtre »<sup>4</sup>. Dans la plupart des livres de Marie NDiaye, il n'y a pas de fin proprement-dit. Le lecteur ne connaît pas le devenir d'Herman ou de Lucie, la sorcière ; tout comme il ignore si Norah réussit à aider son frère emprisonné ou si Ladivine Berger va rentrer chez elle sous une forme humaine. Citons les dernières lignes de *La Sorcière* pour exemplifier cet aspect :

Là-bas, Pierrot venait lentement à notre rencontre, les épaules basses, le cou rentré. A sa vue, les enfants cessèrent brutalement de glousser et de se tortiller. Les paroles de maman me parvenaient avec lenteur, comme amollies et retardées par l'air chaud, immobile. A l'instant où j'allais saluer et m'en retourner, en me demandant que faire et dans quelle direction porter mes pas, la maman, de nouveau gaie, voulut connaître mes projets pour les vacances d'été toutes proches.<sup>5</sup>

Le lecteur ne connaîtra ni les projets de vacances de Lucie ni si ses filles vont revenir. Les questions demeurent, ouvertes à tout genre de spéculation et interprétation. Un dénouement précis est présent dans le cas des contes, même s'il y reste, là-aussi, des questions sans réponse. Dans le cas des romans, l'histoire de Khady Demba est parmi les peu nombreuses qui ont une fin explicite : la jeune femme meurt en essayant d'atteindre la France, tandis que Lamine réussit et trouve un emploi dans un restaurant. De ce point de vue,

---

<sup>1</sup> Voir Dominique Rabaté, « Exercice de la cruauté » in Warren Motte et Lydie Moudileno (éds.), « Mondes de Marie NDiaye » in *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, volume 53, n° 2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, été 2013, pp. 90-96.

<sup>2</sup> Dans l'entretien avec Catherine Argand, Marie NDiaye est priée de répondre à la question : « Avec quoi avez-vous envie de jouer? » Sa réponse : « M.N. Avec la cruauté. J'aime bien, dans les histoires, essayer d'aller jusqu'à ce que je conçois comme les limites du supportable. Tout en restant plausible. A peu près. ». Catherine Argand, « Marie NDiaye » in *Lire, op. cit.*

<sup>3</sup> Nelly Kapriélian, « L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde » in *Les Inrockuptibles, op. cit.*

<sup>4</sup> Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1998, p. 361.

<sup>5</sup> Marie NDiaye, *La Sorcière*, Paris, Minuit, coll. « double », 2003 [1996], pp. 164-165.

*Comédie classique* est également remarquable parce que le personnage-narrateur détaille, de façon succincte, les faits survenus après la journée qui « était la plus éprouvante qu'il [lui] eût été donné de vivre »<sup>1</sup>.

Inspiration des réalités quotidiennes, sans idéalisation, personnages appartenant à toutes les catégories sociales, intrigues sans dénouement : les éléments réalistes sont nombreux et évidents. Pourtant, il n'y a d'équivalence ni avec les préceptes du courant du XIX<sup>e</sup> siècle ni avec le monde réel. Si le réel est la toile de fond des œuvres de Marie NDiaye, il existe aussi beaucoup de glissements vers l'improbable, surtout grâce à l'absence du narrateur omniscient. L'écrivain a toujours manifesté son désir d'inclure des éléments mystérieux dans ses livres et elle a réussi à le faire en laissant parler, de façon directe ou indirecte, ses héros. Le mystère, traduit par métamorphoses, apparitions et décors hallucinants, animaux magiques, envahit et annule la complète vraisemblance des événements narrés. Chez NDiaye, le réalisme contient toujours des éléments fantastiques :

J'essaye précisément de faire basculer une situation banale, voire triviale, en tout cas extrêmement réelle, dans une autre, plus énigmatique, inquiétante. Le mystère, éventuellement le malaise, paraîtront d'autant plus grands que la situation initiale ne semblait pas contenir ce ferment.<sup>2</sup>

### **I.1.2 L'étrangeté de Marie NDiaye : du fantastique<sup>3</sup> au réalisme magique**

« [C]'est ainsi que pointe le fantastique, au détour d'un doute sur la réalité des choses ! »<sup>4</sup> : Marie NDiaye résume bien la définition du fantastique en littérature et dans ses propres livres. Ce procédé, qui marque « une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle »<sup>5</sup> est omniprésent dans la création de cet écrivain français contemporain.

Donner une définition précise du fantastique est bien difficile. Il ne s'agit pas d'un courant ni d'un mouvement, mais d'un genre littéraire et artistique qui côtoie le merveilleux

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *Comédie classique*, Paris, P.O.L, 2009 [1987], p. 124.

<sup>2</sup> Extrait d'entretien avec Marie NDiaye, propos recueillis par Manuel Piolat Soleymat, *La Terrasse*, n° 156, mars 2008, cités par le site [www.theatre-contemporain.net](http://www.theatre-contemporain.net). [En ligne] <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Sorcieres-Rien-d-humain/ensavoirplus/idcontent/17453> (Consulté le 20 septembre 2014).

<sup>3</sup> Pour une présentation globale du fantastique et de ses variétés voir Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

<sup>4</sup> Tirthankar Chanda, « Marie NDiaye : "Je cherche la musique des phrases" » in *RFI*, le 14 février 2013, mis à jour le 19 février 2013. [En ligne] <http://www.rfi.fr/afrique/20130212-Ladivine-marie-diaye-cherche-musique-phrases-faulkner-proust/> (Consulté le 16 septembre 2014).

<sup>5</sup> Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1994 [1951], p. 8.

et l'étrange ; le doute est son principal trait distinctif<sup>1</sup>. Chez Marie NDiaye, il n'apparaît pas à l'état pur, tout comme le réalisme est lui aussi distillé. Elle préfère un « certain fantastique »<sup>2</sup>, un léger écart par rapport à la réalité :

Les personnages principaux de mes livres ont toujours des vies très ancrées dans l'ordinaire, ils ne sont ni des artistes ni des intellectuels. Ce qui donne l'impression de décalage par rapport au réel, c'est la magie que j'introduis dans mes histoires. Mais celle-ci opère sur une base de réalité assez pragmatique.<sup>3</sup>

Même la notion est flottante chez Marie NDiaye. Elle utilise aussi bien « fantastique », que « magie », « mystère », ou « étrangeté »<sup>4</sup> pour décrire les bizarreries qui apparaissent dans ses livres. L'étrangeté est aussi le terme préféré par la critique de ses œuvres. Dominique Rabaté en fait le titre du premier chapitre de son ouvrage *Marie NDiaye* : « Le lecteur qui entre dans l'œuvre de Marie NDiaye est immédiatement saisi par un sentiment d'étrangeté »<sup>5</sup>. En fait, la romancière exploite et mélange fantastique, étrange, merveilleux et réalisme magique dans un tout foisonnant et expressif.

Commençons graduellement, avec les doutes légers. Dans cet univers narratif, beaucoup de situations restent inexplicables si elles sont jugées depuis la logique qui régit le réel. Ce sont des circonstances qui inquiètent et déboussolent les personnages et les lecteurs ; des circonstances qui surgissent au cœur des événements triviaux. Si ce n'est pas toujours un fantastique classique, la déformation du réel ou le manque de logique sont des traits récurrents tout au long de la carrière littéraire de Marie NDiaye, bien que leur importance soit variable. Ainsi, les deux premiers romans ne se remarquent pas par le recours au merveilleux ni au fantastique. On ne rencontre pas, pas encore, de diables, sorcières, animaux à charge symbolique. Dans ces deux œuvres, c'est le décalage continu entre les attentes et les projections des protagonistes et les actions de ceux qui les entourent qui engendre un sentiment de bizarrerie. Ainsi, le jeune Z., loin de son amie, commence à transfigurer son image, à tomber amoureux d'une chimère : « Sans le réaliser nettement, il avait fait de cette

---

<sup>1</sup> Nous reprenons la fameuse définition de Todorov : « Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès que l'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. ». Tzevetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 29.

<sup>2</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, Franck Evrard (collab.), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, op. cit., p. 426.

<sup>3</sup> Nathalie Crom, « Marie NDiaye : "Je ne veux plus que la magie soit une ficelle" », in *Télérama*, op. cit.

<sup>4</sup> Catherine Argand, « Marie NDiaye » in *Lire*, op. cit.

<sup>5</sup> Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, op. cit., p. 9.



double absence, physique et épistolaire, la raison principale de son amour [...]»<sup>1</sup>. La déception face à leur médiocre connaissance du monde et des gens engendre le comportement étrange des personnages ; en effet, ils sont, parfois douloureusement, conscients de leurs différences : « j'eus la pénible impression de détonner »<sup>2</sup>, dit le narrateur de *Comédie classique*.

C'est à partir de *La Femme changée en bûche* que l'œuvre de Marie NDiaye commence à inclure les ingrédients qu'elle a gardés, avec quelques modifications, jusqu'à ce jour, y compris l'influence d'un fantastique plus normé : « C'est sans doute avec son troisième roman [...] que la jeune romancière trouve plus nettement sa manière [...] : [un] fantastique renouvelé »<sup>3</sup>. Toutefois, cette étrangeté liée à l'impossibilité d'appartenir à un groupe social, d'être accepté, existe des premières jusqu'aux œuvres les plus récentes. Elle « vient de cette discordance entre le personnage principal et le monde qui le rejette, monde du devenir et du changement sans attaches morales. »<sup>4</sup>. Norah, Rudy, Khady, Malinka/Clarisse, tous souffrent car ils sont différents et incapables de surmonter ces différences. De plus, dans les derniers romans, la confrontation de deux, voire trois cultures et pays, ajoute une dimension ethnique explicite au sentiment de bizarrerie et à l'inadéquation des héros.

Dominique Rabaté souligne aussi l'étrangeté de la situation initiale des romans de Marie NDiaye. Il est possible d'observer le rejet familial dans *En famille*, social dans *Mon cœur à l'étroit*, les disparitions subites et inexplicables accompagnées par un changement temporel tout aussi brusque dans *Un temps de saison*, les troubles de mémoire au début de l'histoire de Rudy Descas dans *Trois femmes puissantes*, la confusion identitaire dans *Ladivine*. Le décalage est ressenti instantanément, au cœur même d'un cadre réaliste.

L'idée de faute est essentielle dans la création d'une atmosphère étrange et elle est souvent présente dès les premières lignes. Un grand nombre de personnages se sentent coupables ou se trouvent stigmatisés, sans aucune raison apparente. Un exemple en serait le couple Nadia - Ange : « Nous nous sentons innocents mais nous avons honte »<sup>5</sup>. L'influence de Kafka, l'un des maîtres du fantastique, y est prégnante :

Chez Kafka, [...] celui qui est puni ne connaît pas la cause de la punition.

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *Quant au riche avenir*, Paris, Minuit, 2003 [1985], p. 18.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, *Comédie classique*, op. cit., p. 121.

<sup>3</sup> Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, op. cit., p. 10.

<sup>4</sup> Dominique Rabaté, « Résistance et disparitions » in Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Delphine Peras, Dominique Rabaté, *Le Roman français contemporain*, op. cit., p. 29.

<sup>5</sup> Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, op. cit., p. 11.

L'absurdité du châtement est tellement insupportable que, pour trouver la paix, l'accusé veut trouver une justification à sa peine : *le châtement cherche la faute*.<sup>1</sup>

Dans ce registre des punis *innocents*, se trouvent les histoires de Fanny et de Nadia, mais aussi, en partie, celle de Rudy Descas. La jeune héroïne du roman *En famille* est rejetée par les siens à cause d'une différence qui reste informulée. Comme le trait distinctif est physique, une lecture basée sur la couleur de peau pourrait justifier le mauvais traitement dont Fanny fait l'objet. C'est l'interprétation proposée par quelques critiques nord-américains. Pourtant, rien n'est explicite et le fantastique peut s'installer. Pour Nadia, l'exclusion brutale qu'elle subit a des bases plus justifiées, même si cela n'apparaît pas dès le début. L'enseignante a renié ses origines, a abandonné ses parents et son fils, a caché les « manquements » à l'adresse de ses élèves ou voisins. Malgré cela, le rejet ne sera jamais clairement expliqué. Sur le héros du deuxième volet de *Trois femmes puissantes* semblent peser les fautes de son père meurtrier. Il est aussi hanté par ses propres crimes, qu'il a du mal à assumer. L'enchaînement des faits qui ont mené à son exclusion du lycée sénégalais reste un peu confus dans son esprit : « La vérité qu[e Rudy] avait accepté de découvrir tout à l'heure, sur le parking de Manille, il la méconnaissait déjà. » (*TFP*, p. 216). À Dakar, Rudy attaque un de ses élèves qui connaît le passé meurtrier d'Abel Descas. La phrase que le garçon lui lance : « - Fils d'assassin. » (*TFP*, p. 179) déclenche une réaction violente de la part du personnage focal. Pour oublier cet épisode, le héros manipule ses souvenirs, exagère les réactions des autres et voit partout des ennemis, réels ou imaginaires. Les troubles de mémoire de Rudy sont essentiels dans les ruptures de la logique et le caractère incompréhensible de quelques situations. Comme le point de vue est interne, il sera difficile, voire impossible, de trancher entre la réalité et l'imposture.

Si pour l'incident du lycée Mermoz, le mot « vérité » perce pour un moment le mystère, il y a des cas où le mystère demeure. Dans *Ladivine*, la famille Berger se voit dépouillée de ses affaires pendant ses vacances hors Europe. Elle les retrouve étalées dans la rue, chez une marchande. Le problème c'est que Ladivine y aperçoit un pantalon et un chemisier qu'elle est sûre de ne pas avoir emportés. Or, ils sont là, comme par merveille, et elle s'en sent gênée, coupable :

Elle sentait ses joues, son front s'empourprer de confusion, d'incompréhension et aussi, curieusement à ses propres yeux, de la crainte que Marko ou Annika ne fût observer qu'elle n'avait jamais mis ce pantalon et ce chemisier dans sa valise –

---

<sup>1</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1995, p. 125.

mais comment l'auraient-ils su ?

Et pourquoi se sentait-elle coupable de cette situation ? Était-ce parce que, ne sachant l'expliquer, elle n'en éprouvait pourtant ni stupéfaction ni effroi ? (L, p. 229)

Le lecteur ignore la vérité quant à l'apparition insolite de ces vêtements. Le détail le plus dérangeant est la réaction de l'héroïne, sa culpabilité et les pensées qu'elle attribue aux membres de sa famille. L'adivine va soutenir qu'elle a mis les deux pièces vestimentaires dans sa valise pour détourner les suspicions de son mari et de sa fille. Le mystère reste ainsi opaque selon la volonté apparente de l'écrivain. Dans un des rares moments où elle explique son œuvre, Marie NDiaye parle de la construction de ce passage et de l'intention de tisser des secrets, avec ou sans réponse, dans la narration :

M.N. On ne sait pas exactement ce qui s'est passé. L'adivine et sa fille sont certaines que telle affaire est restée à Berlin et elle se retrouve inexplicablement sur le trottoir. Mais elles peuvent se tromper aussi. Il n'y a pas de réponse à tout. Déjà, je trouvais qu'il y avait suffisamment de résolutions d'énigmes dans le livre. Après avoir écrit cette scène, je ne suis même pas sûre que me soit resté en tête que je devais trouver une explication à ce mystère, ou choisir de ne pas en trouver. Il n'est pas impossible que je l'aie plus ou moins oublié. Par rapport à ça, j'ai une certaine désinvolture.<sup>1</sup>

Lorsque les ruptures de la logique s'accompagnent de manifestations physiques bizarres ou d'apparitions animales hors du commun, l'étrangeté devient plus inquiétante. Certes, l'incontinence de Norah, les crises hémorroïdales de Rudy ou l'émaciement et les blessures de Khady restent dans les limites d'une cruelle normalité. Ce n'est pas le cas avec la bizarre ménopause-grossesse de Nadia qui est « quelque chose qui ne ressemble pas à ce qu'on connaît »<sup>2</sup>. Les contours du réel y sont brouillés, aussi bien pour l'apparition du phénomène, que pour la manière dont il se termine : l'avortement ou plutôt la mise au monde d'un être monstrueux. Nadia est déconcertée et un autre élément de fantastique s'insère dans la narration :

Car, me dis-je [Nadia], cette chose noire et luisante, fugitive, que j'ai vue glisser sur le plancher de ma chambre un soir alors que je me déshabillais pour me coucher, d'où aurait-elle pu jaillir, sinon de mon corps ?<sup>3</sup>

Dans *Rosie Carpe*, la seconde grossesse de l'héroïne est tout aussi problématique. Il

---

<sup>1</sup> Claire Devarrieux, « Marie NDiaye : "J'aime cette période de vacance" » in *Libération*, op. cit.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 315.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 373.

s'agit probablement d'une hallucination causée par la consommation d'alcool. Rosie ignore qui l'a engrossée et s'imagine être une « immaculée conception » à cause des circonstances nébuleuses qui entourent l'événement. La porte est ouverte à toutes sortes de suppositions qui ajoutent du mystère à une conception qui peut très bien être banale.

La présence et la nature de l'étrangeté s'inscrivent plutôt, jusqu'ici, dans la catégorie d'un fantastique caractérisé, fondé sur des doutes et des manipulations de la réalité. Toutefois, Marie NDiaye ne se limite pas à de telles intrusions subtiles. Elle aime parfois insérer des êtres bizarres qui transforment brusquement l'atmosphère. Leur existence apparaît comme indubitable, mais ils n'ont pas un aspect normal et ils font peur.

Si *La Femme changée en bûche* est le premier roman qui recourt à des éléments fantastiques, c'est aussi dans cette œuvre que figure le premier animal étrange, celui qui accompagne Stéphane Ventru. Ce chien à plumes surgit comme par enchantement est la première bête des livres de Marie NDiaye qui a des traits merveilleux. C'est « une boule de poils bruns et jaunâtres d'où sortaient quatre pattes d'égale longueur »<sup>1</sup> apparue comme par hasard dans la vie du personnage. Le bestiaire va se diversifier au fur et à mesure : le chien protecteur ou diabolique de *Ladivine* et les trois chiens agressifs de *Trois femmes puissantes* ; les oiseaux qui sillonnent les cieux de *Trois femmes puissantes*, *La Sorcière*, *Les Grandes personnes* ; les serpents affamés et infanticides dans *Les Serpents*. Alors qu'il n'y a rien d'anormal à retrouver des animaux dans les romans, les attributs que les personnages leur confèrent tiennent du surnaturel ; or c'est surtout l'imagination tourmentée des héros qui engendre des interprétations fantasques.

Imaginées ou réelles, les métamorphoses animales ou végétales sont tout aussi présentes pour jeter le doute propice à l'apparition du fantastique. Dans *La Femme changée en bûche*, le titre même annonce la réification de la narratrice, qui n'est cependant jamais attestée par l'instance narratrice : « [...] ai-je encore figure humaine ? »<sup>2</sup>. Dans le roman paru en 2013, un des focalisateurs, Ladivine Berger se métamorphose en chien et observe son corps humain inerte :

[Ladivine] distinguait à son côté son propre visage – la courbe d'une joue pleine, humide, et une masse de cheveux bruns à l'odeur forte, des senteurs familières mais exacerbées.

Elle se leva, se mit à trotter dans la forêt puis, la poitrine gonflée de plaisir, à

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *La Femme changée en bûche*, Paris, Minuit, 1989, p. 92.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 156.

courir sur ses pattes fines et fortes, à courir. (*L*, p. 328)

Pour Khady Demba, l'héroïne du troisième volet de *Trois femmes puissantes*, la métamorphose hypothétique en oiseau suggère une possible résurrection et la promesse de la liberté absolue. En effet, ces transformations offrent, dans les livres de l'écrivain, une libération de l'âme, une indépendance sans contraintes, un corps dépourvu de couleur de peau, de maladies ou de souffrances.

Une pointe de fantastique pourrait être à l'origine du rajeunissement soudain de Diane Carpe ; il tient surtout à une forme de vampirisme dissimulé. Elle devient en effet plus jeune alors que son mari vieillit précocement. Le vampirisme et la voracité sont exploités surtout dans les pièces de théâtre. Dans *Hilda*, *Rien d'humain*, *Les Serpents*, la volonté prédatrice de certains personnages épuise ceux qui les entourent. La même évolution se produit chez le père de Norah, la première « femme puissante » : cet homme a gardé une jeunesse inaltérée tant qu'il a été entouré par ses proches. Abandonné, il se dégrade. D'ailleurs, Marie NDiaye a affirmé à de nombreuses reprises son intérêt pour la figure du vampire, comme pour la cruauté :

C.A : Avez-vous le sentiment de travailler sur un motif?

M.N : Oui. Le vampirisme. Le vampire suce le sang et l'être qu'il a aspiré devient lui-même vampire. Contre son gré, ce qui le rend malheureux en principe. C'est pour cela que les vampires sont des êtres tristes, parce qu'ils sont prisonniers de cette loi.<sup>1</sup>

À part les grossesses surréelles et le vampirisme métaphorique, les apparitions et les disparitions brusques des personnages peuvent relever du fantastique. Le plus souvent, il s'agit d'enfants qui semblent avoir une existence improbable. Un exemple serait le bébé de Providence ou de la diablesse, les deux femmes qui ont des sabots. Elles recherchent leur petit et leur maison disparus par hasard. C'est aussi le cas de Camélia, la petite fille noire qui apparaît comme un cadeau de Noël pour un couple stérile dans le roman de jeunesse *Le Souhait*. La figure incertaine de la fille de Djamila dans *Rien d'humain* est peut-être celle qui effraie le plus les autres personnages car on dit qu'« [e]lle a le sang froid et son haleine est glaciale »<sup>2</sup>. Il est possible que le titre de la pièce soit corrélé à la figure de la fillette : elle n'apparaît jamais physiquement sur scène, mais la simple mention de sa présence change l'atmosphère et le comportement des autres personnages.

---

<sup>1</sup> Catherine Argand, « Marie NDiaye » in *Lire*, op. cit.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, *Rien d'humain*, op. cit., p. 33.

Déjà, le fantastique glisse vers une terreur plus ou moins manifeste. La peur des personnages devient sensible, bien que le langage conserve sa sérénité. Dans ce « *jeu* avec la peur »<sup>1</sup>, il est possible de noter l'influence d'« une esthétique de la terreur et de l'excès »<sup>2</sup> qui est un trait du gothique. Ce « courant préfantastique »<sup>3</sup> est visible surtout dans les exacerbations des descriptions et dans la terreur souvent inexplicable des héros.

Il en va ainsi de *Trois femmes puissantes*. Certes, cette œuvre n'a pas une charge fantastique très prononcée. Marie NDiaye a souhaité alléger le contenu surnaturel dans ses derniers ouvrages : « Maintenant, j'essaie de m'aider aussi peu que possible du recours à la magie et de ne la faire intervenir que quand je le juge vraiment nécessaire. »<sup>4</sup>. Toutefois, les décors qui entourent les protagonistes du roman paru en 2009 ressortissent parfois au gothique. Khady Demba, l'héroïne du troisième volet, vit ses aventures dans les lieux les plus pitoyables. D'abord, elle habite chez sa belle-mère, dans une petite maison macabre où elle dort « sur le matelas qu'elle partageait avec les enfants de sa belle-sœur » (*TFP*, p. 259). Ensuite, elle marche chaotiquement dans le labyrinthe poussiéreux des rues, se déplaçant avec difficulté, les « pieds blancs de poussière » (*TFP*, p. 263) jusqu'à une cour intérieure dont la description semble relever du gothique :

[L]es lointaines odeurs de putréfaction maritime, les façades croulantes et telles qu'elle n'en avait jamais vu d'énormes maisons aux balcons effondrés, ornées de colonnettes décrépites qui lui semblaient prendre dans le jour finissant, dans le crépuscule violet l'aspect de très vieux os soutenant quelque grand corps animal ravagé, puis la légère puanteur de poisson pourrissant se fit plus forte à l'instant où l'homme obliqua vers l'un de ces monstres à demi tombés, poussa une porte et fit entrer Khady dans une cour [...]. (*TFP*, p. 259)

Le lecteur, grâce à la « fonction *testimonial* ou d'attestation »<sup>5</sup> du narrateur, accompagne Khady à travers tous ces espaces dysphoriques, perçoit le suspense, voit et écoute, à travers la conscience de l'héroïne, les tableaux infiniment noirs et les sons terrifiants. Cela permet l'immersion totale dans le monde effrayant que dévoile la musicalité des phrases. Les hyperboles trahissent la peur de la jeune femme face à l'inconnu qui s'ouvre

---

<sup>1</sup> \*\*\*, *Dictionnaire de Genres et notions littéraires* Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 1997, p. 292.

<sup>2</sup> Denis Mellier, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000, p. 18.

<sup>3</sup> *Ibid.* Les traits généraux du gothique se développent autour : d'un décor spécifique, souvent très théâtral (le château hanté, le labyrinthe, les ruines, les abbayes abandonnées), d'une atmosphère troublante, voire terrifiante, des personnages et des situations stéréotypés (le père tyrannique, la femme fatale, l'ange/le démon ; le meurtre, l'inceste, le viol, les secrets cachés...), du recours au mythe et au surnaturel.

<sup>4</sup> Nathalie Crom, « Marie NDiaye : "Je ne veux plus que la magie soit une ficelle" » in *Télérama*, *op. cit.*

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 262.

devant ses yeux.

Les aspects cauchemaresques sont visibles aussi par la présence d'une atmosphère et des situations terrifiantes. Il est aisé d'observer la peur à peine dissimulée qui touche tous les personnages. Cette peur devient parfois de la terreur et cause des troubles physiques et psychiques. Aucun personnage n'en est protégé :

Et cet homme [le père de Norah] qui avait su répandre autour de lui une atmosphère de peur sourde [...] semblait terrifié. [C]omment des enfants aussi enviables pouvaient-elles l'épouvanter ? (*TFP*, p. 28)

[Norah] sentit alors avec consternation qu'elle était en train d'uriner sans s'en rendre compte [...]. Horrifiée, elle s'écarta de la flaque. (*TFP*, p. 65)

[Rudy] songeait, effrayé, évaluant prudemment d'un doigt la blessure de son front : Il n'était plus besoin, Fanta, de m'envoyer cet oiseau punisseur. (*TFP*, p. 184)

Le visage de [Djibril] était tout froncé d'anxiété et d'incompréhension. (*TFP*, p. 228)

Un frisson d'angoisse troubla [l']impassibilité [de Khady]. (*TFP*, p. 269)

Bien que les raisons de leur peur soient différentes, cette sensation diffuse flotte dans les trois récits de *Trois femmes puissantes*. Elle semble intrinsèque au caractère des héros. Chez eux, la vie et les situations les plus normales leur causent de grands problèmes. Confrontés au monde extérieur, incapables de s'y adapter, les protagonistes réagissent violemment. Toute contrariété les affole. C'est un développement hyperbolique du décalage social et émotionnel qui existait dès les premiers livres.

Plus rarement, il est possible de retrouver des fins terrifiantes par leur laconisme. Le dénouement brusque de la nouvelle *Les Garçons*<sup>1</sup> en est un exemple :

Soudain la voiture fut là, arrêtée devant René, plus opulente encore que celle qu'avait conduite E. Blaye pour venir prendre Anthony Mour.

René ouvrit le coffre, y balança prestement sa valise honteuse.

Il s'installa à l'avant ; comme la voiture silencieusement démarrait, il osa enfin regarder qui tenait le volant.

Et un cri d'horreur lui monta aux lèvres, et il les pressa fortement l'une contre l'autre. Seul un geignement s'échappa de sa bouche, un filet de voix épouvantée, soumise, pleine de regrets.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Dans une étude sur la cruauté de Marie NDiaye, Dominique Rabaté associe ce texte à une nouvelle de Maupassant.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, « Les Garçons » in Marie NDiaye, *Tous mes amis*, Paris, Minuit, 2004, p. 109.

D'un fantastique subtil à l'exposition nette de la terreur, *l'étrangeté* des livres de Marie NDiaye se décline avec virtuosité et altère la réalité des événements narrés. Mais que se passe-t-il lorsque les situations anormales, surnaturelles ne choquent plus les héros ; lorsqu'elles deviennent la norme ? Alors, il ne s'agit plus de fantastique. L'écrivain parle de son désir d'enrichir la réalité à travers des touches de merveilleux : « J'ai toujours voulu écrire une littérature qui se situe à la fois dans la trivialité de la vie et dans un au-delà, une dimension qui transcende cette trivialité de chaque jour. Et cette manière de surpasser la trivialité, je la trouve dans le merveilleux. »<sup>1</sup>. Les critiques recourent à la notion de réalisme magique. En effet, le merveilleux est plutôt caractéristique des contes de fées. Il crée un univers à part, complètement dissocié du réel. Il y intègre des êtres qui n'existent pas : fées, dragons, sorcières, animaux qui parlent... Or, dans les livres de Marie NDiaye il y a un mélange entre la représentation de la réalité et le recours aux éléments explicitement surnaturels dont la présence ne choque plus. C'est pour cela qu'il est possible de parler de réalisme magique :

Quand le focalisateur place un événement surnaturel sur le même plan qu'un événement ordinaire, les niveaux du naturel et du surnaturel sont fondus. Ils ne sont pas perçus comme antinomiques par le lecteur implicite.<sup>2</sup>

Le réalisme magique a été associé pendant une longue période à la littérature de l'Amérique du Sud et des Antilles. Dominique Viart l'observe surtout chez les écrivains antillais d'expression française, même s'il admet qu'« on en retrouve les traces jusque chez des écrivains "métropolitains", comme dans les *Nuits légendaires* et *Lyriques* de Sylvie Germain. »<sup>3</sup>.

Deux romans de Marie NDiaye peuvent être classés dans cette catégorie littéraire : *La Femme changée en bûche* et *La Sorcière*. La narratrice du premier roman exploite les pouvoirs du Diable pour punir son mari qui la trompe. Apparemment, c'est la deuxième fois que la jeune femme fait appel à ce personnage issu des contes fantastiques et de l'imaginaire biblique. Alors que l'existence du Diable n'a jamais été acceptée dans la vie réelle, pour les personnages de l'œuvre citée, il est authentique, bien qu'en marge de la société. Ceux qui

---

<sup>1</sup> Nathalie Crom, « Marie NDiaye : "Je ne veux plus que la magie soit une ficelle" », in *Télérama*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Charles Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 91. Scheel étudie aussi le concept de réalisme merveilleux qui est proche du réalisme magique, sans pour autant être équivalent. La critique littéraire française a longtemps évité d'adopter ces termes. D'ailleurs, ils ont été considérés plutôt comme l'apanage d'une littérature sud-américaine et antillaise. De nos jours, leur influence est perçue au niveau mondial.

<sup>3</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, Franck Evrard (collab.), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, *op. cit.*, p. 401.



recourent à ses services pour nuire aux autres ou démontrer leur méchanceté sont rejetés. La figure-même du démon est édulcorée, humanisée, moins effrayante que dans la Bible. Il devient dans ce roman un simple fonctionnaire débordé et obsolète qui n'a plus la splendeur terrifiante d'antan.

Semblable caricature des concepts merveilleux ramenés à la trivialité du quotidien se trouve dans *La Sorcière*. Lucie, la narratrice du roman est une sorcière très peu douée. Au début de l'histoire, elle partage sa vie entre les tâches domestiques les plus normales et les leçons de sorcellerie (ou « divination »<sup>1</sup>) à ses filles :

Nous nous installions à l'abri des regards de leur père, au sous-sol. Dans cette grande pièce froide et basse, aux murs de parpaings, fierté de mon mari pour son inutilité même [...], je tâchais de leur transmettre l'indispensable mais imparfaite puissance dont étaient dotées depuis toujours les femmes de ma lignée.<sup>2</sup>

Ses pouvoirs réduits ne vont pas l'aider à empêcher la désintégration de sa famille. Son mari l'abandonne, ses filles s'envolent littéralement, sa mère transforme son père en escargot. De surcroît, Lucie est accusée d'imposture pour avoir échoué dans l'enseignement de ses pouvoirs. Caricature tragique et touchante d'une sorcière, l'héroïne va peut-être continuer à verser des larmes de sang en vain.

Le réalisme magique est explicite dans ces deux ouvrages de Marie NDiaye. Cependant, il en existe des occurrences insolites et plus difficiles à déceler. Par exemple, dans la pièce de théâtre *Les Grandes Personnes*, parmi les personnages humains, font intrusion des fantômes et des voix renfermées dans une poitrine. Leur existence n'est pas admise d'emblée. Le rejet, le doute, la peur font songer à du fantastique pur :

EVA : J'avais décidé de ne pas en parler.

Je me disais : si tu commences, on verra que tu as peur et tu seras bien obligée d'avouer que tu as peur.

Tant que je n'en parlais pas, ce n'était qu'un songe un peu déplaisant.

RUDI : Oui, c'est ça.

Pareil pour moi. [...]

EVA : Elle est venue te visiter aussi ?

RUDI : Mais oui. Oui.

ISABELLE : Vous auriez dû vous en parler, dès la première fois, ce sont les

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *La Sorcière*, op. cit., p. 11.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 10.

mystères qui engendrent la terreur.<sup>1</sup>

Peu à peu, les protagonistes humains s'habituent aux manifestations mystérieuses. En les acceptant, en conversant avec leur fille morte, avec les voix qui logent dans la poitrine de leur fils adoptif, ils parviennent « à estomper toute frayeur et à normaliser le fait étrange ou merveilleux. »<sup>2</sup>. La prémisse fantastique devient réalisme magique.

Les romans du corpus principal s'inscrivent donc, dans une tendance à atténuer, à estomper le fantastique. Le caractère étrange est toujours présent, la crainte des personnages envahit parfois le texte, la dissonance sociale et le racisme engendrent toujours des sentiments exacerbés de faute. Le réalisme magique est pourtant absent : si Rudy affirme que « [les anges] sont parmi nous » (*TFP*, p. 197), il n'en croise aucun.

L'étrangeté des écrits de Marie NDiaye est indubitable ; mais l'assigner avec exactitude à un genre, soit le fantastique, soit le réalisme magique, est impossible. L'écrivain ne fait pas de littérature fantastique dans le style de Maupassant, Poe ou Kafka, bien que certaines influences puissent se percevoir. Il s'agit d'un outil pour transfigurer le réel, pour mieux valoriser l'ordinaire des situations dans lesquelles sont impliqués les personnages. Vanessa Besand soutient que « par le recours à la stratégie esthétique de l'étrange [...] la romancière évite une lecture exclusivement sociale ou raciale pour en proposer une qui soit plus universalisante et par conséquent, propre à impliquer tous les lecteurs possibles. »<sup>3</sup>. L'étude du fantastique et de ses dérivés dans les livres de NDiaye ne peut pas être épuisée en quelques pages<sup>4</sup>. Toutefois, cette brève analyse a permis de montrer les spécificités de cet étrange contemporain. Malgré la parenté évidente avec d'autres œuvres présentes ou passées, l'auteur de *Trois femmes puissantes* ne s'inspire pas d'un modèle unique.

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *Les Grandes Personnes*, Paris, Gallimard, 2011, p. 11.

<sup>2</sup> Vanesa Besand, « L'art de l'étrange chez Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 115.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 121-122.

<sup>4</sup> Outre les ouvrages déjà cités, il est possible de mentionner : *L'étrangeté du quotidien dans l'œuvre de Marie NDiaye – fantaisie et subversion* - une thèse de doctorat soutenue par Nathalie Fontane en 2007 et Katherine Roussos, *Décoloniser l'Imaginaire : Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, L'Harmattan, 2007.

### I.1.3 Éclectisme

Alimentées par la réalité quotidienne et par des écarts invraisemblables, les œuvres de Marie NDiaye ne se trouvent pas cependant immobilisées entre ces limites. Le réalisme transfiguré et les touches fantastiques représentent la fondation de son écriture. Ce sont les éléments les plus visibles, le plus rapidement observés. Toutefois, à ces influences s'ajoutent les marqueurs plus ou moins discrets d'autres courants ou mouvements importants de la littérature européenne et universelle. Dorénavant, les intrusions seront plus limitées, ponctuelles. Elles sont présentes soit dans le contenu, soit dans la forme des ouvrages, plus rarement dans les deux.

Commençons avec l'étude du fond et entrons sur cette voie par le biais de l'étrangeté. Ce concept apparente les livres de Marie NDiaye au fantastique et à ses dérivés. Or, le fantastique est un genre qui a été exploité, différemment, par plusieurs courants et mouvements ; même si ce n'est pas toujours un fantastique pur, mais des variations du bizarre. Ainsi, le récit fantastique est-il une partie intégrante du romantisme<sup>1</sup>. C'est peut-être le seul point commun qui existe entre l'esthétique de Marie NDiaye et celle des romanciers comme Hugo, Sand, Nerval, Dumas ; car, chez l'écrivain du XXI<sup>e</sup> siècle il est difficile, voire impossible, de parler d'engagement<sup>2</sup> politique et social, de personnages extraordinaires, héroïques, de vrais modèles de conduite, d'inspiration historique. L'élan, la passion, le hors du commun propres au romantisme sont absents chez la romancière contemporaine.

Le bizarre fait aussi songer à d'autres courants. Notamment, il est un élément définitoire d'un courant de l'excès, de l'irrégularité, de l'imagination foisonnante : le baroque. La surprise, le manque de stabilité, même la métamorphose sont des éléments importants du baroque. Moins illustré dans la littérature que dans l'architecture ou la musique, le baroque ne peut pas se vanter d'avoir donné à la postérité une œuvre majeure<sup>3</sup>. Trouver un ouvrage littéraire qui s'encadre parfaitement dans le sillage du baroque est quasi impossible. Cependant, il a influencé et continue d'influencer des écrivains variés. L'étrangeté de Marie NDiaye peut frôler la bizarrerie du baroque et son goût pour la

---

<sup>1</sup> Presque tous les « romantiques » célèbres ont écrit des récits ou des nouvelles fantastiques : Théophile Gautier (*La Mort amoureuse*), Gérard de Nerval (*Aurélia*), Victor Hugo (*Le Diable chiffonnier*). Même Honoré de Balzac, précurseur du réalisme, a écrit un roman avec une intrigue fantastique : *La peau de chagrin*. À remarquer toutefois que ces récits ne s'inscrivent pas sur la même lignée fantastique.

<sup>2</sup> L'engagement est aussi une caractéristique de l'existentialisme.

<sup>3</sup> « L'apport du courant baroque à la littérature est somme toute assez réduit. » souligne Yves Stalloni, *Écoles et courants littéraires*, op. cit., p. 46.

métamorphose et l'instabilité ; mais tout en utilisant des notes baroques, elle les exploite avec économie, sans trop d'éclat.

L'excentricité baroque pure n'existe pas chez les héros et héroïnes de l'écrivain. Ils peuvent paraître extravagants, mais leur extravagance tire sa puissance de l'ordinaire. Ainsi, les métamorphoses ne sont-elles pas de grands événements victorieux. Elles sont triviales : la vie des personnages ne comptant presque pour personne, leur transformation libératrice (pour Khady, Ladivine ou les jumelles de Lucie) ou constrictive (la narratrice de *La Femme changée en bûche*) passe presque inaperçue. En plus, les animaux ou les végétaux que les personnages arrivent à incarner ne sont pas du tout spectaculaires. Parmi les oiseaux, il n'y a aucun aigle héroïque ni pigeon romantique. Le plumage que revêtent les protagonistes est sombre, morne, dépouillé de toute splendeur baroque. Par exemple, Maud et Lise, les filles de *La Sorcière* se transforment dans des corneilles à « l'air mauvais »<sup>1</sup>, évocatrices de malheurs : « Les corneilles se détournèrent et batifolèrent non loin du train, qu'elles suivaient à la même vitesse. Elles avaient le cou légèrement pelé, le plumage terne. »<sup>2</sup>. Il en va de même avec l'« oiseau aux longues ailes grises » (*TFP*, p. 316) qui reçoit l'âme de Khady ou le chien errant brun dans lequel Ladivine Berger se métamorphose. L'unique exception serait l'envol triomphant du Maître dans *Les Grandes personnes*, transfiguré toujours dans un oiseau noir, mais pourvu d'« un triomphant battement d'ailes »<sup>3</sup>.

Certes, le revirement subit des événements, les disparitions si fréquentes, les inconstances et les inconsistances descriptives ou narratives témoignent de la même influence baroque. Les ruptures de la logique abondent. Les réapparitions-résurrections de certains personnages provoquent la surprise, déstabilisent le socle réaliste, incitent l'imagination ; bref, tout l'apanage des artifices baroques y est présent. Soulignons de nouveau le manque de splendeur de ces situations. Tout est banalisé. Dans *Ladivine*, la bizarre résurrection de Wellington, le jeune homme que Marko Berger jette du balcon d'une chambre d'hôtel, n'a pas le rayonnement d'une apparition vindicative. Cela n'empêche pas le fleurissement de la terreur : « Car, au-delà de la stupéfaction, c'est un mélange de terreur et de profonde désillusion qu[e Ladivine] voyait envahir les yeux de Marko » (*L*, p. 314). Fanny, le personnage central du roman *En famille* renaît aussi de manière fantomatique, après avoir été dépecée par des chiens. Aucune splendeur céleste n'accompagne la réapparition de l'héroïne.

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *La Sorcière*, op. cit., p. 97.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, op. cit., p. 78.

De plus, ni dans un cas ni dans l'autre, des explications ne sont pas fournies pour éclaircir ces phénomènes.

Quelques notes surréalistes peuvent aussi se retrouver, timides, dans l'écriture de Marie NDiaye. Surtout si nous retenons de ce courant que « [l'] activité onirique vient féconder l'imagination et se substitue à l'existence fade. L'étude des comportements et des productions des fous ouvre des voies inédites et inexplicablement délaissées. »<sup>1</sup>. Parler de fous, c'est un peu exagéré pour les romans de NDiaye : ses héros ne sont pas les patients d'un hospice. Toutefois, ils se situent à la limite de la normalité. Il s'agit toujours des variétés de l'étrangeté. Les péripéties des protagonistes se déroulent le plus souvent comme dans un état de rêve ou de transe. L'onirique est essentiel dans l'esthétique de l'écrivain, tout comme l'est l'imagination malsaine : « [Norah] eut un vertige, elle se vit repousser sa chaise, s'enfuir dans le jardin. » (*TFP*, p. 85). La scène de la mort de Clarisse Rivière et de son entrée dans la forêt africaine<sup>2</sup>, perçue depuis son point de vue, appartient au surréalisme. Le rêve et l'inconscient s'y mêlent ; le mystère envahit, le double apparaît :

Clarisse Rivière se sentait flotter au gré du flux et du reflux d'une onde chaude, épaisse dont la masse contrariait tout mouvement qu'elle eût pu tenter. Au reste elle ne désirait pas bouger car elle aurait mal, horriblement mal, elle le savait, si elle essayait de se déplacer. Elle ne pouvait se rappeler si elle était assise ou debout, allongée ou accroupie, dehors ou chez elle, mais peu lui importait. Il lui fallait faire confiance à l'obtusité mais sûre persévérance du flot lourd et dense qui l'entraînait et lorsqu'elle aperçut les abords de la forêt sombre, touffue, aux cimes hautes et noires sur le ciel noir, elle songea seulement : Je ne suis jamais entrée dans une forêt profonde – sans révolte cependant, certaine qu'elle serait bien là où elle devait être. (*L*, p. 133)

L'utilisation de la focalisation interne permet de suivre le flux des pensées des personnages, leurs digressions, leurs souvenirs, leurs troubles, bref, toute leur vie intime. Le héros s'offre et se cache à la fois, plongé dans les méandres de son inconscient. Le récit de Rudy Descas dans *Trois femmes puissantes* se déroule dans une seule journée, mais le lecteur devient familier avec toute l'histoire de cet homme ; sans pour autant avoir la certitude d'un aveu sincère. L'objectivité manque de toutes les œuvres de Marie NDiaye et cela permet une libération de l'ego des protagonistes. De ce point de vue, il y a un côté surréaliste évident des livres de l'écrivain, mais aussi clairement limité ; car ce courant repose sur un

---

<sup>1</sup> Yves Stalloni, *Écoles et courants littéraires*, op. cit., p. 132.

<sup>2</sup> Prototype de l'Eden et symbole du retour à la source.

Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.<sup>1</sup>

Or, Marie NDiaye travaille trop l'écriture, pour pouvoir parler d'une spontanéité absolue. La recherche des mots, la musicalité des phrases, la construction des romans, la structure polyphonique, tout cela trahit la conscience raisonnée de l'écrivain, pressentie derrière les manifestations de ses héros.

Laissons de côté le bizarre et revenons à la représentation de la réalité. L'influence du réalisme chez Marie NDiaye est fondamentale et aussi importante que celle du fantastique. Pourtant, le réalisme littéraire a « préparé le mouvement qui va le relayer et presque l'absorber, le Naturalisme. »<sup>2</sup>. La doctrine naturaliste se base surtout sur le progrès des sciences, l'application des préceptes scientifiques comme l'observation et l'analyse. Ce n'est pas le cas dans les livres de NDiaye. Il n'y a pas de narrateur omniscient détaché, fin observateur de la nature humaine et des relations interpersonnelles ; mais, du point de vue des thèmes traités et de certains aspects de la construction des personnages, les ressemblances sont plus visibles<sup>3</sup> :

La littérature naturaliste proposera presque exclusivement des figures populaires, ouvriers ou petits fonctionnaires (le héros type des romans de l'époque !), dans un décor urbain sale et triste ; les lumières des hôtels bourgeois, les couleurs d'une nature hospitalière constitueront l'exception.<sup>4</sup>

Bien sûr, il n'y a pas de figures populaires dans les livres l'auteur contemporain et la séparation des classes n'est pas tellement visible que dans les romans de Zola, par exemple. Le cadre urbain n'est pas ubiqué, mais il apparaît fréquemment. Pour une grande partie des romans de Marie NDiaye la province française est le lieu où se déroulent les aventures des héros ; mais, quel que soit l'espace, il est sombre, peu accueillant. Ni même la nature ne reconforte pas. Il n'y pas d'espaces verdoyants et paisibles, seulement des extérieurs accablants, torrides ou glacés, poussiéreux, malodorants. Figés dans une laideur permanente ou bien soumis à des transformations brusques, ils ne cessent pas d'effrayer les

---

<sup>1</sup> Définition du surréalisme donnée par André Breton, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 328.

<sup>2</sup> Yves Stalloni, *Écoles et courants littéraires*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>3</sup> Dominique Rabaté note des ressemblances remarquables entre la nouvelle « Les Garçons » de Marie NDiaye et une nouvelle naturaliste de Guy de Maupassant, « Aux champs ».

<sup>4</sup> Daniel Couty, « Naturalisme » in *Dictionnaire des littératures de langue française*, sous la direction de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, quatre volumes, Paris, Bordas, 1987, p. 1728.

protagonistes : « Et qu'il fit soudain une température hivernale achevait de [...] terrifier [Herman] en le persuadant qu'ayant attendu une journée de trop pour partir [...] Rose et lui s'étaient exposés à des perturbations inconnues »<sup>1</sup>.

La portée de l'hérédité est aussi considérable, tout comme pour les écrivains naturalistes. Les enfants sont hantés toujours par les manquements et les crimes de leurs parents. La rébellion, l'oubli volontaire de leur famille, le rejet ne peuvent pas empêcher la corruption de leurs esprits. Malgré elle, la jeune génération pêche à son tour, réitérant à peu près les fautes paternelles qu'elle s'évertuait à dépasser. Rudy Descas, par exemple, a du mal à se libérer du souvenir encore menaçant de son père :

Pourquoi lui faudrait-il, jusque dans le pire, ressembler à son père ?

Qui attendait cela de lui ? [...]

Qui avait jamais attendu de lui qu'il fût aussi violent et abject que son père, et qu'avait-il à voir, lui, avec Abel Descas ? (*TFP*, pp. 211-212)

Néanmoins, il y a une possibilité de rédemption pour les personnages de NDiaye et cela inclut une acceptation de leur descendance et de leurs similarités avec leurs parents. Pour eux, c'est une manière de dépasser le passé et de se montrer confiants face à l'avenir. Nadia, la narratrice de *Mon cœur à l'étroit*, Norah et Rudy (*Trois femmes puissantes*), tous arrivent à accepter leur passé familial et à trouver une certaine paix intérieure. Certes, ce n'est pas un phénomène général. D'autres romans sont plus pessimistes ou plus mystérieux à cet égard. Il s'agit, entre autres, de *La Sorcière* : Lucie est incapable de réparer quoi que ce soit dans sa vie et dans celle de ses proches. Son mariage et celui de ses parents se brisent à jamais, tandis que ses filles choisissent de s'envoler littéralement et de l'abandonner. Lucie reste seule et la tâche d'imaginer son avenir revient au lecteur.

L'engagement propre au romantisme ou à l'existentialisme n'est pas un but pour la création littéraire de Marie NDiaye, car il limite l'imagination et diminue le poids du mystère : « Je ne suis pas un écrivain engagé. L'écrivain engagé a tendance à être peu subtil car il doit faire passer un message. Dans ses textes, il n'y a pas de place pour l'ambiguïté. »<sup>2</sup>. Par contre, l'absurde – autre précepte de l'existentialisme – est beaucoup exploité. Amplement illustrée par Albert Camus<sup>3</sup>, qui d'ailleurs se positionne en marge de l'existentialisme, la doctrine de l'absurde est réinterprétée selon la sensibilité de l'écrivain

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *Un temps de saison*, op. cit., p. 15.

<sup>2</sup> Tirthankar Chanda, « Marie NDiaye : "Je cherche la musique des phrases" » in *RFI*, op. cit.

<sup>3</sup> Voir *L'Étranger*, *Le Mythe de Sisyphe*.

contemporain. Le héros ndiayien est le plus souvent obligé de vivre dans un monde incompréhensible qui évolue selon des lois qui lui sont cachées. Il ne comprend pas ce qui se passe avec lui ou autour de lui. Les choses les plus banales sont des mystères pour lui. Son métier est parfois une énigme et souvent une déception. Rudy Descas est incapable d'exercer son emploi de marchand de meubles pour lequel il manifeste aussi une aversion sans limites. Lucie, la sorcière, ne peut pas devenir un professeur de divination compétent. Certes, il y a aussi des protagonistes qui aiment passionnément leur métier. Malinka-Clarisse est satisfaite lorsqu'elle s'avère capable de servir tous les clients de la pizzeria où elle travaille, tout en gardant le sourire aux lèvres. Richard Rivière est un marchand de voitures passionné et doué. Pour Nadia et Ange (*Mon cœur à l'étroit*) être instituteurs est comme un idéal accompli. Cette profession est un don pour eux. Ils en sont fiers et convaincus qu'ils ont un destin à accomplir. Or, un jour ils se voient répudiés par leurs élèves, leurs collègues et la ville entière. D'une manière analogue, les autres personnages se voient dépouillés, soudainement, de leur savoir-faire : Clarisse commence à traîner les pieds, Richard est la victime d'une escroquerie. En outre, ce sont des personnages qui n'ont pas d'amis, qui proviennent des familles défectueuses et qui ont le réflexe de la faute. Soulignons le mot réflexe, car la lucidité des personnages de Camus semble être absente chez les protagonistes de NDiaye. Ils se rendent compte que quelque chose ne va pas, mais ils ne comprennent pas la cause de leur inadaptation, de leur échec personnel et professionnel : « Alors quoi, se disait [Rudy], comment faisaient tous ces gens pour réussir ainsi à vivre tellement mieux que lui ? » (*TFP*, p. 111).

Passons à présent aux influences formelles. Ici aussi, le mélange est au cœur de l'esthétique de Marie NDiaye. Le baroque est essentiel. Parmi les traits importants de ce courant, il est possible de déceler : « la surcharge ornementale, la dislocation et l'exténuation des formes, l'excès de recherche ou de raffinement, la gratuité grandissante du propos, etc. »<sup>1</sup>. Il serait peut-être déplacé de parler de gratuité en ce qui concerne les phrases riches de l'écrivain. Tout est réfléchi, travaillé, important soit pour la compréhension ou le voilement de l'intrigue, soit l'harmonie musicale des mots.

Un grand nombre de critiques a retrouvé des éléments baroques dans l'écriture de Marie NDiaye : « Ses romans sont truffés de ruptures de ton, de changements de régime, de tiroirs inédits, d'hétérogénéité. Elle est plus picaresque qu'on ne le dit. Virages à cent quatre-

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Chauveau, *Lire le Baroque*, Paris, Dunod, 1997, p. 6.



vingts degrés ! C'est son côté baroque. »<sup>1</sup>. Donc, en ce qui concerne la forme et les jeux langagiers, les influences baroques peuvent être aisément observées. Les phrases suivent, généralement, les pensées torturées et les élucubrations des protagonistes. D'ici résulte l'excès : excès de mots, excès d'illogique, excès de répétitions.

Marie NDiaye a affirmé qu'elle cherchait un peu plus de simplicité dans ses derniers romans, par rapport à ses œuvres de jeunesse : « [J]'avais vraiment peur de la simplicité. Alors qu'avec l'expérience cela me semble non seulement possible, mais même souhaitable. »<sup>2</sup>. Or, parfois le texte reste bien chargé. Des phrases qu'on lit au bout du souffle s'insinuent même dans les livres les plus récents :

Oh, [Norah] l'avait bien senti à la voix de Lucie : trop haute, rapide, haletante – l'appartement devait être en ce moment même le théâtre de ces démonstrations d'enthousiasme paternel qu'elle détestait, qui se distinguait par le refus ostentatoire chez Jakob d'imposer la moindre contrainte, d'exercer la moindre autorité sur les deux filles de sept ans, et par le lancement abondamment commenté, joyeux à grands frais, d'une préparation culinaire qu'il n'avait souvent pas les capacités ni le goût ni la patience de mener à son terme, de telle sorte que les pâtes à crêpes ou gâteaux n'étaient jamais mises à cuire et qu'il avait entre-temps proposé une autre activité ou une sortie, de sa voix elle-même soudain trop haute, rapide, haletante que les fillettes imitaient et qui les banderillait si bien qu'elles finissaient souvent par s'écrouler en pleurs, rompues d'énervement et aussi, pensait Norah, du sentiment obscur que la journée, malgré les rires et les clameurs, avait été vaine, fausse, bizarre. (*TFP*, pp. 30-31)

L'influence est claire, mais elle ne trahit pas nécessairement des lectures baroques. Il est plutôt possible de parler d'un hommage manifeste du style pompeux de William Faulkner, reconnu pour ses longues phrases et pour avoir utilisé le flux de pensée dans la construction de ses livres.

« Il faudrait oser l'adjectif baroque pour dire le mobile, le flottant, le mouvant, le dédalique si l'écriture, elle, ne s'en tenait à cette sorte de pureté mate, de neutralité, de blancheur parfois aveuglante dont nous avons pu faire l'expérience dans ses autres œuvres. »<sup>3</sup>. Dans cette citation de 2005 portant sur le roman *Autoportrait en vert*, le rapprochement avec

---

<sup>1</sup> Patrick Grainville, « Un couple entre Labiche et les Atrides » in *Le Figaro*, publié le 15 février 2007, mis à jour le 15 octobre 2007. [En ligne] [http://www.lefigaro.fr/livres/2007/02/15/03005-20070215ARTFIG90189-un\\_couple\\_entre\\_labiche\\_et\\_les\\_atrides.php](http://www.lefigaro.fr/livres/2007/02/15/03005-20070215ARTFIG90189-un_couple_entre_labiche_et_les_atrides.php) (Consulté le 10 octobre 2014).

<sup>2</sup> Nathalie Crom, « Marie NDiaye : "Je ne veux plus que la magie soit une ficelle" », *op. cit.*

<sup>3</sup> Thierry Cecille, « *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye » in *Le Matricule des anges*, article paru dans le numéro 059, janvier 2005. [En ligne] [http://www.lmda.net/din/tit\\_lmda.php?Id=21596](http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=21596) (Consulté le 10 octobre 2014).

le baroque est fait, mais, à la fois, le critique insiste sur la simplicité et la fraîcheur des phrases. Le soin apporté au choix des mots et l'extrême correction grammaticale peuvent faire songer à la pureté langagière du classicisme. Cependant, le manque de contraintes, d'unité classique trahissent la présence du courant rival du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

Pas d'influences classiques, mais il serait possible de retrouver chez Marie NDiaye « un sens de la complexité, du mouvement, du spectaculaire, de la métamorphose et de l'inquiétude qui se rattacheraient [...] à une esthétique baroque exacerbée jusqu'au rococo »<sup>2</sup>. L'effervescence linguistique peut en effet faire songer au rococo<sup>3</sup>. Longtemps négligé et méprisé par la critique, il a été rétabli au XX<sup>e</sup> siècle. Jean Starobinski résume ses traits de la manière suivante :

[L]e style rococo [...] pourrait être défini comme un baroque flamboyant et miniaturisé : il flamboie décorativement à petit feu, il pétille, il puérilise et féminise les images mythologiques de l'autorité. Il est l'exemple même de l'art où l'allègement sémantique, la raréfaction des valeurs signifiées se combinent avec le foisonnement élégant, ingénieux, facile et souriant des formes [...].<sup>4</sup>

En ce qui concerne le contenu, la portée du rococo est clairement restreinte. Marie NDiaye n'aborde pas de sujets frivoles, bien qu'elle ironise parfois ce genre d'écriture<sup>5</sup>. Son œuvre transmet des messages graves, intenses et profondément humains. Elle touche l'âme et déclenche tout un enchaînement de réflexions, sans militer pour quoi que ce soit. Il ne s'agit pas de romans de l'amour galant et triomphant, ni « d'un superflu décoratif, qui charme ou qui scandalise par sa gratuité »<sup>6</sup>. Une thématique dictée par le rococo ne serait ni réaliste ni inquiétante ni mystérieuse, mais mièvre, délicate et romantique. Si le fond est dépourvu de traits rococo, l'écriture est dominée par cette sinuosité dont Jean Starobinski affirmait que c' « est l'un des éléments constitutifs du rococo »<sup>7</sup>. Le caractère décoratif du style n'est plus à démontrer. Il faudrait cependant souligner qu'il n'y a rien d'arbitraire dans l'agencement des

---

<sup>1</sup> Certes, il est possible de retrouver de la symétrie dans la forme des romans de Marie NDiaye. *Trois femmes puissantes* a une cohésion musicale, grâce à la construction tripartite et à la présence des contrepoints. En plus, il y a aussi *Comédie classique* et le récit de Rudy Descas (*Trois femmes puissantes*) qui respectent les contraintes temporelle et spatiale.

<sup>2</sup> Béatrice Didier, *Histoire de la littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, 1992, p. 69.

<sup>3</sup> Tout comme pour le baroque, le rococo a influencé surtout les arts visuels, la peinture, l'architecture et la sculpture, sans donner une œuvre littéraire importante. Pourtant, contrairement à son prédécesseur, il a acquis et garde toujours, une nuance péjorative.

<sup>4</sup> Jean Starobinski, *L'invention de la liberté, 1700-1789*, Genève, éditions d'art Albert Skira, 1994, p. 22.

<sup>5</sup> Voir la structure feuilleton du roman *En famille* et les références ironiques aux romans sentimentaux et aux émissions de télé-réalité.

<sup>6</sup> Jean Starobinski, *L'invention de la liberté, 1700-1789*, op. cit., p. 22.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 23.

phrases, dans le choix des mots. L'écrivain vise la beauté musicale des sonorités et des répétitions mais, en même temps, elle essaye de transmettre par cette voie élégante des événements ou des pensées violents, choquants, ou complètement triviaux : « [Rudy] était convaincu que, rouée de coups, la figure écrasée sur le dur carrelage, elle eût encore gardé le silence, ne pouvant admettre de devoir le salut à un mensonge sentimental. » (*TFP*, p. 118). C'est précisément cette discordance qui fait la particularité de l'écriture de Marie NDiaye. Le trait a été souligné par de nombreux critiques qui ont décelé la violence crue de ses œuvres cachée derrière la douceur des mots. Par ailleurs, elle parle ouvertement de cet artifice littéraire, en motivant que

[l]a transcription du réel dans toute sa misère est pour moi inenvisageable, la description des actes du quotidien m'inspire un profond ennui. Je veux cependant évoquer ce qui forme la matière lourde, engluante, prosaïque de la vie ordinaire et tout ce que celle-ci recèle de fureur et de démence, je veux hanter par les mots la réalité la plus palpable en essayant néanmoins de la soulever légèrement au-dessus du sol commun, de lui donner une texture particulière faite à la fois d'étrangeté, d'inquiétude et d'amabilité.<sup>1</sup>

Pour ses pièces de théâtre, l'écrivain évite les phrases arborescentes. Elle préfère les répliques ponctuelles et puissantes qui alternent parfois avec des tirades ou des monologues assez simplistes. Les répétitions sont toujours présentes. Le théâtre de Marie NDiaye partage beaucoup d'éléments avec le Nouveau Théâtre, surtout avec les créations d'Eugène Ionesco. Et, dans ce genre de pièce, l'absurde se manifeste surtout à travers les paroles : « Les œuvres de Beckett, de Ionesco, et d'Adamov sont marquées par une réflexion permanente sur le langage, qui leur apparaît le véhicule d'une éternelle méprise plutôt qu'un moyen de communication »<sup>2</sup>. Chez NDiaye, chacun parle, personne ne communique. Le don de la parole articulée semble superflu ; car les paroles soit n'arrivent pas aux lèvres, soit sont lancées vers des oreilles sourdes. Mina, la fille métisse de Papa (*Papa doit manger*) ouvre la bouche et parle, mais personne n'entend rien. Les autres voient seulement le mouvement de ses lèvres, comique comme une carpe ; ses mots restent suspendus quelque part entre la fillette et son interlocuteur. Bella (*Rien d'humain*), est raffinée et instruite, mais, malgré son éducation, des paroles monstrueuses lui échappent : « Bella : - Certains mots roulent de ma

---

<sup>1</sup> Propos de Marie NDiaye parus dans *Assises internationales du roman. Le roman : hors frontières*, Paris, Christian Bourgois, en coédition avec *Le Monde* et Villa Gillet, coll. « Titres », 2009, et cités dans « Hanter par les mots la réalité la plus palpable » in *Libération*, le 3 novembre 2009. [En ligne] [http://www.liberation.fr/livres/2009/11/03/hanter-par-les-mots-la-realite-la-plus-palpable\\_591535](http://www.liberation.fr/livres/2009/11/03/hanter-par-les-mots-la-realite-la-plus-palpable_591535) (Consulté le 10 novembre 2014).

<sup>2</sup> Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris, Corti, 1987, p. 173.

bouche et ce ne sont pas, dommage, de belles pierres mais des bestioles un peu répugnantes »<sup>1</sup>. La vérité sur les rapports entre les deux anciennes amies, Bella et Djamila, se dévoile ainsi, mot à mot, suivant le cheminement d'un film de mystère ou d'un thriller psychologique. En dehors de ces situations, il y a aussi des dialogues qui semblent issus directement des pièces d'Ionesco : répliques isolées, réalités qui n'intéressent personne, relations interhumaines creuses :

ISABELLE : Tu es l'homme le plus gentil que je connaisse, mon doucet.

LE MAÎTRE : J'ai parfois un comportement que vous n'approuveriez pas.

GEORGES : Excuse-moi si je suis indiscret, ton sperme est-il aussi blanc que le mien ?

ISABELLE : Ce n'est pas indiscret, c'est la vie dans toute sa beauté.

LE MAÎTRE : Maman, papa, je me conduis très mal avec les enfants qu'on me confie.<sup>2</sup>

L'exigence du travail langagier, surtout dans les premières œuvres de l'auteur, fait songer à l'influence de l'Ouvroir de littérature potentielle ou Oulipo. Il ne s'agit pas d'un courant ou d'un mouvement littéraire, mais d'un groupe d'écrivains animés par le désir d'expérimenter : « L'instrument essentiel de la recherche oulipienne [est] le langage qui, par ses exigences et ses potentialités, féconde la création. »<sup>3</sup>. Le groupe est toujours très actif, ayant un site internet et proposant une variété de contraintes pour leurs ateliers de création<sup>4</sup>. Marie NDiaye n'en fait pas partie, mais elle assume un certain rapprochement. Dans un entretien<sup>5</sup>, elle avoue avoir exploité les techniques esthétiques ou, mieux dit, les contraintes, de l'atelier dans la conception de *Comédie classique*. Ce roman, écrit dans une seule phrase qui s'étend sur plus de 120 pages<sup>6</sup> trahit le désir d'épater par le moyen de son « excellent français »<sup>7</sup>. Pourtant, à partir de 2001, l'écrivain affirme ne plus avoir « envie de jouer avec la grammaire ou la syntaxe de façon oulipienne »<sup>8</sup>. La portée de l'Oulipo reste donc insignifiante pour les jeux formels de Marie NDiaye par rapport à celle du baroque.

Toutes les analyses et les observations faites n'achèvent pas d'encadrer les livres de

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *Rien d'humain*, op. cit., p. 17.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, op. cit., p. 29.

<sup>3</sup> Yves Stalloni, *Écoles et courants littéraires*, op. cit., p. 158.

<sup>4</sup> Pour plus d'information voir le site de l'Oulipo : <http://oulipo.net/fr/une> (Consulté le 10 décembre 2014).

<sup>5</sup> Voir Catherine Argand, « Marie NDiaye » in *Lire*, op. cit.

<sup>6</sup> Pour la collection « Folio ».

<sup>7</sup> Lydie Moudileno, « L'excellent français de Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, op. cit.

<sup>8</sup> Catherine Argand, « Marie NDiaye » in *Lire*, op. cit.

l'écrivain contemporain dans les moules rigides d'un courant ou d'un mouvement littéraire ; surtout que les frontières entre eux ne sont jamais fixes, mais perméables, mobiles. Comme beaucoup d'autres écrivains contemporains, elle refuse les étiquettes. En plus, elle aime jouer avec l'ambiguïté et créer une littérature qui provoque la réflexion :

Moi, au contraire, j'aime travailler dans l'ambivalence parce qu'il me semble qu'elle nous fait réfléchir davantage. En tant que lectrice, c'est comme ça que je lis. Les livres qui me restent le plus profondément en mémoire sont souvent ceux dans lesquels je n'ai pas toujours tout compris ou dont je ne suis pas absolument sûre du sens final !<sup>1</sup>

Quel serait le rôle de l'Afrique dans cette œuvre de l'ambivalence ? Marie NDiaye nie toute influence africaine. Aucun écrivain de l'Afrique francophone ne se trouve parmi ses auteurs préférés. Aucune trace du postcolonialisme n'est présente dans ses livres. Par contre, elle ne peut pas cacher sa couleur de peau, les détails de sa filiation et son attrait pour cette partie du monde. Pour cette raison, ses écrits sont parfois associés à la littérature du continent africain. Bien sûr, il y a des traits qui sont communs entre ces deux pôles et certains critiques ont cru déceler des ressemblances évidentes :

[Marie NDiaye] a donc entamé sans hésiter son troisième livre *La Femme changée en bûche* (Éditions de Minuit) dans une direction encore inattendue, celle du conte africain, avec visite au diable, ensorcellements, sacrifice du bébé, par lequel elle prenait congé des années de sa jeunesse où l'on avait fait crédit à son premier brio.<sup>2</sup>

La direction dont Michel Braudeau parle pourrait faire songer au conte africain, mais il est aussi possible de parler de réalisme magique. Et si celui-ci est plutôt présent dans la littérature postcoloniale, cela ne l'apparie pas étroitement avec la littérature francophone. Plus récemment, en 2009, Marie NDiaye est comparée avec Léonora Miano, écrivain contemporain et avocate de l'« afropéanisme »<sup>3</sup>. La comparaison œuvre sur deux niveaux : la focalisation interne et la présence de l'Afrique. NDiaye prend position, encore une fois, contre le rapprochement avec l'Afrique :

Contrairement à Léonora Miano, j'ai un rapport d'étrangère à l'Afrique. J'y suis

---

<sup>1</sup> Tirthankar Chanda, « Marie NDiaye : "Je cherche la musique des phrases" » in *RFI*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Michel Braudeau, « Le Coefficient d'inconfort » in *Le Monde*, le 11 janvier 1991, repris dans la revue de presse du roman *En famille* sur le site des Éditions de Minuit. [En ligne] [http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=1728](http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=1728) (Consulté le 10 décembre 2014).

<sup>3</sup> Pour plus d'informations sur cette notion, consulter Aurélia Blanc, « L'Afropéanisme en partage » in *Causette*, mars 2014, disponible en ligne sur le site de l'écrivain. [En ligne] [http://www.leonoramiano.com/docs/causette\\_0314.pdf?PHPSESSID=0215e7d14a60b3a787858506dc9af0d4](http://www.leonoramiano.com/docs/causette_0314.pdf?PHPSESSID=0215e7d14a60b3a787858506dc9af0d4) (Consulté le 10 décembre 2014).

allée très peu il y a longtemps. C'est finalement un endroit du monde que je connais beaucoup moins que d'autres. En même temps, j'essaie de m'en approcher il y a quelque chose comme de la fascination mais précisément parce que c'est un ailleurs très différent. Finalement j'aurais pu situer l'action du livre n'importe où dans le monde dans le cadre de la relation problématique Nord-Sud.<sup>1</sup>

Quant à la prédilection de Marie NDiaye pour « la voie de l'introspection »<sup>2</sup>, elle pourrait être associée également avec le style de Faulkner. Pourtant, il est difficile de limiter les influences à une époque ou à un cadre déterminé, même si ce serait bien commode de cibler les sources de l'écriture contemporaine sur des critères parfois universaux. La globalisation est visible aussi dans la littérature. Les seules inspirations fiables sont celles qui sont reconnues par l'auteur et utilisées, de manière plus ou moins discrète, dans ses livres. En outre, avec l'ouverture de la littérature vers les autres arts, le problème des taxinomies devient plus délicat ; surtout que Marie NDiaye n'hésite pas à dépasser les frontières de l'écrit.

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Dinh, « L'aplomb féminin au dessus du vide » in *Le vent se lève*, publié le 18 octobre 2009. [En ligne] <http://jmdinh.net/articles/livres/2005> (Consulté le 10 décembre 2014).

<sup>2</sup> *Ibid.*

## I.2 Palimpsestes littéraires et affinités artistiques

« Toute œuvre est un palimpseste – et si l'œuvre est réussie, le texte effacé est toujours un texte magique. »<sup>1</sup>

« L'ambivalence des textes de NDiaye fonctionne comme un appel à classification, une invitation à laquelle le lecteur ne peut quasiment pas résister »<sup>2</sup>. Après avoir entamé un panorama général et assez restrictif des ouvrages de l'écrivain depuis la perspective des courants et des mouvements littéraires, l'analyse doit prendre plus de contour et plus de profondeur. Pour ce faire, il faut soupeser encore plus le poids d'autres écrivains dans ses créations. Marie NDiaye puise ses forces créatrices à la source inépuisable de la littérature occidentale, en variant le ton et le caractère de ses emprunts. Parfois, elle ironise avec cruauté ou avec condescendance la littérature facile ou celle trop corsetée par des règles. D'autrefois, elle emprunte des formes, des idées, voire des passages entiers qu'elle entrelace avec des expressions personnelles. L'étude des palimpsestes sera la première démarche à effectuer vers une compréhension plus détaillée des livres de NDiaye. Un autre pas doit se faire vers la présentation des liens entre la littérature et les autres arts, depuis la perspective de l'écrivain ; car elle incorpore, parfois très discrètement, des éléments qui trahissent la présence de la musique, de la peinture, de la photographie... La référence peut être voulue, recherchée, reconnue : l'auteur a écrit des textes pour certaines collections qui requéraient la présence physique des tableaux, photos ou dessins. Ou bien, elle écrit des scénarios pour des films ou des livrets d'opéra<sup>3</sup>. Pourtant, les références peuvent être plus subtiles et cachées sous l'écriture.

### I.2.1 Échos du texte : palimpsestes

À la lumière de l'étude réalisée dans le chapitre précédent, il est facile d'apercevoir les connexions générales avec la littérature des siècles passés, mais aussi avec celle contemporaine. D'après Genette, nous avons ainsi relevé le caractère architextuel des livres de Marie NDiaye, celui qui est « le plus abstrait et le plus implicite [...]. Il s'agit [...] d'une

---

<sup>1</sup> Julien Gracq, *Un beau ténébreux*, Paris, Corti, 1945, p. 64.

<sup>2</sup> Cornelia Ruhe, « La Poétique du flou de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 27.

<sup>3</sup> En 2014, Marie NDiaye a créé un texte inédit pour le monodrame *Te craindre en ton absence*. La musique a été composée par Hector Parra. L'opéra a été mis en scène par Georges Lavaudant au Théâtre des Bouffes du Nord. Pour plus d'informations, voir le site du théâtre : <http://www.bouffesdunord.com/fr/saison/5188dc36bc012/te-craindre-en-ton-absence> (Consulté le 21 décembre 2014).

relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle [...], de pure appartenance taxinomique. »<sup>1</sup>. Toutefois, pour le critique, la transtextualité<sup>2</sup> comprend cinq types de relations textuelles subordonnées, qu'il présente « dans un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité »<sup>3</sup> : *intertextualité*, *paratextualité*, *métatextualité*, *hypertextualité*, *architextualité*. Maintenant, il faut détailler celles qui permettront de montrer les liens avec des œuvres ou des auteurs déterminés. Omettre ce genre d'analyse diachronique signifierait couper court la démonstration du positionnement des livres de Marie NDiaye dans la littérature française plutôt que dans celle francophone. Pour mieux servir notre but, il serait mieux d'abandonner l'ordre établi par Genette en faveur d'un autre agencement, plus adéquat à l'étude de l'écrivain.

La paratextualité en soi est assez pauvre pour trahir des correspondances subtiles. Cette relation comprend les parties périphériques, tout ce qui tient du paratexte de l'œuvre (nom de l'auteur, titre, dédicace, la première et la quatrième de couverture, etc.). Le concept, développé par Genette dans *Seuils* (1987), permet, malgré ses limites, la mise en place de quelques détails d'ensemble. Marie NDiaye écrit seulement en français, avec quelques phrases en anglais ou en allemand, et elle publie uniquement en France. Pour ses romans, la plupart du temps, il s'agit des maisons d'éditions parisiennes très connues, telles que Minuit ou Gallimard ; mais le champ inclut aussi P.O.L ou Mercure de France. Ses livres de jeunesse sont publiés aux éditions Albin Michel et L'École des loisirs ; ses pièces de théâtre, outre Minuit et Gallimard, apparaissent, par exemple, chez Les Solitaires intempestifs. D'autres textes sont publiés dans des volumes collectifs ou dans des collections spécialisées, comme « Musées secrets » aux éditions Flohic. Le format n'est pas toujours classique, car l'écrivain s'amuse parfois à expérimenter : un roman écrit dans une seule phrase, une nouvelle ou poème en prose sans ponctuation (*Y penser sans cesse*), des photos ou des peintures<sup>4</sup> intercalées à l'écriture, des structures musicales répétitives, comme le contrepoint dans *Trois femmes puissantes*... Aucun de ces éléments paratextuels ne justifie un rattachement à la littérature francophone, outre, possiblement, la première de couverture de la collection « Folio » de *Trois femmes puissantes* qui présente une Africaine habillée dans un pagne. En outre, cette catégorie du palimpseste sera utile dans l'étude des liaisons entre l'écriture de Marie NDiaye et les arts visuels.

---

<sup>1</sup>Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 16.

<sup>2</sup> La transtextualité est définie, de façon générique, « par "tout ce qui le met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes" » Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p.7.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 8.

<sup>4</sup> L'importance des stimuli visuels sera approfondie par la suite.



La métatextualité représente la relation qui associe un « texte à un autre dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer »<sup>1</sup>. (Genette 1982: 10). Le plus souvent, il s'agit de la préface d'une œuvre et des références critiques : articles, études, entretiens. Pour Marie NDiaye, les références métatextuelles sont nombreuses, tout comme le sont les opinions concernant son œuvre, opinions variant selon l'origine et le champ de recherche des critiques<sup>2</sup>.

Il faut aussi ajouter les cas auto-métatextuels observables dans des entretiens et dans des textes à caractère poïétique. Nous ne reviendrons pas sur les propos concernant ses écrivains préférés et leur influence sur son style d'écriture. Nous nous contentons de transcrire les réflexions de Marie NDiaye sur la création des romans, par rapport à la démarche de Claude Simon, un des écrivains français qu'elle admire :

Claude Simon [le 17 mai 1971 dans *Entretiens avec*] : Je vais écrire [...] pour voir ce qui va se faire. [...]

Marie NDiaye : J'ai l'impression de ressentir le travail d'écriture exactement de cette façon, dont le décrit si bien et avec humour Claude Simon. J'ai l'impression que si je ne ressens pas quand je me relis un très léger étonnement ce qu'il y a quelque chose qui ne va pas. Il me semble que si je suis arrivée exactement au point où mon plan me le proposait, c'est raté. Il faut que je sois moi-même surprise de ce que j'ai fait, non pas au sens où ce serait si beau que j'en serais épatée, non, simplement que ce soit décalé, que ce ne soit pas ce que je croyais avoir en tête au moment de commencer.<sup>3</sup>

Toutefois, il y a un autre aspect métatextuel singulier dans l'œuvre de Marie NDiaye qui se manifeste dans un livre méconnu publié aux éditions Hachette Livre en 2000 : *Le rire des sorcières*. Cet ouvrage présente les illustrations les plus réussies du concours « Figures Futur » qui, en 2000, avait comme thème le mythe des sorcières. Évidemment, l'écrivain ne fait pas partie des illustrateurs, mais le texte qu'elle écrit occupe une place inédite parmi ses créations. Elle doit revoir, repenser, commenter la figure de la sorcière dans cinq exemples tirés de la littérature universelle : Carmen, Médée, Méroé, Tituba et les sorcières de *Macbeth*<sup>4</sup>. En plus, tout est relié aux illustrations choisies non pas par l'écrivain, mais par un

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 10.

<sup>2</sup> Pour plus d'informations concernant l'intérêt des critiques pour les ouvrages de Marie NDiaye consulter l'introduction et la bibliographie de ce travail.

<sup>3</sup> Caroline Broué, « Entretien avec Marie NDiaye » in *La Grande table*, émission diffusée le 5 février 2013 sur Radio France Culture. [En ligne] <http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-2eme-partie-entretien-avec-la-romanciere-marie-NDiaye-2013-02-05> (Consulté le 21 décembre 2014).

<sup>4</sup> Marie NDiaye n'est pas le seul écrivain à avoir emprunté sa plume pour rédiger le texte qui accompagne les illustrations du concours « Figures Futur ». Un autre exemple serait *Au-delà du réel, le réel magique* (1998) qui

jury spécialisé, images « qui enrichissent le texte sans le paraphraser ni l'ignorer »<sup>1</sup>. NDiaye adopte cette position métatextuelle avec plaisir ; elle analyse à fond les valences sorcières de ces personnages féminins qui ont contribué à la formation du mythe. Par ailleurs, la romancière est très sensible aux charmes parfois obsolètes de ce caractère ambigu. Son roman *La Sorcière*, publié avant *Le rire des sorcières*, humanise et modernise cette figure ancestrale et la rend pitoyable et impuissante.

L'intérêt de ce petit livre réside aussi dans le fait qu'il jette une lumière nouvelle sur l'écrivain lui-même. Il nous permet de voir ses réflexions sur un sujet qui la passionne et, également, sur des auteurs qu'elle ne cite pas parmi ses préférés. Elle ne se contente pas de commenter les œuvres proposées. Elle démontre une capacité de recherche qui reste cachée dans son travail romanesque. Par exemple, elle cite des traductions différentes : « *Les puissances obscures*, dans la traduction de Pierre Jean Jouve, ou les *instruments des ténèbres*, selon François-Victor Hugo »<sup>2</sup>. Elle prend position par rapport à un sujet ou à un débat : « Il est manifeste qu'Ovide n'aime pas Médée. [...] Combien plus généreux est Euripide, combien plus grand écrivain »<sup>3</sup>. Elle lie la source d'origine, ses idées et les illustrations qui sont pour elle les plus expressives : « La Méroé de Jeannette Jennings (p. 46) est une vieille femme à visage d'homme ; j'aime sa bouche ricanante, son expression ravie et railleuse comme elle retire de la gorge de Socrate le couteau sanglant. »<sup>4</sup>. Et, finalement, elle crée :

Une femme habitait non loin de chez nous, lorsque j'étais enfant, et c'était une sorcière, et tellement reconnue de tous sous cette appellation qu'on ne savait plus précisément ce qui la justifiait. Elle avait eu un mari, il était mort, elle vivait seule, vendant les légumes qu'elle en avait en trop dans son potager. On ne craignait pas de manger ce qu'elle faisait pousser mais on préférait ne pas l'approcher plus que nécessaire. J'ai appris depuis pourquoi : la sorcière.<sup>5</sup>

Le paragraphe ci-dessus est un ajout personnel, une invention que Marie NDiaye va lier au personnage de Tituba : « Tituba, elle aussi, à sa façon, est une sorcière familière »<sup>6</sup>. La réflexion a engendré la création et ce mouvement a basculé une démarche a priori

---

comprend la contribution de Michèle Gazier. Ce livre-ci est issu pour la sixième édition du concours d'illustrations.

<sup>1</sup> Denis-Luc Panthin et Henriette Zoughebi, « Ensorcelantes images », préface du livre *Le rire des sorcières*, Paris, Hachette Livre, coll. « Hachette Jeunesse », 2000, p. 3.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, « Les sorcières, dans *Macbeth* » in *Le rire des sorcières*, Paris, Hachette Livre, coll. « Hachette Jeunesse », 2000, p. 62. Les mots soulignés apparaissent dans le texte d'origine.

<sup>3</sup> Marie NDiaye, « Médée » in *Le rire des sorcières, op. cit.*, p. 54.

<sup>4</sup> Marie NDiaye, « Méroé » in *Le rire des sorcières, op. cit.*, p. 42.

<sup>5</sup> Marie NDiaye, « Tituba » in *Le rire des sorcières, op. cit.*, p. 26.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 28.

métatextuelle dans le champ de l'hypertextualité. Celle-ci peut être définie comme « toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »<sup>1</sup>. Semblable jusqu'à un point au métatexte, « elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A. »<sup>2</sup>. Pour pousser plus loin cette différenciation, Genette ajoute que « l'hypertexte est plus couramment que le métatexte considéré comme une œuvre "proprement littéraire" - pour cette raison simple, entre autres, qu['] il reste œuvre de fiction. »<sup>3</sup>. La séquence introductive du chapitre sur Tituba est évidemment une fiction qui agence le commentaire sur l'œuvre de Maryse Condé<sup>4</sup>.

Un processus similaire a lieu avec la nouvelle *Les Sœurs*. Invitée à signer la préface du livre de son frère, Pap NDiaye<sup>5</sup>, Marie NDiaye décide de dépasser le format classique d'une telle introduction. Alors, au lieu de quelques phrases métatextuelles, une fable sociale se met en scène. Aucune interprétation explicite des données statistiques de l'historien n'est faite. Et pourtant, les thèmes du métissage, du racisme, de la survie dans une société discriminante sont prégnants.

Un cas plus subtil d'hypertextualité est visible dans *La Naufragée*, un texte court publié dans une collection qui impose une structure spécifique : la page gauche est réservée à la reproduction d'un tableau ou d'un détail de peinture, tandis que le texte occupe la page droite. Les liens avec les tableaux choisis sont essentiels dans la construction du sens du livre, mais il y a aussi des références transtextuelles. Notamment, la reprise du mythe de la sirène que NDiaye revisite en l'altérant selon sa vision et ses goûts :

Si la fin rattrape [...] celle de la légende, puisque la sirène emporte finalement le peintre dans la mort, beaucoup d'éléments sont très librement interprétés par Marie NDiaye. Il est vrai que les traditions présentent elles-mêmes de grandes différences, notamment entre les sirènes grecques -tantôt oiseaux tantôt poissons- et les nordiques -la petite sirène de Copenhague. Or, dès le titre, on peut s'attendre à un gauchissement de la tradition antique, puisque de naufrageuse, la sirène est présentée comme une « naufragée », passive, donc, et plutôt victime.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>4</sup> D'ailleurs, c'est parmi les seuls romans francophones dont Marie NDiaye parle.

<sup>5</sup> Pap NDiaye, *La Condition noire. Essai sur une minorité française*, Paris, Calmann-Lévy, 2008.

<sup>6</sup> Sylviane Coyault, « *La Naufragée* de NDiaye » à paraître in Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Les figures féminines de l'eau*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2015.

Certes, dans ce cas, il s'agit plutôt d'une relation intertextuelle. Nous arrivons donc au rapport qui est le plus riche en significations ; car, il y a de nombreuses traces d'autres textes que le lecteur est invité à découvrir dans l'œuvre de Marie NDiaye. Selon Genette, l'intertextualité, est

une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat chez Lautréamont, par exemple, qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.<sup>1</sup>

Cet élément transtextuel est observable à plusieurs niveaux. Le roman *Trois femmes puissantes* « apparaît comme une chambre d'échos particulièrement intéressante où résonnent des textes de genres et d'époques très divers. »<sup>2</sup>. Il contient un exemple d'intertextualité assez rare dans les ouvrages de l'écrivain : des citations sans précision de la source. Le récit de Rudy Descas, ancien professeur de littérature médiévale abonde en emprunts insérés nonchalamment entre les bribes de la pensée du héros. En premier lieu, des phrases extraites de « La complainte de Rutebeuf », poète français du XIII<sup>e</sup> siècle, viennent à l'esprit du protagoniste. Tout comme Rutebeuf, Rudy est accablé par des problèmes financiers, abandonné par ses amis et malheureux dans son mariage. La jeunesse pleine de promesses, son avenir professionnel brillant en tant que professeur universitaire se diluent dans un présent morne et peu satisfaisant. L'image humiliante du marchand de meubles de cuisine est loin des ambitions d'érudition et de prestance du Rudy : « *Et je m'endeuille profondément car je suis en grand effondrement* » (TFP, p. 96). Les « presque citations »<sup>3</sup> sont écrites en italiques et placées à la fin des paragraphes, en créant une certaine délimitation avec les pensées propres du personnage.

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 8.

<sup>2</sup> Margarete Zimmermann, « Le jeu des intertextualités dans *Trois femmes puissantes* » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit., p. 288. Le critique considère que même le titre contient une référence intertextuelle : « Mais pourquoi ne pas lire ce titre comme un premier signal intertextuel, comme le rappel d'une tradition proto-féministe, celle des "femmes fortes" célébrées par un célèbre recueil du XVII<sup>e</sup> siècle, *La Galerie des femmes fortes* (1647) de Pierre Le Moyne, magnifiquement illustrée par Abraham Bosse ? ». *Ibid.*, p. 289.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 295.

Toujours dans cette partie du roman, il y a une autre insertion de la même nature. Cette fois-ci, il s'agit d'un petit texte qui est découpé en morceaux et non plus de quelques phrases isolées. À première vue, les phrases semblent disjointes et peuvent passer inaperçues lors d'une lecture de survol ; mais, à regarder de plus près, les bouts écrits en italique composent un texte unitaire distinct par style et langage de celui de Marie NDiaye :

*Ceux qui sont en mariage ressemblent au poisson étant en grande eau en franchise...*

*... qui va et vient où il lui plaît et tant va et vient qu'il trouve une nasse...*

*... où il y a plusieurs poissons qui se sont pris à l'appât qui était dedans, qu'ils ont senti bon et flairant, et quand celui poisson le voit il travaille moult pour y entrer...*

*... et va tant à l'environ qu'il trouve l'entrée et il entre dedans, cuidant être en délices et plaisances, comme il cuide que les autres soient, et quand il y est il ne s'en peut retourner...*

*Et quand il y est il ne s'en peut retourner.*

*Il ne s'en peut retourner. (TFP, pp. 162, 163, 165, 166)*

La citation est éparpillée sur plusieurs pages ; les énoncés qui la constituent apparaissent en fin de paragraphe, en italique, et font usage des points de suspension pour marquer l'incomplétude. L'auteur place un guet-apens pour le lecteur, un défi littéraire. Seulement un lecteur avisé peut le surprendre et comprendre le clin d'œil :

Il avait passé avec sa cliente une revue générale de cette cuisine qu'il trouvait grotesque, inutile [...] puisque tel était maintenant son rôle, telle était sa vie, et Menotti ne pouvait imaginer qu'il avait prétendu à un poste de professeur d'université ni qu'il s'était considéré à un moment comme un expert de la littérature du Moyen Âge car rien ne se laissait plus deviner en lui maintenant de cette belle érudition qu'il avait eue [...]. *Ceux qui sont en mariage ressemblent au poisson en grande eau en franchise...*

Comment s'extraire, s'était-il demandé avec une lucidité froidement désespérée, de ce rêve infini, impitoyable, qui n'était autre que la vie même ? ... *qui va et vient où il lui plaît et tant va et vient qu'il trouve une nasse...* (TFP, p. 162)

Le fragment ci-dessus permet d'observer le cadre où apparaissent pour la première fois ces énoncés apparemment sans aucune relation avec l'histoire. Il est assez facile de remarquer l'emploi de nombreux archaïsmes (*moult, cuide*), même si la langue est modernisée. Une courte analyse permet de souligner les différences entre les différents passages. Les anaphoriques qui se retrouvent dans le texte en italique ne coïncident pas avec ceux du reste du fragment. Ainsi, dans l'expression *s'était-il demandé*, il renvoie à Rudy. Par contre, dans *où il lui plaît*, il a pour référent direct le *poisson* qui est présent au paragraphe

précédent ; il existe aussi un référent indirect, l'homme qui est envisagé par rapport au mariage. Le présent intemporel, qui fait songer à une fable ou à une parabole, crée un autre écart. Pour pousser encore plus loin le jeu lancé avec les vers de Rutebeuf, Marie NDiaye place dans l'histoire de Rudy un extrait de l'œuvre médiévale satirique et anonyme *Les Quinze joyes de mariage*. La correspondance avec l'histoire de Rudy réside sans doute dans la manifestation des vestiges de l'érudition du héros. Sa spécialité a été la littérature médiévale. Il devrait être familiarisé avec ce texte. Il est normal qu'il l'a appris par cœur à force d'étudier et d'enseigner. Par l'intermédiaire de ce fragment, l'écrivain insère un message subliminal qui renforce l'idée du savoir littéraire de Rudy. Grâce à un tour de force de la mémoire, le marchand de meubles se rappelle inopinément d'un fragment enseveli dans sa culture poussiéreuse. Le texte peut être interprété aussi de la perspective du mariage, surtout à cause de la répétition de la phrase finale. Rudy aime sa femme ; mais il est malheureux et il la rend malheureuse. Il a désiré ce mariage ; cependant, il ne se débrouille pas dans le rôle de mari et de père. En essayant de justifier ses fautes, il accuse, plus ou moins consciemment, Fanta.

« [L]es citations d'œuvres médiévales qui parcourent et rythment le récit de Rudy renvoient à un état déchu de ces textes devenus des fragments arrachés à leur contexte et à leur totalité esthétique. »<sup>1</sup>. L'isolement et la détérioration de ces fragments démontrent une époque révolue de la vie du protagoniste. Pour lui, le présent est décevant, le futur est obscur ; seulement le passé peut encore offrir des souvenirs apaisants, ponctués par des mots ayant une beauté atemporelle.

Outre ces occurrences, l'insertion telle quelle des fragments d'autres livres est absente. Pourtant, d'autres techniques sont visibles. *En famille* fait songer aux romans d'Hector Malot<sup>2</sup> ou encore à *David Copperfield* de Charles Dickens, tantôt par sa thématique que par sa forme. Le découpage en chapitres titrés, résumant le contenu, rend un hommage ironique au roman-feuilleton de l'initiation dont les deux écrivains, Français et Anglais, sont les illustres représentants. Pour exemplifier, de nombreux titres de chapitres de l'œuvre de Marie NDiaye, tels que « En famille », « Le voyage en autocar », « Un village », « Lucette »... résonnent avec les chapitres de *Sans famille* : « Au village », « En route »,

---

<sup>1</sup> Margarete Zimmermann, « Le jeu des intertextualités dans *Trois femmes puissantes* » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 297.

<sup>2</sup>*En famille* et *Sans famille* sont les influences les plus notables.

« Lise », « En famille ». Aussi, le premier chapitre de la septième partie : « Mon entrée dans la vie » allude-t-il au fameux chapitre introductif du livre de Charles Dickens, « I am born »<sup>1</sup>.

Quant à l'histoire, de nombreuses références aux romans sentimentaux sont présentes dans le livre de Marie NDiaye. La mère de Fanny blâme « ces dangereux petits recueils »<sup>2</sup> pour son mariage hâtif et malheureux. Le dénigrement sarcastique de ce genre d'œuvres trahit une opinion métatextuelle ; l'écrivain attaque l'embellissement excessif de certains textes et l'emprise malsaine qu'ils exercent sur les caractères peu formés :

De telles lectures, ininterrompues, jamais critiquées, [...] avaient conduite [la mère de Fanny], [...] à considérer le monde au travers du filtre idéalisant qui, dans ces histoires, rendait toute situation susceptible d'éternité et de grandeur, toute personne élégante et belle, nécessairement noble d'esprit.<sup>3</sup>

L'initiation parfois douloureuse, mais riche et bien accomplie, des héros du feuilleton manque complètement dans les livres de Marie NDiaye. Malheureusement, pour Fanny, l'héroïne d'*En famille*, l'acceptation, et donc la fin heureuse, sont impossibles. Elle ne pourra pas être acceptée par sa famille, à cause des différences insurmontables liées surtout à son physique. L'insertion des allusions ethniques est un élément nouveau par rapport aux modèles du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le cas de Fanny, le métissage est supposé par le lecteur ; dans *Ladivine*, le lecteur sait que Malinka est une métisse à peau blanche qui veut passer pour une Française de souche. Elle réussit à tromper tout le monde, mais s'avère incapable à soutenir une double vie ; car le sentiment de faute l'accable.

L'initiation manquée est donc un motif répétitif chez l'écrivain. Elle est visible dans beaucoup de ses ouvrages et devient plus acerbe là où l'opposition entre plusieurs cultures est explicite : dans *Rosie Carpe* et dans les deux derniers romans. La dimension culturelle et ethnique, le sous-texte discriminatoire entre la France et ses anciennes colonies rythment les aventures des protagonistes et font songer à la littérature francophone ou anglophone<sup>4</sup>. En effet, l'initiation échouée est un des traits des œuvres francophones postcoloniales :

Les périples décrits reprennent le thème de la rencontre d'initiateurs ou médiateurs mais les épreuves vécues se révèlent souvent insurmontables. L'expérience est plus celle d'une désillusion ou d'un échec douloureux que celle

---

<sup>1</sup>Alors que ce format n'est pas utilisé pour un grand nombre de romans, Marie NDiaye le choisit également pour *Mon cœur à l'étroit*.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, *En famille*, op. cit., p. 308.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> L'histoire de la métisse blanche (ou du métis blanc) qui veut cacher ses origines est assez récurrente dans la littérature nord-américaine.

d'une réussite. Dans un monde étranger, l'itinéraire parfois dramatique prend l'allure d'une initiation manquée [...], du fait de l'incompatibilité entre les valeurs traditionnelles africaines et les valeurs occidentales. Le choc des cultures donne alors lieu à l'expression d'un sentiment tragique.<sup>1</sup>

Le héros ndiayien se débat aussi contre l'angoisse de ne pas appartenir à un pays, à une culture, à une famille. Pourtant, le fait d'être étranger et l'incapacité de se faire accepter transcende l'exemple francophone. D'abord, parce que les personnages se sentent décalés qu'ils soient dans leur propre pays ou ville, dans un voyage ou dans un pays adoptif. Dans la France urbaine ou provinciale, en Chine, au Sénégal, en Allemagne, en Guadeloupe, les protagonistes cherchent et en même temps éludent le désir-besoin de la conformité aux règles, de l'acceptation. *En Chine 1 et 2* est une nouvelle en deux parties publiée dans un recueil collectif<sup>2</sup>. Ce texte traite le devoir d'adaptation, ou mieux dit de domestication, dans une société austère et close. Dans la première partie, une Française qui visite sa cousine doit se métamorphoser dans la clone parfaite de l'épouse d'un dignitaire chinois. Dans la deuxième partie, un commerçant français ne peut sortir de l'auberge qu'après avoir devenu semblable aux habitants de ce lieu lointain et rigide. La Chine qui y apparaît est invraisemblable et bizarre, un artifice symbolique qui devient « un lit de Procuste ». L'obligation de se renouveler, de devenir autre, semblable à ceux qui vivent dans une communauté fermée, représente aussi le fil conducteur d'*Un temps de saison* ; et, c'est la même prétention que la famille de Fanny lui impose pour qu'elle en fasse partie. Réussir cet exploit est une tâche quasiment impossible pour la plupart des personnages ; d'où résulte le sentiment de faute.

Margarete Zimmermann décèle d'autres influences dans *En famille*, à part les renvois manifestes aux romans d'Hector Malot<sup>3</sup> : « on [y] perçoit ainsi les échos [...] de l'*Odyssee* homérique, de la très médiévale *Légende de Saint-Alexis* et de bien d'autres textes encore »<sup>4</sup>. Les relations intertextuelles avec des œuvres de l'Antiquité sont nombreuses à travers les écrits de Marie NDiaye. Il peut s'agir des œuvres spécifiques ou bien de certaines figures ou

---

<sup>1</sup> Nicole Goisebeault, « Mythes africains » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, éditions Du Rocher, 1988, p. 46.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, *En Chine 1 et 2* in *Dix*, recueil de nouvelles collectif, sous la direction de Marc Weitzmann et Sylvain Bourmeau, Paris, Éditions Grasset/Les Inrockuptibles, 1997.

<sup>3</sup> Des échos du roman d'Hector Malot, *Sans famille*, se retrouvent également dans *Mon cœur à l'étroit*. Nadia, la narratrice, va se retrouver, après de nombreuses aventures, au sein d'une famille qu'elle é rejété avec mépris dans sa jeunesse.

<sup>4</sup> Margarete Zimmermann, « Le jeu des intertextualités dans *Trois femmes puissantes* » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 286 [En note].



aspects de la mythologie. Pourtant, le plus souvent, ces sources sont diminuées ou caricaturées.

L'exemple de l'*Odyssée* est visible presque partout où il s'agit de voyages, de quêtes, de déambulations plus ou moins longues. À partir de *Comédie classique*, en passant par *Mon cœur à l'étroit* et jusqu'aux plus récents romans, les héros se forment une odyssee personnelle pas du tout glorieuse, mais faite d'un agencement d'événements ordinaires et violents. Certes, les distances deviennent plus longues, les obstacles plus considérables, l'égarement des personnages plus manifeste. Si parcourir l'itinéraire s'avère être difficile, si le héros fait des tours et des détours, s'il ne réussit pas à avancer comme il le faut, c'est qu'il avance dans une sorte de dédale. Même les rues familières semblent tout d'un coup étrangères : dans *Mon cœur à l'étroit*, Nadia se perd dans son bien-aimé Bordeaux. La ville tellement connue finit par se dérober, par changer la disposition de ses boulevards, avenues, passages. Elle devient sa « ville déloyale »<sup>1</sup> :

Puisque j'ai dépassé la place de la Cathédrale, pris à droite vers la rue des Trois-Conils puis la rue Sainte-Catherine, j'aurais dû tomber sur la rue Esprit-des-Lois, juste après le Grand-Théâtre. Or je me suis approchée, semble-t-il du cours Victor-Hugo que j'aurais dû laisser loin derrière moi. Comment cela se fait-il ? N'est-ce que le brouillard ? Il est impossible que je m'égare alors que j'arpente le cœur de la ville, *son vieux cœur noir, son vieux cœur froid*, depuis un demi-siècle maintenant.<sup>2</sup>

Ce type de réécriture continue avec l'intégration du mythe d'Œdipe dans la présentation des relations malsaines entre Rudy Descas et sa mère. Le protagoniste du deuxième volet de *Trois femmes puissantes* est attiré par « maman », une attraction qui le met mal à l'aise et altère leur lien : « [Rudy] apercevait, comme elle était petite, ses seins un peu lourds dans l'échancrure profonde du polo. Ils lui parurent gonflés de lait ou de plaisir. » (*TFP*, pp. 239-240). Toujours dans ce roman riche en intertextualités, Margarete Zimmermann repère des allusions à l'histoire de Phèdre ou à l'œuvre de Mario Vargas Llosa, *Éloge de la marâtre*, dans la présentation des relations entre Sony et sa belle-mère<sup>3</sup>. Le frère de Norah est accusé d'avoir étranglé la jeune et belle épouse de son père. Alors qu'il n'est pas le véritable assassin, il a eu une relation amoureuse secrète avec elle et l'adultère a eu une fin tragique.

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, op. cit., p. 152.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 153-154. Les mots écrits en italique apparaissent dans le texte d'origine.

<sup>3</sup> Voir Margarete Zimmermann, « Le jeu des intertextualités dans *Trois femmes puissantes* » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit., p. 294.

Le troisième volet du livre présente l'histoire de Khady Demba. Pour écrire l'odyssée malheureuse de celle-ci à travers l'Afrique, Marie NDiaye avoue avoir consulté plusieurs ouvrages sur l'immigration clandestine, dont notamment « le livre reportage intitulé *Bilal sur la route des clandestins* publié par le journaliste Fabrizio Gatti en 2007 et traduit en français en 2008 »<sup>1</sup> :

J'ai lu beaucoup de choses, d'articles, de récits de gens enfermés dans les centres de détention en Italie ou à Malte, dont le livre du journaliste italien Fabrizio Gatti, qui a fait un périple en suivant le trajet de réfugiés du Sénégal jusqu'en Italie (*Bilal sur la route des clandestins* – ndlr). Ce n'était pas extrêmement important de lire tout ça, mais je l'ai fait pour ne pas risquer d'introduire des détails absurdes ou incongrus...<sup>2</sup>

L'intertexte, non-littéraire cette fois-ci, est donc explicite. Bien sûr, pour le récit de Khady, le format journalistique est dépassé. L'héroïne englobe les caractéristiques de plusieurs personnes du livre de Gatti, comme des spécificités vestimentaires, les souffrances ressenties ou les actions entreprises<sup>3</sup>. Et pourtant, l'intériorisation du point de vue et la singularité du caractère de la jeune femme permettent une meilleure relation empathique avec le lecteur. C'est un lien plus intime, plus subjectif, plus émotionnel, car « [s]i la matière littéraire est assez intéressante ou prenante, ces trajectoires restent mieux en mémoire que ce qu'on peut lire dans les articles ou voir en images. »<sup>4</sup>.

Reprenons les intertextes de la mythologie. Dans *Comédie classique*, l'écrivain base le récit sur un événement de l'histoire des Atrides : le narrateur doit assumer le rôle d'Oreste lorsque sa sœur, réincarnation d'Électre, lui demande de tuer leur mère amoureuse d'un autre homme que leur père décédé. Le matricide n'est pas accompli, mais le noyau du roman reste bien ce renvoi. La figure criminelle de Médée est revisitée et modernisée dans *La Femme changée en bûche* : la narratrice se venge de son mari trompeur en tuant leur bébé. L'intervention du Diable permet toutefois de dépasser le modèle antique. La présence de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>2</sup> Nelly Kapriélian, « L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde » in *Les Inrockuptibles*, *op. cit.*

<sup>3</sup> « Pour certains détails de l'histoire de Khady Demba, Marie NDiaye s'inspire visiblement du texte de Gatti. En voici deux exemples : tout comme chez Gatti, on trouve dans son roman une réflexion entre les chaussures – "tongs", "chaussures de sport" et "bottes" – et le pouvoir. [...] »

Un autre exemple : Gatti évoque la jeune et intelligente Sophie, l'une des innombrables migrantes échouées qui s'efforcent de gagner l'argent nécessaire pour le voyage vers l'Europe en se prostituant et d'autres femmes qui refusent cette voie. » Margarete Zimmermann, « Le jeu des intertextualités dans *Trois femmes puissantes* » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, *op. cit.*, p. 300. Pour une analyse plus détaillée de l'intertexte journalistique dans *Trois femmes puissantes* consulter les pages 298-302 de l'article de Margarete Zimmermann.

<sup>4</sup> *Ibid.*

certaines oiseaux fait songer aux Furies (en latin) ou Érinyes (en grec). Ainsi, la buse qui attaque Rudy Descas est un « affreux oiseau justicier » (*TFP*, p. 198) au « cri rageur » (*TFP*, p. 183). Généralement, ces créatures infernales hantent ceux qui ont commis un crime (surtout contre les membres de leur famille). Dans ce cas, le héros croit que la buse veut le punir pour avoir failli dans tous les aspects de sa vie. En outre, un penchant criminel existe dans les veines du marchand de meubles, hérité de son père assassin. *La Naufragée* entrelace des détails de la légende des sirènes à la voix enchanteresse avec la « dimension mortifère du mythe »<sup>1</sup> de la Méduse « car la puissance du chant de la sirène fige douloureusement »<sup>2</sup>. Dans *Rosie Carpe*, la métamorphose de Danielle Carpe en Diane chasserresse lui permet de garder une jeunesse improbable alors que tous ses proches fanent. Certaines libertés sont prises par rapport au modèle mythologique, surtout en ce qui concerne la pureté morale et physique de la déesse romane. La Diane moderne et rajeunie mène une vie de débauches : encore mariée au père de Rosie et de Lazare, elle tombe enceinte d'Alex Foret. En outre, Francis Carpe reçoit l'offrande de la fille de Foret pour compenser la perte de sa femme et de son honneur.

La superposition de plusieurs voix narratives « presque comme celles d'un chœur antique »<sup>3</sup> complète les intertextes de l'antiquité. La technique apparaît dans le récit de Rudy avec « La complainte de Rutebeuf » et l'extrait des *Quinze joies du mariage*, bien que les voix textuelles ajoutées appartiennent à la littérature médiévale. Elle est visible, d'une certaine manière, dans *Mon cœur à l'étroit*. Ce roman contient quelques passages écrits en italique qui ne sont pas des emprunts intertextuels, mais des voix de l'inconscient de l'héroïne dévoilant au lecteur des détails pénibles de sa vie : « *Suis-je donc une femme si corrompue ? Croyant être exemplaire, respectueuse et bonne, je me serais trompée à ce point ?* »<sup>4</sup>. Il faudrait inclure toujours dans cette catégorie les phrases placées à la fin du monologue du Maître dans la pièce *Les Grandes personnes* : « *Mais, enfin, quel homme es-tu ? Ce bouquet de chardons, tes crimes, à qui vas-tu l'offrir ? Quelle sorte d'homme es-*

---

<sup>1</sup> Marie-Hélène Routisseau, « *La Naufragée* de Marie NDiaye, vers une relecture critique du mythe de la Méduse » in *Publije*, volume 1, mai 2010. [En ligne] <http://publije.univ-lemans.fr/Vol1/article1-3.html> (Consulté le 1er février 2015).

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Margarete Zimmermann, « Le jeu des intertextualités dans *Trois femmes puissantes* » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 298.

<sup>4</sup> Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit, op. cit.*, pp. 163-164. Les mots en italiques apparaissent dans le texte d'origine.

tu ? »<sup>1</sup>. Le lecteur ignore qui prononce ces paroles, tout comme il ignore, pour le moment, les crimes commis par l'instituteur, à savoir les abus sexuels contre ses élèves.

Par ailleurs, cette pièce reprend une histoire vraie que Jean-Yves Cendrey avait relatée dans son roman *Les jouets vivants* (2005)<sup>2</sup>. Le cas de l'instituteur pédophile a paru aussi dans les journaux ; l'œuvre de Cendrey est écrite avec un souci de clarté et de véridicité. Pour le livre de NDiaye, la réalité est plus voilée, le contenu plus symbolique. La relation intertextuelle entre *Les Grandes personnes* et ses sources est presque au même niveau que celle qui existe entre *Trois femmes puissantes* et le livre de Fabrizio Gatti : le texte littéraire devient plus puissant, plus suggestif dépassant ainsi le fait divers.

La liste des renvois ne se résume pas seulement aux reprises mentionnées. Les allusions religieuses s'insèrent également dans l'écriture de Marie NDiaye. Fortement influencée par les images et les mythes du catholicisme, l'écrivain n'hésite pas à les reformuler. Diables, anges, fausses vierges, résurrections, ascensions, martyres : l'intertexte biblique opère sur plusieurs niveaux et intègre une palette large de références. Malgré la variété, un aspect lie tous les échos : l'ironie. Le Diable qui apparaît dans *La Femme changée en bûche* est une caricature fade, bureaucratique et décevante du démon qui hante l'imaginaire chrétien. Usé par des transformations multiples, il essaie de s'imiter alors qu'il n'existe plus sous la forme consacrée. Sa demeure devient un appartement labyrinthique gardé par des secrétaires voraces et cupides et par un chat parlant. Rien n'y fait penser aux profondeurs ténébreuses et torrides de l'enfer.

Si les représentants du Mal sont méconnaissables, la même chose est visible avec ceux qui devraient être purs. En commençant par Ange (*Mon cœur à l'étroit*) et en terminant avec les dessins naïfs et ridicules sur les brochures de la « maman » de Rudy, les figures angéliques sont loin de l'idéal de sainteté qu'ils devraient transmettre. Ange, l'instituteur, est sévère et injuste avec ses élèves. Il prône « une vocation de sacrifice »<sup>3</sup>, mais il est incapable d'éduquer qui que ce soit. Seul Djibril, dont le nom arabe désigne l'archange Gabriel, est peut-être une figure digne de cette catégorie. Pourtant, dans ce cas, l'ironie se fait mordante :

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, op. cit., p. 21. Les mots écrits en italiques apparaissent dans le texte d'origine.

<sup>2</sup> Jean-Yves Cendrey, *Les jouets vivants*, Paris, Points, coll. « Points », 2007.

<sup>3</sup> Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, op. cit., p. 168.

car comment associer un enfant métis à un ange ? Ceux-ci, selon la tradition occidentale, sont Blancs, blonds et avec de beaux yeux bleus...

En restant dans le sillage des noms, remarquons la fréquence des noms de saints ou pécheurs bibliques : Abel, Lazare, (Rose-)Marie, Providence, Ladvine... Pourtant, les deux Abel<sup>1</sup> ne sont plus les victimes d'un Caïn envieux ; ils deviennent, à leur tour, criminels. Corrompus par le désir de s'enrichir, ils tuent sans remords. L'Abel de *Rosie Carpe* disparaît ; le père de Rudy se suicide dans la prison : leur destinée est tellement différente de celle du berger innocent de la tradition judéo-chrétienne. Lazare est un mort vivant squelettique et nauséabond, « un vilain chien jaune efflanqué »<sup>2</sup>. Complètement déshumanisé, personne ne peut le ressusciter. Sa sœur, l'héroïne du roman, est un symbole souillé de la vierge Marie. Si Diane Carpe n'est pas pure comme la déesse à laquelle son nom fait songer, cet attribut manque aussi à sa fille, Rosie. Cela n'empêche pas la jeune femme à considérer, pour un temps<sup>3</sup>, que sa deuxième grossesse est une Immaculée Conception : « Aucun homme ne m'a fait cet enfant, dit Rosie. »<sup>4</sup>. En outre, son premier fils est présenté sous une lumière de sainteté déformée. Non seulement le prénom est suggestif : Titi est abrégé d'Étienne, un nom courant parmi les saints catholiques ; en même temps, la façon dont Rosie veut se débarrasser de lui, en recréant la scène du sacrifice de l'agneau pascal, est révélatrice : « Titi était un agneau, pas vraiment un petit garçon. [...] A Pâques, [...] on égorge les agneaux, pas les petits garçons. »<sup>5</sup>. Cependant, l'enfant frêle et solitaire, animalisé par l'imagination de sa mère n'est pas une offrande digne. Il survivra pour imposer à sa mère un *Noli me tangere* absurde et méprisant : « Personne ne s'approche de Maman. C'est la règle. »<sup>6</sup>. La violation de cette norme entraîne l'expulsion de Rosie de la maison et de la vie de son fils ; car, finalement, elle s'avère être une déception complète.

Le corps est en effet une excellente occasion pour une « extraordinaire réécriture de l'intertexte biblique »<sup>7</sup>, comme le souligne Christine Jérusalem. Elle en décèle dans l'œuvre de Marie NDiaye trois états qui sont redevables aux rites catholiques : « des corps

---

<sup>1</sup> Il y a Abel, l'ami de Lazare dans *Rosie Carpe* et Abel Descas, père de Rudy, dans *Trois femmes puissantes*.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, *op. cit.*, p.262.

<sup>3</sup> Rosie cherche longtemps à savoir l'identité du père de son deuxième enfant. Lorsque tout le monde semble ignorant, elle croit qu'il s'agit d'une immaculée conception. Cependant, au moment où elle perd brutalement le bébé, elle était convaincue que le père était un certain Marcus Calmette, qu'elle avait croisé brièvement en France. À la fin du roman, elle est convaincue que Monsieur Calmette est responsable de la perte de l'enfant.

<sup>4</sup> Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, *op. cit.*, p.249.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp.359-360.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>7</sup> Christine Jérusalem, « Des larmes de sang au sang épuisé dans l'œuvre de Marie NDiaye (*hoc est enim corpus meum*) » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, *op. cit.*, pp. 83-84.

décomposés, habités par la figure du *Noli me tangere* ; des corps recomposés, hantés par l'espoir d'une improbable eucharistie ; des corps transfigurés, marqués par la figure du sacrifice. »<sup>1</sup>. Pour Rosie, ce n'est pas une détérioration physique extrême qui entraîne la distanciation christique. Cependant, l'œuvre de Marie NDiaye abonde dans des exemples de corps émiettés, puants, ensanglantés, transfigurés par la souffrance et la blessure. Par exemple, Ange (*Mon cœur à l'étroit*), Fanny (*En famille*), Rudy Descas, Norah ou Khady Demba (*Trois femmes puissantes*) – tous sont trahis par leur corps, tourmentés par des maux physiques. L'eucharistie désigne « un acte de commutation »<sup>2</sup> auquel les héros aspirent, mais qui leur est interdit. « [L]e rêve de purifier la chair, sous l'effet d'un miracle »<sup>3</sup> n'est jamais concrétisé dans l'histoire de ces personnages souffrants. Ils se dévitalisent réciproquement, les plus forts devenant des vampires déguisés.

L'idée du sacrifice englobe de nombreux aspects, plus ou moins métaphoriques. Pour rester dans la lignée du corps, l'exemple du sacrifice pascal en serait un bon exemple, de même que la mise à mort du bébé de *La Femme changée en bûche*. Il y a également une réécriture du martyr, surtout avec Fanny (*En famille*), Sony et Khady (*Trois femmes puissantes*). Le premier volet du roman paru en 2009 est intensément connoté du point de vue religieux. Le père, jamais nommé, grave, autoritaire, presque tout-puissant, fait office de Dieu. Perché<sup>4</sup> dans un flamboyant surchargé de fleurs, il permet que son fils Sony soit accusé d'un crime alors que celui-ci est innocent. Tellement innocent qu'il ressemble à Christ : il doit être puni pour absoudre les péchés de toute sa famille. Même son nom est un jeu de mots de l'anglais « son » - fils, le fils de Dieu ; un Dieu vieillissant, seul, déformé, mais toujours implacable. La fille de cette divinité à l'envers accepte d'aider son frère. À la fois, elle entreprend une réconciliation qui culmine avec son Ascension dans l'arbre. Réécriture de l'épisode biblique, certes, mais ce moment représente à la fois la promesse d'un rapprochement père-fille dans le monde profane :

[S]a fille Norah était là, près de lui, perchée parmi les branches déflouries dans l'odeur sure des petites feuilles, elle était là sombre dans sa robe vert tilleul, à distance prudente de la phosphorescence de son père, et pourquoi serait-elle venue se nicher dans le flamboyant si ce n'était pour établir une concorde définitive ?

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Il n'est pas anodin d'utiliser ce mot dans ce contexte, surtout que la situation du père de Norah fait aussi allusion au *Baron perché* d'Italo Calvino (1957). Le rapprochement devient plus pertinent si nous tenons compte du fait que l'écrivain italien a été affilié à l'Oulipo, mouvement littéraire dont Marie NDiaye reconnaît les influences sur une partie de son œuvre.

(TFP, pp. 93-94)

Il y a une Ascension qui accompagne le martyr et la métamorphose aviaire de Khady à la fin de son histoire. La jeune Sénégalaise, tout comme Clarisse Rivière, la Métisse blanche, sont les seules protagonistes ndiayiennes dont la mort (sacrificielle) est explicitée au cours de la narration. Pourtant, comme Marie NDiaye le dit, « cela ne jette pas un voile de tristesse sur l'histoire. [Khady] meurt certes, mais elle meurt dans la "gloire" – même si je me méfie de ce mot, trop empreint de catholicisme, et je ne suis pas du tout mystique. »<sup>1</sup>. Si elle n'est pas mystique, la romancière reste néanmoins fascinée par les mythes et les histoires de la foi chrétienne<sup>2</sup> ; mais l'interprétation qu'elle offre du livre sacro-saint de la religion n'est pas du tout classique. C'est la Bible à l'envers qu'elle exploite dans ses ouvrages. Cela fait clairement partie de sa culture, même si la manière dont elle choisit d'en parler est irrévérencieuse et burlesque. Aussi faut-il mentionner que toutes ces allusions religieuses, comme celles de l'antiquité, peuvent être mises en relation avec l'étude de l'Imaginaire<sup>3</sup>.

Finalement, une analyse de l'intertextualité dans les ouvrages de Marie NDiaye ne serait pas complète sans mentionner les cas d'auto-réécriture. À part les motifs, les mythes et les symboles récurrents ou les personnages qui se ressemblent<sup>4</sup>, l'écrivain reprend parfois la même trame dans plusieurs écrits. Cela n'arrive pas très souvent et il y a toujours des ajouts et des transformations du sujet initial. Ainsi, dans *Un temps de saison*, l'écrivain narre l'histoire d'un homme forcé de « changer de peau »<sup>5</sup> pour pouvoir se déplacer aisément dans un lieu étranger. Certes, le professeur Herman ne se retrouve pas dans un autre pays, bien que la France provinciale qui l'accueille soit aussi bizarre que la Chine lointaine et exotique présentée dans la nouvelle *En Chine 2*. Dans cette nouvelle publiée en 1997, « un nommé Patin inconnu de tout le monde et très insignifiant d'aspect »<sup>6</sup> se voit confronté à une situation similaire qu'Herman. La survie des deux personnages dans ces univers clos et austères dépend de leur capacité à devenir autres : « Il faut changer, monsieur Patin, pour que

---

<sup>1</sup> Nelly Kapriélian, « L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde » in *Les Inrockuptibles*, op. cit.

<sup>2</sup> À cet égard, il serait opportun de mentionner que Marie NDiaye a contribué à la collection initiée par Le Centre Georges Pompidou sur *Les péchés capitaux* dans l'art. Elle a co-écrit le troisième tome, *La Gourmandise*, en 1996. Pour plus de détails consulter : J.-P. Géné, Marie NDiaye, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, *La Gourmandise*, dans la série *Les péchés capitaux*, Paris, Centre Georges Pompidou-Ircam, 1996.

<sup>3</sup> Nous allons reprendre les mythes et les symboles les plus importants dans les œuvres du corpus principal dans la troisième partie de la recherche.

<sup>4</sup> Ces aspects ne trahissent pas une auto-réécriture.

<sup>5</sup> Marie NDiaye, *Un temps de saison*, op. cit., p. 39.

<sup>6</sup> Marie NDiaye, « En Chine 2 » in *Dix*, op. cit., p. 121.

la porte et le village s'ouvrent à vous »<sup>1</sup>. Ils doivent se conformer aux règles précises et absurdes d'un lieu suspendu entre la réalité et le cauchemar. L'hôtel ou l'auberge et les indigènes sont des éléments-clés dans l'appivoisement des héros. Certes, il y a un grand nombre de différences. Par exemple, Herman ne visite pas pour la première fois la région de vacances et il n'y reste que pour retrouver sa femme et son fils disparus soudainement. Aussi, si Patin ne doit-il pas sortir de l'auberge avant que sa métamorphose ne soit complète, cela n'est pas le cas pour Herman. La fin reste ouverte pour les deux narrations ; c'est aux lecteurs d'imaginer si la métamorphose a été réussie ou non.

*Providence* (2001) développe l'histoire de *La Diablesse et son enfant* (2000). Le noyau narratif est le même : une femme (ou une diablesse dans le roman de jeunesse) cherche son enfant perdu et sa maison disparue tout d'un coup. Elle est belle, mais elle a des sabots au lieu des pieds. À partir de là, les ressemblances cessent. L'enfant de Providence a été le fruit d'un viol ; l'identité du violateur est cachée par la collectivité villageoise. La jeune femme veut retrouver son bébé et connaître aussi le nom du père. Elle espère ainsi récupérer sa vie et sa paix. Son histoire attire les journalistes et soulève le problème des non-dits dans une société fermée<sup>2</sup>. Comme dans les autres pièces et romans de l'écrivain, une violence débordée se cache sous les mots envoûtants : l'enfant semble avoir été mangé par des cochons. La diablesse va retrouver sa fille, sa demeure et ses pieds. La pièce de théâtre ne bénéficie pas d'une fin heureuse ou close ; de nouveau, c'est le lecteur qui devra tirer ses propres conclusions.

Un autre exemple manifeste d'auto-réécriture est l'histoire du père arrogant qui méprise ses filles. Il peut être riche ou pauvre, jeune ou vieux, une chose est certaine : il est déçu par des filles, surtout si ses descendantes ne sont pas belles et séduisantes. La première occurrence d'une telle situation est visible dans la pièce de théâtre *Papa doit manger* : Ahmed, dit Aimé, retourne chez sa femme et ses deux filles après dix ans, fier de la jeunesse de ses traits, du noir absolu de sa peau et se vantant d'avoir fait une grosse fortune. Cependant, il n'est pas content de ses enfants : « Ma femme est mince, les filles sont grasses. Elles ne me plaisent pas du tout. Quel épuisement ! Elles ont la peau trop claire et cela m'indigne, cela me fait ricaner de mépris. »<sup>3</sup>. Les voiles de ses mensonges vont, peu à peu, se

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>2</sup> L'attitude renfermée d'une communauté liée par des secrets est un motif puissant dans les ouvrages de Marie NDiaye. Mentionnons comme exemple l'affaire de l'instituteur pédophile dans la pièce de théâtre *Les Grandes personnes*.

<sup>3</sup> Marie NDiaye, *Papa doit manger*, *op. cit.*, p. 40.



défaire ; car, il n'a jamais été riche et il est revenu pour chercher de l'argent. De surcroît, même sa beauté va flétrir lorsque sa femme le défigure d'un coup de couteau. Un corps flétri possède aussi le père de Norah, l'héroïne du premier volet de *Trois femmes puissantes*. Dans sa jeunesse, cet homme, toujours un Noir, a été resplendissant et prospère. Son mariage avec une Française n'a pas eu les résultats escomptés, « car, cette histoire, qu'aurait-elle pu lui apporter de bon sinon des enfants presque blancs et de fils de bonne facture ? » (*TFP*, p. 26). Son fils, Sony, est le seul être que ce père semble apprécier. Quant à ses filles, au temps de leur adolescence, il n'a pour elles que des « remarques cruelles, offensantes [...] qui toutes concernaient leur manque d'élégance ou l'absence de rouge sur leurs lèvres » (*TFP*, p. 14). Dans ces deux ouvrages, une dénonciation de la mentalité patriarcale des hommes africains se met en place. La figure du père qui n'a pas des égards pour des filles apparaît brièvement dans le texte *Y penser sans cesse* :

il faut comprendre une chose il le faut  
suprême en sa demeure heureux de son cortège nul père  
ne songe à s'encombrer  
d'une petite fille très manquée très incomplète<sup>1</sup>

Ici, il n'y a pas de détails concernant la couleur de peau, la nationalité, les attributs physiques et les revenus du père. Métamorphosé cette fois-ci dans un « grand chien noir et blanc »<sup>2</sup>, ce « fantôme important »<sup>3</sup> hante l'œuvre de Marie NDiaye et résonne avec des détails de son biographie. De ce point de vue, *Trois femmes puissantes* est, encore une fois, un carrefour de références, cette fois-ci à sa propre existence :

Surtout, elle reprend le même matériau autobiographique. Peu de textes (à l'exception de la pièce *Papa doit manger*) l'utilisent de manière aussi frontale – Norah, la jeune femme métisse qui vient retrouver son père sénégalais à Dakar, est manifestement la figure la plus proche de l'auteur.<sup>4</sup>

Cette affirmation est d'autant plus vraie qu'il est beaucoup plus facile pour un lecteur, même avisé, de reconnaître les traits de Marie NDiaye dans Norah que dans la narratrice d'*Autoportrait en vert*. Chose encore plus déroutante s'il faut tenir compte des paroles de

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *Y penser sans cesse*, Talence, L'Arbre Vengeur, 2011, p. 45.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Sylviane Coyault, « Introduction à *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, Bologne, Odoja/I Libri di Emil, coll. « Analyses textuelles », 2015.

l'auteur à propos de ce dernier roman : « Oui, c'est autobiographique. Les rapports entre le texte et ma vraie vie, ça ne regarde que moi. »<sup>1</sup>.

Il est évident que cette analyse n'est qu'une ébauche du réseau des palimpsestes dans l'œuvre de l'écrivain. La multitude des renvois intertextuels auxquels s'ajoutent les reprises symboliques ou caractériels dévoilent la forte influence de la littérature et de l'univers occidentaux. Le regard posé sur les Noirs ou les Métis, sur le continent africain, ou sur les deux – comme c'est le cas dans les romans du corpus principal – est empreint du poids discriminatoire de cette mentalité. Cela ne signifie pas que NDiaye glorifie le mode de vie ouest-européen. Par contre, elle le caricature avec virulence. Aucun lieu, aucune partie du monde ne garantit d'accomplir la promesse d'un paradis terrestre. Tout est gâché, d'une façon ou d'une autre. En ce qui concerne les sources littéraires, il ne s'agit pas toujours d'un manque de respect dans les intertextes qu'elle emploie<sup>2</sup>. Le plus souvent, l'inadéquation entre le sérieux du premier texte et la banalité violente dépeinte dans les livres de Marie NDiaye produit ce gouffre insurmontable. Cela revient finalement à la critique des mœurs et à l'« acidité » du style de l'écrivain.

### **I.2.2 Autour du texte : l'enchantement des autres arts**

La littérature présente ou passée pourrait bien être la source d'inspiration la plus importante pour Marie NDiaye ; cela ne l'empêche pas à se montrer ouverte et sensible au charme des influences qui dépassent le pouvoir des mots. Et si elle affirme, à maintes reprises, qu'elle ne s'intéresse qu'à l'écriture proprement-dite, ses textes sont néanmoins inondés par des références para-littéraires. Un grand nombre de données, généralement hors-texte, contribuent à achever la puissance créative des ouvrages ndiayiens. À cela s'ajoutent les allusions intratextuels à d'autres manifestations artistiques. Bref, la représentation du beau occupe une place importante dans la démarche scripturale de l'auteur. Les aspects visuel et musical sont les plus employés pour compléter et rehausser le réseau d'échos et de significations des ouvrages.

---

<sup>1</sup> Propos d'un entretien avec Marie NDiaye, Pascale Casanova, *Les Mardis littéraires, France Culture*, 15 janvier 2005, cités in Marie-Claire Barnet, « Déroute d'un *Autoportrait en vert* (mère) : vers l'errance de Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre, op. cit.*, pp. 156-157.

<sup>2</sup> Les références religieuses sont dépouillées de tout éclat, de même que ceux des romans galants ou de l'initiation. Dans d'autres cas, comme pour les citations médiévales dans l'histoire de Rudy Descas, les textes d'origine gardent toute leur force et leur beauté.

La dimension visuelle est essentielle dans le décodage de certaines œuvres de l'écrivain. Par ailleurs, ce genre de paratexte trahit les contraintes d'une commande ou les rigueurs d'une collection. C'est le cas des romans pour la jeunesse, tous les trois accompagnés par des illustrations. Les artistes sont différents, mais, chaque fois, le mouvement créatif part de l'écriture vers l'image : les dessins ponctuent le développement de la narration. Les illustrateurs perçoivent différemment le style de l'écrivain. En fonction de leur sensibilité, leur apport peut varier, allant de la simple illustration jusqu'à un ajout important au sens du livre. Si, pour les critiques, « ces récits pourraient se passer d'images »<sup>1</sup>, pour le public, surtout le plus jeune, dessins et mots vont de pair.

Le « choix du fuligineux et du flou »<sup>2</sup> comme caractéristiques principales des créations de Nadja pour *La Diabliesse et son enfant* s'harmonise avec « l'atmosphère inquiétante de l'histoire »<sup>3</sup>. Les nuances discrètes de bleu – bleu étant aussi la couleur des mots écrits – accentuent le cadre nocturne et nébuleux. Dans un tel décor, les corps ne sont plus que des silhouettes, les détails se perdent dans l'obscurité. Les illustrations d'Alice Charbin accompagnant *Le Souhait* sont « plus conventionnels, [...] parfois redondant[s] par rapport aux propositions du récit »<sup>4</sup>. Le noir, le blanc et les gris intermédiaires sont les seules (non-)couleurs utilisées. Même si les dessins n'ajoutent rien au sens de l'histoire, le choix chromatique est parfait pour une histoire de Noël et une petite héroïne noire. Pour illustrer *Les paradis de Prunelle*, Pierre Mornet opte pour la subtilité et le contraste. Contrastes des couleurs : cette fois-ci, les détails sont plus précis, la palette plus variée. Subtilité dans la présentation de Prunelle, la jeune protagoniste. Le lecteur la perçoit à travers le regard de son frère, apeuré par l'idée de la perdre. Fuyante ou statique, la fille n'apparaît jamais intégralement. Grâce à cette technique, « l'illustrateur donne forme à l'inquiétude et à l'étrangeté diffusées par le personnage »<sup>5</sup>. Dans *Le Rire des sorcières*, le texte de Marie NDiaye n'est plus le point de départ. Par contre, c'est elle qui doit ajuster ses paroles aux illustrations des dizaines d'artistes et à cinq œuvres traitant la figure de la sorcière. Cependant, ce livre, nous l'avons déjà souligné, est inédit dans la carrière de l'écrivain.

L'apport du visuel n'est pas limité aux illustrations. L'écrivain est très sensible à la peinture et elle avoue dans un entretien récent le pouvoir de cet art sur son imagination :

---

<sup>1</sup> Christine Connan-Pintado, « L'univers étrange et familier de Marie NDiaye : trois paraboles à l'usage des enfants » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre, op. cit.*, p. 49.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>5</sup> *Ibid.*

Les fresques de Giotto à Assise, par exemple, m'ont donné envie d'écrire. [...] Ce n'est pas une source d'inspiration. La sensation extrêmement puissante que j'ai ressentie à Assise, il y a très longtemps, devant les fresques de Giotto, c'était presque une douleur. J'ai eu envie d'arriver à cela par les mots, et cela me semblait à la fois inaccessible et extrêmement stimulant. J'aime en fait, en peinture, tout ce qui est à mes yeux narratif, tout ce qui raconte une histoire. Pas nécessairement par la volonté du peintre, d'ailleurs [...].<sup>1</sup>

Cette citation est un bon point de départ pour une analyse rétrospective de *La Naufragée*. Ce petit livre en deux parties complémentaires<sup>2</sup> respecte la contrainte de la collection « Musées secrets ». Le format impose le rapprochement des œuvres des peintres des siècles passés à l'imagination effervescente des écrivains contemporains. Marie NDiaye n'analyse jamais ouvertement les tableaux du peintre anglais J. M. W. Turner, ni ne mentionne son nom ou, voire, son époque. Par ailleurs, il est difficile de savoir si l'agencement des images a été décidé par NDiaye ou par l'éditeur. Toutefois, si la peinture lui donne envie d'écrire, si elle a des attributs narratifs, si elle touche, alors les « relation[s] souterraine[s] »<sup>3</sup> deviennent, pas à pas, visibles. Selon Marinella Termite, « [L]es tableaux choisis pour *La Naufragée* ne respectent pas l'ordre chronologique mais accompagnent le conte en soulignant les instants d'incertitude et en leur assurant l'intensité spatiale. »<sup>4</sup>. Parfois, le texte devient miroir : à travers les mots, le lecteur « voit » la description qui résonne avec l'image de gauche. Le vocabulaire chromatique inonde le conte et se mélange avec des expressions olfactives et tactiles ; comme si les tableaux s'animaient, se peuplaient, se texturisaient grâce à l'écriture. « Quelques exemples permet[tent] de reconnaître sans hésitation la lumière et les couleurs habituelles du peintre »<sup>5</sup> :

[L]a lueur de l'aube à peine voilée d'une brume d'émail, déjà la promesse rouge du soleil d'été loin là-bas sur l'eau grise (pas la mer, non, [...]) mais quelque

---

<sup>1</sup> Véronique Brindeau, « *Te craindre en ton absence*, entretien avec Marie NDiaye et Hector Parra in *Accents Online*, le 21 février 2014. [En ligne] <http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=6751> (Consulté le 16 février 2015). Cela rejoint les affirmations de Dominique Viart concernant la relation entre l'écriture et la peinture : « Les romanciers, parce qu'ils sont habités d'une pulsion narrative, sont plus sensibles au sujet du peintre, voire au récit que le tableau peut susciter en eux ». Dominique Viart, Bruno Vercier, Franck Evrard (collab.), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, op. cit., p. 288.

<sup>2</sup> « À l'image de la femme poisson, toute l'œuvre est ainsi placée sous le signe de l'hybride : entre écriture et peinture, masculin et féminin, passé et présent, ombre et lumière, réalisme et fantastique, prose et poésie, corps et esprit, comique et tragique... ». Sylviane Coyault, « *La Naufragée* de NDiaye » à paraître in Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Les figures féminines de l'eau*, op. cit.

<sup>3</sup> Sylviane Coyault, « *La Naufragée* de NDiaye » à paraître in Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Les figures féminines de l'eau*, op. cit.

<sup>4</sup> Marinella Termite, « Les couleurs de *La Naufragée* » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, op. cit., p. 55.

<sup>5</sup> Sylviane Coyault, « *La Naufragée* de NDiaye » à paraître in Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Les figures féminines de l'eau*, op. cit.

fleuve à l'eau douce et sale, douce, écœurante et huileuse, et tantôt grise, tantôt brune [...]), seul point distinct parmi les ombres, les vapeurs claires.<sup>1</sup>

Tout ce que Marie NDiaye perçoit de narratif et de descriptif dans les œuvres de Turner, elle le verbalise, sans pour autant faire des références directes. Outre les liens visuels, Sylviane Coyault décèle l'exploitation et l'élargissement de la violence contenue dans les tableaux :

[P]ar exemple, *Tempête de neige avec Hannibal et son armée* : on distingue au centre une scène extrêmement violente ; sur un billot, une femme écartelée qu'un homme s'apprête à trancher à la hache [...]. Le détail même des tableaux plus réalistes, comme celui des *Pêcheurs nettoyant le poisson*, recèle déjà une indicible férocité.<sup>2</sup>

C'est une violence pareille à celle qui se cache dans le texte, surtout dans la première partie. La femme-poisson est agressée, involontairement, par le soleil, les rugosités de la terre et des rues, la pollution du fleuve et, volontairement, par les humains méfiants et intrigués par la « putain de sirène »<sup>3</sup>. Bien sûr, les « tableaux textuels »<sup>4</sup> pourraient être vus et compris séparément des peintures. D'ailleurs, le penchant de l'écrivain pour les couleurs est évident dans tous ses ouvrages, depuis le jaune de *Rosie Carpe*, jusqu'aux femmes vertes peuplant *Autoportrait en vert*.

L'interaction de Marie NDiaye avec la peinture s'arrête à *La Naufragée* ; mais pas ses contacts avec l'image. Si ce n'est plus le dessin, l'illustration, l'aquarelle ou l'huile, c'est l'art récent de la photographie qui anime ses livres. Elle est « un élément important de la diégèse »<sup>5</sup>, qu'elle soit visible ou cachée dans le texte, décrite par des mots. Traitons d'abord les ouvrages qui présentent des photos situées dans le paratexte (hormis les photos de couverture). *Autoportrait en vert*, bizarre autofiction de l'auteur, est accompagné d'une série de photographies sans relation apparente avec le contenu. En effet, les images ne représentent ni l'écrivain, ni la narratrice, ni les autres personnages, parfois ni même des personnes du contemporain. Le cadre des clichés reste aussi anonyme ; le lecteur n'y reconnaît ni la France

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *La Naufragée*, op. cit., p. 9.

<sup>2</sup> Sylviane Coyault, « *La Naufragée* de NDiaye » à paraître in Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Les figures féminines de l'eau*, op. cit. Sylviane Coyault souligne d'autres connexions, cette fois-ci entre la vie du peintre et le conte de Marie NDiaye : l'histoire de Turner attaché au mât d'un navire pendant une tempête, la sœur morte pendant l'enfance, le « ressentiment [de Turner] à l'égard de son propre corps proche du nanisme ». *Ibid.*

<sup>3</sup> Marie NDiaye, *La Naufragée*, op. cit., p. 19.

<sup>4</sup> Marinella Termitte, « Les couleurs de *La Naufragée* » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, op. cit., p. 56.

<sup>5</sup> Shirley Jordan, « Marie NDiaye : énigmes photographiques, albums éclatés » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, op. cit., p. 67.

provinciale, ni l’Afrique. Il y a deux sources pour les représentations inclus dans ce roman : des albums particuliers d’époque (« photographies trouvées »<sup>1</sup>) et des détails des portraits de Julie Ganzin (« photographies d’art »<sup>2</sup>). Le texte et les instantanés ont longuement intrigué les critiques. Laissons de côté la question de la véridicité textuelle ; les images sont celles qui nous intéressent à présent. Le choix de ces photos, leur enchaînement, leur répétition, sont-ils le résultat d’une volonté créatrice de Marie NDiaye ? S’agit-il des « interférences voulues entre l’écrit et l’image »<sup>3</sup> ? Ce sont les photos qui ont inspiré le texte ou vice-versa ? Enfin, c’est un phototexte ? Les interrogations et les hypothèses sont multiples, mais l’auteur prendra soin de clarifier l’affaire – ou de la relancer – lors du colloque de Londres en 2007. Alors, deux contributions avaient traité cet ouvrage, dont celle de Shirley Jordan qui se proposait être « un exercice soutenu, hautement idiosyncratique dans la photo-ontologie »<sup>4</sup> des romans *En famille* et *Autoportrait en vert*. Soulignons le mot « idiosyncratique », essentiel pour comprendre l’analyse proposée par la critique. Car, en 2007, NDiaye avoue une complète indifférence face à l’illustration de son œuvre. La collection « Traits et portraits » de Mercure de France requiert ce genre de format et, généralement, histoire et photos vont de pair et forment un tout unitaire<sup>5</sup>. Or, l’auteur d’*Autoportrait en vert* avoue que « la question de l’illustration [l’] a beaucoup ennuyée »<sup>6</sup>. Les ajouts visuels sont postérieurs à l’écriture et l’écrivain s’est bien occupée de les trouver, mais elle n’a « eu aucun rôle dans le choix de l’ordre des photos par rapport au texte »<sup>7</sup>. Une relation de correspondance claire et directe entre histoire et image n’existe donc pas. Pourtant, disent les critiques, cela ne rejoint pas le style volontairement déroutant de l’auteur ? « Texte et photographies veulent provoquer ; ils forment deux niveaux qu’il s’agit de mettre en rapport pour arriver à une compréhension de l’ensemble »<sup>8</sup>. Cela relève du flou propre aux œuvres ndiayiennes. Quant aux images :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Marie Claire Barnet, « Déroute d’un *Autoportrait en vert* (mère) : vers l’errance de Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l’étrangeté à l’œuvre, op. cit.*, p. 167.

<sup>4</sup> Shirley Jordan, « Marie NDiaye : énigmes photographiques, albums éclatés » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l’étrangeté à l’œuvre, op. cit.*, p. 69.

<sup>5</sup> « Si on prend par exemple l’ouvrage de Christian Bobin, *Prisonnier au berceau*, paru dans la même collection, on constate que les photos accompagnent véritablement le récit. » Anne Martine Parent, « La nostalgie de soi : l’identité en défaut dans *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante : L’œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 40.

<sup>6</sup> Rencontre avec Marie NDiaye in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l’étrangeté à l’œuvre, op. cit.*, p. 195.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>8</sup> Cornelia Ruhe, « La poétique du flou de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante : L’œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 19.

Elles illustrent deux façons différentes de percevoir la réalité : la première série de prises de vue traditionnelles utilise la photographie comme moyen classique de documentation. [...] La deuxième série, en revanche, a un caractère tout à fait différent. Il s'agit de toute évidence de photos professionnelles qui se servent de l'effet de flou à des fins artistiques.<sup>1</sup>

Malgré l'écart entre les intentions avouées par NDiaye et celles décelées par les spécialistes, il est clair que le roman en question va continuer de susciter l'intérêt grâce au décalage entre les attentes des lecteurs et le produit offert. Et le problème de l'illustration ne fait que renforcer son charme.

Des photographies d'art accompagnent aussi le texte *Y penser sans cesse*. Comme les clichés de Julie Ganzin, les images de Denis Cointe sont floues et ambiguës : instantanés pris dans un moyen de transport à travers les vitres. On voit à la fois l'intérieur (la réflexion) et l'extérieur. Curieusement, cette fois-ci il y a une unité de sens contenu-illustration : Berlin est au cœur de l'écriture et des photos. C'est un Berlin étrangement familier, surpris dans son existence intime. Et, si dans *Autoportrait en vert* les images n'incarnent pas l'écrivain, dans ce bref texte, son visage transparent, reflété dans le verre, figure sur la première de couverture. Toutefois, le hasard joue toujours un rôle important dans cette cohérence. Le texte a été créé pour le projet « Salle blanche zéro particule », initié par Denis Cointe. Il s'agissait d' « une performance d'environ une heure »<sup>2</sup> combinant lecture, musique, vidéo :

Il se trouve qu[e Denis Cointe] a fait un film sur Berlin, tourné depuis la S-bahn qui fait le tour de Berlin. Mais comme chacun travaillait de son côté, lui, à son film et moi, à mon texte, aucun ne savait ce que l'autre était en train de faire. C'était donc un hasard si les deux travaux concernaient Berlin.<sup>3</sup>

En faisant le point des livres incluant des photographies, il est aisé d'observer, malgré le hasard et l'indifférence avoués, le pouvoir de ces images dans les histoires racontées. La déroute, l'égarement, les troubles physiques et psychiques s'ajoutent au sentiment que la vue est trompeuse. On ne reconnaît pas les traits d'un personnage sur les clichés ? Mais est-ce qu'il est toujours facile qu'un protagoniste reconnaisse quelqu'un ou qu'il soit reconnu par les autres ? Dans *Autoportrait en vert*, la narratrice a des doutes concernant une personne :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>2</sup> Hannah Taïeb et Soukaïna Qabbal, « Interview de Marie NDiaye » in *vivreabernlin.com*. [En ligne] <http://vivreabernlin.com/3395.interview-de-marie-NDiaye.html> (Consulté le 10 mars 2014).

<sup>3</sup> *Ibid.*

« Si cette femme est bien Cristina, je me rappelle qu'elle est mon amie. »<sup>1</sup>. Dans l'univers de Marie NDiaye, il est impossible de se fier à la vue, à la mémoire, au jugement.

L'identité d'un héros est d'autant plus mise en doute s'il brandit une photo. Cette fois-ci, il s'agit d'étudier les instantanés qui sont décrites dans le récit. Et leur nombre et importance pour la diégèse sont tout aussi élevés que dans le cas des photographies paratextuelles. Utilisée comme preuve identitaire ou introduisant des personnages *in absentia*, la validité de l'image est toujours questionnable. Ainsi, dans *Autoportrait en vert*, l'héroïne reçoit une lettre de sa mère « reproduisant en tout petit la photo d'un bébé [...] : [s]a nouvelle petite sœur »<sup>2</sup>. Tout de suite, elle interroge la véridicité de ce qu'elle a vu et lu : « Mais si ce n'est pas réel ? N'y a-t-il pas un danger à faire comme si cela l'était ? »<sup>3</sup>. Certes, ce bref épisode n'arrive pas à démontrer les fonctions des clichés dans l'écriture de l'auteur ; mais le doute que cet outil peut engendrer y est subtilement souligné.

Les pouvoirs des instantanés dans la (re)construction identitaire des protagonistes sont exploités au maximum dans d'autres romans. La photo que Freddy Moliger prend de Clarisse Rivière – supposément avant de l'égorger – permet à la mère de celle-ci d'entrer en contact avec la vie secrète de sa fille. En effet, Ladivine Sylla ignorait tout à propos de l'existence de Malinka en dehors de ses visites mensuelles : nom, domicile, emploi, situation familiale. Une image sur la Une d'un journal va lui permettre de faire la correspondance entre sa fille et Clarisse Rivière :

[Ladivine Sylla] fixa son regard sur la photo d'une Malinka au beau visage sérieux, un peu triste et inquiet, étroit et délicat comme le sien et encadré d'une chevelure qui tombait en vagues légères sur ses épaules fines, et tendu vers l'objectif, vers le photographe avec le souci un peu anxieux de bien faire. (*L*, p. 140)<sup>4</sup>

Dans ce cas, aucune hésitation ne hante pas le personnage : « C'était elle, sa fille Malinka, cette jolie femme de cinquante-quatre ans – c'était bien elle. » (*L*, p. 140). La photographie accomplit ici une de ses fonctions primaires : elle est un « certificat de

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *Autoportrait en vert*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>4</sup> Ce désir de « bien faire » associé à l'assassinat ultérieur de la femme résonne ironiquement avec la puissance réificatrice et mortifère de la photographie, telle que Roland Barthes le souligne : « [C]haque fois que je me fais (que je me laisse) photographier, je suis inmanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture [...]. Imaginairement, la Photographie [...] représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet, ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort [...] : je deviens vraiment spectre. ». Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, pp. 29-30.



présence »<sup>1</sup>. Elle atteste la correspondance parfaite entre une morte, son souvenir et sa représentation.

Pourtant, ce genre de cohérence reste singulière dans l'ensemble des ouvrages de l'écrivain. Le plus souvent, le certificat est incomplet ou corrompu et il n'arrive pas à remplir sa fonction. Une telle circonstance peut être observée dans *En famille* et le premier volet de *Trois femmes puissantes*. Dans le premier cas, Fanny porte avec elle ou vole des photos qui devraient attester son appartenance à la famille. Constamment rejetée et humiliée par ses proches, elle doit recourir à des preuves visuelles pour qu'elle soit acceptée. Dès les premières pages, le poids d'un tel outil dans la dynamique fragile des relations entre Fanny et sa parentèle est accentué. Même si elle se voit reconnue par ses tantes, ses oncles et ses cousins, la jeune fille sent le besoin de se prouver à travers un cliché où « [o]n l'y voyait âgée de trois ou quatre ans dans les bras de sa mère souriante et tendre »<sup>2</sup>. Stéréotype familial typique, cette image d'une mère et de son enfant est un clin d'œil aux photographies trouvées par hasard dans *Autoportrait en vert*. En outre, d'autres instantanés trouvés ou volés par Fanny font songer à ceux de Julie Ganzin : l'identité masquée par le flou y est un élément central qui « sert [...] à déclencher de nouveaux développements »<sup>3</sup>. Un exemple éloquent est la seule photo de tante Léda que Fanny réussit à trouver et qui représente « une confuse masse grise »<sup>4</sup>. Il faut cependant préciser que dans cette occurrence il ne s'agit pas d'un flou proprement-dit : le visage de la supposée Léda est couvert par un magazine. L'image est donc bloquée volontairement, mais le résultat est le même : la dimension identitaire se trouve annulée. « En somme, dans *En famille*, il n'y a point de photographie satisfaisante »<sup>5</sup>.

Dans *Trois femmes puissantes*, le père de Norah prend souvent des photos où « l'image, intentionnellement ou non, [...] [est] un peu brouillée. » (*TFP*, p. 49). Après l'enlèvement de Sony et leur départ subit au Sénégal, le père envoie à la mère et à ses deux filles restées en France « une photo, mal prise, toujours floue, sur laquelle Sony ne manqu[e] jamais de sourire et qui attest[e] également sa bonne santé, sa beauté étonnante, la magnificence de sa garde-robe. » (*TFP*, p. 49). À noter que, à ce point, le cliché, malgré sa mauvaise qualité, ne cache pas l'identité de la personne photographiée. Le focalisateur,

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 135.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, *En famille*, op. cit., p. 13.

<sup>3</sup> Shirley Jordan, « Marie NDiaye : énigmes photographiques, albums éclatés » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, op. cit., p. 69.

<sup>4</sup> Marie NDiaye, *En famille*, op. cit., p. 58.

<sup>5</sup> Shirley Jordan, « Marie NDiaye : énigmes photographiques, albums éclatés » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, op. cit., p. 74.

Norah, reconnaît les traits de son frère et (s')explique les intentions de son père, telles qu'elle les comprend. Toutefois, lorsque l'héroïne se voit confrontée à « une petite photo carrée » (*TFP*, p. 78) représentant une « jeune femme aux formes rondes » (*TFP*, p. 78), elle commence à tituber. La protagoniste reconnaît dans l'image offerte sa sœur, alors que son père, son compagnon et même sa fille pensent que c'est bien elle. Sa raison fléchit, sa vue se voile. Le flou devient plus épais et les doutes s'instaurent dans l'esprit de Norah, alors qu'elle veut démontrer à son père que c'était lui qui était en faute :

Le seul détail perturbant [de la photo], elle le reconnaissait volontiers, était que sa sœur eût porté une robe si semblable à la sienne car, cette robe vert tilleul aux petites fleurs jaunes, la mère de Norah la lui avait confectionnée avec un coupon de tissu que Norah avait trouvé chez Bouchara.

Il n'était pas possible que leur mère eût sorti deux robes de cette pièce de coton. (*TFP*, pp. 80-81).

Norah ne sera jamais persuadée qu'elle est la jeune femme de la photo. Le certificat n'est pas du tout efficient, il trahit « un glissement permanent des identités, [...] une altération générale des similitudes »<sup>1</sup>, comme le remarque Jean-Pierre Richard à propos des personnages de Marie NDiaye.

Entre attestation identitaire et nébuleux, l'effet de la photographie intratextuelle dans les ouvrages de l'écrivain est traumatisant pour les héros en quête d'harmonie et d'acceptation familiale : « Si l'idéal en ce qui concerne la narrativisation visuelle de la famille est la forme consensuelle, ordonnée et mythique de l'album, la photographie ici souligne l'échec d'un tel projet, confirmant plutôt les traits typiques du désordre dans la famille ndiayienne »<sup>2</sup>. Et cela est d'autant plus surprenant que l'écrivain semble ignorer le pouvoir des clichés dans le déroulement narratif et la construction des héros<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in *Terrains de lecture*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>2</sup> Shirley Jordan, « Marie NDiaye : énigmes photographiques, albums éclatés » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 69. Toujours Shirley Jordan observe : « Si le propre de la photo est de rester suspendue entre, d'une part, certitude et preuve documentaire (la fameuse doctrine barthésienne du « ça a été ») et de l'autre le flou, la trace, le fantomatique (sur lequel insiste Hervé Guibert), il semblerait que Marie NDiaye profite abondamment de cette ambiguïté. » *Ibid.*, p. 66.

<sup>3</sup> « Andrew Asibong : - C'est très souvent traumatisant d'être confronté à une photo dans vos livres, et je me suis posé cette question : est-ce que la photo est quelque chose d'important pour vous ? Marie NDiaye : Ah oui ? Euh, pas que je sache, mais... ». « Entretien avec Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 197.

L'autre art majeur qui influence l'écriture de NDiaye est la musique, bien que son rôle soit beaucoup plus limité. En effet, si l'auteur est touchée et inspirée par des tableaux, elle affirme que la musique n'exerce pas un tel charme créateur : « Pour autant que je m'en rende compte, la musique ne me pousse pas à écrire, contrairement à la peinture. [...] Ce n'est pas une source d'inspiration. »<sup>1</sup>. L'écrivain ne s'intéresse donc pas à corrélér son style et le contenu de ses ouvrages à la musique, malgré le fait qu'elle a écrit le livret du monodrame *Te craindre en ton absence* et qu'elle travaille l'écriture en recherchant « la musique des phrases, l'harmonie souterraine qui se dégage d'un livre d'imagination. »<sup>2</sup>. C'est pour cela que les livres de Marcel Proust, avec leur style recherché et leurs phrases arborescentes, ont exercé une attraction formatrice sur la jeune Marie NDiaye : « Les phrases de Proust [...] sont pour moi d'une musicalité absolue, à tel point qu'il en est encore certaines dont je ne comprends pas tout à fait le sens mais que je lis avec un plaisir sans égal, simplement pour leur musique. »<sup>3</sup>. La dimension sonore spécifique des ouvrages proustiens est facilement repérable dans l'esthétique de l'auteur. Remarquons seulement la profusion des répétitions, d'assonances, d'allitérations ou de reprises anaphoriques qui se retrouvent dans sa prose :

La façon dont ce Gauquelan était vivant n'avait rien à voir avec sa belle vitalité à lui, Rudy, qu'il sentait vibrer dans chacun de ses muscles comme s'il était un cheval (ou un centaure), une grande bête jeune et superbe dont la fonction est toute contenue dans le fait même d'exister superbement, et pas plus que pour un cheval (ou un centaure) nulle sorte d'interminables rêves qui vous laissent bouche gluante et haleine lourde n'envahiraient plus son esprit. (*TFP*, p. 139)

Il y a un mariage parfait entre le sens et la forme de l'enchaînement textuel des livres de NDiaye, qu'il s'agisse des romans, des nouvelles, des contes ou des pièces de théâtre. Et cette cohérence joue sur plusieurs niveaux de compréhension. Ses phrases, musicales, rythmiques, grammaticalement parfaites, opposent une résistance quant à la précision du sens, comme c'est le cas des livres de Proust. Et la « musique des mots, répétitive comme peut l'être la musique de Philip Glass ou de John Adams »<sup>4</sup> est à la base de cette ambiguïté. Pierre Brunel n'est pas le seul critique qui souligne la musicalité voulue de l'écriture de

---

<sup>1</sup> Véronique Brindeau, « *Te craindre en ton absence*, entretien avec Marie NDiaye et Hèctor Parra in *Accents Online*, op. cit.

<sup>2</sup> Tirthanka Chanda, « Marie NDiaye : "Je cherche la musique des phrases" » in *RFI*, op. cit.

<sup>3</sup> Véronique Brindeau, « *Te craindre en ton absence*, entretien avec Marie NDiaye et Hèctor Parra in *Accents Online*, op. cit.

<sup>4</sup> Pierre Brunel, « Marie NDiaye, *Rosie Carpe*. Musique répétitive » in Pierre Brunel, *Voix autres, voix hautes. Onze romans de femmes au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 220.

l'auteur, bien que l'analyse de cet aspect n'ait pas engendré des études indépendantes ou plus élaborées.

Outre les qualités rythmiques des phrases, l'influence de la musique est visible aussi dans la construction de *Trois femmes puissantes*. Certes, ce n'est pas comparable à la structure du roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell. Ce roman, primé d'un Goncourt en 2006, est divisé en sept parties portant le nom des danses et des techniques musicales du XVIII<sup>e</sup><sup>1</sup>. Toutefois, la présence de trois contrepoints à la fin de chaque partie est clairement un emprunt musical. Par ailleurs, pour l'écrivain ce livre est « une composition musicale »<sup>2</sup>. Rappelons qu'en musique, le contrepoint est une « [t]echnique de composition suivant laquelle on développe simultanément plusieurs lignes mélodiques »<sup>3</sup>. Dans le roman de Marie NDiaye, ce procédé garantit l'inclusion d'un point de vue secondaire pour chaque tableau. Plus précisément, pour l'histoire de chaque protagoniste, une autre voix se fait entendre brièvement. La voix appartient à un personnage secondaire, parfois même peu développé. Cet ajout permet, en dehors de la création d'une polyphonie intéressante, l'allègement du ton :

Le contrepoint permet de ponctuer chaque mouvement, renversant la perspective, et apportant une tonalité tout à fait nouvelle. Quand les trois récits progressent dans une atmosphère sombre, angoissante, cauchemardesque, chaque contrepoint apporte une sorte d'apaisement, de réconciliation, voire d'élévation.<sup>4</sup>

Cette superposition des voix est plus organisée et plus méthodique que celle que le lecteur découvre inopinément dans *La femme changée en bûche* : « - Je lui criai : qu'attends-tu ? -, froufroulante dans sa robe rose comme si, ce matin – Nous allons finir par le manquer ! criai-je -, mais je suis revenue chez nous et j'ai commandé un chocolat et des brioches pour le fêter. »<sup>5</sup>. Cela déconcerte, provoque et pousse le lecteur vers une expérience sensorielle plus complexe que celle que la littérature offre traditionnellement. En effet, il s'agit d'un traitement filmique du texte : la page est comme un écran divisé en trois ; le lecteur devient spectateur et suit les démarches de trois personnages à la fois.

---

<sup>1</sup> Il s'agit de : toccata, allemande, courante, sarabande, menuet en rondeaux, air, gigue.

<sup>2</sup> Papalagi, « Le Goncourt 2009 a une robe puissante », entretien avec Marie NDiaye, in *Littératures éparses et ultrapériphériques*, blog de Christian Tortel, publié le 2 novembre 2009. [En ligne] <http://papalagi.blog.lemonde.fr/2009/11/02/le-goncourt-2009-a-une-robe-puissante/> (Consulté le 26 mars 2015).

<sup>3</sup> « Contrepoint » in *Trésor de la langue française informatisé*. [En ligne] <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1972020060> (Consulté le 25 mars 2015).

<sup>4</sup> Sylviane Coyault, « Introduction à *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, *op. cit.*

<sup>5</sup> Marie NDiaye, *La femme changée en bûche*, *op. cit.*, p. 124.

Le rapprochement subtil de la cinématographie est visible aussi dans le traitement de certaines scènes d'autres textes. Prenons comme exemple le crime de Salif par Abel Descas que le héros de la seconde partie de *Trois femmes puissantes* remémore « dans ses moindres détails » (*TFP*, p. 210). Il semblerait que Rudy possède une perspective intériorisée et rétrospective pareille à une caméra. Grâce à cela, il peut « voir [la scène du meurtre de Salif] en esprit depuis plusieurs lieux à la fois » (*TFP*, p. 210). Cette qualité filmique de la mémoire de Rudy contraste ironiquement avec son incapacité de comprendre clairement les problèmes auxquels il se confronte au temps de la narration. Il utilise le paravent des péchés de son père pour cacher ses propres fautes ou pour les justifier héréditairement.

Ce n'est pas le seul rapprochement qui existe entre l'œuvre de Marie NDiaye et le cinéma. La romancière s'est exercée à la coécriture d'un scénario de film avec la réalisatrice Claire Denis. Il s'agit de *White Material* (2009). L'histoire est centrée sur les aventures de Maria (Isabelle Hupert), une femme blanche qui a une plantation de café quelque part en Afrique. Le lieu et le temps restent indéterminés. Ce qui est important c'est « l'éviction du corps blanc par le continent noir »<sup>1</sup>. Le film, paru entre la publication de *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*, s'inscrit dans un projet d'ouverture vers l'Afrique analogue à celui de ces deux romans et même le pousse à l'extrême. Car le continent africain est omniprésent, tout comme le racisme ; seulement que, dans le film, le racisme est orienté vers le Blanc. À première vue, c'est un grand pas vers la terre paternelle que fait Marie NDiaye, justement à travers la collaboration avec le septième art. La coécriture d'un scénario accomplit donc plus que les autres influences, textuelles ou artistiques, ne le font. Il n'y a rien dans sa littérature qui fasse songer à des emprunts africains, à part quelques correspondances thématiques ou symboliques<sup>2</sup> qui sont plus ou moins universels. Pourtant, à regarder de plus près, l'ouverture n'est pas tellement marquée. D'abord, parce que le scénario reflète aussi la vision de Claire Denis. La réalisatrice peut se vanter d'avoir une relation plus étroite avec l'Afrique, puisqu'elle a passé son enfance au Cameroun. De ce point de vue, elle fait partie de ce que Marie NDiaye appelle « des Français qui ont été élevés en Afrique et qui sont plus africains qu'[elle] »<sup>3</sup>. En outre, la romancière et Claire Denis ont écrit le scénario en France, dans le paysage provincial et familial de la Garonne : « Nous sommes vite tombées d'accord sur ce

---

<sup>1</sup> Jacques Mandelbaum, « *White Material* : Claire Denis filme l'éviction du corps blanc par le continent noir » in *Le Monde*, publié le 23 mars 2010, mis à jour le 30 mars 2010. [En ligne] [http://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/03/23/white-material-claire-denis-filme-l-eviction-du-corps-blanc-par-le-continent-noir\\_1323304\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/03/23/white-material-claire-denis-filme-l-eviction-du-corps-blanc-par-le-continent-noir_1323304_3476.html) (Consulté le 26 mars 2015).

<sup>2</sup> Un exemple serait l'initiation manquée des héros qui est un élément commun aux ouvrages de Marie NDiaye et à la littérature africaine contemporaine.

<sup>3</sup> Nelly Kapriélian, « L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde » in *Les Inrockuptibles*, *op. cit.*

point, nous décrivions un coin d’Afrique [...], mais nous y pensions du fond de la Garonne. »<sup>1</sup>. Certes, le court voyage entrepris au Ghana pour ce film a servi d’inspiration pour une partie de *Ladivine*<sup>2</sup>, mais l’étendue des influences africaines reste toujours limitée.

C’est une conclusion qu’on peut tirer pour parler de toutes les affinités artistiques des créations de l’écrivain. L’analyse des échos a apporté plus de profondeur à l’analyse globale des livres de Marie NDiaye et au positionnement des deux romans du corpus situés au carrefour de l’héritage esthétique. Tantôt les références transtextuelles que les renvois aux autres arts trahissent une interprétation ludique et ironique de la tradition littéraire de l’Occident et de l’Amérique du Nord. Cela nous permet d’entamer une étude qui puise encore plus dans l’épaisseur des œuvres de l’auteur : l’exploration du réseau thématique.

---

<sup>1</sup> « Les mille et un défis de Claire Denis (1/2) », propos recueillis par Mathilde Blottière et Laurent Rigoulet (avec la collaboration de Claire Pomarès) in *Télérama*, publié le 23 mars 2010, mis à jour le 27 mars 2010. [En ligne] <http://www.telerama.fr/cinema/les-mille-et-un-defis-de-claire-denis-1-2,53899.php> (Consulté le 28 mars 2015).

<sup>2</sup> « Avec Claire, on a fait une dizaine de jours de repérage au Ghana, et ça m’a évidemment intéressée, il y a de cela, sans doute qui se retrouve dans "les vacances" [de la famille Berger dans *Ladivine*], même si ce genre de lieu n’est pas très difficile à imaginer. ». Claire Devarrieux, « Marie NDiaye : "J’aime cette période de vacance" » in *Libération*, *op. cit.*

### L.3 L'architecture thématique des œuvres de Marie NDiaye

« La répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession »<sup>1</sup>

Lire les livres de Marie NDiaye signifie entrer dans un univers bizarre, dépaysant, mais étrangement familier. C'est se soumettre à un pacte de lecture exigeant et parfois déroutant. L'écrivain n'hésite pas à choquer et à expérimenter avec les mots, les images, les situations. Ses ouvrages ne sont pas de lecture facile ; mais cela ne veut pas dire qu'ils manquent d'unité. C'est précisément à cette unité que nous allons nous attarder à présent. Si, jusqu'à présent, nous avons interrogé les liens complexes entre ses œuvres et l'héritage artistico-littéraire, le moment est venu d'analyser les éléments qui garantissent l'harmonie interne de ses créations, les faits qui font reconnaître le style de l'auteur ou permettent de lancer des hypothèses de recherche : les thèmes. Certes, le mot est vague et il connaît tant d'interprétations que cette étude risquerait de manquer de précision. Dans un souci de clarté, nous limiterons les acceptions du thème aux définitions – toujours extrêmement diverses – de la critique thématique. Nous privilégierons le point de vue de Jean-Pierre Richard, parce qu'il est un des représentants majeurs de ce mouvement critique et parce qu'il s'est intéressé aux premiers ouvrages de Marie NDiaye<sup>2</sup>. Selon lui,

[U]n thème serait un principe concret d'organisation, un schème<sup>3</sup> [...] autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde. L'essentiel, en lui, c'est cette « parenté secrète » dont parle Mallarmé, cette identité cachée qu'il s'agira de déceler sous les enveloppes les plus diverses [...]. Les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle.<sup>4</sup>

Pour compléter la définition à travers les mots de Roland Barthes, il s'agira de trouver tout ce qui permet l'organisation d'un « réseau organisé d'obsessions »<sup>5</sup>. Obsession est peut-être un terme juste pour parler de certains aspects des livres de Marie NDiaye, car l'écrivain utilise incessamment certains thèmes. Ils sont modulaires et interdépendantes et ils permettent

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 25.

<sup>2</sup> Voir Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture*, *op. cit.*

<sup>3</sup> Le schème est terme de prédilection d'un autre critique thématique, Jean Starobinski ; plus précisément, le schème ternaire manifeste tantôt au niveau de l'écriture qu'au niveau de la narration : « provocation, réponse, conséquence ». Voir Jean Starobinski, *L'œil vivant II: La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 139.

<sup>4</sup> Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>5</sup> Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1993, tome I, p. 245.

de trouver une architecture interne, une unité, bien que complexe, à toute son œuvre. Pour mieux analyser les romans du corpus, il faut trouver leur place à l'intérieur de cette structure.

L'aspect social est important pour Marie NDiaye. L'écrivain ne s'intéresse pas à l'histoire, à l'amour, à la science... Dans un ordre décroissant de généralité, nous explorerons les obsessions : la société, la famille et l'individu. Ensuite, nous observerons l'enchevêtrement des thèmes tels que la violence, la rupture, le non-dit ou l'étrangeté. Et à l'intérieur de « la singulière cohérence »<sup>1</sup> de cette construction, les deux derniers romans surgissent au carrefour des thèmes les plus importants de l'écrivain, comme témoins de l'évolution vers la maturité littéraire de NDiaye.

### **I.3.1 Une société de violence et de non-dits**

Comme tout écrivain, Marie NDiaye imagine des mondes, inspirés certes de la réalité, mais portant néanmoins son empreinte singulière. Ce qu'elle imagine a des limites spatiales, temporelles ou idéologiques. Une tendance majeure dans la vie de la collectivité représentée par son écriture est le recours à la violence. Qu'il s'agisse de violence subie ou causée par les personnages centraux, elle est un lien puissant entre toutes les œuvres de l'auteur :

L'univers, très cohérent qu'a construit Marie NDiaye depuis plus de vingt ans, est un univers assurément cruel, où les faibles ont peu de chance de s'imposer, de susciter la compassion ou l'entraide désintéressée de ceux qui apparaissent comme les forts ou les cyniques et dont l'indifférence est justement la clé de la réussite.<sup>2</sup>

Allant plus loin, Dominique Viart remarque que les « personnages [de Marie NDiaye et d'autres écrivains de la même génération] expriment l'ingénuité d'une violence crue »<sup>3</sup>. La cruauté, l'indifférence, l'égoïsme engendrent la violence, sans que celle-ci soit un but en soi. L'écrivain ne place pas ses histoires dans des endroits ou époques dominés par la guerre ou les rébellions, elle ne parle ni de génocides ni des violences collectives. Par contre, ce sont les agressions quotidiennes qui l'intéressent, celles qui font l'objet des faits divers de l'actualité, celles qui se cachent sous le masque de la civilisation.

---

<sup>1</sup> Andrew Asibong et Shirley Jordan, « Préface » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, op. cit., p. 8.

<sup>2</sup> Dominique Rabaté, « Exercice de la cruauté » in *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, op. cit., p. 90.

<sup>3</sup> Dominique Viart, « Écrire avec le soupçon – enjeux du roman contemporain » in Michel Braudeau, Lakis Proguidis, Jean-Pierre Salgas, Dominique Viart, *Le Roman français contemporain*, op. cit., p. 153.



Il ne s'agit pas toujours de brutalité physique. Il y a aussi de nombreux cas d'oppression morale, de manipulation psychique ou sentimentale voire purement et simplement de l'indifférence. Déjà, *Quant au riche avenir*, contient précisément ce genre d'agressivité passive : l'amie du jeune Z. répond avec difficulté à ses lettres et ne semble pas du tout partager les préoccupations de celui-ci. Le héros en souffre, car il aspire à une communication plus profonde, à une implication plus grande de la part de la fille ; mais l'amie est représentative de la majorité des individus de la société, en raison de son détachement égoïste, de ses intérêts mondains et superflus. Elle porte en germe les traits de Valérie (*La femme changée en bûche*), d'Isabelle (*La Sorcière*), de Madame Lemarchand (*Hilda*) ou de Diane Carpe (*Rosie Carpe*) – des femmes qui ne sont pas consciemment violentes ni agressives, mais qui subordonnent tout et tous à ce qui les intéresse ou leur convient.

À partir de *Comédie classique* et jusqu'à *Ladivine*, la violence manifeste davantage sa présence et devient plus intense. La palette varie graduellement, mais rien n'est épargné. Au minimum, la victime s'épuise physiquement et sans raison apparente ; c'est une sorte de vampirisme moderne qui caractérise Diane Carpe, Madame Lemarchand et même le père de Norah. Celui-ci allonge la liste des pères qui négligent ou abandonnent leurs enfants : Ahmed/Aimé dans *Papa doit manger*, Max dans *Rosie Carpe*, le père blanc de la métisse Malinka dans *Ladivine*. Et les hommes ne sont pas seuls à mal jouer leur rôle de parent ; il y a des femmes qui s'occupent peu et mal de leur progéniture. L'exemple le plus éloquent est celui de Rosie Carpe. Elle-même délaissée par ses parents, abusée par son chef, Max, l'héroïne est incapable de soigner son fils ou de ressentir de l'amour maternel. Dévorée par ses propres monstres (alcoolisme, aliénation mentale), elle ira jusqu'à souhaiter la mort de Titi ou plus exactement son sacrifice<sup>1</sup>. Sarah Burnautzki a remarqué « la récurrence de la cruauté maternelle et de l'abandon de l'enfant »<sup>2</sup> dans les livres de Marie NDiaye. Elle parle aussi d'un « pacte diabolique des mères »<sup>3</sup> et du « diabolique cercle vicieux de la violence »<sup>4</sup>. Le choix du mot diabolique pour parler de l'agressivité maternelle se justifie par un roman précédent. La narratrice de *La Femme changée en bûche* dépasse en cruauté autres mères : aidée justement par le Diable, elle assassine de son bébé. La mère dénaturée se trouve au cœur des fascinations malsaines de l'auteur, comme elle l'avoue dans un entretien : « -

---

<sup>1</sup> N'oublions pas l'association qu'elle fait entre son fils et l'agneau pascal.

<sup>2</sup> Sarah Burnautzki, « Effets d'épouvante dans *Rosie Carpe* et *Rosemary's baby* » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante : L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 42.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 50.

Comment peut-on arriver à se venger sur un petit être de quelques années ? Cela me fascine absolument, une fascination horrifiée. J'aimerais essayer de comprendre ce comportement ou de savoir ce qui a conduit à ça. »<sup>1</sup>.

Avec l'infanticide, nous entrons sur le territoire des crimes. Cet acte suprême de violence figure un peu partout dans les livres de l'écrivain, en commençant par le fait divers qui intéresse la famille du narrateur de *Comédie classique* jusqu'au meurtre brutal de Clarisse Rivière. Aucun personnage central ne tue, sauf la femme changée en bûche ; aucun n'est assassiné, sauf Malinka. Cela n'empêche pas les héros d'avoir un penchant violent ou de subir des agressions. Fanny est dépecée par les chiens de sa grand-mère, mais ressuscite miraculeusement ; Rudy attaque un de ses élèves et veut tuer un homme endormi, le sculpteur Gauquelan. La plupart des crimes et des tentatives sont toutefois réalisés par les personnages secondaires. Les deux Abel, l'un de *Rosie Carpe*, l'autre de *Trois femmes puissantes*, sont des criminels, de même que Freddy Moliger ou le père de Norah.

Entre indifférence et meurtre, toute une panoplie de transgressions se met en place dans les œuvres de Marie NDiaye : viols (*En famille, Providence, Rien d'humain*), pédophilie (*Les Grandes personnes*), agressions (*Papa doit manger, Trois femmes puissantes, L'adivine*)... Parmi toutes ces atrocités le destin malheureux de Khady Demba, la troisième femme puissante, est celui qui est le plus saturé de violence. Il en va de même pour Fanny, rejetée par les siens, déchiquetée par des chiens, violée ; mais rien ne ressemble plus à un martyr que l'odyssée triste de la jeune Sénégalaise. Il n'est pas abusif de parler de martyr, car Khady est la seule héroïne de Marie NDiaye qui reste fidèle à soi-même, en harmonie avec ce qui se trouve au plus profond de son être. Honnête, simple, ignorante, mais dotée d'une intelligence qui n'a rien à faire avec les études, cette femme connaîtra les pires humiliations. Abandonnée par ses parents, méprisée et insultée à cause de son incapacité à enfanter, Khady est envoyée par sa belle-famille gagner sa vie – ou trouver la mort – en Europe. Le trajet qu'elle entreprend exacerbe toute l'agressivité contenue dans les livres de NDiaye. Il y a des blessures nauséabondes, des viols, de la prostitution, des injures et des coups, de l'émaciation. Avec Khady, l'écrivain personnalise la souffrance des immigrants illégaux, elle lui donne un visage, des pensées, une « inaltérable humanité » (*TFP*, p. 314) :

Khady mordit dans le pain avec violence tant elle avait faim.  
Ses mains tremblaient.

---

<sup>1</sup> Catherine Argand, « Marie NDiaye » in *Lire, op. cit.*

Elle laissa sur le pain des traces sanglantes, ses gencives sanglaient.  
Mais son cœur battait lentement, paisiblement et elle-même se sentait ainsi, lente,  
paisible, hors d'atteinte [...]. (*TFP*, p. 314)

À la fin, la mort-métamorphose semble une alternative meilleure pour cet être réduit aux os et à la pensée. Khady est unique parmi les personnages ndiayiens, aucun sentiment de faute ne la touche. Elle fait exception.

Les mondes créés par Marie NDiaye sont donc remplis d'une violence et d'une cruauté extrêmes. Cependant, ce qui choque le plus c'est le non-dit qui enveloppe les situations les plus affreuses. Les meurtres ne peuvent pas rester cachés dans cette société close et rigide. Les gens s'insurgent contre ce genre de crime. Mais les viols, la pédophilie, les enlèvements, les attaques n'attirent aucune réparation, qu'elle soit morale ou légale.

En outre, ces manquements sont tellement cachés que les membres d'une communauté peuvent se convaincre de leur inexistence. Ils font tout pour que l'ordre ne soit pas perturbé, pour que leurs vies continuent leur marche au sein d'un groupe connu. Les micro-sociétés deviennent des clans où la loyauté aux règles préétablies et l'esprit grégaire sont de rigueur. Tout ce qui est étranger ou discordant devient une menace pour le bien être de la tribu. Un magnifique exemple serait la réponse ambiguë que Fanny reçoit lorsqu'elle demande de devenir citoyenne du village de sa famille, après sa résurrection miraculeuse :

- Oh, c'est très compliqué, murmura la secrétaire qui avait interrompu son ouvrage pour mieux écouter. Il n'est pas donné à tout le monde de pouvoir le devenir, certes non. Ici, nous appliquons les lois anciennes. [...]
- Nous n'appliquons les lois nouvelles, plus simples, que lorsque nous sommes sûrs de la fiabilité de la personne à qui nous avons affaire [...].<sup>1</sup>

Aucun mot sur les mauvais traitements dont l'héroïne a été victime : l'ignorance totale des fautes des autochtones s'allie à la méfiance envers toute personne autour de qui « tant de rumeurs diverses circulent »<sup>2</sup>. L'ironie fait que la présence des rumeurs prouve indubitablement que Fanny n'est pas une simple étrangère. Elle est connue, mais non pas reconnue.

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *En famille*, op. cit., p. 226.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Les pièces de théâtre sont celles qui sont les plus sujettes aux « stratégies du non-dit et du déni »<sup>1</sup>. La raison en est que ces œuvres présentent plus ponctuellement et plus ouvertement que les romans les rapports inégaux entre un individu et un groupe et le silence qui enveloppe ces rapports. Dans *Hilda et Rien d'humain*, les riches s'opposent aux pauvres, ou plutôt les exploitent. L'argent corrompt l'âme et achète des corps. C'est pour cela que le nom de Madame Lemarchand est tellement bien choisi. Elle n'a pas besoin d'une servante, mais d'une esclave qu'elle veut rééduquer, transformer en une amie intime. Elle n'accepte pas d'être contrariée dans ses désirs. Franck, le mari de Hilda, essaie de riposter, sans succès toutefois, car il a des problèmes financiers. La bourse généreuse de Madame Lemarchand va acheter son silence. Dans *Rien d'humain*, la famille de Bella « a beaucoup donné à Djamila » : « Nous l'avons formée et cultivée. Baisée, baisée, baisée. »<sup>2</sup>.

L'aide octroyée aux défavorisés a un coût énorme, mais qui est accepté tacitement par la société. Dans la nouvelle *Les Garçons*, René envie la situation d'Anthony Mour, le joli fils d'une famille modeste qui a été acheté par une femme riche pour devenir un outil sexuel. Non seulement ce commerce n'est pas condamnable, mais il semble presque normal et même souhaité dans une société de consommation, même s'il vaut mieux garder le silence. *Les Grandes personnes* exprime très bien cet état de faits : les citoyens d'un village font la sourde oreille lorsqu'une nouvelle-venue expose les pratiques pédophiles de l'instituteur. Inspirée d'un cas réel<sup>3</sup>, le grotesque de l'histoire tient à l'exagération de la loi du silence fondant les autres parents dans une masse indistincte<sup>4</sup>.

Pour les héros des deux derniers romans, le déni revient à des situations qu'ils ont causées contrairement au cas de Fanny et aux personnages dramatiques. Grâce aux particularités de la perspective narrative, le lecteur observe le non-dit au niveau individuel. Pour Norah et Rudy, c'est la mémoire qui est censurée : ils refoulent le souvenir des actions qu'ils ont faites. Norah semble ignorer tout à propos du séjour que, selon son père, elle aurait entrepris au Sénégal dix ans auparavant. Rudy s'est imposé d'oublier son agression

---

<sup>1</sup> Martine Antle, « À l'écoute du déni dans le théâtre de Marie NDiaye » in *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, volume 53, n° 2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, été 2013, p. 5.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, *Rien d'humain*, op. cit., p. 18.

<sup>3</sup> « - Que vous inspirent les événements qui se sont déroulés dans votre village ? » « M.N. : Un sentiment de révolte. [...] Ce qui me révolte, autant que les faits, ce sont les comportements. [...] C'est parce que certains se sont tus que l'instituteur a poursuivi ses activités pédophiles. » Catherine Argand, « Marie NDiaye » in *Lire*, op. cit.

<sup>4</sup> Seulement Madame B. a le nom (partiellement) précisé ; les autres sont appelés « parent d'enfant ». Tous parlent de la même manière, s'intéressent aux mêmes sujets et ignorent les mêmes problèmes. Ils sont semblables à une troupe de moutons.

inexplicable contre un élève du lycée Mermoz et il falsifie ce souvenir. Les bribes de vérité affleurent avec parcimonie, entremêlées d'autres fabulations :

À ce moment il avait déjà occulté en lui-même ce qu'il s'était passé réellement. La vérité qu'il avait accepté de découvrir tout à l'heure, sur le parking de Manille, il la méconnaissait déjà. Aussi était-il convaincu de mentir en déchargeant les garçons de toute responsabilité dans le début de l'affrontement. Ce sont eux qui m'ont agressé, pensait-il, car ses doigts avaient alors oublié la tiédeur du cou de ce garçon de Dara Salam – et ce qu'il disait à Plat, c'était pourtant le contraire, par pudeur, par honte de sembler être une victime. (*TFP*, pp. 216-217)

Malinka recourt à la loi du non-dit pour se forger une autre identité. Métisse blanche, elle veut être 100% Française. Pour y réussir, elle adopte un prénom suggestif, Clarisse, et cache l'existence de sa mère noire. Il ne s'agit pas du déni collectif d'une transgression, mais du désaveu personnel de ses origines, de l'essence-même de son être. Et cela est un crime tout comme le dépouillement identitaire d'Hilda ; car, à force de lutter contre la honte et la souffrance causées par ses propres actions, Clarisse se vide de tout sentiment : « Elle se mit à vivre dans l'attente de mourir, épuisée de douleur et d'écœurement de tout, par ailleurs insensible, gelée. » (*L*, p. 99).

Certes, ce genre de non-dits n'affecte pas directement la société. On est loin du silence complice des villageois autour des crimes de l'instituteur ou du viol de Providence. Pourtant, cela prouve l'importance des apparences dans l'évolution personnelle ou communautaire. En outre, les deux comportements, individuel et collectif, sont le résultat partiel d'une caractéristique intrinsèque du monde imaginé par NDiaye, à savoir l'hybridité. Les groupes que l'écrivain anime ne sont pas homogènes et la multiculturalité, même si elle n'est pas toujours ouvertement proclamée, en est un trait important. Cela est dû en partie, au fait que l'auteur a diversifié les lieux de ses narrations, surtout à partir de *Rosie Carpe*. La France, le Sénégal, l'Allemagne, la Guadeloupe, la Chine servent de cadre à ses récits et ils ne sont pas seulement habités par des autochtones, mais par un mélange inégal d'ethnies.

L'hybridité engendre le racisme et celui-ci est implicite dans un grand nombre de situations<sup>1</sup> de violence et de déni. En outre, la tentation de corréler la biographie de l'écrivain avec les sous-entendus raciaux de ce qu'elle écrit est irrésistible. « [I]nvoquer la couleur noire de l'auteur et son héritage de victimisation »<sup>2</sup> est une pratique commune chez certains journalistes littéraires, dont Frédéric Ferney : « L'auteur, Marie NDiaye, est noire : le souvenir ancestral de l'esclavage, le Code Noir, la Traite, tout cela la remord, la blesse, lui laisse dans son corps une écharde. »<sup>3</sup>. Ces remarques sont certainement exagérées et réductrices ; car l'écrivain n'a pas été élevée ni éduquée dans la tradition postcoloniale. Cela ne l'empêche pas de désigner le point de vue (français !) de ce problème. Prenons comme exemple le discours de l'honorable bourgeois Zelner : « Ce Noir est au-delà ou en-deçà de toute faute. Ce Noir n'est qu'un symbole, me disais-je. Ce Noir est notre esclave, il est juste et bon qu'il nous échappe. »<sup>4</sup>. La parentèle de « maman » dans cette pièce, citoyens français d'un certain âge, est explicite dans l'expression de leur racisme :

Grand-père : - Oui, tu as toujours aimé les étrangers simplement pour cette raison qu'ils sont étrangers.

Grand-mère : - Sans ce goût particulier que tu as, ma fille, ta vie aurait été bien plus heureuse. [...]

Est-ce que ton mari est toujours noir comme le diable ?<sup>5</sup>

La violence – plutôt verbale dans ce cas – du racisme est singulière dans le cadre des travaux de Marie NDiaye ; non pas qu'elle soit unique, mais, le plus souvent, elle est voilée. Dans *Les Grandes personnes*, la réaction des villageois contre Madame B. est basée sur le fait qu'elle est étrangère, étrangère non pas seulement au village, mais à la France. Un seul détail trahit cet état de fait : le prénom du garçon violé, Karim. Il suffit d'un seul signe pour que la xénophobie ou la désapprobation s'instaurent. Ainsi, Clarisse réussit à convaincre tout le monde qu'elle est blanche, sauf, apparemment, sa belle-mère :

[...] Clarisse [...] crut sentir sur toute sa personne examinée sans discrétion le regard particulièrement sceptique de la mère.

Quand leurs yeux se croisèrent, Clarisse dut retourner les siens. L'autre eut une remarque faussement louangeuse sur l'étrange nature des cheveux de Clarisse. S'étant enquis de son nom et comme celle-ci, bredouillant, prononçait de la

---

<sup>1</sup> Il est absent quand-même dans les deux, voire trois premiers romans et il devient explicite à partir de *Rosie Carpe*.

<sup>2</sup> Martine Antle, « À l'écoute du déni dans le théâtre de Marie NDiaye » in *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, op. cit., p. 5.

<sup>3</sup> Frédéric Ferney, « Hilda de Marie NDiaye : l'ogre et la servante » in *Le Figaro*, le 9 février 2002.

<sup>4</sup> Marie NDiaye, *Papa doit manger*, op. cit., p. 66.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 50-51.

manière la plus plate, la plus neutre, le nom de la servante, elle demanda d'où cela venait.

- Du Nord, bafouilla Clarisse.

Et elle sut que madame Rivière ne la croyait pas, elle sut aussi que madame Rivière, par une sorte de pudeur, n'en dirait rien à Richard. (*L*, pp. 68-69).

Comme dans ce fragment, le racisme se manifeste par une méfiance et un manque de gentillesse face à toute personne qui n'a pas les attributs conventionnels, qu'ils soient physiques, onomastiques ou comportementaux : « Clarisse suivit des yeux sa mère [...] indifférente ou insensible au visage soudain fermé, obtus, au froncement de sourcils de la patronne, qui après avoir fixé d'un air presque outragé la mère de Malinka, consultait sa montre avec attention » (*L*, p. 47). La réaction de la patronne du restaurant à la simple vue d'une femme noire témoigne des attitudes passives-agressives qu'une autre couleur de peau suscite dans l'esprit des provinciaux français. Le déplaisir témoigné par Nadia à l'écoute du prénom arabe de sa petite-fille, Souhar, est symptôme d'une autre réserve que les Français ont face à l'altérité. Toutefois, ce qui gêne le plus dans cette situation c'est le soupçon que Nadia elle-même ne soit pas une Bordelaise de souche comme elle veut le paraître. Rien n'est précisé, à l'opposé de Malinka/Clarisse, mais il y a certains détails qui trahissent son ascendance : la couleur sombre de son teint<sup>1</sup>, la simplicité de ses parents vivant à la périphérie de Bordeaux, puis en Corse. Cette hypothèse, lancée aussi par des critiques<sup>2</sup>, justifierait en partie la violence à laquelle Nadia est soumise. Il faut cependant souligner que les agressions ne semblent pas punir l'origine de l'héroïne, mais son silence, le déni de son héritage, son ambition de devenir autre. C'est très différent du racisme ouvertement exprimé contre « papa », Fanta ou Djibril. Le métissage de Norah et des filles de Papa (*Papa doit manger*) mécontente surtout leur père noir. C'est paradoxal du fait que ces deux hommes sont tellement fiers de leur couleur de peau et de leur beauté particulière : « Je suis plus grand, plus svelte, plus lisse que je ne l'ai jamais été, plus noir de peau qu'on ne le sera jamais. »<sup>3</sup>.

Le racisme à l'égard des Blancs est la clé du film *White Material*. Dans ce cas, la blonde Française Maria et son fils sont perçus négativement par les autochtones : « L'extrême blondeur attire une forme de malheur, c'est quelque chose qu'on désire saccager. Les yeux

---

<sup>1</sup> Nadia dit, à un moment donné : « Quoique je n'aie pas la peau claire, elle est sillonnée de varicosités bien visibles. » Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, op. cit., p. 312.

<sup>2</sup> « Nadia est en effet d'origine maghrébine. Mais contrairement à l'évocation explicite qui est faite des Noirs et des Blancs dans *Rosie Carpe*, l'origine ethnique de l'héroïne demeure un mystère et ne peut qu'être supputée à partir des indices qui parcourent le texte. » Vanessa Besand, « L'art de l'étrange chez Marie NDiaye : enjeux artistiques et sociaux d'une écriture singulière (*La Sorcière* et *Mon cœur à l'étroit*) » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante : L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit., p. 117.

<sup>3</sup> Marie NDiaye, *Papa doit manger*, op. cit., p. 23.

bleus sont gênants. C'est pourtant son pays, il est né ici, mais le pays ne l'aime pas. »<sup>1</sup>. Il en existe cependant des occurrences dans les livres de l'auteur. Dans *Rosie Carpe*, Lagrand affirme que Lazare est le seul Blanc qu'il fréquente ; dans *Trois femmes puissantes*, Rudy sent le manque de confiance des Sénégalais face à sa blondeur. Donc, pour changer l'orientation de la discrimination, il faut changer de territoire : ce sera la Guadeloupe ou le Sénégal et non plus la France.

Cette approche plurivalente dépasse les particularités postcoloniales. Et s'il y a un sentiment d'infériorité, il n'affecte pas seulement ceux qui sont les victimes du racisme, comme c'est le cas dans la littérature noire francophone. Le père de Norah ne se sent aucunement en-dessous des Européens, alors que Rudy ou Rosie Carpe sont harcelés par leurs échecs. Khady souffre les pires humiliations sans pour autant perdre la certitude de sa valeur ; Lamine, le garçon qui l'accompagne pour une partie du trajet, est beaucoup plus faible moralement : « Car à la honte sans remède du garçon que pouvait [Khady] opposer sinon l'évidence un peu lasse de son propre honneur à jamais sauvegardé, la conscience un peu lasse de son irrévocable dignité ? » (*TFP*, p. 306).

En réalité, dans cette société hybride, ce n'est pas tellement l'infériorité ethnique ou la couleur de peau qui engendrent la honte et le sentiment d'inadéquation, mais la nature-même des héros. Nous revenons ainsi aux propos de Dominique Rabaté : les individus qui peuplent les mondes de l'écrivain sont soit des cyniques indifférents et cruels, soit des faibles tourmentés par des fautes et des péchés incompréhensibles pour le lecteur<sup>2</sup>. Ce rapport de forces se fait plus visible à l'intérieur du milieu familial, qui, généralement, n'est pas une oasis de paix et de confort, mais un espace dangereux qui exacerbe violence et non-dits, parfois sur des bases de métissage.

---

<sup>1</sup> Claire Denis et Marie NDiaye, *White Material*, 01 : 34 :43, cité dans Cornelia Ruhe, « La poétique du flou de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante : L'œuvre de Marie NDiaye*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>2</sup> Khady est la seule grande exception.



### I.3.2 Entre décomposition et recomposition : la famille chez Marie NDiaye

« Il n'y a décidément pas de famille heureuse... »<sup>1</sup>

Les relations familiales<sup>2</sup> sont au premier plan de chaque ouvrage de Marie NDiaye. Ce choix thématique situe son approche littéraire dans ce que Dominique Viart appelle les « écritures de soi »<sup>3</sup>, quelque part entre « récits de filiation »<sup>4</sup> et « fictions biographiques »<sup>5</sup>. Pourtant, l'écrivain récuse la rigidité de ces catégories. Elle n'adhère pas à la mode des variations autobiographiques qui séduisent d'autres auteurs, comme Pierre Michon ou Annie Ernaux. Même son « autoportrait [en vert], au lieu d'offrir du nouveau au sujet de [la] vie privée [de l'auteur], ne fait que répéter et accumuler à saturation les traits caractéristiques de son œuvre »<sup>6</sup>. Et cela se passe malgré des prétentions contraires : « Oui, c'est autobiographique. Les rapports entre le texte et ma vraie vie, ça ne regarde que moi »<sup>7</sup>. En outre, elle ne fictionalise pas la vie des personnages historiques, artistiques ou culturels, à l'exception peut-être de l'approche floue de la vie personnelle et de l'œuvre du peintre anglais J.M.W. Turner, dans *La Naufragée*.

Donc, pas de références autobiographiques explicites, pas non plus de fictions biographiques typiques. Cependant, l'écrivain est clairement intéressée par la famille en tant que phénomène social. L'importance des relations parentales pour la diégèse est d'autant plus grande que ces liens sont anormaux, troubles. En effet, il n'y a rien d'idyllique dans ce qu'elle choisit de représenter et cela semble dériver du sentiment « que toutes les familles

---

<sup>1</sup> Dominique Rabaté, *Marie NDiaye, op. cit.*, p. 39.

<sup>2</sup> Nous avons choisi une échelle d'étude *société-famille-individu* ; mais, il faut mentionner également une autre thématique importante et bien exemplifiée dans les ouvrages de Marie NDiaye : l'amitié. Cette relation est essentielle dans l'économie des interactions personnelles des personnages de l'écrivain. Tout comme la famille, l'amitié ne reconforte pas toujours, elle peut être abusive, violente ou incompréhensible : « NDiaye semble fascinée [...] par toute nuance ambivalente, passionnelle et perverse qui se cache au cœur de l'amitié proclamée. ». Andrew Asibong, « Tou(te)s mes ami(e)s : le problème de l'amitié chez Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre, op. cit.*, p. 142. Pour plus de détails et d'exemples à ce sujet, consultez l'entièreté de cette communication, pages 137-152.

<sup>3</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, Franck Evrard (collab.), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations, op. cit.*, p. 27.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>6</sup> Shirley Jordan, « Marie NDiaye : énigmes photographiques, albums éclatés » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre, op. cit.*, p. 81.

<sup>7</sup> Pascale Casanova, « Entretien avec Marie NDiaye » in *Les Mardis littéraires, France Culture*, le 15 janvier 2005, cité dans Marie-Claire Barnet, « Déroute d'un Autoportrait en vert (mère) : vers l'errance de Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre, op. cit.*, pp. 156-157.

sont folles, certaines légèrement et de manière invisible, destructrice et terrible »<sup>1</sup>. Il est vrai que l'écrivain ne se lance pas dans des longues sagas, à l'instar de Zola, malgré l'amplitude temporelle de certains de ses récits<sup>2</sup>. Ses histoires sont centrées sur des individus, mais ce sont des individus au sein ou en quête de leur famille : « Dans *Rosie Carpe*, le personnage de Lagrand est constamment traversé par cette question terrible et sans réponse réelle : "Où est ma famille ? Où sont mes enfants ?" Cette question est celle du roman tout entier et, au-delà, celle de l'œuvre-même. »<sup>3</sup>.

Par ailleurs, Dominique Rabaté, comme Jean-Pierre Richard, examine l'œuvre de Marie NDiaye dans le sillage des travaux de Marthe Robert - *Roman des origines, origine du roman* - qui établit une connexion intime entre ce genre littéraire et la perception de la famille. À la base, il y a les préceptes freudiens de la rêverie infantile sur le microcosme familial. Selon Robert, deux branches romanesques principales se distinguent : le « roman de l'enfant trouvé » et celui « du bâtard ». Bien qu'ils puisent à la même source, les deux critiques de NDiaye ont des opinions divergentes lorsqu'il s'agit de trouver la filiation de l'écriture de l'auteur. Pour Richard, « [c]'est visiblement à [la formule de l'enfant trouvé] qu'appartient, dans *En famille* surtout, mais dans d'autres romans aussi, l'invention romanesque de Marie NDiaye, même si son œuvre apparaît tout autant réaliste qu'onirique »<sup>4</sup>. Dominique Rabaté, par contre, considère que « [c]'est [au "roman du bâtard"] que puise Marie NDiaye, qu'elle alimente directement ses romans les plus amples et, de manière explicite, les épreuves de Fanny et la recherche de sa tante Léda »<sup>5</sup>. À noter que, malgré l'écart temporel<sup>6</sup>, le noyau pour décider la classification reste *En famille*. Ces deux positionnements trahissent une difficulté taxinomique et un choix personnel. Jean-Pierre Richard est plus sensible à l'« élaboration fantastique ou féerique »<sup>7</sup>, tandis que Dominique Rabaté perçoit l'auteur comme plus proche du courant réaliste. Outre la classification problématique, il est bien clair que le questionnement autour de la famille reste essentiel pour l'auteur de *Trois femmes puissantes*. Car son héros ne peut pas se définir en dehors de son

---

<sup>1</sup> Frédéric Ciriez, « Marie NDiaye, interview : Territoire de l'étrange » cité dans Marie-Claire Barnet, « Déroute d'un Autoportrait en vert (mère) : vers l'errance de Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, op. cit., p. 153.

<sup>2</sup> *Rosie Carpe*, *Trois femmes puissantes*, *Ladivine*, *Papa doit manger* – pour ne citer qu'une partie – contiennent des analepses et des prolepses qui permettent de tracer l'évolution des héros au cours des années, au fil des générations.

<sup>3</sup> Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, op. cit., p. 25.

<sup>4</sup> Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture*, op. cit., p. 174.

<sup>5</sup> Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, op. cit., p. 26.

<sup>6</sup> Jean-Pierre Richard publie ses *Terrains de lecture* en 1996. Dominique Rabaté écrit sa monographie en 2008.

<sup>7</sup> Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture*, op. cit., p. 174.

ascendance ni de sa descendance ; même pour le solitaire jeune Z., orphelin, la présence de la Tante (qui intitule le deuxième volet du roman) est vitale pour sa construction identitaire.

Les familles parfaites et parfaitement unies ne sont représentées par l'auteur que si elles sont perçues de l'extérieur et de loin, à travers la lentille déformante du personnage-narrateur ou focalisateur, hanté par l'échec de ses propres liens interpersonnels. L'incipit de *Rosie Carpe* en fournit un exemple éloquent. La jeune femme envie l'intrépidité saine et agressive d'autres enfants, élevés dans un cadre familial harmonieux ou normal, en comparaison avec la débilité malade de son fils, Titi :

Son frère Lazare verrait un petit monsieur de six ans démodé et fragile, qui, dans son short et son polo, n'avait rien de la vivacité internationale, de l'espèce d'enjouement démocratique qui faisaient bondir et sauter entre les sièges, malgré la fatigue, les autres enfants, là, se dit Rosie.<sup>1</sup>

Le manque de communication et la distance peuvent aussi engendrer une perception positive déformée de certaines familles. Ainsi, la belle-mère de Khady envoie celle-ci en France, en quête de Fanta, « une cousine qui a épousé un Blanc » (*TFP*, p. 257) et qui « doit être riche maintenant » (*TFP*, p. 259). Cette supposition optimiste est loin de la réelle existence de Fanta ; le départ vers la province française a signifié son échec personnel et professionnel. Une démarche pareille est visible dans *Ladivine* : Clarisse Rivière a l'impression que la famille de sa fille, Ladivine, mariée à un Allemand et établie à Berlin, est harmonieuse et calme. Or, cela est faux et dénonce les relations défectueuses entre mère et fille.

L'image des familles parfaites reste singulière, puisqu'il n'y a pas d'unité totale au sein des tableaux. Ou bien, la cohésion est partielle. Dans ce cas, la famille se présente comme un tout qui exclut un ou plusieurs membres perçus comme inadéquats. Le plus souvent, c'est le héros ou l'héroïne qui perçoit une coalition contre lui et qui essaie de l'expliquer ou de la briser, sans succès toutefois. Fanny incarne le mieux cet état de fait bizarre : la jeune fille est traitée comme un paria par la parentèle de sa mère. Les tensions s'accumulent et éclatent lors de la rencontre avec Tante Colette : « [N]ous t'interdisons, Fanny, de paraître à nouveau dans notre famille, dont nous avons jugé que tu ne faisais plus partie, pour notre sauvegarde. »<sup>2</sup>. La protagoniste fait tout ce qui est (sur-) humainement possible pour réintégrer le clan : elle meurt, ressuscite, se métamorphose. Le résultat n'est pas

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, *En famille*, *op. cit.*, p. 157.

celui escompté : non seulement qu'elle ne réussit pas à garder sa place dans la famille, mais elle est réduite à une « impondérable forme »<sup>1</sup>, à un fantôme. *En famille* est par excellence le roman de l'exclusion familiale : l'évasive tante Léda ou le père de Fanny sont aussi des exclus qui deviennent presque des tabous. Pourtant, le rejet d'un individu apparaît également dans d'autres récits. Khady, dans *Trois femmes puissantes*, se heurte à l'indifférence et au mépris de sa belle-famille, toute unie contre cette intruse stérile. C'est sa deuxième expulsion après avoir été délaissée par ses parents chez sa grand-mère. En outre, la mort inattendue de son mari, le seul appui véritable de la protagoniste, peut être considérée comme une sorte d'abandon involontaire.

Passons aux familles décomposées. Les ruptures sont visibles lors d'un divorce ou lors du départ d'un des époux ou parents. Puisé dans l'expérience personnelle de l'auteur<sup>2</sup>, cette configuration se décline avec cruauté et cynisme. Le plus souvent, c'est le père qui quitte le foyer, insatisfait du mariage et de son développement professionnel : *Papa doit manger*, *Trois femmes puissantes*, *Ladivine*<sup>3</sup>, *Autoportrait en vert*, *La Sorcière*... Il part en quête d'une vie meilleure, d'autres amours, d'autres enfants, plus convenables. L'appétit sexuel ou le gain financier sont les principales causes de l'abandon paternel. Aucun remord ne vient hanter son esprit égoïste et résolu.

La question de l'ethnicité s'ajoute à cette problématique ; en général, il s'agit de familles mixtes, multiculturelles, dont les membres n'arrivent pas à réconcilier les différences majeures qui les séparent. Papa, le père de Norah, celui de la narratrice d'*Autoportrait en vert*, et peut-être même celui de Fanny, sont des Noirs mariés à des Françaises blanches. Pour les parents de Malinka, la situation est inverse et beaucoup plus grave : le père blanc n'a eu aucune intention d'épouser la Noire naïve qui a accepté son amour et ses promesses. Toutefois, malgré la dimension ethnique de l'abandon, il ne faut pas généraliser : Pierrot et le père de Lucie dans *La Sorcière* ont toutes les apparences des Français typiques.

En nous limitant à l'abandon paternel, largement exemplifié dans ses œuvres, nous pourrions conclure que Marie NDiaye fait de la littérature féministe. Elle semble célébrer la puissance des femmes restées seules, parfois avec des enfants à leur charge : des femmes qui

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>2</sup> Le père de Marie NDiaye a rapidement abandonné sa famille nouvellement bâtie.

<sup>3</sup> Dans ce cas, il est impossible de parler d'une véritable famille, car Malinka n'a jamais connu son père et lui et sa mère n'ont jamais été mariés.

essaient d'être intègres, correctes, d'excellentes mères, des femmes qui blâment la corruption de leurs anciens compagnons. Certaines, comme la mère de Lucie, châtient ces hommes impudents, convaincues qu'« il[s] n'[ont] que ce qu'il[s] méritent » car ils « [ont] refait [leur] vie d'une manière déplaisante, ou trop vite, ou trop volontiers. »<sup>1</sup>. Or il est déjà possible d'observer que les femmes imaginées ici n'ont pas peur de riposter, d'être, elles-aussi, méchantes et cruelles. Ainsi, la dimension féministe des ouvrages de NDiaye se voit limitée. Du reste l'écrivain précise qu'elle n'arrive à se voir « ni comme une femme qui écrit, ni comme une femme noire qui écrit »<sup>2</sup> si bien que l'engagement féministe présumé est très peu manifeste.

En effet, ce n'est pas seulement les hommes qui abandonnent épouses et enfants avec facilité. Les femmes peuvent également quitter leur maison et commettre des atrocités. L'ange du foyer n'existe pas. Les mères tournent le dos, ignorent, tuent. Les épouses trahissent, punissent, ripostent. Elles sont prédatrices, voraces, cruelles, ont une influence néfaste sur leur entourage. La plupart, menée par des buts obscurs, porte atteinte au devenir et à la normalité de ses proches. Les parents Carpe coupent l'aide, déjà infime, accordée à leurs deux enfants lorsque ceux-ci n'arrivent pas à assurer leur subsistance. Or le poids décisionnel de Francis Carpe est très limité ; c'est sa femme qui dirige la maisonnée, avec précision et froideur : « Mes deux grands enfants ne me manquent pas [...]. Je me suis détachée d'eux [...]. J'ai eu une vie dont ils faisaient partie, puis j'ai une autre vie, toute neuve, qui ne leur appartient pas. Celle-ci sera pour mon petit Foret. »<sup>3</sup>. Pis, Danielle prouve que rien n'est sain dans la famille. Miraculeusement rajeunie, métamorphosée par sa propre volonté en Diane, elle se défait partiellement de son mari pour une liaison avec Alex Foret, dont elle a un nouvel enfant. Cette dynamique familiale choque Lagrand : « Comment cette Diane toute en jaune [...] peut-elle être la femme de Carpe ? Et comment peut-elle le déclarer et annoncer par ailleurs qu'elle est enceinte de l'autre, Foret ? »<sup>4</sup>. Le manque d'attention et d'affection envers Rosie et Lazare est presque aussi néfaste que le traitement de sa nouvelle fille, cette « Rose-Marie toute fraîche »<sup>5</sup> qu'elle oblige à se prostituer. Pire encore, ni Rosie ni son fils Titi ne sont plus humains, plus dévoués à la famille que Diane Carpe. L'héroïne veut se défaire de son fils en le laissant mourir de faim ou en ne le soignant pas lorsqu'il est malade.

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *La Sorcière*, op. cit., p. 151.

<sup>2</sup> « Rencontre avec Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, op. cit., p. 199.

<sup>3</sup> Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, op. cit., p. 239.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 384.

Cet enfant, conçu devant l'objectif d'une caméra, est perçu comme un fardeau dont il serait bon de se débarrasser afin de retrouver le calme : « [Rosie] ne peut s'empêcher de dire [...] : Titi est perdu – cependant sans regret, sans le moindre reste de tendresse navrée. »<sup>1</sup>. Pourtant, Rosie ne peut pas abandonner son fils, car elle est peut-être plus morale que sa mère. Vieille, Titi l'accueille, sans amour et sans respect ; il la relègue dans un coin de sa cuisine, interdisant tout contact entre elle et le reste de sa tribu. En analysant ce rapport de forces, Dominique Rabaté conclut :

La famille n'est plus qu'une terrible structure à produire dettes et névroses, culpabilités et désirs de fuite ou de meurtre. [...] On voit que *Rosie Carpe* tire sa force narrative de la lourdeur des affects que le roman met en jeu. [...] Rarement livre aura si ouvertement (mais avec cet admirable recul qui en est la condition nécessaire) parlé du sentiment d'abandon dont chacun peut retrouver l'expérience dans son histoire individuelle. Une déréliction totale s'empare des deux héros<sup>2</sup> paradoxaux du romans, les livrant sans répit ni merci à l'accablement d'une dette sans règlement.<sup>3</sup>

*La Sorcière* met en scène de nombreux hommes qui tournent le dos à leur famille ; mais il y a aussi le cas d'Isabelle. Cette provinciale limitée se transforme en femme carriériste et, dans un mouvement analogue, mais plus radical que celui entrepris par Diane Carpe, elle se sépare de toute sa famille. Pour elle, c'est cela « la condition du succès, la nouvelle donne du cynisme social : il faut oublier, aller de l'avant. »<sup>4</sup>. Nadia, la narratrice de *Mon cœur à l'étroit*, éloigne discrètement son fils et son premier mari. À la recherche d'une situation meilleure, d'une pureté bordelaise sans tache (elle qui est le plus probablement d'origine maghrébine), elle s'écarte de tous les membres de sa famille. Il est vrai que Nadia n'abandonne pas ouvertement Ralph, comme elle l'a fait avec ses parents<sup>5</sup>. Elle a connu une époque de bonheur avec son ex-mari et son enfant, « mais [s]on cœur battait en retrait des deux autres, imperceptiblement, plus savant, plus divers et plus sceptique »<sup>6</sup>. L'ambition démesurée de l'héroïne la pousse loin de ses proches dans les bras d'un homme plus

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>2</sup> Lagrand, l'autre protagoniste de l'œuvre, a été, à son tour, rejeté par sa mère mentalement instable. Déjà habitué à l'indifférence, il abandonne Titi à l'hôpital, lui sauvant la vie et lui tournant le dos dans le même temps. Des années plus tard, il abandonne sa femme Renée pour Rosie ; il s'accorde finalement le droit d'être heureux. Mais le *happy-end* est-il vraiment assuré pour ces personnages ?

<sup>3</sup> Dominique Rabaté, *Marie NDiaye, op. cit.*, pp. 32-33.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>5</sup> Le tort causé à ses parents dont Nadia a caché l'existence face à Ange est aussi, voire beaucoup plus grave, que la froideur envers son fils et son ex-mari. Le mensonge des parents morts sera utilisé également par Clarisse Rivière dans *Ladivine*. La seule différence est que Nadia se comporte comme si ses parents étaient morts, tandis que Malinka continue à visiter sa mère, en secret.

<sup>6</sup> Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit, op. cit.*, p. 209.

convenable, plus éduqué, plus sophistiqué : Ange. Cette inconstance affecte surtout son fils. Les réactions de celui-ci correspondent au mouvement de libération égoïste de sa mère :

Détruit par sa mère, rongé par le ressentiment et la culpabilité, le fils adulte est devenu aussi froid que la maison qu'il habite, demeure stérile, remplie de chiens agressifs, de masques et d'armes à feu... Ricanements railleurs, paroles acerbes, fièvre sèche, telle est l'attitude de Ralph quand il retrouve sa mère. L'histoire bégaye, le fils (comme Titi dans *Rosie Carpe*) reproduit les maltraitements maternelles. La mémoire familiale se construit sur une sédimentation du même malheur.<sup>1</sup>

Un schème circulaire se met en place. Les victimes de l'abandon parental se transforment, elles aussi, en êtres indifférents, froids, calculateurs. La dette filiale semble fonctionner mieux lorsque la transmission est négative, lorsque l'abandon et l'indifférence représentent l'héritage. Car il y a aussi des enfants qui délaissent leurs géniteurs après avoir été maltraités par ceux-ci. Pourtant, comme dans les autres circonstances, on ne peut généraliser. Ce n'est pas seulement Titi, Ralph ou d'autres victimes qui décident de rompre avec leurs familles, mais également des descendants aimés, voire choyés par leurs proches. Malinka a pour sa mère, « la servante [,] une tendresse infinie, désolée, suffocante » (*L*, p. 31). Elle s'efforce d'étouffer ce sentiment, convaincue du fait que sa mère lui a fait grièvement tort par sa couleur. De nouveau, l'hybridité est un élément essentiel dans le complexe réseau des interactions familiales et intergénérationnelles. Ce qui surprend le plus c'est que la honte du métissage est ressentie de façon aigüe par les personnages dont l'apparence physique ne trahit pas l'appartenance à autre couleur de peau que la blanche. Les Métis blancs souffrent en apparence plus à cause de leur sang mêlé que ceux qui ont la peau sombre. La nouvelle *Les Sœurs* en est un exemple manifeste<sup>2</sup>. Malinka également est plus affectée par sa condition que Norah. Son malaise et son ressentiment détruisent la relation avec sa mère qui n'a d'autre personne à aimer que sa fille ingrate. Toutefois, l'héroïne est incapable de rompre complètement les liens avec « la servante ». En faisant cela, elle se montre plus morale que Diane Carpe, Isabelle ou le père de Norah. Cette dichotomie amour-haine influe aussi sur les autres relations. Elle aime profondément son mari, Richard Rivière et sa fille Ladivine ; mais elle est incapable de montrer ses affections, incapable de se comporter de manière adéquate en famille comme en société :

---

<sup>1</sup> Christine Jérusalem, « Coucher du cœur sur le carreau : Mère et fils dans l'œuvre d'Anne Godard et Marie NDiaye » à paraître in Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), *Écritures contemporaines 12 : Le Roman contemporain de la famille*, Paris, Garnier, 2016.

<sup>2</sup> Ce bref récit-préface met en scène deux sœurs métisses, l'une plutôt noire, l'autre plus blanche. Tandis que la première semble avoir accepté et dépassé son statut, la deuxième est accablée par la conscience de sa mixité.

[L]'engourdissement qui prenait peu à peu son foyer, cette froide torpeur que dégageait, contre sa volonté, sa personne contrainte, oblique, [Malinka] s'était désolée de ne pouvoir l'empêcher, jusqu'à ce qu'elle s'y fût habituée et qu'elle eût l'impression que c'était le propre des familles heureuses. (L, p. 89)

Malinka est consciente du fait qu'elle n'a pas traité sa mère avec le respect et la considération dus, malgré son amour profond. Et ce manque à la dette filiale anéantit sa vie et son calme, car, selon Ricœur, « [l]'idée de dette est inséparable de celle d'héritage. Nous sommes redevables à ceux qui nous ont précédés d'une part de ce que nous sommes. »<sup>1</sup>. La transgression des règles de l'héritage est aussi au cœur de la pièce de théâtre *Les Grandes Personnes*. Eva et Rudy, un couple aisé et cultivé, ont été abandonnés par leurs deux enfants sans aucune justification. Selon toutes les apparences, ils ont été des parents-modèles ; ni négligence ni indifférence meurtrière dans leur cas. La famille se recompose pour quelques instants : le fils adoptif revient muni des voix de ses parents biologiques, cachées dans sa poitrine, la fille retourne transformée en spectre. Et, devant les spectateurs, des secrets insoupçonnés se révèlent. L'adultère, le mensonge, l'enlèvement ont été les fondements de cette construction familiale ; ils ont longtemps miné l'harmonie apparente de leur foyer. Qui est alors coupable : les parents pour leurs fautes inavouées, ou les enfants qui abandonnent leur maison sans dire pourquoi ? C'est la question que Marie NDiaye pose en sous-texte. Avec cette pièce et avec le dernier roman, l'écrivain nuance ses propos concernant les rapports de force et la culpabilité au sein de la famille, en abandonnant l'archétype du parent monstrueux ou du fils vindicatif. Les liens qui semblent coupés sont susceptibles de se renouer, sans avoir pour autant la garantie d'être harmonieux.

En parlant de reconstruction, un aspect est remarquable dans la dynamique interpersonnelle : la facilité avec laquelle certains de ses personnages font, défont, refont leurs familles. Diane Carpe est une représentante de ce phénomène. Elle décide de tourner le dos à ses enfants, de fonder un nouveau foyer avec Alex Foret, tout en conservant son mari légitime, Francis Carpe, à ses côtés. Celui-ci ne proteste pas, apaisé par le don de la jeune et stupide Lisbeth Foret ; il se contente de végéter, de vieillir précocement tandis que Diane devient de plus en plus jeune et florissante. Pierrot, le mari de la sorcière Lucie, quitte son emploi et sa maison. Comme par merveille, Lucie le retrouve peu de temps après avec une

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003, cité in Paul, *Anthologie*, textes choisis et présentés par Michaël Fœssel et Fabien Lamouche, Paris, Seuil, 2007, p. 398.



autre épouse et d'autres enfants. Cet empressement et cette suite inattendue ajoutent une pointe de fantastique au récit. Papa, le père de Norah, Franck (le mari d'*Hilda*), Ange (*Mon cœur à l'étroit*), tous forment de nouvelles familles à une vitesse hallucinante et sans aucun remord. Peu importe si la nouvelle femme est leur belle-sœur (*Hilda*), la compagne de l'ex-mari de son épouse (*Mon cœur à l'étroit*) ou une succession d'inconnues jeunes et séduisantes (*Trois femmes puissantes*). Ce n'est pas l'amour ou la moralité qui compte, du moins pas pour ces individus.

Tandis que les personnages secondaires se permettent de tels comportements, « [u]ne inflexible loi morale (de nature quasi kantienne puisqu'elle pèse comme un impératif catégorique, mais absurdemment pour un seul) s'applique au protagoniste principal »<sup>1</sup>. Le héros se trouve dans l'impossibilité de se conformer à la vie erratique de ceux qui l'entourent. Il est attaché à la famille par une obligation inébranlable dont il est le seul dépositaire. Lucie n'arrive à accepter ni la séparation de ses parents, ni le départ de son mari, ni l'envol de ses filles. Elle est la seule qui essaie de maintenir ou de refaire l'unité perdue. Herman, le protagoniste du roman *Un temps de saison*, résiste à l'intégration dans le village normand. L'impossibilité de se soumettre aux lois du lieu, de lier des relations sexuelles avec les autochtones, d'oublier son épouse et son fils engloutis par le mauvais temps, éloigne le personnage des préceptes sains et égoïstes des autres.

Même ceux qui comprennent l'absurdité de leur attachement à la famille ne peuvent s'en défaire. Pour Norah, les torts de son père sont nombreux et impardonnables ; mais lorsqu'il lui demande de lui venir en aide, elle n'hésite pas. Dans le deuxième volet de *Trois femmes puissantes*, Rudy rappelle une crise majeure de son mariage : le départ de Fanta chez Manille, l'employeur du héros. Elle revient auprès de son mari, mais celui-ci est convaincu que le retour est dû à l'amour que sa femme porte à Djibril, leur enfant. Pourtant, elle ne fuit pas la maison avec son fils. Cette Sénégalaise, jamais aperçue objectivement, jamais présente pendant la diégèse<sup>2</sup>, semble trop intègre pour rompre définitivement avec un homme qui la rend, selon toutes les apparences, malheureuse. Dans le roman le plus récent, Malinka ne peut rompre définitivement avec sa mère, bien qu'elle la méprise à cause de son origine. Et Ladivine Sylla, la mère, accepte le don parcimonieux des visites mensuelles taciturnes de sa

---

<sup>1</sup> Dominique Rabaté, *Marie NDiaye, op. cit.*, p. 27.

<sup>2</sup> C'est aussi le cas d'*Hilda*. Elle donne le nom de la pièce, elle est le noyau des conversations entre Madame Lemarchand et Franck Meyer, mais elle reste invisible aux lecteurs ou spectateurs.

progéniture, non sans dépit. Dominique Rabaté résume bien l'ambivalence des relations familiales et la honte qui en découle :

C'est donc parce qu'ils restent, en un certain sens, moraux que les héros de Marie NDiaye ne réussissent pas à s'affranchir de leur culpabilité paralysante. Rosie comme Lagrand n'éprouvent qu'envie pour ceux qui oublient, ceux qui sont véritablement forts, ceux qui forment, déforment et reforment à leur guise ces familles mobiles que désir sexuel et intérêts d'argent tissent de manière provisoire. La faiblesse, c'est vouloir, comme Fanny, regagner une famille perdue et croire encore à la chaleur fusionnelle de la maternité protectrice.<sup>1</sup>

« La famille dans l'œuvre de Marie NDiaye est le lieu de toutes les confusions, de toutes les métamorphoses »<sup>2</sup>. Tout peut arriver dans cet univers familial si grotesque, si bizarre. Toute transgression est possible, toute forme de violence. Les crimes qui existent au niveau de la société semblent se multiplier et s'aggraver au sein des micro-unités sociales. Aux meurtres, agressions physiques et morales, au vampirisme, il est possible d'ajouter l'adultère, l'abandon ou l'inceste<sup>3</sup>. Et comme les protagonistes n'ont pas développé un système de défense contre les abus commis autour d'eux, ils ont du mal à s'adapter et à être acceptés. De l'impossibilité de remédier aux ruptures découle un sentiment de culpabilité. La faute engendre l'étrangeté et celle-ci détermine la solitude. La moralité du héros le différencie de ceux qui l'entourent et, finalement, il se voit confronté à un cercle vicieux d'où il lui est presque impossible de s'échapper. :

Les rapports familiaux tels qu'ils sont dépeints dans l'œuvre littéraire et théâtrale de Marie NDiaye sont, pour la plupart, fantastiquement mortifères. La famille est un organisme qui finit très souvent par anéantir le protagoniste ndiayien, le détruisant petit à petit à travers d'inquiétantes formes d'exclusion, d'abandon, de rejet, de torture et de trahison.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Dominique Rabaté, *Marie NDiaye, op. cit.*, p. 33.

<sup>2</sup> Christine Jérusalem, « Coucher du cœur sur le carreau. Mère et fils dans l'œuvre d'Anne Godard et Marie NDiaye » à paraître in Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), *Écritures contemporaines 12 : Le Roman contemporain de la famille, op. cit.*

<sup>3</sup> À vrai dire, il est impossible de parler d'une véritable relation incestueuse dans les ouvrages de Marie NDiaye ; mais, clairement, il y a un penchant très puissant envers l'inceste. Nadia observe son fils à la dérobée et s'inquiète de le trouver tellement séduisant. Le regard que Rudy pose sur sa mère est celui d'un homme, pas celui d'un fils : « [Sa mère] portait un jean et un polo rose et quand elle se détourna pour aller vers la cuisine, il vit que le jean était serré et qu'il moulait ses hanches étroites, ses fesses petites, ses genoux très fins. » (*TFP*, p. 237).

<sup>4</sup> Andrew Asibong, « Autour de la mère morte » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femmes puissante. L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 243.

### I.3.3 De la faute à l'étrangeté et vice-versa : troubles et déambulations de l'individu contemporain

Les études portant sur la société et la famille n'ont fait que préparer le terrain pour l'analyse des thématiques de l'individu. Tous les phénomènes observés ci-dessus ont des répercussions sur le plan individuel. Tous les thèmes retracés jusqu'à présent acquièrent des significations nouvelles, atteignent un état de complétude ; car, observer ce qui arrive autour des héros informe de leurs préoccupations, de leurs névroses, de leur nature-même. Et si le milieu social ou familial n'est aucunement un havre de tranquillité, il est clair que les conséquences pour la personne ne seront pas des meilleures. De plus, il semble que les protagonistes sont toujours en quelque sorte les victimes des actions des autres ou de leurs propres faits.

Avant de fouiller dans les problèmes des héros, faisons un bref détour dans la galerie pittoresque des personnages secondaires. Les femmes et les hommes qui la peuplent sont divers et légèrement invraisemblables. Parfois, c'est le creux qui les caractérise, l'unidimensionnalité. Êtres simples, sans complications morales, sans ambitions, ils mènent une vie paisible et, parfois, ils réussissent dans leurs carrières. Jean-Pierre Richard les appelle des « personnages euphoriques [,] insoucieux d'eux-mêmes, "lisses", non divisés, ainsi la mère de Fanny dans *En famille* »<sup>1</sup> ou Eugène du même roman, Valérie (*La femme changée en bûche*), Isabelle, Maud et Lise (*La Sorcière*), Manille (*Trois femmes puissantes*). Andrew Asibong observe chez certains de ces sujets *lisses* une prédisposition à l'idiotie : « NDiaye's writing has always contained descriptions of almost intoxicatingly idiotic people. These descriptions of a kind of ineffable stupidity have sometimes been amusing, but they have with equal frequency been disturbing, eroticized, and sad »<sup>2</sup>. Aucune complication ne hante l'esprit de ces individus, comme Eugène ou Charlotte, la villageoise qu'on propose à Herman comme partenaire sexuelle. Incapable de toute forme de communication intelligente, la jeune femme est une caricature robotique qui engendre rire, mais plutôt malaise :

Mais Charlotte n'entendait rien à ces subtilités de langage. Elle haussait les épaules et son visage un peu fatigué devenait plus inexpressif encore. Sans

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>2</sup> « L'écriture de NDiaye a toujours contenu des descriptions des individus idiots jusqu'à l'intoxication. Ces descriptions d'une sorte de stupidité ineffable ont parfois été amusantes, mais elles ont été également inquiétantes, érotisées et tristes. ». Andrew Asibong, « NDiaye's Intelligent Subjects » in Warren Motte et Lydie Moudileno (éds.), « Mondes de Marie NDiaye » in *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, *op. cit.*, p. 29. Nous traduisons.

embarras, elle attendait qu’Herman passât à une autre question ou se tût, et elle était, elle aussi, prête à tout, sans l’avoir décidé ni en être consciente.<sup>1</sup>

À part l’égoïsme et l’insouciance des personnages creux ou stupides, il ne faut pas ignorer le pouvoir de la communauté, du troupeau. De nombreuses œuvres mettent en scène des collectivités hostiles, peu accueillantes, meurtrières. Il peut s’agir des villageois de *En famille* ou de *Providence*, des Bordelais dans *Mon cœur à l’étroit*, du groupe des parents dans *Les grandes personnes*. Ces bandes, unies par des ressemblances physiques et comportementales, se remarquent par leur intolérance face à la nouveauté, face à tout ce qui est extérieur et menaçant. Or ces gens sont presque toujours des provinciaux français, fiers de leur nationalité et de la pureté de leur origine. Aucun autre peuple – ni les Allemands, ni les Sénégalais – n’est autant stéréotypé, n’est présenté avec autant d’ironie à l’exception peut-être des Chinois stylisés de la nouvelle *En Chine 1 et 2*.

En outre, la violence sociale et familiale existe et s’épanouit surtout grâce à la cruauté des types forts, rusés, tels que Papa, le père de Norah, Madame Lemarchand, Abel Descas ou Diane Carpe. Et, évidemment, pour que ceux-ci soient forts, il faut qu’il y ait des faibles, des persécutés, des opprimés. Les enfants entrent dans cette dernière catégorie, même si plus tard, certains auront leur revanche. Lazare et Freddy Moliger appartiennent en égale mesure à cette catégorie, bien que les deux soient aussi abusifs et menaçants<sup>3</sup>. Incluons ici presque tous les protagonistes.

Le héros ndiayien a deux traits essentiels et complémentaires : il est étrange et il a toujours honte de quelque chose. Une qualité engendre l’autre et inversement. Ce cercle vicieux cause la solitude du personnage, son éloignement et son incompréhension du monde. Il serait bien de mentionner brièvement et à part les deux premiers personnages principaux, le jeune Z. et le narrateur de *Comédie classique*. Certes, la bizarrerie y est déjà présente, de même que le sentiment d’inadéquation. Pourtant, c’est une supériorité intellectuelle – réelle ou imaginaire – qui les situe en marge. L’introspection et les ambitions littéraires écartent ces deux jeunes gens de la nature plus humble et des pensées plus limitées qui caractérisent le reste des héros.

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *Un temps de saison*, op. cit., p. 74.

<sup>2</sup> Un « troupeau » africain apparaît dans le film *White material*, mais comme le scénario n’est pas entièrement écrit par NDiaye, il ne vaut pas la peine de le considérer comme un point de repère pour la prose de l’écrivain.

<sup>3</sup> Le rapprochement de ces deux hommes n’est pas exagéré si nous pensons qu’ils sont, chacun à leur tour, comparés à des chiens errants, avec toute la loyauté et le danger instinctuel que ces animaux conjurent.

Nous devons préciser d'emblée que, dans ce contexte, étrangeté ne signifie pas tellement hors du commun, inquiétant, merveilleux. La singularité des protagonistes est complètement différente du fantastique qui baigne l'écriture de NDiaye. Ici, étrange résonne avec étranger. L'association n'est pas sans fondement vu l'étymologie commune des deux termes. Ils proviennent du mot latin *extraneus* qui signifie « du dehors, extérieur, qui n'est pas de la famille, du pays »<sup>1</sup>. Le héros peut se sentir mal à l'aise, ses gestes et son apparence peuvent paraître empruntés même dans son pays natal, sa ville ou son village, voire sa famille :

L'étrangeté de ce rapport au monde est fondamentalement liée à un décalage social persistant, à une impossibilité foncière d'appartenir à un monde stable, sinon par imposture. Les héros et les héroïnes de Marie NDiaye ont une conscience aiguë et malheureuse de leur différence : ils souffrent de leur apparence, parce qu'elle les expose.<sup>2</sup>

C'est exactement l'apparence qui distingue Fanny de sa famille et des habitants des villages français. Or le lecteur ne saura jamais précisément quelles sont les « nombreuses particularités inhérentes à la silhouette, au langage, à la forme de l'esprit de Fanny »<sup>3</sup> qui outragent la communauté et déterminent son exclusion. La présence de la jeune fille n'est pas terrifiante, elle ne trahit pas l'inquiétante étrangeté que peut causer l'image spectrale de la fille dans *Les grandes personnes* ou de l'enfant de Djamila dans *Rien d'humain*. Le physique de Fanny est menaçant parce qu'il est différent de l'extérieur des membres du clan. Et qu'il s'agisse d'un groupe restreint, provincial, donc obtus, ne fait que détériorer les rapports entre la famille exigeante et la fille qui veut obéir mais ne sait pas comment changer, comment plaire : « Mais Fanny savait qu'on pouvait pardonner à sa mère et, à elle, ne rien concéder malgré ses douloureux efforts vers une conduite parfaite à l'endroit de la famille, et un amour respectueux »<sup>4</sup>. Méprisée par les siens, l'héroïne dédaigne à son tour ceux qui lui ressemblent, ceux qui témoignent du même exotisme :

[Georges] avait la poitrine large, une belle figure assurée et ressemblait à Fanny au point qu'on les avait pris souvent pour frère et sœur, ce qu'elle eût, aujourd'hui, difficilement supporté et dont le souvenir humiliant lui fit murmurer d'une voix aigre [...] :

---

<sup>1</sup> « Étrange » définition et étymologie in Trésor de la langue française informatisé, op. cit.

<sup>2</sup> Dominique Rabaté, *Marie NDiaye, op. cit.*, p. 15.

<sup>3</sup> Marie NDiaye, *En famille, op. cit.*, p. 87.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 134.

- Eh bien, que veux-tu ?<sup>1</sup>

Pour Jean-Pierre Richard, « [tel] est l'un des paradoxes de la singularité : c'est à travers sa passion de ressemblance que Fanny, finalement, s'éprouve et se révèle différente »<sup>2</sup>.

L'étrangeté de l'héroïne de *En famille* est causée par des différences physiques liées à son origine, jamais nommées. Dans d'autres romans, c'est justement cette origine que le héros fuit volontairement, sans qu'elle soit pour autant tellement visible. Nadia, narratrice de *Mon cœur à l'étroit*, se trouve brusquement victime d'une coalition de toute la ville de Bordeaux. Son mari est blessé et sa blessure tarde à guérir ; elle perd son emploi dans une école prestigieuse ; les rues s'arrangent de sorte qu'elle s'égaré dans un lieu qu'elle connaît pourtant par cœur. N'ayant accès qu'aux pensées et perceptions de Nadia, il est difficile de trouver la raison de son expulsion. Car c'est contre elle que se rebelle tout ce qui l'entoure. Ange guérit miraculeusement dès qu'elle part chez son fils. La vérité se dévoile peu à peu. La protagoniste a fui ses parents qui habitaient dans un quartier pauvre, loin du centre de Bordeaux. Elle cache leur existence à son fils et à son deuxième ami, le très convenable et bordelais Ange. « La honte du milieu d'origine est ainsi très souvent la cause du malaise dans lequel vivent les personnages de Marie NDiaye »<sup>3</sup>. Arrivée en Guadeloupe, Rosie Carpe est honteuse de son apparence, « de ses vieux vêtements de Paris qui l'engonçaient déjà »<sup>4</sup>.

Malinka ressent de manière violente le besoin de ne pas laisser transparaître son métissage. Dans son cas, la honte est causée par la couleur de peau de sa mère. L'étrangeté vient de l'effort de créer un équilibre entre le désir d'éloigner Ladivine Sylla de sa nouvelle existence en tant que Clarisse Rivière et l'impossibilité de rompre définitivement avec celle-ci. Elle n'arrive donc pas à faire ce que Nadia réalise avec plus de désinvolture. L'impuissance de rompre avec ses parents, plus précisément avec son père, est l'élément déclencheur de la bizarrerie et des troubles de Norah, héroïne du premier volet de *Trois femmes puissantes*. Elle n'a jamais ressenti de honte à cause de son métissage, mais elle a été humiliée par l'attitude de son père face à son sexe et à son physique peu séduisant. À la différence de Nadia et de Malinka, Norah n'abandonne pas son père ; c'est elle qui a été abandonnée, enfant, dans une sorte de réécriture de *Papa doit manger*. Adulte, elle blâme le reniement paternel pour tout ce qui ne marche pas dans sa vie et dans celles de sa mère, sa

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture*, *op. cit.*, p. 168.

<sup>3</sup> Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>4</sup> Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, *op. cit.*, p. 13.

sœur et son frère. L'attachement du père à son fils unique blesse profondément l'orgueil de la fille. Sa tentative de réconciliation est un échec que la jeune femme enfouit dans les profondeurs de son inconscient, mais dont les effets néfastes continuent de lui gâcher la tranquillité. Ses efforts vers « la délicatesse, [...] la simplicité » (*TFP*, p. 32) sont coupés court par les actions des hommes de sa vie. Son père lui fait du tort par son absence, Jakob, son compagnon, par sa présence indolente et sa fainéantise. Ne pouvant échapper à aucune de ces deux relations, l'héroïne se débat pour rester debout au cœur des difficultés qui la menacent.

Rudy se sent décalé en France, où sa situation financière n'est pas du tout florissante. Ancien professeur de littérature française médiévale, il a du mal à s'adapter dans son nouveau poste de marchand de cuisines. Sa vie de famille n'est pas meilleure. Sa femme noire est mal à l'aise dans la province française où elle ne trouve pas d'emploi. Pour lui, c'est difficile de se comporter et de paraître comme un bourgeois mûr et prospère :

Pourquoi, le temps passant, pourquoi, la belle jeunesse s'éloignant de lui, avait-il l'impression que seule la vie des autres, de presque tous les autres autour de lui, progressait naturellement sur un chemin de plus en plus dégagé que la lumière finale éclairait déjà de rayons chauds et tendres [...]. (*TFP*, p. 96)

Cette situation et ces pensées l'isolent plus que sa blancheur de peau et sa blondeur ne l'avaient fait au Sénégal. À vrai dire, en Afrique, son physique différent, sa culture, sa façon de parler, l'avaient distingué de manière avantageuse, lui avaient permis de gagner le cœur d'une femme qu'il adore et admire. Le temps passé dans le pays africain a représenté pour le héros une « période radieuse de sa vie » (*TFP*, p. 143).

L'étrangeté de Khady est singulière parmi la bizarrerie d'autres protagonistes. Elle est Sénégalaise, mais pourtant elle ignore jusqu'aux informations les plus élémentaires du territoire où elle a passé toute sa vie, de même qu'elle ne reconnaît ni ne peut nommer les lieux divers qu'elle traverse. Étrangère dans sa patrie, Khady l'est aussi dans la société. Orpheline, veuve, sans enfant, elle est exclue par sa belle-famille. La plus solitaire des héroïnes de Marie NDiaye, la jeune femme est la seule qui n'éprouve pas une honte accablante, malgré les humiliations, les blessures, les coups qu'elle endure au cours de son trajet forcé vers l'Europe. Tout au contraire, Khady reste convaincue de sa propre valeur en tant qu'être humain. Alors que tout lui est adversité, alors que son corps souffre, elle s'accroche à la réalité de son nom, à la dignité d'être simplement Khady Demba. « L'insistance sur le nom et sur la force performative du nom dans ce troisième récit [de

*Trois femmes puissantes*] en particulier en font un élément indispensable de la dimension du personnage »<sup>1</sup>. Cependant à la différence d'autres héros ou héroïnes<sup>2</sup>, la jeune Sénégalaise est en parfait accord avec ce que son nom représente :

Le prononcer, comme le fait à maintes reprises, produit un espace et un geste linguistique qui lui sont propres et qui lui apportent une certaine fierté. Articuler ou penser son nom fournit un moment sacré de retour à elle, un rappel qu'elle est unique.<sup>3</sup>

La bizarrerie de Khady n'a donc rien à voir avec la honte et la culpabilité de son apparence et de sa situation. Par contre, elle trahit une puissance improbable, qui n'existe pas ailleurs, à l'exception peut-être de Fanta, une autre Africaine. « Une dialectique de la puissance/impuissance fait ainsi tourner les récits de Marie NDiaye, au point qu'il est généralement impossible de situer définitivement les forts et les faibles »<sup>4</sup>. Ce brouillage des limites entre le pouvoir et son manque apparaît surtout grâce à une superposition des voix narratives. Richard Rivière, selon le point de vue de Clarisse ou de Ladivine Rivière, est tout aussi florissant et puissant que Manille, le chef de Rudy ; mais, dans son discours, le lecteur perçoit qu'il est rongé par des insécurités. Une situation pareille peut s'observer dans *Rosie Carpe* avec Lagrand. Ce Guadeloupéen est vu par Rosie comme le comble de l'élégance et de l'assurance. Or, la vérité est bien loin de ce qui est apparent. Donc, le plus souvent, les forts se situent dans la catégorie des personnages secondaires qui aiment le contrôle, comme Tante Colette, tandis que parmi les principaux, nous retrouvons des gens terrassés, vaincus assez facilement par les difficultés de la vie. C'est pourquoi le personnage de Khady est singulier au cœur de l'étrangeté des autres. Elle rompt avec la tradition de la honte, en se démarquant ainsi même du groupe des héroïnes de son roman : « À l'issue de [la] progression [de

---

<sup>1</sup> Lydie Moudileno, « Puissance insolite de la femme africaine chez Marie NDiaye » in Warren Motte et Lydie Moudileno (éds.), « Mondes de Marie NDiaye » in *L'Esprit créateur*, op. cit., pp. 69-70.

<sup>2</sup> Fanny cache son véritable prénom. Rosie Carpe transforme Rose-Marie en Rosie, nom qu'elle répète sans cesse et sans retirer aucun effet bénéfique de cette incantation. Malinka devient par sa propre volonté Clarisse. Nadia déteste le prénom arabe de sa petite-fille, Souhar. En se limitant à ces circonstances, Dominique Rabaté souligne : « Plus le récit répète ce nom, comme un talisman, plus il souligne le malaise de n'avoir plus que ce frêle soutien pour se sentir vivre ». Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, op. cit., p. 22.

<sup>3</sup> Shirley Jordan, « La puissance de Khady Demba » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante : L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit., pp. 272-273. La fierté de Khady prononçant son nom résonne avec « la confession de Georges », le fiancé de Fanny : « Je ne suis rien d'autre que moi, Georges et je ne comprends rien aux noms dont on m'affuble [...]. Suis-je donc, sans le savoir, autre chose que Georges, quelque chose, vois-tu, qui serait haï et méprisé ? Mais je me sens être Georges, tout simplement, ainsi que je me le répète chaque jour pour ne rien avoir à faire avec ces mots. ». Marie NDiaye, *En famille*, op. cit., p. 233.

<sup>4</sup> Lydie Moudileno, « Puissance insolite de la femme africaine chez Marie NDiaye » in Warren Motte et Lydie Moudileno (éds.), « Mondes de Marie NDiaye » in *L'Esprit créateur*, *Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, op. cit., p. 67.



l'histoire], la protagoniste du dernier récit, Khady Demba semble dotée d'une puissance extraordinaire bien supérieure à celle des deux autres "femmes puissantes" du roman. »<sup>1</sup>.

Honte, étrangeté, impossibilité d'appartenir à un groupe déterminé, tous ces aspects déterminent un sentiment de culpabilité écrasante. À l'exception de la remarquable Khady, le reste des protagonistes est poursuivi par la conscience d'une faute toute-puissante et indicible. En général, le héros ou l'héroïne de Marie NDiaye ne peut (s')expliquer exactement quel est son manquement aux règles de la société et de la famille. Son ignorance peut être réelle ou dissimulée. Dans le premier cas, la meilleure illustration est l'histoire de Fanny. Si son apparence est à la base du rejet familial, pourquoi semble-t-on la mépriser même après son changement corporel, après sa résurrection fantastique ? Aurait-elle commis aussi d'autres fautes ? Dans l'opinion de sa mère et de Tante Colette, la jeune fille souffre à cause de « [sa] nature obstinée »<sup>2</sup>, elle « n'es[t] plus que le fruit de [s]on odieuse arrogance »<sup>3</sup> ; mais l'arrogance ne connaît en principe ni honte ni culpabilité. Ainsi, Nadia est orgueilleuse et contente de la vie qu'elle mène en compagnie d'Ange jusqu'à ce que la ville se tourne contre elle. Au début, elle ne comprend rien de tout ce qui lui arrive, mais elle se sent honteuse. La honte déraisonnée, l'auto-accusation gratuite font songer à Fanny. Toutefois, la situation oppressante l'oblige à reconsidérer ses actions et ses valeurs, à déterrer ses péchés. Certains de ces aveux, ceux qui contiennent des vérités graves, enfouies aux profondeurs de son inconscient, surgissent dans le texte en italique : « *Car je ne pense jamais à [mes parents], j'ai oublié leur visage et presque leur nom qui n'est plus le mien depuis longtemps par la grâce du mariage* »<sup>4</sup>. Pas à pas, au fur et à mesure que son comportement fautif envers ses parents, son ex-mari, son fils et même ses élèves issus du quartier de son enfance devient visible, la culpabilité commence à hanter l'esprit de la protagoniste. L'accouchement surnaturel, arrivé après la réconciliation avec ses géniteurs, peut être lu comme une métaphore de libération. Au terme de son trajet, Nadia réussit à se libérer des préjugés, à trouver une voie vers la simplicité de ses origines.

Si Nadia fuit ses parents et supprime leur souvenir, voire leur existence, une démarche similaire est observable pour Norah et Rudy. Les situations sont, certes, légèrement modifiées. Norah a été une « une fille jalouse [...] de n'avoir jamais appartenu au cercle des

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, *En famille*, op. cit., p. 224.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>4</sup> Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, op. cit., pp. 231-232. Les mots en italique apparaissent dans le texte d'origine.

proches de son père » (*TFP*, p. 18). Malgré cette situation, la culpabilité pèse seulement sur elle. Ce sentiment est dû à l'équilibre précaire de sa vie familiale en France et aussi à un événement refoulé. Conformément aux dires de son père, l'héroïne est venue au Sénégal lorsqu'elle était plus jeune. Elle nie avec fermeté, « atterrée d'avoir l'air de supplier qu'on la croie » (*TFP*, p.78). La visite oubliée trahit la faiblesse de Norah envers son père, faiblesse qui contrevient à l'indépendance et l'autosuffisance proclamées. L'acceptation des événements passés il y a dix ans lui apporte du calme, bien que sa mémoire demeure muette : « [Norah] y consentait, humblement, déraisonnablement, comme à un mystère » (*TFP*, p. 92).

Rudy ressent les mêmes gênes que la protagoniste de la première partie. Les problèmes de son mariage et les crimes de son père troublent son esprit et produisent un sentiment d'infériorité accablante. La suppression de certains détails saugrenus de son passé et de celui de son géniteur le rapproche de Nadia et de Norah. Et nous remarquons que les héros de Marie NDiaye semblent devoir payer tantôt pour leurs fautes, tantôt pour les erreurs de ceux qui leur sont proches :

Car le malheur du personnage vient aussi (et surtout) de l'intériorisation subjective de la cause extérieure. C'est le héros ou l'héroïne qui prend en charge pour lui-même la malédiction qui le frappe et dont il serait naturellement la source. Ce point me semble très important parce que c'est bien cela qui interdit justement la possibilité d'un règlement du conflit : si l'ennemi est à la fois intérieur et extérieur, ni l'affrontement avec la réalité, ni le monologue intérieur à visée délibérative ne peuvent plus se proposer comme solution.

Pour le dire autrement, le personnage central intériorise comme honte et punition de lui-même ce qui lui vient d'autrui – un autrui toujours pensé comme supérieur et comme figure d'une réussite hors d'atteinte, provoquant un mélange de dégoût et d'envie.<sup>1</sup>

À l'opposé de la politique de refoulement d'autres protagonistes, Malinka ne ferme pas son esprit au souvenir de sa mère. Pour que sa mission soit accomplie, elle doit s'assurer que sa mère est toujours là où elle peut la surveiller. La mise à l'écart n'est pas dépourvue de tendresse. Cet amour frustré engendre sa culpabilité et, à la maturité, le désir de réparation : « Comment ferait-elle jamais de la vie de la servante un pain moins amer ? » (*L*, p. 119). La réconciliation est arrêtée brusquement dans *Ladivine*, alors que pour Nadia ou Norah il y a plus d'espoirs.

---

<sup>1</sup> Dominique Rabaté, « Marie NDiaye et l'art des dérapages contrôlés » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante : L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit., p. 74.

Malgré une hyperactivité intérieure foisonnante, le personnage central se trouve dans l'impossibilité d'extérioriser ses sentiments et ses problèmes par la parole. Les œuvres de NDiaye se distinguent par un important manque de communication entre le protagoniste et ceux qui l'entourent. Plus grave encore, il semble que le dysfonctionnement de la communication soit entretenu féroce­ment par le héros. Le pouvoir thérapeutique de la parole est annulé par la volonté du sujet. Il refuse de parler aux autres, d'avouer sa honte, d'apaiser ainsi ces fautes intériorisées. Face à la plénitude de la vie des autres, Rudy n'ose pas raconter ses misères. Ou bien, s'il essaie de le faire, il n'arrive à trouver ni le ton approprié, ni les mots adéquats. « Lorsque Rudy profère quelques paroles réelles (c'est-à-dire que ses propos sont rendus au style direct quand il s'adresse à d'autres personnages, et non plus à lui seul dans le silence bavard de son monologue intarissable), l'énormité de ce qu'il dit est sans effet. »<sup>1</sup> :

- J'ai fait tout ce que j'ai pu pour Menotti, tu le sais ? Je n'ai jamais donné autant de moi-même, depuis que je travaille ici, que pour cette foutue cuisine. Les heures supplémentaires, je les ai faites sans les compter.

Il était calme et il pouvait sentir sur son visage la chaleur de son calme, de son sourire léger. [...]

Comme Cathie s'entêtait à feindre de ne pas se rendre compte de sa présence [...], il se pencha doucement vers le lobe minuscule et rosé de son oreille presque translucide.

Il chuchota, calme et doux [...] :

- Je devrais le buter, non ? Manille ?

Elle pencha vivement la tête de côté pour s'éloigner de lui.

- Rudy, fiche le camp, maintenant. (*TFP*, pp. 166-167)

« Le dérapage verbal flotte entre discours purement intérieur ou extériorisation ahurissante. [...] À l'opposé du flux intérieur, les rares manifestations de langage extériorisé sanctionnent une défaite subjective dont le récit collectionne avec cruauté les preuves »<sup>2</sup>. C'est justement comme une défaite que Malinka perçoit l'aveu jamais prononcé de son rituel mensuel chez la servante. Elle ne fait jamais cet aveu, mais elle l'imagine et prévoit des conséquences désastreuses si les mots arrivaient par hasard à se matérialiser :

- Je vais voir ma mère, aurait-elle répondu.

Il était inconcevable qu'elle pût être amenée à prononcer une telle phrase.

Il lui semblerait qu'elle avait échoué là où l'échec ne pouvait être ni pardonné ni

---

<sup>1</sup> Dominique Rabaté, « Marie NDiaye et l'art des dérapages contrôlés » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante : L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit., p. 76.

<sup>2</sup> *Ibid.*

oublié ni transformé en simple erreur, dans la mission même de toute de son existence qui n'avait d'autre sens, se disait-elle aussi évasive qu'implacable, que de dissimuler à tous que Clarisse Rivière s'appelait Malinka et que la mère de Malinka n'était pas morte. (*L*, p. 12)

Un autre élément important chez les héros de NDiaye est la présence de troubles physiques inquiétants et parfois très violents. « Si le monde extérieur et réel ne cesse de rappeler au héros sa déconfiture et son inadaptation, c'est aussi de l'intérieur de lui-même que les signaux de détresse viennent. C'est de son propre corps qu'il n'est plus maître. »<sup>1</sup>. Nadia devient de plus en plus grosse et ses proches suggèrent qu'elle pourrait être enceinte, bien qu'elle ne soit plus jeune. Norah urine sans s'en rendre compte, tout comme Lagrand. Rudy est harcelé par des crises hémorroïdales. Khady voyage avec une blessure à son mollet. Herman tremble continuellement dans l'âpre climat du village ; tandis qu'Olga, l'adolescente de la nouvelle *Le jour du président*, n'arrive pas à vaincre son anorexie. Ajoutons à cette liste grimaces, tics, déplacement difficile et nous comprenons que le corps en mouvement est lui-même aussi générateur d'étrangeté :

À l'intérieur, il marcha d'un pas sûr vers la pièce où se trouvaient les bureaux des employés, bien qu'il ne pût empêcher sa lèvre supérieure de tressauter. Il savait que ce tic lui donnait un air désagréable, presque malsain et que, toujours, c'était la peur qui le faisait naître. (*TFP*, p. 144)

Faisons le point. Jusqu'à présent les thématiques liées aux individus ont été : la faute, l'étrangeté, la culpabilité, les troubles physiques et moraux et les problèmes communicationnels. En dehors de tout cela, les protagonistes se remarquent aussi par leurs déambulations. À l'exception du jeune Z. et des personnages des œuvres plus courtes (théâtre, nouvelle, conte<sup>2</sup>), les autres héros sont toujours en mouvement. Au début de la carrière de Marie NDiaye, le déplacement était assez réduit. Le narrateur de *Comédie classique* fait des trajets à travers Paris, Herman tourne en rond dans un village normand. Les mouvements plus amples ne dépassent d'abord pas les frontières de la France, comme c'est le

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>2</sup> Il faut toutefois mentionner que même pour les récits brefs ou les pièces dramatiques il est possible d'observer une dynamique spatiale assez importante. *La Naufragée* se déroule à Paris et en Angleterre. Prunelle visite tous les paradis avant de rentrer auprès de son frère. *En Chine 1 et 2* se base sur un déplacement-engloutissement dans le pays asiatique. Presque toutes les pièces de théâtre reposent sur un retour ou une visite importante : Providence revient dans son village, Bella rentre d'Amérique, les enfants de Rudy et Eva rentrent dans la maison de leur enfance. Il y a même une nouvelle qui se déroule dans un autobus : *Révélation*.

cas des périples de Fanny<sup>1</sup>, de Lucie ou de la narratrice de *La femme changée en bûche*. Avec *Rosie Carpe*, les personnages quittent l'hexagone, tout en restant dans des territoires administrés par des Français. Après la Guadeloupe, c'est la Corse qui est suggérée dans *Mon cœur à l'étroit*. Le Sénégal et l'Allemagne<sup>2</sup> apparaissent dans les deux derniers romans. L'écriture devient cosmopolite. Le monde s'ouvre aux personnages en ajoutant des troubles nouveaux à leur esprit : aliénation, choc culturel, stéréotypes, racisme. L'étrangeté se trouve ainsi enrichie par des éléments concrets, puisés dans un monde davantage ancré dans la réalité environnante. Bien sûr, le stéréotype peut affecter les endroits traversés. L'Afrique est brûlante, rouge, poussiéreuse, misérable ; donc, facilement reconnaissable même lorsqu'elle n'est pas identifiée explicitement<sup>3</sup>. Les protagonistes deviennent voyageurs, suivant les pas de leur créatrice. Mais ce n'est pas la beauté ou les détails des lieux qui les intéressent. Ils n'appartiennent pas à un récit de voyage, suivant un modèle très courant même parmi les écrivains contemporains<sup>4</sup>. La prose de NDiaye récuse des données historiques ou géographiques précises. L'écrivain refuse d'attribuer une dimension documentaire à ses écrits. Les lieux parcourus deviennent ainsi des adjuvants dans les thématiques liées à l'individu.

Les trajets qu'ils font et les personnes qu'ils croisent déclenchent en eux des réactions et des sentiments qui les métamorphosent, parfois littéralement. À vrai dire, les changements sont les résultats de tous les troubles des héros. Leur apparence n'est pas satisfaisante ? Ils s'évertuent de l'améliorer afin de s'intégrer ou d'accomplir une tâche. Le changement peut se faire en gardant la forme humaine et des traits physiques reconnaissables ou en choisissant d'entrer dans la peau d'un animal ou d'un végétal. Fanny ou Diane Carpe font partie de la première catégorie : elles gardent leur statut humain, mais altèrent ou mieux dit améliorent quelque chose dans leur apparence. L'héroïne de *En famille* acquiert des caractéristiques plus convenables, susceptibles de lui permettre l'intégration dans la famille. Diane Carpe semble trouver la clé d'une jeunesse éternelle. Si pour ces deux femmes la métamorphose est désirée et même un peu travaillée, dans d'autres cas elle est inopinée et choquante. Arbre, caillou, chien, serpent, oiseau ou plante – c'est la liste des formes que peuvent revêtir les

---

<sup>1</sup> Il y a un débat concernant l'exact emplacement du village du père dans *En famille* dont la description diffère tellement des villages français et qui trahit une atmosphère exotique. Pourtant, rien n'est clairement précisé.

<sup>2</sup> Dans *Trois femmes puissantes*, l'Allemagne n'est pas une destination ou un décor de la narration, mais le pays d'origine d'un personnage mineur, Jakob. Toutefois, ce pays est le seul cadre pour le texte *Y penser sans cesse*.

<sup>3</sup> Ce phénomène est visible dans *Ladivine* où le pays des vacances de la famille Berger n'est jamais précisé nommé.

<sup>4</sup> Citons, par exemple, quelques ouvrages de Jean-Loup Trassard : *Images de la terre russe* (1990), *Le voyageur à l'échelle* (2006), *Eschyle en Mayenne* (2009).

protagonistes. La transformation est soit définitive soit changeante ou réversible. Ainsi la femme changée en bûche revient à sa forme humaine pour quelque temps mais elle devient également un caillou jeté dans la rue. Michael Sheringham étudie les « ambivalences de l'animalité chez Marie NDiaye » et souligne :

L'équivoque qui règne sur la frontière animal/humain relie les registres réalistes et fantastiques dans les romans de NDiaye, pouvant charrier méfiance, hostilité ou violence, mais aussi fantasme de participation, de fusionnement, de libération.<sup>1</sup>

En réalité, la dialectique humanité/animalité et les questions qu'elle soulève sont le résultat et le couronnement de tous les thèmes de l'individu. Transformé, le héros est susceptible de dépasser le rejet familial ou social, de s'adapter ou de s'envoler, littéralement, loin des problèmes. Ou bien, comme Ladivine, la métamorphose peut servir de point de départ à une quête des origines.

---

<sup>1</sup> Michael Sheringham, « Ambivalences de l'animalité chez Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante : L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit., p. 54.

## Conclusion

Comme pour la plupart des auteurs contemporains, il est difficile de classer l'écriture de Marie NDiaye dans une taxinomie rigide, tout comme il est impossible de parler d'un consensus critique parfait. Retracer toutes ses influences, les circonscrire à des époques et à des lieux déterminés est un but quasi-impossible à atteindre. Avec la maturité littéraire, la romancière s'ouvre au monde, part à la recherche de ses racines, mais aussi en quête de nouveaux territoires. Si ses ouvrages deviennent cosmopolites, ils s'attaquent aussi, pour la première fois, au Sénégal de son père. Comme elle l'avoue elle-même, « depuis deux livres »<sup>1</sup>, depuis deux romans successifs, le Sénégal apparaît plus ou moins explicitement, sans que cela marque une rupture avec son travail antérieur. En effet, ces écrits s'inscrivent dans la construction complexe de l'œuvre. Tout ce qui tient aux influences et aux thèmes essentiels de *Trois femmes puissantes* et *Ladivine* est en harmonie avec le reste de ce qu'elle a créé. Et le fait que l'ensemble manque a priori de signes évidents de métissage littéraire découragerait dès ce point l'association de Marie NDiaye avec les écrivains francophones, malgré l'utilisation récente du *topos* sénégalais. Toutefois, les analyses menées jusqu'à présent ont été plus ou moins généralisantes. Y aurait-il quelque chose à découvrir si nous grattions la croûte des apparences ? Le pas suivant sera une étude formelle plus précise. Si le Sénégal et ses habitants font irruption dans la narration, il serait opportun de regarder de plus près la mise en place de ces occurrences et de les rapporter à tout ce qui est propre à l'auteur. Donc, la question qui s'impose désormais serait de savoir quel est l'impact de l'ouverture vers l'Afrique sur les procédés narratifs, scripturaux.

---

<sup>1</sup> Claire Renée Mendy, « La divine Marie NDiaye », in *Amina*, *op. cit.*, p. 50.

# **DEUXIÈME PARTIE : La puissance de l'écriture**



## Introduction

À première vue, *Trois femmes puissantes* et *Ladivine* ne se démarquent des ouvrages de Marie NDiaye que par l'introduction de l'Afrique et des personnages africains observés dans leur milieu d'origine. Il n'y a *a priori* aucune rupture dans le style de l'écrivain, à part l'allègement subtil des phrases et la diminution des apports fantastiques ; mais cela était visible dès *Mon cœur à l'étroit*. Les thématiques principales restent les mêmes, tout comme les influences majeures. Dominique Rabaté considère que *Trois femmes puissantes*, « dans la relative hétérogénéité de ses trois récits, peut sembler une sorte de synthèse de l'œuvre en même temps qu'un prolongement »<sup>1</sup>. Dans cette lignée, il est possible d'affirmer que *Ladivine* est un prolongement du prolongement, confirmant le rôle primordial du Sénégal et de l'Allemagne<sup>2</sup>, tout comme le motif des trois femmes et celui de la femme africaine. Ces éléments inédits s'enchâssent donc dans une structure narrative qui ne semble pas affectée par des changements majeurs. Et pourtant, sans une analyse détaillée de l'appareil narratif, descriptif et caractériel de ces deux œuvres, les différences risquent de passer largement inaperçues.

L'étude des particularités de ces deux romans s'intéressera de manière détaillée au dispositif langagier et narratif. « L'écriture [de Marie NDiaye] produit une sorte de film, plus ou moins transparent, mais qui arrache la réalité à sa tranquille normalité »<sup>3</sup>. C'est elle qui assure le déplacement vers l'étrangeté, le dépaysement du lecteur même avant l'introduction de nouveaux décors. La virtuosité scripturale et la finesse de la poésie dénotent une complexité qui échappe aux rigueurs des classifications narratives formelles, tout comme il est difficile de situer son œuvre dans le sillage d'un courant littéraire précis<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Dominique Rabaté, « Marie NDiaye et l'art des dérapages contrôlés » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante : L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit., p. 71.

<sup>2</sup> La capitale allemande est au centre du texte *Y penser sans cesse*, publié en 2011, entre les deux œuvres du corpus principal.

<sup>3</sup> Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, op. cit., p. 23.

<sup>4</sup> Marie NDiaye n'écrit pas pour se conformer à une norme, à des théories contraignantes et parfois dépassées avec lesquelles elle n'est pas au courant : « Andrew Asibong : Par rapport à beaucoup d'écrivains contemporains qui ne cessent de parler de leurs œuvres, très souvent vous avez peu de choses à dire quand on vous parle d'une théorie qu'on a formulée à propos d'un de vos livres. D'où vient cette pudeur au sujet de votre écriture ?

Marie NDiaye : Ce qui était très intéressant déjà depuis le début du colloque hier, c'était de se rendre compte que, finalement, j'exerce un contrôle très réduit sur ce qui m'anime au moment où j'écris. Toutes les choses que vous avez si brillamment et finement disséquées et étudiées, je les reçois comme un don. ». Andrew Asibong et Shirley Jordan, « Rencontre avec Marie NDiaye », entretien, in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, op. cit., pp. 187-188. Cette constatation ne s'applique pas seulement aux aspects

Le pas suivant consistera à décortiquer les mécanismes de la description dans les œuvres du corpus ; car tous les décors qui défilent sous les yeux du lecteur se trouvent à la limite du réel et portent une grande charge symbolique. Ce n'est pas la vraisemblance qui pousse l'écrivain dans le choix de ses tableaux. Hautement subjectives, les descriptions sont directement liées à la conscience des personnages centraux. Pour cette raison, les décors sont empreints d'une étrangeté et d'une noirceur particulières ; ou bien, s'il s'agit de l'Afrique, les éléments-clés sont la chaleur impitoyable et la lumière aveuglante.

Tantôt la dimension narrative, tantôt celle descriptive sont intimement corrélées au statut du personnage. Les héros et les héroïnes de *Trois femmes puissantes* et *Ladivine* s'inscrivent dans une longue liste de stéréotypes, surtout familiaux et professionnels : le père africain, la mère seule, le professeur, la femme de ménage, la serveuse... À ce répertoire s'ajoute le type insolite de la femme noire africaine. Toutefois, réduire les protagonistes de Marie NDiaye à des stéréotypes serait un grave contresens. C'est pour prouver leur variété et leurs qualités profondément humaines que nous centrons le troisième chapitre de cette partie sur l'étude des caractères.

---

formels de l'écriture de Marie NDiaye, mais elle vise également le contenu, dans ses dimensions sociologiques, politiques, philosophiques, mythiques...

## II.1 Thématiques

Si le thème est un « réseau organisé d'obsessions »<sup>1</sup>, pourquoi ne pas parler d'obsessions langagières, formelles ou narratives ? Par ailleurs, Serge Doubrovsky souligne que « [l]a critique des significations littéraires devient tout naturellement une critique des relations vécues, telles que tout écrit les manifeste implicitement ou explicitement dans son contenu et dans sa forme »<sup>2</sup>. Donc, le côté formel d'une œuvre est lui-aussi susceptible de générer des thématiques. Nous nous proposons de retrouver les plus fréquentes dans les œuvres du corpus primaire.

Ce sera, en premier lieu, le rapport tripartite entre auteur, narrateur et personnage-focalisateur. Un grand nombre de théories concernent la correspondance entre écrit et la vie privée de l'auteur, surtout après l'introduction du Sénégal. Dans ce sillage, le risque de confondre la voix de l'écrivain avec celle du narrateur est assez élevé. Il y a aussi la tentation d'associer les personnages centraux au narrateur. Pourtant, la question est beaucoup plus complexe et pour donner des réponses appropriées, nous ferons appel aux ouvrages de Gérard Genette et d'autres narratologues.

Nous avons déjà abordé le problème du « dérapage verbal »<sup>3</sup> chez le héros de Marie NDiaye. À présent, il serait intéressant d'étudier les types de discours utilisés dans *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*. Les particularités de la focalisation permettent au lecteur de suivre le fil des pensées des personnages centraux. Cependant, entendre leur voix est beaucoup plus difficile. La discursivité particulière de ces écrits se conjugue avec l'oralité suggérant les traces d'un métissage comme le pensent certains critiques, tels que Lydie Moudileno ou Sarah Burnautzki<sup>4</sup>.

La construction des romans chez l'auteur n'est que très rarement linéaire du point de vue chronologique. Un grand nombre d'anachronies jalonnent le déroulement narratif. Leur fonction primaire est d'introduire des explications quant aux événements du temps du récit, de fixer les thématiques sociales, familiales et personnelles. Dans le choix des discordances

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 245.

<sup>2</sup> Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1970 cité in Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique » in *Communications*, n° 47, 1998, p. 80. [En ligne] [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1988\\_num\\_47\\_1\\_1707](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707) (Consulté le 16 mai 2015).

<sup>3</sup> Dominique Rabaté, « Marie NDiaye et l'art des dérapages contrôlés » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante : L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit., p. 76. Voir aussi Partie I.3.3.

<sup>4</sup> Voir leurs communications dans Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante : L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit.

temporelles, les préférences des focalisateurs trahissent leurs obsessions, leurs faiblesses et la qualité de leur mémoire.

### II.1.1 Auteur, voix, focalisateur : distanciation et ironie

Le texte en tant qu'unité cohérente est écrit par quelqu'un et comporte une ou plusieurs voix narratives. *Trois femmes puissantes* et *Ladivine* s'inscrivent dans les ouvrages écrits à la troisième personne, tout comme *Quant au riche avenir*, *Rosie Carpe* ou *Un temps de saison*. Dans d'autres écrits l'écrivain préfère le « je » : *Comédie classique*, *La Sorcière*, *La Femme changée en bûche*. Quant à la position de l'écrivain, Barthes avait dénoncé, dès 1968, « La mort de l'auteur »<sup>1</sup>, laissant au lecteur la liberté de sa propre lecture. Il rompait ainsi avec la tradition qui garantissait une bonne connaissance de l'œuvre à travers une bonne connaissance de la biographie de l'auteur. Le langage engendre le texte et le texte définit son créateur, et non plus inversement. Gérard Genette précise :

Sur ce point précis de la voix narrative, l'essai de méthode qu'est *Discours du récit* semble donc relever d'un structuralisme que l'on pourrait qualifier d'*internaliste*, comme l'attestent ces formules: "la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène jamais à sa situation d'écriture", "Marcel n'est pas Proust", qui écartent l'hypothèse d'une assimilation de l'instance narrative et de l'instance littéraire, du narrateur et de l'auteur, jugée non pertinente.<sup>2</sup>

Ces propos sont d'autant plus justes pour les romans de Marie NDiaye qu'elle recourt à une instance narrative singulière. Aucun des personnages centraux ne peut être identifié à l'auteur<sup>3</sup>. Dans *Trois femmes puissantes*, les trois récits sont racontés à la troisième personne. Ces récits lus, non pas de façon indépendante, mais l'un après l'autre, donnent pourtant l'impression d'une continuité. Les actions diffèrent, mais il y a une unité stylistique et thématique commune. Pour *Ladivine*, la cohérence est assurée d'emblée par le fait que le roman raconte l'histoire de trois générations de femmes.

En ce qui concerne ce que Genette appelle « le narrateur », la situation est beaucoup plus compliquée ; car la notion et la terminologie qui l'accompagnent sont assez floues.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur » in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61 – 67.

<sup>2</sup> Frank Wagner, « Du structuralisme au post-structuralisme », in *Études littéraires*, Volume 36, numéro 2, Laval, 2004, p. 107. Les mots en italique et les guillemets apparaissent dans le texte d'origine.

<sup>3</sup> Certes, il y aura toujours des spéculations et un certain intérêt à relier la vie et l'œuvre d'un auteur. Beaucoup de lecteurs qui connaissent des détails sur Marie NDiaye peuvent envisager Norah – l'héroïne du premier récit de *Trois femmes puissantes* – comme une transposition de l'écrivain. D'ailleurs, Roland Barthes relationne l'utilisation du passé simple à la présence évidente de l'écrivain : « Le passé simple et la troisième personne du Roman ne sont rien d'autre que ce geste fatal par lequel l'écrivain montre du doigt le masque qu'il porte. » Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 60. Cela est peut-être un peu trop exagéré.

Conformément aux théories de Genette, « le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif (extra- ou intradiégétique) et par sa relation à l'histoire (hétéro- ou homodiégétique) »<sup>1</sup> dans les deux œuvres semble se caractériser par la présence d'un narrateur de type *extradiégétique-hétérodiégétique*<sup>2</sup>. Il existe une voix extérieure à l'histoire qui présente les aventures des personnages :

[Norah] l'étreignit brièvement, sans le presser contre elle, se rappelant qu'il détestait le contact physique [...]. (*TFP*, p. 12)

Khady se coucha sur le matelas qu'elle partageait avec les enfants de sa belle-sœur. (*TFP*, p. 259)

[Malinka] disait maintenant se prénommer Clarisse. (*L*, p. 42)

Les extraits ci-dessus font penser à la présence d'un narrateur omniscient, un narrateur qui fait avancer le fil narratif en décrivant les aventures des personnages avec détachement. Cela est, d'après les narratologues, la destinée de toute instance narrative. Les romans de Marie NDiaye écrits à la première personne ont un narrateur nommé *extra-* et *homodiégétique* :

Je [Lucie] *trouvai* le garçon debout dans la petite pièce des toilettes, lumière éteinte. Grelottant de fatigue, *d'effroi*, il me regarda de ses yeux affolés, et, comme je *me sentais* trop lasse pour tâcher de le rassurer, je *me contentai* de le tirer par la main<sup>3</sup>.

*J'ai [Nadia] parfois l'impression*, au début, qu'on me regarde de travers. Est-ce vraiment après moi qu'ils en ont ?<sup>4</sup>

Dans ces deux fragments, le personnage assume son propre récit. Il faut remarquer la présence des verbes d'opinion dans ces derniers exemples. Or la subjectivité est un élément commun à tous les romans de l'écrivain. Même les récits écrits à la troisième personne utilisent un grand nombre de marqueurs subjectifs : « À peine entrée, Norah *sentit* à quel point la maison était vide. » (*TFP*, p. 17) ; « En quittant le marché, [Ladivine Sylla] *choisit* de faire un détour par une rue parallèle à la sienne afin de profiter du soleil » (*L*, p. 139). Cet aspect relève, d'un point de vue narratologique, de la perspective. La question de la narration s'articule avec le problème de la focalisation<sup>5</sup>, bien que Genette ait rangé ces concepts à part.

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III (Discours du récit)*, Paris, Seuil, p. 255.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>3</sup> Marie NDiaye, *La Sorcière*, *op. cit.*, p. 28. Nous soulignons.

<sup>4</sup> Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, *op. cit.*, p. 9. Nous soulignons.

<sup>5</sup> La dénomination de la focalisation est, elle-aussi, contestée. Alain Rabatel propose le terme « *effet-point de vue* » : « Nous avons en vue cette idée que l'effet-PDV est le résultat de la construction du texte et qu'il est ainsi à l'origine des interprétations légitimes, c'est-à-dire légitimées et par le texte-même. Le PDV exerce un *effet* d'autant plus important qu'il est inconscient et sous-estimé. Ann Banfield a montré que le PDV est assimilable à

Un narrateur *omniscient* utilisant la troisième personne et le passé simple se caractérise en général par une « focalisation zéro »<sup>1</sup>. C'est le « récit *non-focalisé* »<sup>2</sup>. Il sait tout sur les personnages et explique leurs pensées et leurs comportements. Cela n'est pas valable pour les romans de Marie NDiaye, même s'il y a des passages qui semblent appartenir à un style balzacien. En général, il se manifeste une restriction de la voix narrative. Le lecteur accompagne le regard d'un personnage, suit ses pensées, ses impressions, ses perceptions : « Le soir, dans la chambre que lui louait la patronne un peu plus loin dans la rue, [Clarisse] réfléchissait à sa journée, repassait ses gestes, ses attitudes et tentait de voir ce qu'elle pouvait encore améliorer. » (*L.*, p. 45).

Genette, en présentant les travaux d'autres critiques sur ce sujet, précise :

Friedman décrit son sixième type (*Portrait de l'artiste*) comme « histoire racontée par un personnage, mais à la troisième personne », formule qui témoigne d'une évidente confusion entre le personnage focal (ce que James appelait le « réflecteur ») et le narrateur.<sup>3</sup>

La focalisation est avec le personnage. En plus, il s'agit d'une perspective changeante. Dans *Trois femmes puissantes*, la focalisation change dans chaque partie, pour adopter la vision du personnage central, tout comme dans *Ladivine* ; même si dans le dernier roman, *Ladivine* Sylla prend la parole à trois reprises. Reprenant les œuvres de Tzvetan Todorov et d'autres spécialistes, Genette soutient l'approche pour les narrateurs de ce type :

[...] *Narrateur = Personnage* (le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage) : c'est le récit à « point de vue » selon Lubbock ou à « champ restreint » selon Blin, la « vision avec » selon Pouillon [...]<sup>4</sup>.

Le narrateur des deux œuvres étudiées est donc une sorte de narrateur à « champ restreint ». C'est une « focalisation interne »<sup>5</sup>, « variable »<sup>6</sup> puisque le point de vue est différent dans chaque partie. La terminologie n'est pas fixe. Les termes narration avec une « vision avec » le personnage ou narration adoptant le « point de vue du personnage » pourraient aussi être envisagés.

---

des pensées non verbalisées. » Alain Rabatel, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1998, p. 11. Son travail rigoureux est proche de la linguistique textuelle.

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III (Discours du récit)*, *op. cit.*, p. 206. Les mots en italique apparaissent dans le texte d'origine.

<sup>2</sup> *Ibid.* Les mots en italique apparaissent dans le texte d'origine.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 205. Les mots en italique et les guillemets apparaissent dans le texte d'origine.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 206. Les mots en italique et les guillemets apparaissent dans le texte d'origine.

<sup>5</sup> *Ibid.* Les mots en italique apparaissent dans le texte d'origine.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 207. Les mots en italique apparaissent dans le texte d'origine.

Pourtant, pouvons-nous parler de narrateur dans les ouvrages étudiés ? Les travaux des représentants de la narratologie, dont Genette ou Todorov, sont-ils vraiment la *norme* ? Sylvie Patron dénonce dans son travail les limites des observations de Gérard Genette et de la théorie communicationnelle en général : « Prendre au sérieux Genette comme théoricien (exactement comme métathéoricien) aujourd'hui n'est pas pourtant très facile. »<sup>1</sup>. Et c'est précisément à la notion de narrateur qu'elle s'intéresse, puisant dans « une autre approche théorique du récit »<sup>2</sup> et proposant « la thèse du récit sans narrateur »<sup>3</sup>. Cette position, développée par trois théories différentes et pourtant apparentées<sup>4</sup>, proclame l'existence d'un tel récit pour les textes écrits à la troisième personne. Donc, le narrateur ne pourrait exister que s'il assume directement l'histoire, comme dans *Mon cœur à l'étroit*, par exemple. Dans les autres cas, tout serait présenté comme s'il n'y avait aucun locuteur derrière le récit, comme si les événements se déroulaient tels quels devant les yeux du lecteur : « [Rudy] descendit de voiture, referma tout doucement la portière. [...] Il se glissa dans la trouée, gagna la terrasse en quelques enjambées rapides » (*TFP*, p. 201). Du point de vue narratologique, cette citation semble pourvue d'un narrateur omniscient. Si nous tenons compte des travaux non-communicationnels, il s'agirait plus simplement d'un enchaînement d'événements présentés sans l'intervention d'aucun locuteur. Toutefois, Marie NDiaye privilégie un récit parsemé par des verbes et des expressions dénotant les mécanismes intérieurs des personnages, mais gardant la troisième personne :

Il lui [à Norah] *semblait* que son père recevait enfin la leçon que la vie aurait dû lui faire entrer dans le cœur bien plus tôt. (*TFP*, p. 18)

---

<sup>1</sup> Sylvie Patron, *Le Narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 9. Après avoir étudié les travaux de Seymour Chatman (*Story and Discourse : Narrative structure in Fiction and Film* – 1978), Sylvie Patron affirme : « La partie consacrée au narrateur caché [dans l'ouvrage de Chatman] correspond à un type de récits bien particulier, qu'on peut appeler le récit "à point de vue" (récit à la troisième personne avec expression du point de vue d'un ou de plusieurs personnages, ou récit "figural" dans la terminologie de Stanzel, ou encore récit "à focalisation interne" dans la terminologie de Genette). » Sylvie Patron, *Le Narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 66.

<sup>2</sup> Sylvie Patron, « Le narrateur et l'interprétation des termes déictiques dans le récit de fiction » in Daniele Monticelli, Renate Pajusalu et Anu Treikelder, *De l'énoncé à l'énonciation et vice-versa. Regards multidisciplinaires sur la deixis*, *Studia Romanica Tartuensia*, Tartu, Presses Universitaires de Tartu, 2005, p. 188.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>4</sup> Chronologiquement, la première théorie est celle non-communicationnelle, introduite et dénommée par le linguiste japonais Kuroda. Pour lui, « le langage [est] avant tout [...] un outil cognitif, de connaissance, de représentation, et non [...] un outil de communication » (*Ibid.*, p. 190). Inspirée par les travaux de celui-ci, l'Anglaise Ann Banfield se tourne vers l'étude du style indirect libre qui serait, lui-aussi, dépourvu de narrateur ; car, dit-elle, « le langage de la fiction narrative peut attribuer l'expressivité de certaines phrases à des référents de troisième personne – à condition que ces phrases n'aient pas de locuteur ou de narrateur » (*Ibid.*, p. 192). La dernière approche est la théorie du déplacement déictique. Élaborée par Mary Galbraith, cette tendance affirme que « le récit de fiction n'est pas appréhendé par le lecteur comme un discours, mais directement comme *un monde* » (*Ibid.*, p. 200. Nous soulignons).

[Rudy] *était sûr* de devoir à maman son emploi chez Manille. (TFP, p. 109)  
Khady *savait* qu'elle n'existait pas pour eux. (TFP, p. 256)  
[Ladivine] *sentait* ses joues, son front s'empourprer de confusion,  
d'incompréhension [...]. (L, p. 229)

La focalisation *avec* le personnage garantit-elle la présence d'un narrateur ? Et qui serait celui-ci ? Essayer de trouver et de nommer un narrateur seulement parce qu'on sait qu'il doit exister ne suppose pas qu'il y ait une base réelle à cette quête : « Choix des adjectifs qualificatifs, comparaisons et métaphores, particularités de la syntaxe, etc., disent quelque chose du monde de la fiction plutôt que de l'éventuel narrateur »<sup>1</sup>. Certes, il existe toujours « la possibilité que certains lecteurs, convaincus de l'existence d'un narrateur pour tous les récits, suppléent eux-mêmes par l'imagination à l'absence de narrateur dans les récits qu'ils lisent »<sup>2</sup>. Notre but n'est pas d'essayer de donner une réponse définitive concernant l'existence ou non d'une instance narrative, sinon de démontrer les problèmes et les limitations des études formelles sur des textes tellement riches que ceux de Marie NDiaye.

Par ailleurs, la thèse du récit sans narrateur ne convient pas pour l'ensemble des deux romans du corpus. Il faut noter les brèves phrases insérées comme par négligence où la troisième personne cède la place à la première. Le personnage principal émerge au cœur du récit ; il parle en style direct, sans guillemets, sans tiret marquant le dialogue :

L'insoupçonné n'aura plus raison de *moi*. [Norah] (TFP, p. 84)  
Je *suis* l'esprit des Dominations ! [Rudy] (TFP, p. 171)  
Combien remarquable était à ses propres yeux qu[e Khady] ne se fût pas dit :  
*Qu'est-ce que je peux faire d'autre, de toute façon, qu'aller avec ce gars ?* mais  
qu'elle eût pensé tirer profit de cette association<sup>3</sup>. (TFP, p. 287)  
Mais *je* dis bonjour à tous les gens que *je* croise souvent dans le coin. [Ladivine  
Rivière] (L, p. 177)<sup>4</sup>

Les fragments ci-dessus exemplifient un changement dans le tissu narratif. Il semble que le personnage prend en charge sa propre histoire, dans un monologue intérieur. Ces occurrences sont assez réduites. C'est pour cela que leur force stylistique est plus poignante. Le troisième exemple est singulier dans la mesure où l'énoncé en gras est enchâssé dans une phrase à la troisième personne, comme dans un discours rapporté. En fait, pour le récit de Khady Demba, il y a seulement ce genre d'énoncés enchâssés. La voix de Khady ne réussira

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Nous soulignons.

<sup>4</sup> Nous soulignons.



pas à s'affirmer complètement. Tous ces aspects semblent renforcer l'impression de flux de pensée et, en même temps, ils renvoient à l'oralité et au ludique.

Passons outre les tentatives de classification et les problèmes concernant le statut du narrateur ; les opinions sont multiples<sup>1</sup>, mais n'arrivent pas à rendre compte de la complexité des romans contemporains. Au-delà des catégories quelles sont les implications de ces concepts dans la problématique ? Il y a un jeu de masques qui se déploie sous les yeux du lecteur, donnant plus de dynamique à l'œuvre. C'est le regard du personnage que nous suivons, mais que nous n'entendons presque jamais parler directement. Ce choix narratif permet une distanciation des malheurs du personnage. Le type de focalisation permet également le développement du léger écart fantastique propre au style de l'écrivain. Dominique Rabaté souligne, en paraphrasant Marie NDiaye, que l'écriture « crée une distance minimale mais suffisante pour que le monde apparaisse autrement, dans son inquiétante étrangeté, fait de monceaux de couleurs dont le dessin continue à nous échapper, comme lorsque nous regardons de trop près une affiche »<sup>2</sup>.

En outre, cet artifice garantit une dose d'ironie fine ou d'humour noir qui se glisse dans le texte avec plus de souplesse que si c'était le cas d'un récit à la première personne. C'est surtout lorsque le héros est surpris en marche que la distanciation narrative semble plus efficace :

[Rudy] osa alors s'aventurer vers le centre de la pièce, jusqu'au comptoir, carré, équipé d'une vaste plaque de cuisson et d'une hotte en forme de cloche, comptoir plaqué de marbre et d'ardoise qui devrait constituer le clou de ce spectacle pétrifié, intimidant pour les visiteurs, qu'était devenue pour Menotti l'idée d'une

---

<sup>1</sup> Il faudrait mentionner ici les travaux de Dorrit Cohn. La chercheuse anglaise propose une approche tripartite pour les récits écrits à la troisième personne. Elle ne propose pas un débat sur l'existence du narrateur, mais une nouvelle terminologie, plus allégée que celle de Genette. Pour une présentation générale des types de discours voir l'introduction : Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans les romans*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, 1981, pp. 25-29. D'abord, le « psycho-récit », terme inventé par elle, désigne un discours du narrateur sur la vie psychique, en utilisant des verbes et des substantifs qui trahissent les processus internes des personnages, comme « penser », « sentir », « sembler » ou bien « esprit ». Le « monologue rapporté » suit le discours mental du personnage, d'où le narrateur est ou semble absent. Finalement, le « monologue narrativisé » fait coïncider le narrateur et le personnage-focalisateur : « l'effet du monologue narrativisé est précisément de réduire au minimum l'écart entre narrateur et personnage qui caractérise tout récit à la troisième personne » (*Ibid.*, p. 136). Marie NDiaye combine tous ces « modes de représentation de la vie psychique » des personnages et même ajoute les équivalents à la première personne de ces discours, notamment « le monologue auto-rapporté ». Voir Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans les romans*, *op. cit.*, pp. 167-197.

<sup>2</sup> Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, *op. cit.*, p. 23. Voir aussi l'entretien de Marie NDiaye avec Catherine Argand dans le magazine *Lire*.

cuisine.<sup>1</sup> (*TFP*, p. 191)

Le lecteur suit les yeux de Rudy lorsqu'il contemple la cuisine, mais il semble que c'est quelqu'un d'autre qui le regarde se déplacer. Dans la pièce il y a aussi la propriétaire de la cuisine désastreuse, mais aucun indice ne suggère que c'est elle qui observe le protagoniste. Le verbe modalisateur *oser* ajoute une dimension faussement courageuse – et hautement ironique – au déplacement du héros. Ce détachement de la conscience du personnage crée l'impression de voyeurisme. Nous observons Rudy à la dérobée, lorsqu'il est confronté avec les conséquences de son incompetence.

Parfois, le public devient le voyeur du voyeur, surprenant à la fois des détails incongrus de la vie des personnages secondaires et les indiscretions du focalisateur. Citons par exemple le cas de Rudy contemplant le sommeil du sculpteur Gauquelan, seul dans sa maison opulente ; ou Norah découvrant son père perché dans le flamboyant. La perspective semble se dédoubler. L'ambiguïté de la voix narrative permet en égale mesure l'enchaînement des événements atroces, violents ou choquants, cachés sous une langue pure, soignée. Les mots flottent paisiblement alors que le contenu est grave :

Et Marko, muettement, calmement, comme s'il savait exactement ce qu'il avait à faire, songea Ladivine éberluée, comme s'il n'avait attendu que ce moment pour comprendre enfin ce qu'il devait faire de sa force insoupçonnée d'homme sec, mince et placide, de sa force d'homme des villes qui n'avait jamais l'occasion de s'exercer, empoigna soudain les jambes de Wellington et le renversa par-dessus la rambarde. (*L*, p. 257)

Cette citation présente le cas du double voyeurisme auquel s'ajoute la violence dissimulée à l'intérieur d'une phrase longue et tortueuse. Lorsque le focalisateur souffre, est victime d'une attaque ou d'une offense, la distanciation offerte par la troisième personne du singulier et le passé simple permet de garder le même ton, le même registre de langue : « [Khady] s'attacherait féroce­ment à cette conviction, pendant tout cette période, que la réalité de sa seule douleur physique était à prendre en compte. » (*TFP*, p. 303). Aucun geignement, aucun cri, aucun signe de la douleur (ou bien de la joie) n'apparaît dans les textes de Marie NDiaye. Dominique Rabaté remarque cette particularité : « Le jeu narratif se

---

<sup>1</sup> Par ailleurs, la description de la cuisine de Menotti est hilare en soi-même, même si l'humour dans cette séquence reste enveloppé dans le même registre de langue que les paragraphes environnants.

double [...] du léger recul de la voix narrative qui surplombe avec ironie le personnage dont elle livre imperturbablement les pensées les plus agitées »<sup>1</sup>.

La nouveauté des derniers romans tient à ce que le récit épouse aussi le point de vue de protagonistes africains, tels que Khady Demba, Ladivine Sylla ou, plus brièvement, le père de Norah. En plus, deux d'entre eux, ceux qui apparaissent dans *Trois femmes puissantes* vivent au Sénégal. Jusqu'à ce point, les focalisateurs étaient des Français de souche ou des Métis élevés en France<sup>2</sup>, des personnages qui restent présents dans les œuvres du corpus principal : Norah, Rudy, Clarisse, Richard Rivière<sup>3</sup>... Pourtant, nous remarquons rapidement que les Africains n'expriment aucun jugement au sujet de leur pays d'origine, si ce n'est l'aveu de « l'esprit ignorant de Khady » (*TFP*, p. 269) à propos de son « vaste pays » (*TFP*, p. 266). Du reste, le nom de ce pays demeure inconnu. Les pensées de ces personnages sont centrées soit sur eux-mêmes, soit sur les membres de leur famille. Khady est complètement coupée de la réalité politico-sociale de sa patrie et son récit n'offre qu'une seule précision de lieu, assez floue : « L'homme lui faisait maintenant longer l'avenue de l'Indépendance. » (*TFP*, p. 263). Par ailleurs, elle est la seule Sénégalaise dont le point de vue est utilisé pour une large partie du récit. Il est vrai que Ladivine Sylla est trois fois le personnage-focalisateur dans le roman paru en 2013 ; mais elle n'a aucune remarque à faire, aucun jugement à formuler sur son pays d'origine où elle ne vit déjà plus depuis longtemps. En plus, en lisant seulement les passages qui épousent sa vision, il serait difficile de comprendre que Ladivine Sylla n'est pas blanche, bien que son nom ait une résonance étrangère. Le fil directeur de ces parties est la relation compliquée avec sa fille et la solitude qui l'envahit après l'assassinat de celle-ci. Quant au père de Norah, il est le focalisateur du premier contrepoint de *Trois femmes puissantes*. Son intervention est très brève, à peine un paragraphe. Et ce n'est pas sa patrie qui compte dans ses propos, malgré la prospérité qu'il y ait connue. Par contre, il est en train d'accepter sa fille, d'« établir une concorde définitive » (*TFP*, p. 94) avec elle ; une réconciliation qui serait aussi celle de l'Occident et du continent africain. À cause de ces perceptions tronquées, limitées ou simplement désintéressées, il est quasiment impossible de parler d'un point de vue africain sur le Sénégal. La parole serait-elle plus édifiante ?

---

<sup>1</sup> Dominique Rabaté, « Marie NDiaye et l'art des dérapages contrôlés » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante : L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 81.

<sup>2</sup> Lagrand, le Guadeloupéen noir de *Rosie Carpe*, serait une autre exception.

<sup>3</sup> Annika aussi est un ajout inédit à la liste des focalisateurs, tantôt par son jeune âge, tantôt par son héritage allemand.

## II.1.2 Particularités du discours

« Parmi les tours et les détours d'une parole constamment surveillée et corsetée par une syntaxe précise, des moments de libération se font jour, mais justement pour exposer un vide sur lequel repose le discours de façon générale. »<sup>1</sup>

Nous avons déjà souligné les difficultés de communication auxquelles sont soumis les personnages centraux de Marie NDiaye. Le plus souvent, ils ont du mal à formuler les idées qui traversent leur esprit. Présentons à présent les mécanismes discursifs qui permettent la mise en place de ces dérèglements. Le texte de *Trois femmes puissantes* et *Ladivine* associe d'une manière spectaculaire les « trois états du discours (prononcé ou "intérieur") de personnage »<sup>2</sup>. Ce sont : le discours narrativisé, le discours transposé et le discours rapporté. Faisons l'hypothèse d'une prédilection pour les formes plus *mimétiques*<sup>3</sup> du discours, sans avoir cependant accès direct à toutes les idées des focalisateurs.

Le discours *narrativisé* se caractérise par « l'état le plus distant et, en général, [...] le plus réducteur »<sup>4</sup>. Cependant, ce type de discours n'est pas très utilisé dans l'œuvre de Marie NDiaye. L'auteur exploite surtout les autres types, pour faire varier les effets stylistiques.

Le discours *transposé*, style indirect, est « un peu plus mimétique que le discours raconté »<sup>5</sup> mais il « ne donne jamais au lecteur aucune garantie, et surtout aucun sentiment de fidélité littérale aux paroles "réellement" prononcées »<sup>6</sup> :

[Norah] se demandait alors s'il se souvenait vraiment de lui avoir écrit pour lui demander de venir. (*TFP*, p. 15)

À présent encore c'était quelque chose dont [Khady] ne doutait pas – qu'elle était indivisible et précieuse, et qu'elle ne pouvait être qu'elle-même. (*TFP*, p. 254)

[Ladivine] s'avoua aussi qu'elle éprouvait un certain plaisir à être prise pour quelqu'un d'autre, pour une femme qu'on avait invitée à un mariage mémorable dans cette ville énigmatique, qu'elle en était confusément flattée. (*L*, p. 246)

---

<sup>1</sup> Dominique Rabaté, « Marie NDiaye et l'art des dérapages contrôlés » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante : L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit., p. 77.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figures III (Discours du récit)*, op. cit., p. 191.

<sup>3</sup> Cf. « Mimétisme : Processus d'imitation ; ressemblance produite par imitation. » \*\*\*, *Le Grand Robert de la langue française*, (édition dirigée par Alain Rey), Paris, Dictionnaires Le Robert – VUEF, 2001, tome 4, p. 1486. Dans le cas du discours, mimétisme signifie ce qui imite la parole.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Figures III (Discours du récit)*, op. cit., p. 191.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>6</sup> *Ibid.*

Les fragments ci-dessus semblent paraphraser les pensées ou les intentions de Norah, Khady et Ladvine. Sachant qu'ils sont les focalisateurs, il est facile d'accepter le point de vue. La focalisation alliée au discours permet d'assurer une crédibilité aux fragments cités. Évidemment, le lecteur n'est pas sûr que les réflexions des personnages soient véridiques. Le caractère mimétique de ce genre de discours est assez réduit. Bien que plus largement employé dans le roman, le discours transposé n'est pas non plus dominant. Pour faire un pas en avant dans la quête de l'imitation du réel et pour aboutir à un « début d'émancipation »<sup>1</sup>, la narration se charge d'une variante du discours transposé : le style indirect libre. Moins contraignant que les autres types de discours exposés, le style indirect libre offre plus de liberté au narrateur. L'écart entre l'écriture et la parole devient ainsi plus surmontable. Pour illustrer ce point de vue, citons un fragment de *Trois femmes puissantes* :

Oh, certes son cœur s'était serré bien des fois quand [Norah] pensait à Sony.  
N'aurait-elle pas dû aller le voir plus souvent ou l'obliger, lui, à venir ?  
N'était-il pas, malgré l'argent et les facilités, un pauvre garçon ? (*TFP*, p. 58)

Le fragment ci-dessus présente un type de discours mixte. La première phrase appartient au discours transposé. Les deux dernières phrases se rangent plutôt dans la catégorie du style indirect libre. Les questions rhétoriques qui dénoncent les pensées de Norah ne sont plus régies par des verbes de questionnement. Elles se manifestent de manière indépendante (et indirecte) dans le roman. Toutefois, elles ne brouillent pas la compréhension des lecteurs. Sous ces questions, le personnage focalisateur, Norah, se dévoile, quoiqu'elle n'assume pas ouvertement sa présence. Un fragment de *Ladvine* pourrait encore relever d'un tel discours : « Les raisons qu'avait Richard Rivière de quitter la maison, quelles qu'elles pussent être, n'étaient-elles pas bonnes ? Qui en jugerait ? N'avait [Clarisse] pas fait de la vie de la servante un pain amer ? » (*L*, pp. 96-97).

Le dernier type de discours utilisé dans le corpus principal est celui rapporté, « la forme la plus "mimétique" »<sup>2</sup>. Le discours rapporté apparaît généralement lors du dialogue entre le personnage principal et les autres personnages, à condition que le dialogue coïncide avec le temps de l'histoire :

[Norah] s'écria :  
- Qu'est-ce que tu as fait de Sony ? Tu devais prendre soin de lui !  
- C'est lui qui a commis l'acte, pas moi, chuchota-t-il [le père de Norah], presque

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III (Discours du récit)*, op. cit., p. 192.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 192.

inaudible.

- Quel acte ? Qu'est-ce qu'il a fait ? Oh, mon Dieu, tu devais t'occuper de lui, l'élever convenablement ! (TFP, p. 45)

« Allez, viens, viens », souffla-t-il [l'homme qui conduit Khady] de sa voix agacée, pressante [...]. (TFP, p. 274)

- Nos affaires ont été volées, non ? Tu ne crois pas qu'on devrait aller à la police ?

- Surtout pas ! (L, p. 230)

Les trois fragments ci-dessus marquent les deux formes que peut revêtir le discours rapporté : la forme dialoguée et le discours rapporté encadré par des guillemets. Comparé à d'autres formes discursives, ce type n'apparaît pas très souvent. Les romans de Marie NDiaye ne sont pas des œuvres dialoguées et ce choix sanctionne les difficultés communicationnelles des héros. Cependant, ces cas permettent d'observer directement les paroles des personnages, de même que le ton, le niveau stylistique et la relation avec la/les langue(s) du Sénégal ou de l'Allemagne. Ce dernier aspect est peut-être le plus intrigant pour la véridicité de l'histoire. Toutes les formes du discours se réalisent dans la langue française, bien que des personnages ne connaissent pas trop le français, comme Khady Demba et de sa famille ou les membres de la famille Berger<sup>1</sup>.

Pourtant, ce qui frappe dans les romans de Marie NDiaye, et ce que Genette a observé comme étant un apanage du roman moderne c'est le phénomène de « pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effaçant les dernières marques de l'instance narrative et en donnant d'emblée la parole au personnage »<sup>2</sup>. Cela apparaît avec le jaillissement du discours direct intercalé dans les autres catégories de discours. Cette particularité qui réunit, plus ou moins, toute la typologie discursive, donne l'impression d'un flux de pensée coupé par les événements extérieurs qui se produisent.

Bon petit dieu de maman, brave petit père, *aidez-moi à y voir clair*. (TFP, p. 134)

Une nouvelle vague de colère se formait en [Rudy], prête à noyer sa raison, il aurait voulu crier dans le combiné : *Je ne te pardonnerai jamais ce que tu m'as fait !*

Il aurait pu crier aussi bien : *Je t'aime tant, je n'aime que toi dans cette vie, tout doit redevenir comme avant !* (TFP, p. 126)

[E]lle offrait à l'attention de son père, sans le détourner, un visage nu, luisant qu'elle n'avait pas pris la peine de poudrer dans le taxi, se disant, surprise : *Comment ai-je pu accorder de l'importance à tout cela*, se disant encore avec une gaieté un peu acide, un peu rancuneuse : *Qu'il pense donc de moi ce qu'il veut*

<sup>1</sup> Cette idée s'articule avec les réflexions sur la présence d'un narrateur unique, français et francisant, et avec l'étude de l'oralité.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figures III (Discours du récit)*, op. cit., p. 193.

[...]. (*TFP*, p. 14)

[Clarisse] sentait cette réserve et s'accrochait à son cou, pensant aussitôt : *Je ne pourrai bientôt plus le faire*, et l'ahurissement lui tordait le ventre. (*L*, p. 95)<sup>1</sup>

Dans les fragments ci-dessus, le discours direct fait irruption dans le cadre du récit, même si, le plus souvent, il garde les deux aspects spécifiques du discours rapporté. Pourtant ce type discursif apparaît au niveau presque exclusivement de la pensée, de l'imagination. Rudy l'utilise pour prier ou se faire des reproches pour son attitude envers sa femme. Il pense aux mots qu'il devrait prononcer pour se venger ou pour se faire pardonner. Ces pensées n'arriveront pas à ses lèvres. Elles demeurent englouties dans son esprit tourmenté. C'est le même cas pour le discours direct qui apparaît inopinément dans les pensées de Norah. L'héroïne du premier volet de *Trois femmes puissantes* a dépassé l'étape des questions rhétoriques exprimées en discours indirect libre. Ses paroles résonnent maintenant dans son esprit, libérées de toute contrainte discursive. Elle apostrophe son père mentalement, avec rage. Le dialogue entre les personnages est marqué, habituellement, par le discours rapporté : « Puis, s'adressant à elle : - C'est Masseck, tu le reconnais ? » (*TFP*, p. 15). Dans le fragment de Clarisse, le récepteur de la phrase est elle-même. Abandonnée par Richard Rivière, elle n'ose pas verbaliser sa douleur. Elle préfère tout garder en soi, comme elle avait déjà pris l'habitude de faire au cours de son mariage. Pour ces fragments isolés, toutefois, il est impossible de parler de discours rapporté. Est-il question alors d'un *monologue intérieur*<sup>2</sup> ou d'un *discours intérieur*<sup>3</sup> ? Faisons la différence :

- Le personnage ne formule pas ses pensées à haute voix. Ce cas suppose une autre convention, presque consubstantielle au genre romanesque : que le romancier soit en mesure, non seulement de décrire un personnage isolé, mais qu'il puisse aussi pénétrer ses pensées. Mais il faut ici distinguer encore deux cas : ou bien il s'agit d'un « vrai » monologue intérieur, et le romancier sera alors censé transcrire les bribes de phrases auxquelles se réduit d'ordinaire notre flux de conscience ; ou bien il s'agit d'un « discours intérieur », qui suppose que nous formulions en nous-même des phrases claires et construites [...]. La présence d'un discours intérieur dans un roman suppose soit que le romancier [...] donne une tournure articulée et logique au flux de conscience, soit [...] que le personnage donne lui-même forme à ses pensées [...].<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Nous soulignons.

<sup>2</sup> Pierre-Louis Rey, *Le roman*, Paris, Hachette, 1992, p. 97.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Pierre-Louis Rey, *Le roman, op. cit.*, p. 97. D'ailleurs, ces appellations sont diverses et contestées : « La multiplicité des dénominations, "monologue intérieur", "parole intérieure", "flux de conscience", "endophasie" indique un incontestable bougé interprétatif. » Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et*

En concordance avec cet extrait de Pierre-Louis Rey, les fragments cités plus haut appartiennent au discours intérieur. Les personnages maîtrisent leurs pensées et ils les articulent mentalement. Rudy ne se contente pas de formuler des phrases, des questions en son for intérieur. Il invente même des dialogues imaginaires ; il projette ses paroles sur d'autres personnages, à leur insu : « Es-tu celui qui doit prendre soin de moi ? semblait demander son regard [le regard d'un client de Manille]. »<sup>1</sup> (*TFP*, p. 171). La sensibilité de Rudy se manifeste aussi sous cet aspect du discours direct, intériorisé. Il est conscient de la valeur et de la puissance des mots. Il se rend compte, vaguement, que s'il exprimait ses pensées la perception des autres changerait. Toutefois, elle ne changerait pas en bien. Rudy est bizarre, ses pensées sont étranges, elles le situent en marge de la normalité. C'est pour cela qu'il hésite à donner une expression effective à ses pensées : « Regardant le type droit dans les yeux, il forma muettement, de sa bouche mobile : Je suis le petit Maître des Vertus ! » (*TFP*, p. 171). L'exaltation mystique de Rudy ne sera pas assez puissante pour vraiment articuler les mots. La transformation du discours direct en discours rapporté est difficile. Le discours direct est toujours intérieur. La cocasserie de l'auteur transperce dans ces situations. Un esprit ludique poussé à l'extrême côtoie le ridicule (ou le loufoque).

Le texte des deux romans mime donc le mouvement de huit pensées. Les réflexions des héros se déplacent en flux ascendant ou descendant, contournant le présent. On peut noter aussi, du point de vue linguistique et formel, l'absence de guillemets, l'utilisation des déictiques, du présent de l'indicatif qui relèvent de cette spécificité poussée à l'extrême dont parle Gérard Genette. Il est clair que ces écarts de la voix appartiennent plutôt au discours direct qu'à celui rapporté. Cette singularité fait songer à l'affirmation de Roland Barthes : « l'appréhension d'un langage réel est pour l'écrivain l'acte littéraire le plus humain »<sup>2</sup>. Tous ces artifices, tous ces jeux discursifs ont pour rôle de donner au lecteur l'impression d'un langage parlé. Mieux, c'est un langage pensé saisi sur le vif, qui garantit un effet d'empathie. Nous pouvons affirmer, en reprenant les propos de Roland Barthes, que pour Marie NDiaye « la recherche d'un non-style ou d'un style oral, d'un degré zéro ou d'un degré parlé de l'écriture, c'est en somme l'anticipation d'un état absolument homogène de la société »<sup>3</sup>. Il s'agit d'un désir de transposer esthétiquement la voix intérieure des personnages. En outre,

---

*interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, collection "Linguistique", 2009, 2 vol., Tome II, « Dialogisme et polyphonie dans le récit », p. 457.

<sup>1</sup> D'une façon similaire, Norah attribue des paroles non-prononcées à son père : « [...] il était capable de lui dire : Masseck se lavera les mains pour toi [...] ». *TFP.*, p. 19.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 117.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 125.



dans *La Femme changée en bûche*, l'écrivain opte croise en une sorte de polyphonie les voix et les discours juxtaposés sans aucun avertissement : « - Je lui criai : qu'attends-tu ? -, froufroulante dans sa robe rose comme si, ce matin – Nous allons finir par le manquer ! criai-je -, mais je suis revenue chez nous et j'ai commandé un chocolat et des brioches pour le fêter. »<sup>1</sup>. Des phrases comme celles-ci s'enchaînent sur plusieurs pages. Leur lecture est étourdissante et fascinante, car il y a des actions, des pensées, des morceaux de dialogues... Cela revient à la question de la cocasserie et du jeu. L'auteur expérimente les outils narratifs : personnages, voix, point de vue, pour en tirer un maximum d'effets. La sensation créée par ce fragment de *La Femme changée en bûche* est presque filmique. Dans *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*, il y a plus de pondération. La pointe loufoque est toujours présente dans la construction, mais elle est plus travaillée et moins artificielle.

Après les analyses portant sur le récit et les types de discours, il serait utile de préciser quelque peu le rapport oralité-véridicité. Les quelques exemples de discours direct renforcent la dimension mimétique du roman. *Le Dictionnaire du Littéraire* avance une définition complète de l'oralité dans la perspective de la littérature :

Par opposition à l'écriture, l'oralité est un mode de communication fondé sur la parole humaine et sans autre moyen de conservation que la mémoire collective. Par extension, l'oralité désigne ce qui, dans le texte écrit, témoigne de la parole et de la tradition orale.<sup>2</sup>

La parole est présente à maintes occasions dans les deux premiers volets de *Trois femmes puissantes*. Toutefois, il est important de montrer les failles de l'oralité chez Marie NDiaye. Elle a des défauts. En premier lieu, on constate l'absence du langage métissé ; il n'y a aucune trace des mots africains, puisque « [l'oralité] caractérise également les systèmes linguistiques mixtes servant à l'affirmation littéraire des différences nationales : sabirs maghrébins, français créolisé, joual québécois. »<sup>3</sup>. Certes, l'œuvre est un roman authentiquement français ; mais les personnages ne le sont pas tous. Pour plus de véridicité, n'aurait-il pas fallu utiliser des mots typiques du Sénégal ?

- Tiens, c'est toi, fit-il de sa voix sourde, faible, peu assurée en français malgré sa maîtrise excellente de la langue mais comme si l'orgueilleuse appréhension qu'il avait toujours eue de certaines fautes difficiles à éviter avait fini par faire trembloter sa voix même. (*TFP*, p. 12)

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *La femme changée en bûche*, op. cit., p. 124.

<sup>2</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 410.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 411.

Voilà donc comme Fanta parlait quand elle était seule à la maison et qu'elle ne croyait pas s'adresser à lui, auquel cas sa voix s'emplissait de rancœur et d'une dureté qui la faisait frémir – voilà donc comme parlait Fanta quand elle était elle-même, sans lien avec lui – et avec quelle tristesse, quel morne désespoir, *quelle mélancolique réapparition de son accent*. (TFP, p. 116)

[C]ette fille, Malinka, devait savoir à peine parler, les mots avaient trop peu souvent l'occasion de sortir de sa bouche et elle craignait, de surcroît, qu'ils fussent empreints du *léger accent* de la servante [...]. (L, p. 28)<sup>1</sup>

Ces fragments contiennent les références, parfois très subtiles, à l'existence d'une autre langue que le français, références mises en rapport permanent avec le français. En réalité, la langue de ces personnages n'est jamais précisée. Elle leur donne un accent singulier, mais ne vient pas imprégner leur discours. Et si dans *Trois femmes puissantes* le pays natal de Fanta et du père de Norah est connu, l'origine de Ladvine Sylla est plus floue. Les renvois sont donc isolés, peu développés. Les fautes grammaticales que le père de Norah craint sont seulement mentionnées, et non pas exemplifiées ; de fait, les paroles attribuées à ces personnages sont correctes du point de vue de la grammaire. L'accent de Fanta n'est pas amplement traité, bien qu'il soit un apanage de la jeune femme. Il reste au lecteur à imaginer le son de cet accent, accompagné par la tonalité de tristesse, de mélancolie ou de déception.

La situation de Khady est un peu différente. Elle n'est pas professeur de français comme Fanta, elle n'est pas allée vivre et travailler en France comme le père de Norah ou Ladvine Sylla, mais elle est censée avoir appris le français à l'école. De surcroît, elle vit dans un pays où la langue française est langue officielle. Pourtant, la jeune femme avoue « n'av[oir] jamais rien compris ni rien appris à l'école » (TFP, p. 268) :

La litanie de mots indiscernables proférés d'une voix sans timbre par la femme au visage brutal, ennuyé, elle la laissait flotter au-dessus d'elle, n'ayant aucune idée de l'ordre de choses auquel ces mots se rattachaient, sachant bien qu'il s'agissait d'une langue, le français, qu'elle était en mesure de parler un peu et d'entendre mais incapable de la reconnaître dans ce débit pressé, coléreux [...]. (TFP, p. 268)

Le fragment ci-dessus fait référence à une époque révolue de la vie de Khady, période au cours de laquelle sa connaissance du français était limitée. Aucune mention n'est faite quant au niveau de langue de l'héroïne au moment de la narration. Et il n'est pas impossible d'imaginer qu'elle parle aussi une langue vernaculaire. Pourtant, rien n'est précis, pas un accent n'est mentionné. De tous les personnages centraux du corpus, Khady est celle qui

---

<sup>1</sup> Nous soulignons.

aurait dû avoir un langage métissé ; mais son caractère est tel qu'elle utilise les paroles avec économie.

Dans *Ladivine* c'est pire : la langue du pays des vacances n'est pas du tout mentionnée, tout comme le nom de ce territoire. Toutefois, il y a des références à l'anglais et l'allemand y est même brièvement intégré :

- Quelle belle robe vous portez ! lança [Marko] à la femme dans son anglais un peu chic, hautain. (*L*, p. 229)
- Sie sind bei der Familie Berger, répéta [Annika] après quelques secondes de silence. (*L*, p. 372).

Cette préférence pour le français double le dépaysement des personnages, malgré les détails géographiques. En ôtant la spécificité de leur parole, les personnages incarnent plutôt des types déracinés ; ils se retrouvent enfermés dans une typologie romanesque, dans un univers qui est créé de manière artificielle.

Par ailleurs, rien de ce qui tient au choix des mots ne fait penser à l'oralité contemporaine, mais plutôt à une langue soutenue, voire écrite. Il n'y a pas de mots argotiques, familiers ou vulgaires ; tous les extraits le prouvent. Le style est riche. Les mots utilisés sont incantatoires<sup>1</sup>, leur litanie flotte ininterrompue au-dessus des personnages, sans leur apporter le confort et la sécurité nécessaires. Dominique Rabaté remarque :

[L]a prose narrative de Marie NDiaye ne suit pas du tout le chemin ouvert par Céline dans l'histoire du roman moderne. On sait que chez l'auteur de *Voyage au bout de la nuit*, la déliquescence générale du monde occidental exige que la phrase elle-même se déconstitue, s'ouvrant à une fausse oralité retravaillée et aux célèbres points de suspension.

Tout au contraire ici, la syntaxe n'est jamais mise en déroute et le personnage semble se raccrocher à cette structuration obsessionnelle [...]. Le phrasé demeure donc hyper-maîtrisé, mais cette maîtrise fait pourtant signe d'une défaite irrécusable du sujet.<sup>2</sup>

Non seulement la maîtrise du français témoigne de l'habileté scripturale de l'écrivain, mais elle trahit un malaise intérieur des héros qui n'arrivent pas à contrôler leurs émotions ni à les extérioriser. Leurs troubles de personnalité, leur comportement schyzoïde et anti-social

---

<sup>1</sup> Précisons par exemple la phrase « C'était ainsi » qui apparaît à plusieurs reprises dans le récit de Norah (voir *TFP*, p. 40). D'autres mots ou phrases, tels que le nom de Khady Demba ou le pain amer que Clarisse Rivière associe à la vie de sa mère, se répètent dans les œuvres, ayant le pouvoir d'une incantation.

<sup>2</sup> Dominique Rabaté, « Marie NDiaye et l'art des dérapages contrôlés » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante : L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit., pp. 80-81.

ont besoin soit d'être sublimés, soit d'être occultés aux yeux des autres. Apparemment, ils ont beaucoup de choses à (se) cacher et si le langage ne peut pas les sauver, ils assument leur défaite dans un labyrinthe linguistique contrôlé qui leur donne l'impression d'être protégés.

### II.1.3 Histoires et souvenirs

« Le discours du héros fonctionne [...] en boucle et selon la progression de réminiscences enchaînées les unes aux autres, sans que jamais de cette tension surgisse une solution. »<sup>1</sup>

Le texte des deux romans suit les déambulations de plusieurs consciences sur une durée plus ou moins longue. Démêler la temporalité permet de suivre l'évolution de l'histoire et de comprendre les phénomènes qui ont amené les héros dans une situation de crise ; car la vie des personnages de Marie NDiaye est toujours surprise dans un moment difficile.

Il n'y a pas de données claires qui puissent permettre une définition du cadre temporel. Les dates ne sont pas précisées. Certes, il s'agit bien de la période moderne, contemporaine. Les signes en sont nombreux : internet, portables, voitures, maisons et cuisines modernes... Dans les deux ouvrages, il est possible que l'ordre des parties renvoie à un ordre chronologique, mais c'est une affirmation difficile à prouver, surtout pour *Trois femmes puissantes*<sup>2</sup>. Il est même difficile de calculer la durée précise des parties. Dans le roman de 2013 il est clair que tous les récits ont lieu après la mort de Clarisse Rivière, le premier focalisateur. Et comme elle hante l'imagination de tous excepté celle de sa grand-fille, Annika, les analepses la concernant sont nombreuses.

Deux fils conducteurs majeurs régissent la quasi-totalité des anachronies présentes dans les œuvres du corpus : la famille et l'emploi. En fonction de l'étendue des interventions de chaque personnage, les références personnelles ou professionnelles sont plus ou moins développées. Les souvenirs qui préoccupent les héros ou leurs projections vers le futur signalent souvent des obsessions et cachent des secrets. S'il est vrai que chaque récit est personnel, le lecteur ne peut pas toutefois s'empêcher de déceler les idées et les préjugés de toute une collectivité. Le parallèle entre l'Europe et l'Afrique étant sous-tendu dans les deux romans, il ne serait pas anodin d'étudier les anachronies aussi de ce point de vue.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>2</sup> C'est facile de situer le troisième volet de *Trois femmes puissantes* par rapport au premier. Khady Demba apparaît dans les deux, mais, tandis qu'au premier récit elle a 18 ans, dans le dernier, elle est âgée de plus de 25 ans. Quant à l'histoire de Fanta, son cadrage temporel est beaucoup plus flou.

Les récits les plus brefs du point de vue du nombre de pages sont aussi ceux qui, *a priori*, ont une durée et une étendue restreintes. Les trois interventions de Ladivine Sylla se déroulent, chacune, dans moins d'une journée et elles sont chronologiques, l'une par rapport à l'autre. La première surprend l'héroïne se préparant pour la visite de sa fille et de Freddy Moliger ; mais ce qui promet être un événement joyeux se transforme en drame lorsqu'elle découvre, sur la Une d'un journal, la mort de Malinka. C'est toujours autour de sa fille que se déroulent les autres segments dont elle est le focalisateur. D'abord, elle participe au procès de Freddy Moliger, en qualité de témoin de la défense. La dernière occurrence, celle qui clôt le roman, la surprend en compagnie de Richard Rivière, l'ex-mari de sa fille, et d'un chien dont elle pense qu'il apporte « la promesse d'une clarté nouvelle posée sur chaque jour » (L, p. 403). La solitude de Ladivine Sylla fait que les anachronies soient assez fréquentes, même si leur amplitude est restreinte. Les analepses concernant Malinka et Moliger sont les plus nombreuses, mais parmi elles se glisse une prolepse inquiétante :

[Ladivine Sylla] était si âgée maintenant ! Qui prendrait soin d'elle quand elle serait plus faible encore, qui abaisserait ses paupières quand elle serait morte, qui saurait qu'elle venait de mourir ? Malinka, le saurait-elle ? Et ce chien, planté sur le trottoir d'en face ? Quel messenger serait le sien pour annoncer qu'elle était morte ? Qui s'en soucierait ? (L, p. 397)

Rien de la vie de la servante avant la naissance de sa fille n'est évoqué : ni le père absent, ni le pays d'où elle est originaire, ni les circonstances de son arrivée en France. Tout est centré sur Malinka. Cela dénote la simplicité de l'esprit de ce personnage qui ne ressent ni culpabilité ni déracinement à cause de sa situation comme femme de ménage noire en France. Si elle souffre, et elle le fait de manière aiguë, c'est à cause des actions de son enfant.

La partie qui concerne Annika, toujours extrêmement courte, se déroule après le retour de vacances, donc après la disparition de sa mère. Cette portion a la particularité d'être la seule qui ne tourne pas autour de Clarisse Rivière. La chaîne est rompue : la fascination, parfois bien malsaine, que sa grand-mère suscite chez les autres focalisateurs, manque dans cette histoire. Préoccupée par l'abandon-métamorphose de sa mère - Ladivine Berger - et par le bien-être de son père, Annika regarde vers le passé et le futur avec réalisme et maturité. Les analepses y concernent les actions répétitives déroulées après leur retour et, parfois, elles contiennent aussi des prolepses :

Depuis leur retour de vacances, trois mois auparavant, Marko passait tout son temps libre sur Internet et il avait expliqué à Daniel et Annika que leur mère, où

qu'elle fût, finirait par apparaître d'une manière ou d'une autre dans l'univers inéluctable de la Toile [...]. (*L*, p. 331)

Richard Rivière est le focalisateur d'une section plus longue que celles de Ladvine Sylla ou Annika, mais qui, du point de vue de la durée, est plus condensée. L'action se déroule le temps d'une escroquerie concernant un 4x4, quelques jours, quelques semaines au plus. Chronologiquement, cette narration s'insère parfaitement après la partie concernant Annika et avant le procès, donc avant les deux derniers segments. Évidemment, il y a beaucoup plus d'analepses et de prolepses que dans les autres cas. Les analepses sont centrées sur deux personnes importantes pour le héros : Clarisse Rivière et Ladvine. Il remémore sa vie conjugale avec une femme qui ne lui a jamais montré « son vrai visage » (*L*, p. 392) et il exprime des regrets quant à sa propre attitude : « Il n'avait jamais vu ou cherché à voir la vraie Clarisse Rivière, il n'avait jamais compris ou voulu comprendre qu'il vivait avec la seule apparence de celle-ci. » (*L*, p. 378).

Cette relation dysfonctionnelle a également affecté les rapports avec sa fille, bien que celle-ci ne soit pas froide et secrète comme sa mère : « De quoi était-elle réellement faite, ne pouvait-il s'empêcher de se demander, cette enfant que Clarisse Rivière avait portée ? » (*L*, p. 346). Il y a également un nombre important de prolepses dans cette partie. La première est liée à un événement qui va se confirmer au long de ce récit, l'escroquerie sur la voiture : « Il comprendrait plus tard que l'instance avisée en lui avait tenté de l'alerter » (*L*, p. 338). Il s'agit d'un type de prolepse « interne homodiégétique répétitive »<sup>1</sup> qui annonce une situation détaillée plus amplement près de la fin de la partie. D'autres prolepses sont liées à sa fille et elles sont externes au « récit premier »<sup>2</sup>, car le lecteur ne voit pas les résultats des souhaits du héros. Lorsque Richard apprend que Ladvine n'est pas rentrée des vacances avec le reste de sa famille, il éprouve un mélange de crainte et de soulagement. Ce n'est pas qu'il ne désire plus la rencontrer, mais « il préférerait revoir Ladvine après le procès, qui se tiendrait le mois suivant » (*L*, p. 391). Le protagoniste souhaite avoir ce moment de répit, car il est sûr que sa fille est partie dans une grande aventure pour récupérer l'histoire véritable de Clarisse Rivière : « Il voulait [...] revoir [Ladvine], songeait-il, transformée et instruite au sujet de

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III (Discours du récit)*, op. cit., p. 102.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 90.

Clarisse Rivière [...]. Il n'aurait peur, [...], du nouveau visage ni de l'une ni de l'autre. » (*L*, p. 392)<sup>1</sup>.

Entamons à présent l'analyse des parties les plus importantes du point de vue quantitatif. Le récit de Clarisse Rivière et celui de Ladivine Berger dans *Ladivine* sont les plus amples de ce roman. Dans *Trois femmes puissantes*, aucun récit n'est aussi bref que ceux de Ladivine Sylla ou Annika, mais le volet de Rudy est le plus impressionnant et pourrait constituer à lui seul un roman, avec ses 150 pages. Ces cinq segments sont parsemés d'analepses permettant de découvrir la personnalité de chaque focalisateur, leur développement au long des années, leurs relations avec leur famille. Et, puisque l'Afrique apparaît, de façon directe ou voilée, il serait intéressant de voir comment ce continent est présenté, au niveau de la perception directe ou au niveau du souvenir. Il faut dire également qu'il y a un autre élément qui lie ces récits : la présence d'un sentiment de culpabilité chez les personnages focalisateurs<sup>2</sup>, à l'exception de la Sénégalaise Khady.

Les deux premiers volets de *Trois femmes puissantes* ont un autre point commun qui s'ajoute aux sentiments coupables : Norah et Rudy ont refoulé certains événements du passé. L'incursion dans le passé permet ainsi de fouiller dans leur mémoire et de trouver leurs variantes de la vérité. Étudions leurs histoires et leurs anachronies plus en détail.

Le récit de Norah semble se dérouler en quelques mois, même si la période de temps peut-être plus longue. Il est parsemé de plusieurs anachronies qui s'insèrent dans le récit premier et le transforment. L'analepse y est fréquemment utilisée. Le premier paragraphe marque un début *in medias res* :

Et celui qui l'accueillit ou qui parut comme fortuitement sur le seuil de sa grande maison de béton, dans une intensité de lumière soudain si forte que son corps vêtu de clair paraissait la produire et la répandre lui-même, cet homme qui se tenait là, petit, alourdi, diffusant un éclat blanc comme une ampoule au néon, cet homme surgi au seuil de sa maison démesurée n'avait plus rien, se dit aussitôt Norah, de sa superbe, de sa stature, de sa jeunesse auparavant si mystérieusement constante qu'elle semblait impérissable. (*TFP*, p. 11)

---

<sup>1</sup> À vrai dire, cette prolepse semble s'accomplir dans la dernière intervention de Ladivine Sylla, avec l'arrivée du chien : « [Le chien] leur rapportait le cœur palpitant de Malinka et peut-être aussi, pensa-t-elle dans l'ardeur de sa joie, la promesse d'une clarté nouvelle posée sur chaque jour. » (*L*, p. 403).

<sup>2</sup> La culpabilité existe aussi dans la partie de Richard Rivière.

La conjonction de coordination *et* suppose la présence d'une phrase antérieure. Il semble que les pensées de Norah soient tronquées. Nous ne les entendons pas dès le commencement. Le premier paragraphe contient aussi des analepses. Ce sont les premiers retours en arrière, des retours timides, ponctuels. Les analepses de l'incipit renvoient brièvement à l'image du père<sup>1</sup> lorsqu'il était jeune. C'est une analepse « externe »<sup>2</sup>, non pas tellement « complétive »<sup>3</sup> que contrastante : elle complète certes l'image de l'homme, mais par une antithèse. Ce genre d'anachronie est utilisé dans les paragraphes suivants, bien que de manière réduite. L'allure présente du père et sa négligence physique sont sans cesse comparées à l'aspect qu'il avait lorsqu'il était plus jeune. Les premières pages sont parsemées de telles analepses courtes : la prière qui avait précédé la venue de Norah ; le souvenir des enfants qui avaient rempli la maison de son père ; le nom du serviteur ; les manières de son père à table et les réactions de Norah. Ces retours en arrière n'occupent pas une place étendue. Cependant, leur amplitude est impressionnante : il s'agit de nombreuses années.

La première analepse importante apparaît aux pages 29 – 30 :

Mais cependant qu'elle le suivait en sens inverse dans le couloir lugubre et qu'elle sentait, maintenant, le poids léger de son portable qui battait sur sa cuisse, elle s'avouait, maussade, contrariée, que cette irritation contre son père s'amplifiait de ce qu'elle avait cru deviner d'excitation outrancière dans la voix de Lucie et que les remarques acrimonieuses qu'elle ne pouvait ou n'osait adresser à Jakob, l'homme avec lequel elle vivait depuis un an, allaient se ficher droit dans le dos de son père [...]. (*TFP*, pp. 29-30)

L'histoire se développe sur plusieurs pages, interrompue par des retours au récit premier. L'analepse sur la vie commune avec Jakob est renforcée par la *honte* de Norah : « Honte à elle » (*TFP*, p. 31). Cette première longue anachronie est très importante dans l'évocation de la vie intime de Norah. Elle se croit dupée par Jakob et Grete – la fille de celui-ci. Les seuls mérites qu'elle lui reconnaît sont la gentillesse et la tendresse. Son portrait à elle se construit par opposition. Avocate sérieuse et ambitieuse, Norah se veut un exemple à suivre. Cependant, elle est incriminée malgré elle, malgré ses bonnes intentions et ses principes solides, « excédée qu'il cherchât toujours à lui attribuer le rôle de l'ennuyeuse ou de la méchante » (*TFP*, p. 35). Le futur est sombre pour la première « femme puissante » ; car, « Jakob ne deviendrait jamais avocat ni quoi que ce fût d'autre » (*TFP*, p. 40). Les

---

<sup>1</sup> En lisant le premier paragraphe, nous ne comprenons pas clairement l'identité des personnages et leur relation.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figures III (Discours du récit)*, op. cit., p. 90.

<sup>3</sup> *Ibid.*



souvenirs ne sont pas plus réconfortants. Sur ces prémices de malchance s'ouvre l'histoire de Norah.

Une autre anachronie importante est l'évocation de son frère, Sony. Norah vient d'apprendre qu'il est en prison. Elle n'en connaît pas la raison et en cherche des signes dans le passé tourmenté de leur famille. Analysons le début de cette longue anachronie :

Car lorsque, trente ans auparavant, désireux de quitter leur mère et la France où il piétinait dans un médiocre emploi de bureau, il était parti brusquement en emmenant Sony alors âgé de cinq ans, en enlevant Sony en vérité puisqu'il savait qu'il n'aurait jamais obtenu de leur mère son accord pour prendre le petit garçon [...]. (*TFP*, p. 46)

Les treize pages décrivant l'enlèvement de Sony et les conséquences de cet acte résument une période de trente ans. Elles décrivent les vies de Sony, de Norah, de sa sœur, de leur mère et de leur père. C'est une narration absolument subjective dans laquelle le père est la figure négative. La phrase qui se répète : « Car leur père était ainsi, un homme implacable et terrible. » (*TFP*, p. 48) marque un point de repère dans la séquence. L'évolution des personnages est présentée depuis le point de vue de Norah. Elle expose les vains espoirs de la mère, puis sa résignation forcée, son changement volontaire de personnalité. Norah détaille, tour à tour, tous les éléments qu'elle considère comme importants pour remplir les blancs du récit premier. En l'occurrence, Norah blâme son père pour tous les malheurs des autres personnages : pauvreté, bassesse, désillusion, peur... Un autre aspect mérite d'être souligné : « Norah, elle s'était débrouillée seule pour devenir avocate, elle avait trimé dur et vécu difficilement. » (*TFP*, p. 58). Norah avoue qu'elle se considère comme supérieure à Sony. Elle n'a pas bénéficié de l'affection ni de l'argent de son père. Elle a lutté pour devenir ce qu'elle est. Les deux analepses étudiées révèlent la dualité de Norah. Sur le plan professionnel, tout est exemplaire. Sur le plan personnel, le personnage est obsédé par l'idée de son impuissance : impuissance face au père, face à Jakob, face aux problèmes de Sony : « Et qu'aurait-elle pu faire ? » (*TFP*, p. 58).

Les renvois analeptiques ne s'arrêtent pas là. Norah se voit confrontée au souvenir d'un événement dont elle ne garde apparemment aucune trace :

- Quand ma fille Norah habitait là...
- Qu'est-ce que tu racontes ? Je n'ai jamais habité cette maison ! s'exclama-t-elle.  
[...]
- Non, je sais bien. Je voulais dire, quand tu vivais dans cette ville, à Grand-Yoff.

Il lui sembla alors qu'une bourre de coton gênait sa gorge, ses oreilles qui se mirent à vrombir doucement. [...]

- Allons, gronda-t-elle, je n'ai jamais vécu à Grand-Yoff ni nulle part dans ce pays. (*TFP*, pp. 77-78)

Le fragment ci-dessus annonce une analepse, celle qui est la plus importante pour le volet de la protagoniste. Le père de Norah entame un récit datant de l'époque où Norah est supposée avoir habité au Sénégal. L'héroïne le nie vivement, dans un effort qui a des conséquences physiques : elle n'entend plus clairement, elle parle avec difficulté. Lorsque son père offre une preuve – la photo « un peu brouillée » (*TFP*, p. 78) « d'une jeune femme à formes rondes » (*TFP*, p. 78) - elle n'arrive pas à distinguer les traits de son visage. Les autres, pourtant, la reconnaissent, si bien que le lecteur met en doute la version de Norah. Le mystère persiste, car l'analepse annoncée se voit révoquée, du moins pour le moment.

Ensuite, de courts renvois analeptiques portent sur la vie de Sony et le meurtre de la jeune femme de leur père. La conversation avec son frère dans la prison contient aussi une brève incise analeptique :

- Tu te rappelles, Norah, quand j'étais petit et qu'on habitait encore ensemble, il y a ce jeu qu'on avait tous les deux, tu me soulevais dans tes bras, tu me balançais en disant à la une, à la deux, et à la trois tu me précipitais sur le lit en disant que c'était l'océan, et je devais nager pour rejoindre la rive, tu te rappelles ? (*TFP*, p. 83)

Ce fragment permet finalement à Norah de retrouver son frère, intact dans sa pureté d'enfant, sous le masque de l'homme gentil et indifférent. Malgré la longue séparation, le frère et la sœur arrivent à récupérer le passé, à surmonter les difficultés.

Le retour vers l'analepse amorcée par le père de Norah, cet « homme implacable » (*TFP*, p. 49), plonge l'héroïne dans un passé flou, mystérieux. Son père ordonne à Masseck, le serviteur, de montrer à sa fille « une petite maison aux murs roses et au toit de tôle bleu » (*TFP*, p. 84). C'est toujours le récit premier. Nous n'entrons pas dans une analepse qui pourrait éclairer l'énigme. Un sentiment de doute surgit pourtant dans l'esprit de Norah : « Puisqu'elle avait vu la photo, elle ne pouvait plus empêcher, songeait-elle, son esprit de reconnaître les lieux. Mais le souvenir ne venait-il de plus loin ? » (*TFP*, p. 84). Arrivée chez son père, celui-ci veut éclairer la situation :

- Je sais, reprit-il, ce que tu étais venue faire à Grand-Yoff, j'ai réfléchi et je m'en suis souvenu.

Elle eut un vertige, elle se vit repousser sa chaise, s'enfuir dans le jardin. [...]  
 - Tu étais venue pour te rapprocher de moi, oui. Tu devais avoir, je ne sais pas très bien, vingt-huit ou vingt-neuf ans. [...]  
 N'avaient-ils pas raison ?  
 Et n'était-ce pas tous ses principes d'éducation qui étaient contestés, dans leur rigueur, leur éclat, leur âpreté ? [...]  
 Une chaleur humide glissa sur ses cuisses, s'insinuait entre ses fesses et la chaise. [...]  
 - Tu avais envie de savoir ce que c'était que de vivre près de Sony et de moi [...]. Tu n'es pas restée très longtemps, n'est-ce pas ? [...] Non, tu n'es pas restée longtemps, tu devais être déçue. Je ne sais pas trop. (*TFP*, pp. 85-87)

Le fragment est coupé par des retours au récit premier. Le lecteur découvre les réflexions et les réactions physiques de Norah. Elle voit se dégrader son image qu'elle avait si soigneusement travaillée. Elle n'aurait donc aucun droit à exiger une probité irréprochable. Ce constat douloureux met en doute son intégrité morale. Apparemment, elle avait besoin d'une image constante d'elle-même, d'une image fixe et positive. Cette réflexion s'ajoute au fait que Jakob peut être un bon père pour les deux filles. Le dévoilement d'une vérité que Norah n'accepte pas complètement lui cause des troubles physiques. Elle a des hallucinations : elle se dédouble et se voit sortir de la maison. Elle urine sans s'en rendre compte. Son corps la trahit : « Son visage était enflammé, sa nuque brûlante. » (*TFP*, p. 87). Sa mémoire ne l'aide pas non plus. À la fin, elle recouvre la paix intérieure. Cependant, elle n'arrive jamais à assumer ouvertement l'épisode évoqué par son père : « Elle y consentait, humblement, déraisonnablement, comme à un mystère. » (*TFP*, p. 92).

La deuxième partie du roman paru en 2009 est, du point de vue de la durée, la plus courte. Les aventures de Rudy se déroulent le long d'une journée, d'une manière cyclique : il part pour travailler le matin et le soir il retourne chez lui. Pourtant, c'est le récit le plus long du roman : il occupe environ 150 pages. Et, dès le début, les retours vers le passé sont clairement observables :

Tout au long de la matinée, comme les vestiges d'un rêve pénible et vaguement avilissant, la pensée l'accompagna qu'il aurait mieux fait de ne pas lui parler ainsi, [...], puis, [...], cette idée se mua en certitude alors même qu'il en venait à ne plus très bien se rappeler le motif de la dispute [...]. (*TFP*, p. 95)

Le passage introductif annonce une analepse qui devrait expliquer une pensée obsédante, une dispute récente. Nous ignorons pour le moment avec qui s'est disputé Rudy ; « le motif » est aussi inconnu. Le nom de l'interlocuteur de Rudy lors de la querelle apparaît

pour la première fois page 98 : il s'agit de Fanta, sa femme. Quelques pages plus loin, lors d'une conversation téléphonique avec elle, le moment de la dispute est indiqué : « J'aimerais que tu me dises pourquoi on s'est disputés ce matin, écoute, je ne sais plus d'où c'est parti, tout ça... » (*TFP*, p. 121). À la lumière de ces données, il est facile de percevoir l'étrangeté du premier paragraphe, étrangeté causée par la mémoire défaillante de Rudy. Nous surprenons, comme dans le premier volet, un flux de pensée : commencement *in medias res*, (auto)réflexion, introduction des personnages sans présentation, comme si dans son for intérieur le héros ne devait pas les nommer...

Les pensées de Rudy vont et viennent en permanence entre le présent et le passé. Elles ne respectent pas l'ordre chronologique. Les retours analeptiques sont projetés dans toutes les directions du passé : passé récent, enfance, jeunesse... Les analepses s'emboîtent et tournent autour du récit premier. Elles construisent une mosaïque du passé, tantôt le passé prospère et paisible à Dakar avec Fanta, tantôt le retour infâme en France, l'enfance troublée de Rudy ou la liaison supposée entre sa femme et son chef, Manille. Leur portée et leur amplitude varient au point d'étourdir le lecteur par trop d'informations. Il faut également souligner le caractère extrêmement confus des retours analeptiques. C'est comme si Rudy voulait censurer sa mémoire, en oublier les aspects déplaisants. La voix du refoulé fournira au lecteur les possibilités de déchiffrer les secrets bien gardés au fond de l'esprit de Rudy.

Étudier toutes les anachronies serait fastidieux. Cependant, il est indispensable d'examiner les analepses des événements refoulés, car ce genre d'anachronie est essentiel dans la construction des deux premiers volets de *Trois femmes puissantes*.

Rudy a du mal à contrôler sa colère. Il songe plusieurs fois à utiliser la violence pour résoudre un problème : « ne s'était-il froidement imaginé en train de frapper maman pour la contraindre au silence, lui criant peut-être [...] : Que sais-tu de l'honneur, hein, et mon père, qu'en savait-il ? » (*TFP*, p. 138). Le père est un élément-clé dans l'élucidation des bribes de mémoire. L'analepse concernant Abel Descas, le père de Rudy, commence page 167 avec une comparaison entre son père et Manille : « les hommes ambitieux aux jambes fortes plantées bien droit sur le sol » (*TFP*, p. 167). Les crimes d'Abel ne sont pas détaillés à ce moment de l'histoire. Il faut avant amorcer le début de *l'avilissement* de Rudy :

Il s'aperçut alors que l'opprobre l'avait quitté.

Oui, c'était bien lui, Rudy Descas, que des adolescents du lycée Mermoz avaient roué de coups de pied avant de le projeter à terre et de lui broyer les côtes contre

le goudron [...] – et cependant l’abjection ne lui appartenait plus, non qu’il pût ni souhaitât la renvoyer sur un autre que lui, mais parce qu’il l’acceptait [...].

Et de quoi était-il maintenant capable ?

Très bien, il pouvait aller jusqu’au bout [...] en reconnaissant, pour la première fois, que les trois adolescents ne l’avaient pas agressé. [...]

Vraiment ?

Oui, c’est bien ainsi que les choses avaient dû se passer, pas vrai, Rudy ? [...]

Il avait si bien travaillé à se persuader du contraire qu’il n’était pas encore sûr de la réalité de la vérité. (*TFP*, pp. 172-175)

Cette citation résume quatre pages en quelques lignes. Il s’agit ici, pour la première fois, de l’acte le plus infâme de Rudy. Le personnage se sent libéré en évoquant l’incident du lycée Mermoz. L’aller-retour présent-passé est jalonné par cette quête de libération de l’esprit qui toutefois lui échappe. Il y a une vérité cachée au fond de la mémoire de Rudy. Il a voulu l’oublier, voilà maintenant qu’il a du mal à récupérer ses souvenirs. Ses hésitations affectent la lecture. Nous nous trouvons au cœur d’un mystère.

Dans les pages suivantes, Rudy décrit la vie paisible et heureuse qu’il vivait à Dakar et le moment où sa tranquillité s’est évanouie. Il affirme que les trois adolescents étaient ses élèves. Il réussit à s’avouer les sentiments mêlés qu’il portait à l’un d’eux : « une amitié excessive, délibérée, sans rapport avec les qualités propres de ce garçon et qui aurait pu soudainement virer à la haine » (*TFP*, p. 176). Il admet aussi l’origine de ce sentiment : « Car la figure du garçon l’obligeait à penser à Dara Salam. Il luttait avec horreur contre toute vision de Dara Salam. » (*TFP*, p. 177). Pourquoi Rudy s’efforce-t-il d’oublier la période de son enfance à Dara Salam et quelle est la relation avec son jeune élève ? L’élément déclencheur de la récupération de la mémoire est représenté par quelques mots lancés par l’adolescent : « - Fils d’assassin. » « Par les lèvres du fils du pêcheur la simple vérité s’énonçait, sans intention » (*TFP*, p. 179) : Rudy cède à une impulsion et attaque le garçon. Les deux autres élèves l’agressent et l’incident se conclut par la punition de Rudy. C’est le point culminant de la deuxième partie : la vérité est enfin dévoilée. Le personnage retrouve ses souvenirs et la conscience de s’être menti à lui-même : « depuis quatre ans, il entretenait soigneusement pour lui-même la théorie de la cruauté profonde de ces trois garçons qui l’auraient agressé [...], il savait maintenant qu’elle était mensongère » (*TFP*, p. 181).

Malgré l’élucidation de ce cas, le suspense demeure encore. Il y a une relation entre l’agression et une affaire impliquant son père. Abel Descas est accusé d’assassinat par le garçon de Dara Salam. Dans une autre analepse, Rudy fouille plus loin dans sa mémoire pour

retrouver le souvenir de son père. L'anachronie survient dans une conjoncture bizarre : Rudy pénètre dans la maison du sculpteur Gauquelan, tel un « assassin au pied léger » (*TFP*, p. 203), comme s'il voulait entrer dans la peau d'Abel Descas. En effet, celui-ci a été criminel. Rudy veut braver l'hérédité, vérifier s'il peut être « loyal à son sang » (*TFP*, p. 180). Il ne pourra pas commettre de meurtre. Toutefois, il se souvient subitement des plus infimes détails du crime. Une autre obsession accable Rudy, celle de savoir s'il était présent lors du meurtre de Salif, l'associé de son père : « Comment ferait-il pour le savoir ? » (*TFP*, p. 209). Il ne peut pas se fier à sa mémoire, il était trop petit ; mais la minutie de ses souvenirs l'étourdit. L'ironie fait que Rudy a des difficultés à se remémorer des événements dans lesquels il est directement impliqué ; par contre, un fait extérieur se présente frais et précis à ses yeux. Cela relève d'une attirance envers le père, une fascination malsaine envers l'homme dont il avait hérité la violence : « Et n'était-ce pas le digne fils de cet homme-là qui avait pris plaisir à serrer le cou du garçon de Dara Salam, puis, [...] à épier le sommeil abandonné d'un étranger ? » (*TFP*, p. 213).

Les analepses s'enchaînent avec de continuels renvois au temps du récit. Face à la puissance des souvenirs, la réalité du présent semble douteuse. L'écriture met en évidence le trouble intérieur du personnage par un discours qui imite la forme et le contenu des pensées intimes. L'empathie est exploitée au maximum.

[Rudy] haletait, comme sous l'effet d'un coup.

Il pouvait, aujourd'hui, pour la première fois, se rappeler cette période, il pouvait se rappeler l'odeur du goudron et la pression de ses doigts sur la trachée du garçon, mais la douleur ancienne était réveillée.

Attendant la sentence du conseil, il avait passé un mois dans l'appartement du Plateau. [...]

N'était-ce pas de là, se dit-il, qu'était apparue également son antipathie pour l'enfant, jamais avouée et dont il aurait alors repoussé l'hypothèse avec fougue? (*TFP*, p. 218)

Dans ce fragment il est évident que la récupération de la mémoire n'est pas pour Rudy un simple moyen de libération. Des souvenirs honteux le tourmentent aussi. Est-il possible qu'en assumant ses sentiments présents et passés, il trouve la rédemption ? La fin de cette partie semble le prouver. Le héros se défait de son obsession : savoir s'il était présent au moment où son père a tué Salif. Dans un mouvement complexe, il envisage une nouvelle vie pour lui et sa famille :

Il quitta la pièce, retourna à la cuisine, et il sentait sa colère atténuée et presque

abolie par sa décision grisante, revigorante, de ne plus jamais rendre visite à maman, songeant : Elle viendra, elle, si ça lui chante, songeant encore : Les cuisines Manille, c'est fini, quelle joie, et il se sentait léger et jeune comme il ne l'avait jamais été depuis la période de sa rencontre avec Fanta, lorsqu'il descendait le boulevard de la République dans l'air tiède, pâle, scintillant du matin, clairement et simplement conscient de sa propre honnêteté. (*TFP*, p. 243)

La nouvelle existence de Rudy va se reconstruire sur les souvenirs de la période la plus heureuse et sereine de sa vie : l'époque où il a rencontré Fanta. L'anamnèse est révolue. À la fin du chapitre, il est réconcilié avec son passé, après l'avoir accepté complètement. Et si le héros n'arrive pas à combler toutes les bribes de sa mémoire, il est finalement prêt pour commencer de nouveau.

Les histoires de Clarisse Rivière et de sa fille, Ladivine, sont comparables à celles de Rudy et Norah. Dans les deux cas, la relation avec leurs familles et leur devenir socio-professionnel sont les éléments-clé qui régissent les retours en arrière. Les autres focalisateurs de ce roman ne détaillent que certains aspects de leur vie et ne font pas des incursions dans leur enfance. Toutefois, à la différence des deux premiers volets de *Trois femmes puissantes*, aucun souvenir refoulé ne se manifeste dans l'esprit des héroïnes du roman paru en 2013. Elles semblent plus honnêtes avec elles-mêmes, plus ouvertes face à leurs fautes et leurs faiblesses.

L'imparfait qui domine les premières pages du récit de Clarisse Rivière place la narration sous le double signe du duratif et de l'itératif : « [Clarisse] redevenait Malinka à peine montée dans le train et ce ne lui était ni un plaisir ni un désagrément puisqu'elle avait cessé depuis longtemps de s'en rendre compte » (*L*, p. 9). C'est un début *in medias res* qui suggère que les faits narrés soient habituels. Cet usage du passé duratif devient la norme pour la première partie, compliquant le problème de la précision temporelle : le lecteur a du mal à comprendre à quelle époque de la vie de l'héroïne ces faits ont lieu. La première anachronie développe la problématique du prénom, sans détailler la raison du changement ni le but des voyages en train à Bordeaux : « Il y avait eu une époque, lointaine maintenant, où, dans une autre ville, une autre région, des filles et des garçons l'avaient appelée Malinka car ils ne lui connaissaient pas d'autre prénom et qu'elle non plus, du reste, ne s'en était pas encore inventé un » (*L*, pp. 9-10). Les pages suivantes tournent autour du secret enveloppant ces trajets mensuels. Le lecteur découvre que la protagoniste a une fille, Ladivine. Ce n'est qu'à

la page 12 que la raison des visites est explicitée : « dissimuler à tous que Clarisse Rivière s'appelait Malinka et que la mère de Malinka n'était pas morte » (*L*, p. 12). Le mystère de cette décision n'est pas dû à un événement refoulé que le personnage fouille dans les plis de sa mémoire. Sa mère est noire, Malinka ne l'est pas. La gravité de la prétendue *faute* de sa mère est infime si nous la comparons aux transgressions des pères de Norah et de Rudy.

Les premières analepses après l'aveu des visites secrètes retracent des faits itératifs concernant le comportement des deux femmes. Les conséquences de la décision de Clarisse de rompre presque totalement avec « la mère de Malinka » (*L*, p. 13) sont destructives pour leurs vies :

Clarisse Rivière savait que, si sa mère affectait d'être sa dupe [...] et si, même, il lui avait semblé parfois que sa mère ne voulait surtout pas être instruite, c'est qu'elle avait compris et accepté les raisons du secret. (*L*, p. 13)

Elle-même, Clarisse Rivière, avait trébuché parfois.

Il lui était arrivé de se mettre à pleurer dans le fauteuil, des sanglots subits et violents apparemment provoqués par une altercation qu'elle avait pu avoir avec sa mère mais qui, en réalité, n'avaient d'autre cause qu'un brutal assaut de conscience. (*L*, p. 18)

Comme dans le cas d'autres héros de Marie NDiaye, la moralité intrinsèque de Malinka l'empêche d'abandonner complètement sa mère. Ce genre d'analepse décrit un procès de longue durée, accompli après la décision de devenir une nouvelle personne.

Un retour en arrière plus important commence à la page 25. Cette analepse vise « l'époque où [Clarisse Rivière] s'appelait encore Malinka » (*L*, p. 25) et vivait « en région parisienne [...], au fond d'une cour pavée près de la voie ferrée » (*L*, p. 25). L'amplitude de cette anachronie est considérable. Au fil des pages, le lecteur découvre la relation affectueuse, mais bizarre, avec sa mère, la médiocrité de la fillette à l'école, sa solitude et la dépréciation continuelle de la servante. La première mention d'un père est faite à la page 29. Même inconnu, même toujours absent, ce père, « le seul être dont la mère de Malinka parlait » (*L*, p. 29), est une personne avec laquelle elle n'aurait pas de honte à être associée. En revanche, « dès son plus jeune âge » (*L*, p. 31), la fille apprend à considérer sa mère comme inférieure et méprisante à cause de son aspect et de sa profession. Malgré cela, elle manifeste un « amour éploré, rageur » (*L*, p. 31) pour la servante. Et cette dichotomie tendresse/mépris devient le symbole de la relation mère – fille. Les blancs régissent l'évolution chronologique de l'analepse en introduisant des ellipses qui allègent la narration et l'accélèrent un peu. Un



passage détaille les difficultés de Malinka à l'école, un autre présente les rapports entre la mère et ses employeurs. La décision d'abandonner l'école et de commencer à travailler constitue le premier pas vers la séparation d'avec sa mère : « L'été suivant, de retour à Arcachon, [Malinka] se dit soudain que rien ne l'obligeait à rentrer auprès de sa mère » (L, p. 44). Elle décide de trouver un emploi à Bordeaux à une distance prudente de la servante. C'est à ce moment qu'elle opte pour un changement de prénom et presque de personnalité : « cette fille astucieuse qu'elle était devenue ! Cette fille importante, irremplaçable ! » (L, p. 44). Avec un nouveau prénom et une nouvelle vie, Clarisse est un jour confrontée à la présence inattendue de sa mère dans le restaurant où elle travaille comme serveuse. C'est là que le lecteur est pour la première fois mis au courant de la *faute* de la servante : sa couleur de peau. Le soupçon avait été semé dès le début, mais le mot révélateur, « négresse » (L, p. 50) apparaît assez loin dans la narration.

Les analepses continuent de s'enchaîner suivant le même tempo, respectant la chronologie, utilisant parfois l'ellipse ou le sommaire. Comme sa mère s'installe à Bordeaux pour être proche d'elle, Clarisse trouve un autre emploi puis part à Langon en compagnie de Richard Rivière, son futur mari. C'est alors que la vie double commence, car la jeune femme ne peut ni abandonner sa mère ni avouer à son compagnon l'existence de la servante. La naissance de son enfant est le couronnement de cette dualité : la fille de Clarisse porte le nom de sa grand-mère maternelle qu'elle ne connaît pourtant pas. Quelques prolepses s'insèrent dans le récit analeptique, annonçant des situations à venir : « Est-ce à ce moment-là, se demanderait ultérieurement Clarisse Rivière, qu'elle avait fait devant elle-même ce serment de bonté qui engagerait toute son existence avec Richard Rivière ? » (L, p. 63). Après un retour au temps du récit, le lecteur est reconduit dans le passé et pénètre dans la vie quotidienne de la famille Rivière où il observe la lente dégradation de l'harmonie :

Mais, l'engourdissement qui prenait peu à peu son foyer, cette froide torpeur que dégageait, contre sa volonté, sa personne contrainte, oblique, elle s'était désolée de ne pouvoir l'empêcher, jusqu'à ce qu'elle s'y fût habituée et qu'elle eût l'impression que c'était le propre des familles heureuses. (L, p. 89)

Dès lors, la narration suit l'anéantissement progressif de Clarisse Rivière. Abandonnée par son mari, elle accepte la compagnie de Freddy Moliger et elle s'apprête à reconnaître sa mère et à l'introduire dans sa nouvelle existence. Les analepses qui s'y insèrent ne portent plus sur son enfance ou son adolescence, mais sur des souvenirs de la vie commune avec Richard et Ladivine ou sur des événements survenus après son abandon : « Clarisse Rivière

entrevit alors, dans la petite contraction de la bouche, dans le haussement d'un sourcil unique, l'espace d'une seconde la fillette qu'elle avait élevée et choyée, elle reconnut son enfant » (*L*, p. 130). Les blancs marquent toujours des ellipses ou des sommaires qui imposent une accélération du récit, menant Clarisse Rivière vers sa mort inéluctable.

Cette première partie, dans laquelle Clarisse est le personnage focal, se termine par un paragraphe à part, inséré après un saut de page :

Clarisse Rivière se sentait flotter au gré du flux et du reflux d'une onde chaude, épaisse dont la masse contrariait tout mouvement qu'elle eût pu tenter. Au reste elle ne désirait pas bouger car elle aurait mal, horriblement mal, elle le savait, si elle essayait de se déplacer. Elle ne pouvait se rappeler si elle était assise ou debout, allongée ou accroupie, dehors ou chez elle, mais peu lui importait. Il lui fallait faire confiance à l'obtus mais sûre persévérance du flot lourd et dense qui l'entraînait et lorsqu'elle aperçut les abords de la forêt sombre et touffue, aux cimes hautes et noires sur le ciel noir, elle songea seulement : Je ne suis jamais entrée dans une forêt profonde – sans révolte cependant, certaine qu'elle serait bien là où elle devait être. (*L*, p. 133)

Envisagé dans la perspective des parties suivantes, ce paragraphe semble annoncer la mort de Clarisse et les retrouvailles avec Ladivine dans la forêt africaine, sans qu'il s'agisse d'une prolepse proprement-dite.

Le segment le plus ample de toutes les œuvres du corpus est le récit dont le personnage focal est Ladivine Rivière. Du point de vue du nombre des pages, 191, cette partie dépasse même le deuxième volet de *Trois femmes puissantes*. La narration se déroule pendant les vacances de la famille Berger, avec un nombre important de retours en arrière. Comme dans le cas de sa mère, la vie de famille est au cœur des souvenirs de Ladivine.

D'abord, elle remémore leurs habitudes vacancières avant « leur premier voyage en famille hors d'Europe » (*L*, p. 143) : « Les étés précédents, ils les avaient passés chez les parents de Marko, à Lünenburg, et sur un terrain de camping au bord de la Baltique » (*L*, p. 144). Si « les soucis [...] les accabl[ent] » (*L*, p. 144) dans le territoire non-européen, il semble que leurs vacances en Allemagne n'aient pas été plus satisfaisantes ; car tout était mis sous le signe de la monotonie et de l'ennui. Le séjour chez les parents de Marko était décevant à cause du manque de communication, des préjugés et du désir de paraître. Quant à la plage de Warnemünde, « [i]ls en venaient, là-bas, à boire excessivement » (*L*, p. 145) et à

perdre le contact avec la réalité. À noter l'honnêteté avec laquelle ils<sup>1</sup> reconnaissent leurs fautes et se les avouent, non sans gêne. Toutefois, la récurrence de l'erreur fait penser à une faiblesse de caractère « et ils s'en [veulent] d'être surpris, d'avoir été assez lâches pour se parer d'innocence et de succomber de nouveau à la surprise » (*L*, p. 147). Cette anachronie contient également la rupture avec les parents de Marko. La séparation trahit, de nouveau, le problème de l'échange interpersonnel et familial chez les protagonistes de Marie NDiaye. Du point de vue des anachronies, quelques prolepses apparaissent, enchâssées dans la remémoration : « Il fut tacitement évident qu'on ne téléphonerait plus aux parents de Marko pour prendre de leurs nouvelles, qu'on n'irait pas, ce mois de juin, acheter chez Karstadt le cadeau d'anniversaire de la mère de Marko. » (*L*, p. 153).

L'analepse suivante tourne toujours autour du choix de la destination des vacances. Cette fois-ci, ils demandent l'opinion de Richard Rivière. À ce moment se précise le rapport temporel avec les parties précédentes. Tout ce volet, y compris les premières occurrences analeptiques, se déroule après le meurtre de la mère et avant le procès, « avant que Clarisse Rivière eût été rétablie dans sa renommée discrète et pure » (*L*, p. 169). Cela ouvre la voie d'une incursion plus prononcée dans les souvenirs de Ladivine. Le lecteur découvre ainsi la fascination que le masque « d'ingénuité » (*L*, p. 167) de sa mère provoque dans l'esprit de la fille. Pourtant, elle ignore ce que le public connaît et ce que Richard soupçonne. Elle est convaincue que Clarisse n'a jamais eu rien à cacher.

La fixation sur le père qui régit l'existence de Norah et Rudy devient dans *Ladivine* une fixation sur la mère. Le caractère et les actions de leur génitrice modèlent le développement de presque toutes les héroïnes, y compris Annika. Ladivine est obsédée par le caractère en apparence placide et bienveillant de sa mère, mais aussi par « la silhouette déliée » (*L*, p. 185) et la mort violente de celle-ci. Toutes les réminiscences du trajet à travers Berlin, toutes les rencontres avec des inconnus déclenchent infailliblement l'évocation de Clarisse Rivière<sup>2</sup>. L'image de la mère imprègne également les relations avec son mari et ses deux enfants :

Mais il lui suffisait de saisir Marko ou les enfants dans l'attitude qui leur était propre [...] pour sentir vibrer l'amour qu'elle leur portait, bien qu'elle sût maintenant que de telles émotions n'étaient pas sans danger et qu'elles

---

<sup>1</sup> Le pronom personnel qui domine cette analepse, « ils », semble doubler la focalisation. Cet artifice permet le partage de la faute et l'emphase sur la complicité des époux dans les circonstances données.

<sup>2</sup> La récurrence de Clarisse Rivière, tantôt la mémoire de Richard Rivière tantôt dans les souvenirs de Ladivine et de la servante, permet la réalisation un portrait multidimensionnel, complexe de cette femme. Et comme nous disposons aussi de son point de vue, l'étude de ce personnage sera certainement très riche en significations. Le troisième chapitre de cette partie portera sur l'analyse approfondie des héros.

l'entraînaient trop facilement à faire de même avec le souvenir de Clarisse Rivière (la façon dont celle-ci avançait la lèvre inférieure jusqu'à presque recouvrir l'autre quand elle lisait quelque chose de compliqué !). (*L*, p. 187)

Le récit de Ladvine contient la plus ample anachronie de tout le corpus, 58 pages. Il ne s'agit pas d'analepses qui se déroulent chronologiquement, mais des remémorations qui s'enchevêtrent dans l'anachronie primaire. Après la page 201, où reprend le récit premier, les événements se déroulent exclusivement dans la région des vacances. La jeune femme s'y sent à l'aise, même si « tout avait pourtant si mal commencé dans ce pays que leur avait chaudement recommandé Richard Rivière » (*L*, p. 202). Après des aventures fantasques, les Berger arrivent chez les amis de Richard Rivière, la famille Cagnac, et ils se trouvent aux abords d'une forêt aux « arbres immenses » (*L*, p. 316). La description de ce bois fait écho à la fin de l'histoire de Clarisse Rivière. Les retrouvailles de la mère et de la fille symbolisent un retour à la matrice<sup>1</sup>, une intégration à la terre originaire. À peine à ce moment Ladvine commence à soupçonner qu'il y a quelque chose de caché dans le caractère de Clarisse :

Que faisait Clarisse Rivière au cœur de cette forêt étrangère ?

Et pourquoi se figurer, oh oui pourquoi donc, songeait Ladvine, que Clarisse Rivière l'appelait de sa voix véritable, de sa voix sombre, solennelle et confiante [...]. (*L*, p. 319)

Les récits de Clarisse et de Ladvine sont continuellement traversés par l'image de leurs mères et par les fautes qu'elles ne peuvent pas s'empêcher de faire. La transgression initiale appartient à Ladvine Sylla qui garde le mystère autour de l'identité du père de Malinka. Or, ce qui est curieux, c'est qu'elle ne ressent pas de culpabilité. Par contre, sa fille et sa petite-fille passent leur temps à regretter des actions qu'elles auraient pu empêcher si elles avaient au moins essayé ; car, personne n'a obligé Malinka à changer d'identité, tout comme personne ne demande à Ladvine d'idéaliser sa mère et de vouloir lui ressembler.

Revenons à *Trois femmes puissantes*. Ce qui est frappant dans l'histoire de Khady Demba, du point de vue formel, c'est le rapport durée – nombre de pages. En dehors de l'histoire de Malinka, c'est le récit qui dure le plus longtemps : il s'agit de quelques années entre le début des aventures de Khady et sa mort. Pourtant, le nombre de pages pour cette

---

<sup>1</sup> Le pays jamais nommé des vacances est, le plus probablement, la région où Ladvine Sylla est née. Clarisse Rivière n'y est jamais allée, mais elle arrive, après sa mort, aux profondeurs mêmes de ses racines. C'est là que Ladvine la retrouve, retrouvant ainsi ses propres origines.

partie est le plus réduit du roman de 2009. Le tempo est plus rapide. Les anachronies sont encore présentes. Les analepses visent les « trois années de son mariage » (*TFP*, p. 247), l'arrivée chez sa belle-famille et sa vie dans cette famille « qui ne pouvait lui pardonner de n'avoir aucun appui, aucune dot » (*TFP*, p. 252), la « conscience d'être unique en tant que personne » (*TFP*, p. 253) qui sous-tend les années passées chez sa grand-mère et la période de l'école. Les retours vers le passé s'enchaînent harmonieusement. La vie du personnage est troublée ; son esprit ne l'est pas. Khady ne refoule aucun souvenir, et elle a peu de fautes à se reprocher. Elle regrette certes son obsession d'avoir un enfant, obsession qui l'a empêché de jouir de son mariage, mais elle n'en occulte pas le souvenir : « N'aurait [le mari de Khady] pu mourir après demain, dans trois jours ? De telles pensées, Khady se reprochait encore maintenant de les avoir eues. » (*TFP*, p. 251).

Outre ces souvenirs ponctuels, le récit premier est rarement interrompu par des retours temporels. Khady a réglé tous les comptes avec son ancienne existence. Jetée par sa belle-mère dans le tourbillon de l'immigration illégale, elle semble cesser d'envisager les événements du passé. Les vagues souvenirs qui s'introduisent malgré tout dans le récit n'affectent pas le récit premier. Ce sont des souvenirs sans importance, opposés à ceux qui apparaissent dans les deux premières parties. L'héroïne n'encombre son esprit d'aucune information superflue et, une fois entamée l'aventure de l'immigration, elle laisse de côté tout ce qui est souvenir ou remord.

Le troisième volet de *Trois femmes puissantes* est différent de tous les autres récits tant par l'amplitude de l'histoire, resserrée en un nombre restreint de pages, que par la rareté des analepses, condensées et ne relevant pas d'une censure subconsciente ou d'un nombre encombrant de transgressions. Quant aux prolepses, elles sont assez rares dans les deux romans. En revanche, le récit de Khady utilise des prolepses assez nombreuses. L'attitude des belles-sœurs de Khady lors de son départ renforce, même dans les yeux de la jeune femme, l'image de « Khady marchant vers sa mort » (*TFP*, p. 260). Cette anachronie sous-entendue sera validée à la fin du roman. Les autres prolepses sont construites selon le même modèle, mais sans être intégrées dans des dialogues :

[Khady] devait se rappeler, sans amertume, avec une sèche tristesse, les attentions que Lamine avait eues à son égard.

Tout cela, elle se le rappellerait sans jamais penser néanmoins qu'il avait cherché à la tromper, et cette tristesse distante qu'elle éprouverait en resongeant à l'inquiétude qu'il avait eue pour elle le concernerait lui bien plus qu'elle – c'est la

destinée du garçon qui l'affecterait jusqu'à tirer de ses yeux deux larmes parcimonieuses et froides, tandis qu'elle jugerait de son propre sort avec neutralité, presque détachement [...]. (*TFP*, p. 296)

Ainsi commence une anachronie qui occupe à peu près une page et qui permet d'annoncer la trahison de Lamine. Elle présente aussi les pensées de Khady qui essaie de disculper le jeune homme. L'anticipation apparaît comme un effet de la question rhétorique de Khady : « Était-ce pour [Khady] qu'[e Lamine] avait eu si grand-peur ? » (*TFP*, p. 296). Elle est introduite après un blanc qui annonce, généralement, un changement dans le temps de la narration (ellipse, pause...). Fidèle à sa propre personne, « [Khady] ne regretterait rien » (*TFP*, p. 297) et, en même temps, « elle n'éprouverait jamais de vaine honte, elle n'oublierait jamais la valeur de l'être humain qu'elle était » (*TFP*, p. 297). L'anachronie prospective revient page 301, toujours lors d'une évocation de Lamine. Il s'agit de brèves phrases intégrées dans la narration :

C'est qu'elle ignorait à ce moment-là [...] et qui se découvrirait peu à peu à son entendement, c'est que le garçon était grandement et doublement humilié, à la fois de ce qu'il s'était passé la veille et, à priori, de quelque chose qui n'était pas encore arrivé et dont l'esprit non pas naïf mais inexpérimenté de Khady n'avait pas encore l'intuition mais dont le garçon savait, lui, que cela arriverait, voilà pourquoi, comprendrait Khady plus tard, il avait eu honte devant elle [...]. (*TFP*, p. 301)

Ce fragment incorpore une prolepse déjà annoncée, mais d'une manière vague. Ce que le garçon savait, c'est qu'il allait l'abandonner. L'écrivain réitère, sous une autre forme, la projection annoncée dès la page 296.

D'autres prolepses apparaissent. Leur rôle est de créer une zone temporelle close encadrant la période que Khady passe dans le désert : elles commencent après l'évocation du voyage en camion ; elles finissent juste avant que Khady « retrouv[e] le parking d'où partaient les camions. » (*TFP*, p. 309). Un effet cyclique est créé par ces artifices temporels. Leur amplitude est vague, car Khady n'attache pas trop d'importance à ces détails : « elle arrondirait à une année le temps passé entre la gargote et la chambre rosâtre mais elle savait que cela avait probablement duré beaucoup plus » (*TFP*, pp. 308-309). Ce sont les dernières manifestations proleptiques. Dorénavant, l'histoire de Khady s'accélère et la conduit vers une mort-métamorphose libératrice.

L'utilisation des anachronies et de la vitesse narrative contribuent à faire varier les effets de surprise et de perspective. Si pour *Trois femmes puissantes* le dévoilement progressif des mensonges et des trous de mémoire de Norah et Rudy bénéficient le plus de ces artifices narratifs, dans *Ladivine*, le croisement rétrospectif des points de vue permet la création des situations et des portraits dynamiques, mobiles. Les souvenirs des héros et leurs projets contribuent aussi à combler les informations qu'un début *in medias res* omet de préciser. Quant à la différence de mentalité, il faut souligner l'écart entre ce qui hante les souvenirs et les projections des Européens et ce qui domine l'esprit des personnages africains. À vrai dire, il n'y a que deux protagonistes issus du Sénégal : Khady et Ladivine Sylla<sup>1</sup>. Il faut souligner en outre que la servante a vécu longtemps en France et, le plus probablement, est citoyenne française. Cela signifie que la seule Africaine véritable du corpus est l'héroïne du dernier volet de *Trois femmes puissantes*. Par rapport à Norah, Rudy, Clarisse, Richard ou Ladivine, Khady Demba n'encombre pas son esprit de souvenirs ou de regrets superflus. Le passé, l'héritage familial et culturel sont des fardeaux seulement pour les Occidentaux. Ce sont eux qui sont alourdis par leur métissage ou par leur blancheur, par les péchés de leurs ascendants ; ce sont eux qui imaginent des complots et de la malveillance de la part des gens qui les entourent. Khady n'est affectée par aucun de ces sentiments négatifs ; elle continue à s'apprécier même lorsqu'elle n'est plus qu'un tas d'os suivant obstinément son but.

L'habileté narrative de Marie NDiaye constitue le fondement de son style. À cette base solide s'ajoutent les descriptions des lieux parcourus et les portraits des héros. Et, dans ces cas, la présence directe de l'Afrique et des personnages africains pourrait justifier un métissage littéraire<sup>2</sup>. Ou bien s'agit-il du même regard qui enveloppe l'Allemagne, un autre ajout étranger à l'œuvre de l'écrivain ?

---

<sup>1</sup> Il y aurait aussi le père de Norah, mais son intervention, d'à peine une demi-page, n'est pas imprégnée d'anachronies.

<sup>2</sup> Dans un article paru dans les Actes du XXXII<sup>e</sup> Congrès de la SFLGC, *Métissage s littéraires*, Nathalie Duclot-Clément analyse « les implications du terme métissage, ses usures et ses renouvellements » dans l'œuvre de deux romancières francophones et deux francophones, dont Marie NDiaye. Pour plus d'informations, voir Nathalie Duclot-Clément, « Hybridités textuelles et Imaginaires chimériques. Jean Rhys, Toni Morrison, Maryse Condé et Marie NDiaye » in Yves Clavaron et Bernard Dieterle (dir.), *Métissages littéraires*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, pp. 49-56. La citation est à la page 50.

## II.2 La description<sup>1</sup>

Chacun vit, sent et pense selon une temporalité, une spatialité, une relationalité qui lui est particulière et qui est profondément différente de celle de toute autre personne.<sup>2</sup>

La puissance de l'écriture ne se manifeste pas seulement à travers la narration. L'œuvre de Marie NDiaye contient des descriptions envoûtantes intercalées dans le récit. La description accompagne toujours le déroulement de l'action. Elle contribue à la mise en place de l'histoire. Elle est intrinsèquement liée au tissu du roman. Elle garantit le mélange inouï d'étrangeté et de loufouquerie qui ressort de l'écriture de Marie NDiaye. Reprenons l'incipit de *Trois femmes puissantes* :

Et celui qui l'accueillit ou qui parut comme fortuitement sur le seuil de sa grande maison de béton, dans une intensité de lumière soudain si forte que son corps vêtu de clair paraissait la produire et la répandre lui-même, cet homme qui se tenait là, petit, alourdi, diffusant un éclat blanc comme une ampoule au néon, cet homme surgi au seuil de sa maison démesurée n'avait plus rien, se dit aussitôt Norah, de sa superbe, de sa stature, de sa jeunesse auparavant si mystérieusement constante qu'elle semblait impérissable. (*TFP*, p. 11)

Ces lignes combinent action et description. Malgré leur caractère narratif, il est possible d'y déceler quelques traits descriptifs. Il y a une double description : le portrait<sup>3</sup> d'un homme et une très brève description de maison. Les deux éléments sont unis par une référence chromatique : l'« éclat blanc » qui renvoie soit à la maison, soit au personnage. Cela attire l'attention du lecteur. En plus, la description analeptique garantit un portrait complexe présent – passé, un parallèle<sup>4</sup>. La description occupe une partie importante du premier paragraphe, sans pourtant lui ôter son caractère narratif. Le personnage masculin est visuellement exposé, mais aucune précision de sa relation avec l'histoire n'est faite. La spécificité du point de vue rend la description subjective et intimement liée à l'évolution de l'action.

---

<sup>1</sup> Comme la description occupe une place importante dans le corpus, nous avons dissocié la description des lieux et des objets de celle des personnages. Ce chapitre traite l'inanimé, tandis que le chapitre suivant est axé sur les personnages.

<sup>2</sup> Georges Poulet, *Entre moi et moi : essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, José Corti, 1977, p. 273.

<sup>3</sup> Le « portrait » est une « description à la fois du physique et du moral d'un personnage ». Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 11. Le mot en italique apparaît dans le texte d'origine.

<sup>4</sup> Le « parallèle » est une « combinaison de deux descriptions, en ressemblance ou en antithèse, d'objets ou de personnages ». *Ibid.* Le mot en italique apparaît dans le texte d'origine. Pour le passage introductif de *Trois femmes puissantes*, il s'agit d'une antithèse descriptive du personnage masculin.



La couleur est très importante dans les descriptions de Marie NDiaye. Le blanc domine ici. Il est, en général, positivement valorisé. Cependant, dans l'extrait donné, il a une froideur attirante et repoussante à la fois. D'une part, il s'agit de « l'idée du blanc comme image de Dieu, d'un Dieu lumineux de blancheur. »<sup>1</sup>. Cela est renforcé par la suggestion de la figure imposante du personnage dans le passé de sa fille, Norah. Il est donc possible de l'assimiler à une représentation divine<sup>2</sup>. D'autre part, le blanc a une connotation négative ; il devient le signe « de la passivité et de l'impuissance face aux choses et aux événements. [...] Il est la couleur de la solitude, de l'isolement [...] »<sup>3</sup>. En effet, la vie de cet homme est triste. Au moment où l'action commence, le père de Norah est seul, impuissant face aux épreuves de la vie. Il n'est plus riche, sa maison n'est plus habitée, sa jeunesse lui échappe. Il voit son fils incarcéré pour un crime que lui, le père, a commis. Il accepte le sacrifice de Sony, à la fois avec soulagement et avec douleur.

L'immixtion de la description et de la narration est donc l'un des traits majeurs du style de Marie NDiaye. La description joue un rôle important dans le développement textuel et dans la construction du sens de l'œuvre. « La description, en d'autres termes, ne serait jamais "gratuite" »<sup>4</sup> ; elle apporte toujours un éclaircissement significatif plus subtil que le plan narratif. L'appel à description est souvent déclenché par « tout déplacement de personnage, entrée ou sortie, déplacement de temps ou de lieu, mention d'un seuil ou d'une frontière franchie »<sup>5</sup>. Marie NDiaye ne fait pas exception. En même temps, le traitement de la description est plus nuancé. L'introduction d'un nouveau décor, le changement de place dû au voyage exigent une clarification. Les personnages sont dans un état de mouvement perpétuel. À chacun de leur pas, une pause descriptive semble s'insérer dans le récit :

Le parfum sucré douceâtre des fleurs de tilleul tombées, écrasées, montait du pavé plus fort que celui des grappes encore pendantes – sucrée douceâtre aussi, songeait-elle en se hâtant, l'odeur du sang de Clarisse Rivière frais répandu, ou puissante et âcre dans sa maison bien tenue [...]. (*L*, p. 173)

Devant la façade moderne et austère du Musée national, un très jeune homme paraissait les attendre. (*L*, p. 234)

Ce qui est toutefois remarquable est le fait de décrire par reprises, par couches superposées, petit à petit. La description est subordonnée au récit et, en même temps, à

---

<sup>1</sup> Élisabeth Brémond, *L'Intelligence de la couleur*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 42.

<sup>2</sup> L'allusion biblique est reprise plusieurs fois dans la première partie de *Trois femmes puissantes*, mais il ne s'agit pas de l'étudier dans ce chapitre.

<sup>3</sup> Élisabeth Brémond, *L'Intelligence de la couleur*, op. cit., p. 57.

<sup>4</sup> Philippe Hamon, *Du descriptif*, op. cit., p. 11.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 166.

l'introspection des personnages. Toutefois, il n'y a pas beaucoup de grands développements descriptifs comme chez Balzac par exemple. La maison du père de Norah n'y est que brièvement signalée. Son apparence est développée progressivement dans les pages suivantes. Les détails s'accumulent, intercalés dans la narration, appelés par les souvenirs et la sensibilité du personnage central. Genette souligne : « la description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en fait on ne la trouve [...] jamais à l'état libre ; la narration, elle, ne peut exister sans description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer [...] le premier rôle »<sup>1</sup>. Il y a par conséquent de nombreux attributs de la description à relever dans les deux romans du corpus principal et aussi dans d'autres œuvres de Marie NDiaye.

## II.2.1 Descripteur et descriptaire

Comme pour le récit, la description est censée répondre à quelques questions. Les deux plus importantes portent sur la nature des acteurs de la description. Qui décrit ? À qui la description est-elle adressée ? À partir de cela d'autres interrogations surgissent. Le sens et l'utilité d'un passage descriptif tiennent à la sensibilité et aux connaissances de ses participants. Philippe Hamon met en évidence la fragilité du rapport, avec l'image d'un lecteur normal :

Le lecteur moyen, en général, identifie d'emblée et sans hésitation une description. Il la « découpe » aisément dans le contexte qui l'enclasse, il est aussi bien capable de la prélever dans un ensemble plus vaste que de la « sauter » pour courir aux péripéties et aux points névralgiques d'un récit. Mais on peut se demander si cette reconnaissance intuitive de l'unité-description tient à la présence, dans cette même unité textuelle, de marques, de structures ou de signaux spécifiques, ou bien si cette reconnaissance tient à des modifications plus « profondes », ou plus « antérieures » du processus ou du pacte de communication présupposé entre narrateur et lecteur. La description n'est-elle pas, d'abord, avant d'être exposition du monde, mise en scène de certaines « postures » de destinataire et de destinataire du texte ?<sup>2</sup>

Il existe donc une entité qui décrit et une entité qui déchiffre et s'approprie la description. Pour introduire un passage descriptif, « une façon des plus commodes [...], c'est d'en déléguer la déclinaison à un personnage qui assumera, par ses regards, cette déclinaison ; le paradigme des objets, des parties, des qualités, etc., constituant l'objet à

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 57.

<sup>2</sup> Philippe Hamon, *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 37.

décrire deviendra spectacle, vue, scène, tableau.»<sup>1</sup>. Pour *Trois femmes puissantes*, le descripteur adopte la vision d'un personnage, celui qui garantit d'ailleurs le point de vue. La description survient presque d'une manière involontaire, interrompant les pensées du personnage. Elle le fait sortir de son for intérieur, malgré soi. Elle assure l'extériorisation du personnage, la perception de ce qui est en dehors de sa conscience. Ou bien, la description renouvelle une image que le personnage n'a pas sous les yeux, mais qu'il actualise dans son esprit. Les détails sont d'abord infimes, mais suggestifs. Reprenons le début de *Trois femmes puissantes*. Le seul objet décrit est la maison<sup>2</sup> et « une description de "maison" est, en général donnée "une fois pour toutes" »<sup>3</sup>. Cependant, chez Marie NDiaye, la description se fait par reprises successives. En réalité, il ne s'agit pas vraiment d'une description proprement dite dans la première phrase de *Trois femmes puissantes* mais d'une simple mention, accompagnée par des épithètes et par une référence chromatique. La maison apparaît deux fois dans l'incipit : « sa grande maison de béton » et « sa maison démesurée ». Il faut constater le lien étroit entre l'objet et le personnage masculin décrit. La présence de l'adjectif possessif dénonce plus qu'une simple appartenance ; la maison devient une sorte de prolongement inanimé du père de Norah, une marque de son statut et de son caractère. En décrivant la maison, le descripteur fait allusion au personnage. La taille de la demeure reflète l'arrogance du père, l'importance des apparences et des signes extérieurs de richesse. C'est la raison pour laquelle la maison semble présentée subjectivement. La brève description dénonce le jugement que Norah porte envers son père et les objets dont il s'entoure. Elle se développe au fur et à mesure que le personnage-focalisateur se déplace, soit physiquement, soit mentalement. Elle est subjective, étroitement liée à un personnage, non fiable. La description de la maison s'élargit dans les pages suivantes, d'abord timidement, et toujours subordonnée au portrait du père. Les retours analeptiques complètent le tableau par une image antithétique : « Un grand nombre de personnes avaient toujours vécu chez cet homme orgueilleux de sa réussite [...] de sorte que Norah n'avait jamais vu le grand salon dépeuplé, quel que fût le moment de la journée où elle s'y était trouvée. » (*TFP*, p. 17).

Ce type de représentation apparaît tout au long du roman. Dans la deuxième partie de *Trois femmes puissantes*, on présente un château provincial en plusieurs tableaux. D'abord, c'est à travers la mémoire de Rudy : « Il savait que [...] le plaisir orgueilleux qu'il avait

---

<sup>1</sup> Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, cité dans Philippe Hamon, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991, p. 264.

<sup>2</sup> Le portrait des personnages et la relation avec le milieu constitue l'objet d'étude du chapitre suivant.

<sup>3</sup> Philippe Hamon, *Du Descriptif*, op. cit., p. 40. Les signes « / » apparaissent dans le texte d'origine.

éprouvé à montrer le sombre petit château à Fanta, s’avançant et la tirant presque dans l’allée jusqu’à la grille, jusqu’aux chênes verts, [...] venait de ce qu’il s’était persuadé qu’un jour cette propriété leur appartiendrait » (*TFP*, p. 103)<sup>1</sup>. La description est succincte, subordonnée aux réflexions et aux aspirations du personnage. C’est un procès descriptif *in absentia*. L’image est reprise quelques pages plus loin : « Blond également était le monde autour de lui par ce matin doux et propre, blonds les murs du petit château là-bas » (*TFP*, p. 107). Le présent de narration montre alors que Rudy décrit ce qu’il a sous les yeux. Dans les deux esquisses se produit une sorte de rapprochement, une appropriation de l’objet décrit, malgré la distance physique et malgré le fait qu’il n’en sera jamais le propriétaire. Rudy n’est en aucun moment près de la demeure. Le lecteur peut comprendre l’éloignement comme une inaccessibilité, une projection personnelle sans fondement. Le charme du château s’avère nocif, car il y a un gouffre insurmontable entre la réalité et le monde idéal imaginé par le personnage. L’importance des couleurs se remarque de nouveau. Pour la description anachronique, il s’agit d’une couleur foncée, non précisée. Pour le temps de la narration, « les murs du petit château » sont « blonds » grâce à un travail de restauration. Outre cette explication logique, il y a peut-être un sens caché qui réside dans la blondeur des murs<sup>2</sup>. Le jaune est intensément connoté, positivement ou négativement. Il est la « couleur de la prospérité et de la richesse »<sup>3</sup>. Certes, cela est le message que les propriétaires de la demeure, « Américains ou Australiens » (*TFP*, p. 107), veulent transmettre. Pourtant, Rudy perçoit probablement ce jaune comme une « couleur du mensonge », « de la trahison » ou, pire encore, « du déclin »<sup>4</sup> personnel. Le changement de couleur marque la déchéance du personnage. En plus, il y a une équivalence entre la blondeur de Rudy et celle des murs. L’idée de déclin s’accorde avec l’histoire personnelle de l’ancien professeur de littérature déchu, devenu vendeur inhabile de cuisines.

[Masseck] se gara en face des hauts murs gris de la prison. [...]

[Norah] fut ensuite introduite dans une grande pièce aux murs bleuâtres, coupée en deux par un grillage, où se trouvaient déjà les femmes qui avaient attendu avec elle sur le trottoir. [...]

Elle s’approcha au plus près des mailles poussiéreuses, souillées, afin de voir distinctement cet homme de trente-cinq ans qui était son frère.

Les hommes qui entraient avec lui se précipitèrent vers le grillage et il y eut un tel

<sup>1</sup> Le paragraphe est beaucoup plus long ; la description n’y occupe pas une place importante.

<sup>2</sup> Cette blondeur devient une obsession qui traverse tout ce volet : depuis les cheveux décolorés de Rudy enfant, en passant par les murs du château, jusqu’aux figures angéliques qui peuplent les brochures de maman,

<sup>3</sup> Michel Pastoureau, *Les Couleurs de notre temps*, Paris, Bonneton, 2003, p. 111.

<sup>4</sup> *Ibid.*

brouhaha de conversations qu'elle ne put entendre le bonjour de Sony. (*TFP*, pp. 61 et 63)

Cette description courte et fragmentée d'une prison reprend d'abord l'apparence extérieure de l'édifice ; les autres paragraphes en décrivent l'intérieur. La description se construit du point de vue de Norah. Sa sensibilité fait de la prison un tableau triste, sombre, étouffant. La question de la couleur est cruciale. Ici, le gris domine. Couleur de la poussière, des murs et du trottoir, le gris jouit d'une symbolique confuse. Mélange de blanc et de noir, « le gris indique dans la langue profane des couleurs l'innocence calomniée, *noircie*, condamnée par l'opinion ou les lois »<sup>1</sup>. Cette signification est d'autant plus légitime, qu'il s'agit d'une prison. Sony incarne parfaitement « l'innocence calomniée »<sup>2</sup>. En vérité, il n'est pas un meurtrier, mais il est coupable parce qu'il accepte de protéger son père à n'importe quel prix. La description n'est pas seulement visuelle. Il s'agit également de l'ouïe et du toucher. Les sens s'allient pour garantir la focalisation de la description. Norah assure le point de vue de chaque tableau: « Le regard [...] assumant la description doit être lui-même justifié, car la description doit être sentie comme tributaire d'une compétence du personnage délégué à la vision, personnage focalisateur, et non de l'étendue du savoir du descripteur »<sup>3</sup>. Norah perçoit le bouillonnement, la désolation et la saleté du lieu. Le cadre de la prison est, à la fois, le réceptacle d'une multitude et l'espace de l'isolement. Le terrible « brouhaha de conversations » suggère l'incompréhension ; l'espace fait songer à la tour de Babel<sup>4</sup>. Les gens se parlent, mais probablement, ne se comprennent pas. La frénésie d'avoir des nouvelles se transforme en un mélange hétéroclite de propos sans destinataire. Norah ressent un isolement dans la foule. Dans le roman *En famille* une description renforce de la même manière l'impression de solitude, d'isolement :

Mais ce que Fanny avait cru être un gros bourg se trouva n'être qu'un village à peine plus étendu que celui de l'aïeule, semblable presque en tous points avec sa rue principale où, la nuit approchant, passaient des camions de plus en plus nombreux, si lourds, si rapides que leur souffle faisait trébucher Eugène et Fanny qui se serraient contre les murs, parfois si longs qu'il leur semblait marcher dans un couloir [...]<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Frédéric Portal, *La Symbolique des couleurs. Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Âge et les Temps Modernes*, Puisseaux, Pardès, 1999, p. 114.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Philippe Hamon, *Du Descriptif*, *op.cit.*, p.172.

<sup>4</sup> En outre, il est possible que la langue utilisée par les autres personnes présentes ne soit pas le français.

<sup>5</sup> Marie NDiaye, *En famille*, *op. cit.*, p. 49.

Le descripteur adopte la perspective des personnages qui se retrouvent dans un univers à la fois familier et étrange. Ils sont seuls dans un endroit qui a toute l'apparence du connu. La normalité devient bizarre et menace de les étouffer. Comme dans l'extrait précédent, surgit l'impression de séparation du monde, de coupure de la réalité. Cependant, ce qui est différent c'est la familiarité du cadre. Dans *En famille*, les petits villages de province sont des lieux habituels pour Fanny et son cousin. Ils se ressemblent à tel point que l'auteur peut jouer avec l'ambivalence connu/inconnu et en tirer tous les avantages descriptifs. En outre, la province française est un espace récurrent chez Marie NDiaye, bien que le décor soit soumis à des changements constants, dus au voyage. En effet, des critiques ont remarqué que Marie NDiaye « éprouve une prédilection pour la description de la province française »<sup>1</sup>, qu'elle soit rurale ou urbaine. Ce choix est illustré aussi dans *Trois femmes puissantes* (la deuxième partie), mais aussi dans *Rosie Carpe*, *La Sorcière*, *Mon cœur à l'étroit*, *Autoportrait en vert*, *Ladivine... Mon cœur à l'étroit* met en scène un trajet labyrinthique à travers Bordeaux. C'est une ville que Nadia, le personnage principal, aime et connaît bien. Pourtant, elle finit par s'en sentir expulsée :

Moi qui suis née à Bordeaux, dans le quartier des Aubiers, qui ai passé toute mon existence dans cette ville, je l'aime d'une tendresse fraternelle, comme mon semblable humain. Et voilà pourtant que Bordeaux se dérobe et se soustrait à mon amitié d'une étrange manière, voilà que ses rues me paraissent avoir changé de profil et de direction (n'est-ce que le brouillard ? me dis-je) [...].<sup>2</sup>

Cette description n'est pas unique dans *Mon cœur à l'étroit*. Bordeaux est peut-être la ville française la plus longuement évoquée. Elle est tellement présente dans le roman et dans les pensées du personnage central qu'elle se transforme en personnage à part entière. La « ville déloyale »<sup>3</sup> de Nadia est présentée avec tout son cortège précis de rues, immeubles, trams. Marie NDiaye y utilise le procédé d'une description-liste ou énumération : « Je cesse de courir et me cache sous un porche pour réfléchir. Puisque j'ai dépassé la place de la Cathédrale, pris à droite vers le rue des Trois-Conils puis la rue Sainte-Catherine, j'aurais dû tomber sur la rue Esprit-des-Lois, juste après le Grand-Théâtre. »<sup>4</sup>. Que le personnage s'égaré dans une ville qu'il connaît bien produit souvent de l'étrangeté. Ici, Bordeaux semble s'être rebellée contre Nadia. La cruauté inexplicable de la ville et de ses habitants force le

---

<sup>1</sup> \*\*\*, *Dictionnaire des lettres françaises – Le XX<sup>e</sup> siècle*, édition réalisée sous la direction de Martine Bercot et d'André Guyaux, Torino/Paris, Le Livre de poche, Librairie Générale Française, 1998, p. 785.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, op. cit., p. 153.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 153.

personnage à s'enfuir. Elle va rechercher ses racines auprès de son fils « à C. »<sup>1</sup>, la Corse peut-être.

Bordeaux réapparaît comme cadre de la narration dans une partie de *Ladivine*. Cette fois, la présentation de la ville est précise sans être trop détaillée. Le nom des rues ne figure pas. En plus, contrairement à l'héroïne de *Mon cœur à l'étroit*, Clarisse ne se perd jamais. Elle s'est imposé un trajet et elle ne s'en écarte jamais : « [...] arrivée à Bordeaux, [Clarisse] allait jusqu'au quartier Sainte-Croix, empruntant à chaque fois les mêmes rues et marchant toujours du même côté de ces rues » (*L*, p. 12). Le rituel empêche un possible égarement. Le personnage ne doit pas être détourné de l'accomplissement de sa mission, même si celle-ci se déroule dans un milieu peu accueillant ; car l'atmosphère de la ville est toujours ténébreuse. Bordeaux n'est plus envahi par un brouillard persistant, mais il est terne et fade : « [Clarisse] tournait dans la sombre rue du Port, s'arrêtait devant la maison aux murs noirs, entraînait avec sa clé et, là, dans le vestibule humide, ouvrait la porte de l'appartement » (*L*, p. 12). Le noir et l'humidité, qui fait songer au brouillard, peuvent être envisagés comme « indicateur[s] de misère »<sup>2</sup>, de la misère qui gâche les vies de Ladivine Sylla et de Malinka. En outre, le noir est « la couleur des sentiments exaspérés, car le noir fait peur, signale le mal, le malin, le chaos, le rien »<sup>3</sup>. Ce sont des sensations qui résonnent profondément dans l'esprit de Clarisse à la vue de ces rues familières et désolantes. Langon, situé toujours dans la Gironde, n'est pas détaillé. Il n'y a pas de rues précises, et la ville laisse peu de traces contrairement aux éléments naturels. Clarisse est émerveillée par « le fleuve qu'on apercevait étincelant et très vert entre deux maisons, et par le soleil qui blanchissait comme décoloré, anéanti par sa propre intensité. » (*L*, p. 67). Le vert, couleur de prédilection pour Marie NDiaye, semble plus rassurant que d'habitude<sup>4</sup>. Il n'engendre pas d'inquiétude, comme dans *Autoportrait en vert*. Le vert vif « de l'eau régénératrice »<sup>5</sup>, rehaussé par la brillance blanchâtre du soleil, est une promesse de bonheur. Cependant, il faut se méfier d'une telle intensité, car elle suggère un aveuglement, un assujettissement de la volonté. Langon devient le lieu où le bonheur illimité et impersonnel de Clarisse se déploie. Dans cette ville, l'héroïne se transforme dans

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>2</sup> Élisabeth Brémond, *L'Intelligence de la couleur*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> « Les couleurs jouent également un très grand rôle dans l'œuvre de Marie NDiaye : après le jaune rance qui nimbe *Rosie Carpe* (prix Femina), c'est le vert, "couleur de la méchanceté", qui surgit dans les apparitions fantomatiques de cette œuvre. » Christine Jérusalem, « Terre, terrain, territoire – Variations historiques et géographiques dans les romans contemporains » in Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Delphine Peras, Dominique Rabaté, *Le Roman français contemporain*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>5</sup> Élisabeth Brémond, *L'Intelligence de la couleur*, *op. cit.*, p. 205.

une poupée sans personnalité qui ne fait qu'adorer sans réserve Richard et Ladivine Rivière. Elle sera noyée par un amour resplendissant, pareil à l'image du fleuve qu'elle perçoit et admire lors de son premier jour à Langon. Le mari de Clarisse garde de cette ville le souvenir des rues sans nom et des collines où il se promenait « avec sa fille Ladivine, certaines matinées de dimanche » (*L*, p. 343). Richard quitte sa femme et la Gironde pour s'établir à Annecy, une autre ville de province. Il s'y sent mal à l'aise. Ce n'est pas la ville en soi qui est menaçante, mais les montagnes qui l'entourent. De nouveau, c'est la nature qui apporte le trouble :

[Richard] contemplait, par-delà des épaules de l'homme, la montagne encore enneigée, et par-delà encore le ciel lumineux, glacial.

Il ne s'était pas habitué aux montagnes depuis neuf ans qu'il habitait Annecy. Elles le laissaient sur la réserve, défiant, vaguement hostile, car il ne goûtait aucun des plaisirs qu'elles semblaient offrir et qu'il les trouvait inamicales, sottement pesantes et fatidiques au-dessus de la ville. (*L*, p. 338)

Le fragment ci-dessus décrit l'humanisation d'un cadre hostile. Le procédé s'apparente à la description de Bordeaux dans *Mon cœur à l'étroit*. L'atmosphère est froide, inquiétante ; les montagnes sont sourdement agressives. L'étranger qu'est Richard sent le poids du manque de connivence entre sa personne et le relief qui entoure sa nouvelle ville. Il se sent à l'aise seulement lorsqu'« [u]n nuage assombrit le sommet des montagnes là-bas au loin » (*L*, p. 343).

La présentation de la capitale, dans *En famille*, n'est pas davantage flatteuse : « Et sans doute, si la famille était venue, [Fanny] eût attribué à son ignorance et à sa rudesse de n'apercevoir le moindre avantage à vivre dans l'un des bâtiments d'une grande cité décatiée, dans le grondement constant, les fumées de la route. »<sup>1</sup>. Paris déracine les personnages, elle les rend insignifiants : « À Paris Rosie et Lazare n'étaient rien. »<sup>2</sup>. C'est encore pire que la province, car il n'existe à Paris aucun milieu familial. Seule Norah, dans *Trois femmes puissantes*, vit plus longtemps à Paris. En revanche, son père fuit la ville et la France « où il piétinait dans un médiocre emploi de bureau » (*TFP*, p. 46).et ne parvient pas à y faire fortune. Dans *Ladivine*, Clarisse se souvient vaguement d'avoir passé son enfance « en région parisienne [...], au fond d'une cour pavée près de la voie ferrée [dans] deux petites pièces très propres » (*L*, p. 25). L'acharnement à effacer son passé se traduit par une image brouillée, « en noir et blanc » (*L*, p. 25) et peu séduisante des environs de Paris : « Clarisse Rivière avait

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *En famille*, op. cit., p. 130.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, op. cit., p. 59.



oublié le nom de la ville où elle avait grandi de même qu'elle avait oublié presque tout ce qui se rapportait à la vie de cette fille prénommée Malinka » (*L*, p. 25).

Tout devient peu à peu hostile dans les romans de Marie NDiaye, hostile et hors du commun. Bien sûr, l'ancrage reste réel, les détails sont assez exacts, mais la normalité échappe. L'évidence des lieux et des objets est déstabilisée. Comment l'image est-elle reçue ? Et par qui ? Philippe Hamon soutient que « le descriptif crée un statut de lecteur (le descriptaire) particulier, le lecteur dont l'activité est plus rétrospective que prospective. »<sup>1</sup>. Le lecteur devrait être capable de reconnaître les lieux et les objets décrits. Pour les descriptions d'objets c'est généralement valable pour presque tous. Une maison, une prison, une voiture ou un jardin, ce sont des éléments dont chaque lecteur possède une certaine connaissance. De même pour l'apparence générale d'une ville ou d'un village. Quand la description fait dérailler vers l'étrangeté elle dépayse le lecteur et lui fait apprendre le langage du bizarre. D'ailleurs, selon Hamon : « *Reconnaître* (du savoir connu) ou *apprendre* (un savoir nouveau) seraient donc deux activités de descriptaire que l'on pourrait opposer au *comprendre* que réclame la structure narrative [...] »<sup>2</sup>. Le lecteur doit apprendre à déchiffrer l'étrangeté, à l'intégrer dans ce qu'il connaît, dans ce qu'il maîtrise. Le descriptaire des romans de Marie NDiaye est, le plus probablement, un ressortissant français. Il est censé *reconnaître* son pays et, à la fois, *apprendre* les changements infligés par le descripteur.

Dans *Rosie Carpe*, *Trois femmes puissantes* et *Ladivine* s'ajoutent de nouveaux espaces : la Guadeloupe, l'Afrique et l'Allemagne<sup>3</sup>. L'Afrique est le centre du roman publié en 2009. La France est secondaire et ne sert qu'à mettre en évidence, par comparaison antithétique, le Sénégal. Le lecteur doit être capable de comprendre les implications culturelles des descriptions. Il s'agit dans *Trois femmes puissantes* de déchiffrer deux décors majeurs : d'une part l'Afrique urbaine (Dakar, au Sénégal) et rurale (Dara-Salam), d'autre part, la France provinciale. Dans ce cas, le dépaysement est plus prononcé. Toutefois, il y a dans *Trois femmes puissantes* une dénomination assez précise, comme dans la présentation de Bordeaux. Le lecteur découvre Dakar avec ses quartiers (Grand-Yoff, Plateau, Colobane), ses lycées (le lycée Mermoz), ses prisons (Reubeuss), ses riches et ses pauvres. Certes, il y a des lieux inventés, comme le village de vacances Dara Salam. Celui-ci n'est pas à proprement parler un lieu où se déroule la narration. Pour Rudy, le village est essentiel à cause des

---

<sup>1</sup> Philippe Hamon, *Du Descriptif*, op. cit., p. 40.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>3</sup> L'Allemagne est cadre unique du texte *Y penser sans cesse* publié en 2011.

événements qui se sont déroulés il y a de nombreuses années : la fortune d'Abel Descas et sa déchéance ultérieure. Pour Norah, le village de vacances matérialise la prospérité de son père et son aspiration à la réussite.

En Afrique, malgré quelques détails précis, aucune adresse n'est mentionnée, aucun nom de rue. Cela différencie ce roman de *Mon cœur à l'étroit*. Les focalisateurs des descriptions sont, eux-aussi, étrangers au continent africain. Il est vrai que Khady est africaine, mais elle vit dans une société restreinte. Elle est plutôt introvertie, elle n'est pas trop consciente de ce qu'il y a en dehors de sa riche vie intérieure. « [L]e vaste pays dont [Khady] ne connaissait, elle, que cette ville, et qu'une partie encore de cette ville, et dont elle se représentait mal les limites, l'étendue, la forme » (*TFP*, p. 266) est étrange pour l'héroïne. Son trajet vers l'Europe lui dévoile de nombreux aspects de son pays. Le lecteur découvre avec Khady les horreurs de l'immigration illégale, dans des décors qui semblent étranges pour un Européen.

Norah, tout comme le lecteur français, se sent éloignée de Dakar, de la vie que son père et son frère mènent dans ce pays si différent de la France. L'arrivée en Afrique transforme le personnage. Tout est déroutant : « Norah, qui arrivait de l'aéroport, avait pris un taxi puis marché longuement dans la chaleur car elle avait oublié l'adresse précise de son père et n'avait pu se retrouver qu'en reconnaissant la maison, se sentait collante et sale diminuée. » (*TFP*, p. 13). L'Afrique, c'est d'abord la chaleur, l'oubli et le sentiment d'infériorité. Ensuite, elle est l'antithèse de la France : « Nous n'avons pas le même pays, les sociétés sont différentes » (*TFP*, p. 21). Il faut adopter cette vision, mais, en même temps, être capable de prendre distance. La perspective de Norah est extrêmement subjective. Elle n'envisage pas l'Afrique avec réalisme<sup>1</sup>. Son regard est brouillé. La position de l'héroïne est pourtant beaucoup plus nuancée qu'elle ne paraît au début. Les blancs de sa mémoire sont significatifs dans le traitement et la réception du cadre. L'Afrique a eu autrefois des attraits pour Norah, mais elle passe sous silence une période de sa vie. La fin de la première partie représente un revirement tout aussi subjectif. La perception du continent devient positive ; ses habitants s'avèrent gentils, même l'opinion de son père change : « Elle était là, seule dans l'intense clarté d'une maison étrangère, assise sur une chaise dure et fraîche de métal poli, et son corps tout entier était au repos et son esprit était au repos pareillement. » (*TFP*, p. 88). Il faut observer la relation intime entre le bien-être physique et mental et une description

---

<sup>1</sup> « Chacun perçoit les autres en fonction de sa propre symbolique. » Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, 2005, p. 57.

positive. Norah ne se sent plus « collante et sale, diminuée » ; elle retrouve le calme. Aussi l'importance de la couleur est-elle à souligner. Cette « intense clarté » est un attribut de « la petite pièce blanche et nue » (*TFP*, p. 88). A la fin de ce premier récit, le blanc assume une autre signification que dans l'incipit. Il n'est plus question de froideur, d'isolement, de mort. À présent, c'est une « idée de paix (et de renoncement) »<sup>1</sup>. La confrontation entre les deux pays, entre les deux civilisations, entre elle et son père, est achevée dans l'esprit de Norah. Une réconciliation est possible. Elle apprend finalement à apprécier et à accepter son héritage sénégalais.

Pour Rudy, le Sénégal est « rouge, s[ec], brûlant » (*TFP*, p. 120). Encore une fois, la couleur est significative. Le rouge « s'apparente au principe même de la vie »<sup>2</sup>, mais, en même temps il « s'associe à toutes les activités occultes. Il invite autant qu'il repousse, comme le mystère qu'il représente. »<sup>3</sup>. Couleur de la passion et du sang, le rouge résume l'impression ambivalente que Rudy a du Sénégal. D'une part, c'est un endroit séduisant où il a trouvé l'amour et la sécurité grâce à son emploi de professeur. D'autre part, c'est le pays qui l'oblige à se rappeler les crimes de son père et où ses propres penchants violents se déclarent. Le Sénégal est le sommet de sa vie et le début de sa misère. La deuxième partie est elle-aussi, soumise à une subjectivité délirante.

Dans *Ladivine*, l'Afrique n'est pas nommée, mais seulement suggérée. Le personnage focal, Ladivine Rivière passe ses vacances dans un pays qui reste anonyme, un endroit conseillé par son père, Richard. Le lecteur sait seulement au début qu'il s'agit du « premier voyage en famille hors d'Europe » (*L*, p. 143) pour les Berger. Dans la description qui se développe lentement s'insèrent de petits détails de l'Afrique que Marie NDiaye avait utilisés dans *Trois femmes puissantes* : « la lumière ardente » (*L*, p. 143), « le goudron poussiéreux, inégal » (*L*, p. 143), « l'air saturé de chaleur humide » (*L*, p. 158). Cette intensité de lumière, de chaleur et de poussière est loin de l'atmosphère sombre et froide de la province française. C'est un monde où Ladivine se sent à l'aise, « un univers marginal où elle p[eut] enfin goûter au bonheur d'être elle-même sans la pesanteur de l'existence » (*L*, p. 155). Malgré la familiarité de son corps avec cet espace de vacances, le personnage ne dévoile pas le nom de la « ville, étrangère et pauvre » (*L*, p. 233) qu'elle visite. La référence à l'Afrique est visible, mais jamais confirmée. Après avoir dominé le roman de 2009, le continent africain s'efface

---

<sup>1</sup> Michel Pastoureau, *Les Couleurs de notre temps*, op. cit., p. 31.

<sup>2</sup> Élisabeth Brémond, *L'Intelligence de la couleur*, op. cit., p. 139.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 140.

discrètement, sans pourtant disparaître. En tant que cadre, il est au cœur de *Ladivine* parce qu'il contient les racines perdues de trois générations de femmes.

L'ouvrage paru en 2013 présente amplement un autre pays de l'Europe : l'Allemagne. La description est toujours assumée par Ladivine Rivière, le personnage qui se déplace le plus pendant le temps de la narration. Cette fois-ci, les détails sont extrêmement nombreux : noms des rues (Wilmsdorfer Strasse, Otto-Suhr-Allee, Kaiser-Friedrich Strasse), des quartiers (Charlottenburg), des magasins, bars et bazars (Karstadt, Jenny's Eis, Heimwerker)... Ladivine se dirige dans sa ville adoptive avec assurance. Toutefois, le fait de nommer les rues traversées trahit une certaine peur de l'égarement. Si Nadia récréait mentalement la carte de son Bordeaux natal pour éviter de se tromper à cause du brouillard, Ladivine récite les rues de Berlin comme pour s'assurer de la bonne maîtrise de son trajet. Elle ne veut pas avoir l'air d'une étrangère et tous les détails qu'elle se remémore l'ancrent dans le sol de la capitale allemande. Un seul regard envisage deux pays, deux continents d'une façon complètement opposée qui entraîne une lecture active :

Le descriptif, dans une sémantique de l'énonciation qui transposerait sur ce plan d'analyse les catégories propriennes valables pour le plan de l'énoncé, serait donc une sorte d'« épreuve » entre descripteur et descriptaire : il y aurait « gain » ou « perte » (de savoir), « victoire » (le lecteur « franchit » la description) ou « défaite » (le lecteur la « saute », « s'y perd », s'y « ennuie »), etc.<sup>1</sup>

Pour être sûr de la « victoire », pour comprendre et assimiler les descriptions, le lecteur doit savoir passer outre la subjectivité démesurée des focalisateurs. C'est le grand défi lancé par Marie NDiaye aux lecteurs, à ceux qui s'attachent à voir au-delà d'une simple description. Ils doivent accorder de l'attention non seulement aux lieux et aux objets décrits, mais aussi aux changements de disposition du personnage qui adopte le point de vue descriptif. En outre, comme nous l'avons déjà souligné au début, il ne faut pas oublier que la description des objets et lieux ne peut pas être complètement dissociée de celle des personnages. Ce que le focalisateur observe et décrit, ce qui le sensibilise ou le choque, informe beaucoup sur ses traits de caractère, ses passions, ses obsessions, ses aspirations, sa mentalité.

Avec ses deux derniers romans, l'auteur élargit le cadre de l'action. Marie NDiaye a fait son début avec deux ouvrages dont la narration se déroulait à Paris (*Quant au riche avenir* et *Comédie classique*). Ensuite, elle a puisé dans l'univers peu accueillant de la

---

<sup>1</sup> Philippe Hamon, *Du Descriptif*, op. cit., pp. 43 – 44.

province française,. À présent, son œuvre présente en dehors de la France et de la Guadeloupe, l’Afrique et l’Allemagne. Pas à pas, l’œuvre de l’écrivain s’inscrit dans ce que Christine Jérusalem une « ligne migrante »<sup>1</sup> :

La littérature du territoire repousse les frontières. [...] Les romans sillonnent l’espace pour dresser en oblique une cartographie du monde à l’heure de sa globalisation. Si le syndrome de l’« auberge espagnole », façon Klapisch, donne lieu à une littérature peu convaincante, des œuvres plus exigeantes déclinent le quasi-palindrome : carte, écart et trace.<sup>2</sup>

## II.2.2 Lieux de l’horreur et du bien-être. Non-lieux

Les héros de Marie NDiaye ne se contentent pas d’observer un pays, une ville, une maison. Qu’ils y passent leur existence ou simplement qu’ils y soient simplement de passage, les protagonistes façonnent ce qu’ils voient selon leur spécificité. À leur tour, ils sont transformés et influencés par ces endroits. Pour eux, il s’agit ce que Marc Augé appelle un *lieu anthropologique*, « celui qu’occupent les indigènes qui y vivent, y travaillent, le défendent, en marquent les points forts, en surveillent les frontières mais y repèrent aussi la trace des puissances chthoniennes ou célestes, des ancêtres ou des esprits qui en peuplent et en animent la géographie intime »<sup>3</sup>. À ce genre d’espace identitaire s’oppose le *non-lieu* : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu »<sup>4</sup>. L’anthropologue développe sa réflexion par les précisions suivantes :

[P]ar « non-lieu » nous désignons deux réalités complémentaires mais distinctes : des espaces constitués en rapport à certaines fins (transport, transit, commerce, loisir), et le rapport que les individus entretiennent avec ces espaces. Si les deux rapports se recouvrent assez largement, et, en tout cas, officiellement (les individus voyagent, achètent, se reposent), ils ne se confondent pas pour autant car les non-lieux médiatisent tout un ensemble de rapports à soi et aux autres qui ne tiennent qu’indirectement à leurs fins : comme les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire. Comment imaginer l’analyse durkheimienne d’une salle d’attente de Roissy ?<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Christine Jérusalem, « Terre, terrain, territoire – Variations historiques et géographiques dans les romans contemporains » in Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Delphine Peras, Dominique Rabaté, *Le Roman français contemporain*, op. cit., p. 49.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>3</sup> Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 57.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 118-119.

Nous avons déjà observé que les héros de Marie NDiaye bougent, voyagent, traversent des lieux auxquels ils ne se sentent pas appartenir. Il ne serait donc pas anodin de relever les occurrences de ces endroits dans les deux œuvres du corpus. Lançons aussi l'hypothèse que la plupart des *non-lieux* se retrouvent sur le continent africain, un lieu mal connu de la plupart des personnages focalisateurs.

Revenons aux lieux dits anthropologiques. D'après les sentiments ressentis par les protagonistes, deux tendances majeures se dessinent dans la description des décors. La plupart du temps, les endroits, intérieurs ou extérieurs, où les protagonistes se trouvent, engendrent un sentiment d'horreur ou de misère.

Comme le décor semble parfois influencé par « une esthétique de la terreur et de l'excès »<sup>1</sup>, il fait souvent penser à la veine des descriptions gothiques. Il est vrai que les événements des deux romans n'ont pas lieu dans un château ruiné, dans les débris d'une ville d'après-guerre ou dans une crypte. Pourtant la mise en scène, quoique moderne, sent le vétuste, l'abandon, le pourri, parfois même le luxe déchu. À commencer par la maison du père de Norah. Sa description a été esquissée dès le début de *Trois femmes puissantes*, mais elle est maintes fois reprise dans les pages suivantes. Chaque fois que le descripteur revient vers la maison, un nouveau trait inquiétant surgit. La « grande maison de béton » (*TFP*, p. 11) du père de Norah, cette maison « démesurée et arrogante, cette vaste demeure aux murs de béton brut » (*TFP*, p. 13) est une sorte de château<sup>2</sup> moderne, apanage d'un homme qui a eu tous les traits d'un roi africain. « Cet homme gâté » (*TFP*, p. 18) se présente au lecteur dans la magnifique cruauté de sa solitude et de sa misère. Tout cela crée un gouffre entre l'image que la protagoniste conservait de son père, de son domicile et la vérité dure du moment où la narration commence. Les premiers pas que fait Norah dans cette maison projettent le lecteur dans un décor brusquement gothique, irréel :

À peine entrée, Norah sentit à quel point la maison était *vide*.

Il faisait *nuit* maintenant.

Le grand salon était *obscur, silencieux*.

Son père alluma un lampadaire, une pauvre lumière, de celles que propagent les ampoules de quarante watts, découvrit le milieu de la pièce avec sa longue table au plateau de verre. [...]

Ce soir-là, *déserte*, la pièce dévoilait crûment la dureté de ses matériaux, carrelage

---

<sup>1</sup> Denis Mellier, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000, p. 18.

<sup>2</sup> Certes, cela fait songer aussi à Kafka.

brillant, murs de ciment, étroit bandeau de fenêtres.<sup>1</sup> (*TFP*, p. 17)

L'obscurité du salon dans ce fragment contraste avec la luminosité froide que Norah aperçoit au seuil de la maison, lors de son arrivée. La grande demeure dépeuplée avait eu une fois la splendeur d'une « fortune établie » (*TFP*, p.18). Elle abrite au moment de la narration les derniers jours d'un vieux tyran. Le personnage est, lui aussi, atteint par une sorte de déformation grotesque. C'est « un gros homme sans cou, aux jambes lourdes et brèves » (*TFP*, p. 12) qui ne garde rien « de sa superbe, de sa stature, de sa jeunesse » (*TFP*, p. 11). La métonymie maison-proprétaire est essentielle dans la compréhension de la description. La demeure est certes un marqueur social, mais elle est aussi un prolongement du père de Norah. Le logement acquiert d'autres dimensions inquiétantes au fur et à mesure que l'action progresse. Elle comprend ainsi un labyrinthe fait de « longs couloirs de béton » qui contenaient des « cellules de petites chambres carrées [...] vides aujourd'hui » (*TFP*, p. 26). Dans ces chambres il n'y a plus de lit, elles sont désertes. Parmi elles, Norah retrouve une pièce singulière : celle de Sony qu'elle va occuper et qui « n'avait pas le moindrement changé depuis son adolescence » (*TFP*, p. 38). En outre, la maison a une chambre-prison, celle où se trouvent les belles-sœurs de Norah, une « petite pièce éclairée d'une lampe à abat-jour rose posée sur une table de nuit entre deux lits » (*TFP*, p. 27). De surcroît, ce logement est le lieu d'un double crime : l'amour incestueux entre la femme du père de Norah et Sony, le fils de celui-ci et le meurtre de la femme pécheresse. C'est une maison *oppressante*, sombre malgré sa lumière froide et maléfique. Un tel endroit provoque l'effroi. C'est une demeure abandonnée par son maître qui choisit en échange « la floraison abondante, épuisée du gros flamboyant jaune » (*TFP*, p. 13). L'abandon de la maison par son propriétaire est choquante. Cela indique clairement une anomalie, soit du côté de l'endroit, soit du côté du personnage, soit des deux. Il est possible qu'il s'agisse d'un mélange de sentiments contradictoires dans l'esprit du père de Norah. Le lecteur saura par la suite que c'est cet homme vieillissant qui a tué sa femme, car elle le trompait avec son fils. L'horreur de la maison semble s'imprégner, après cette découverte, d'un sentiment de faute.

Le luxe inutile est un élément commun entre la demeure du père de Norah et la « grande maison de pierres apparentes grattées et jointoyées de frais » (*TFP*, p. 200) du sculpteur Gauquelan. La construction récente et coûteuse affiche la richesse récemment acquise et la vanité de ce personnage un peu caricatural. Aucun élément de peur n'est présent

---

<sup>1</sup> Nous soulignons.

dans les brèves descriptions de ce logement. Pourtant, la même maison est déserte comme celle de l'Africain : « la cuisine paraissait inutilisée » (*TFP*, p. 202).

Les espaces ouverts n'offrent pas davantage de confort. En premier lieu, en Afrique, c'est à cause de la canicule. Ensuite, le dédale de la maison s'étend à la rue. Jean-Pierre Richard remarque l'« absence d'attrait, [le] manque de reconnaissance »<sup>1</sup> d'un paysage dans l'œuvre de Marie NDiaye. Rares sont les manifestations d'une connivence parfaite entre héros et milieu, qu'il s'agisse de l'intérieur ou de l'extérieur. La délimitation intra- ou extra-muros reste problématique, comme le souligne toujours Jean-Pierre Richard : « C'est peut-être parce que la contradiction [...] caractérise toute véritable expérience de l'espace, que *dehors* et *dedans*, en particulier, n'y sont pas des termes purs »<sup>2</sup>.

Le décor du second récit de *Trois femmes puissantes*, même s'il ne porte pas les vestiges d'une grande richesse, présente cette théâtralité spécifique du gothique, alliée « [a]u manque de relief des paysages »<sup>3</sup>. Toutefois, le jeu avec la peur semble se tempérer pour céder la place à une exacerbation de la misère. La maison de Fanta et Rudy est une demeure malsaine. Elle devient aussi une sorte de prison pour la jeune femme et son fils Djibril ; en effet ces personnages, quoique vivants, traînent, anéantis dans une vie de cauchemar. La maison-kitsch symbolise la vie ratée de Rudy :

[Rudy] se représentait si bien la pièce dans laquelle sonnait et sonnait vainement le téléphone, le salon inachevé de leur petite maison tout entière figée dans le non-fini sans espoir, feuilles de plâtre sans jointolement, vilain carrelage marron, et là-dedans leurs pauvres meubles : un vieil ensemble fauteuils-canapé en tissu fleuri et bois verni récupéré chez une patronne de maman, la table de jardin recouverte d'une nappe plastifiée, un buffet en pin, la petite bibliothèque débordante de livres, toute une triste laideur [...]. (*TFP*, pp. 111-112)

La description de la maison est réalisée, comme pour la première occurrence du château, *in absentia*. Tout au long du récit, Rudy n'est jamais chez lui, mais il est obsédé par cette demeure et les personnes qui y habitent. La description-énumération pourrait être sautée. Toutefois, elle est magistralement intégrée dans une phrase-paragraphe qui mélange description, narration, souvenirs et sensations. L'image de son logement survient au moment où Rudy contemple un paysage extérieur *in praesentia*. La maison dépourvue d'attraits contraste avec « le calme petit château frais et blond » (*TFP*, p. 111) inaccessible pour Rudy.

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture*, *op. cit.*, p. 170.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 171. Les mots en italiques apparaissent dans le texte d'origine.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 172-173.



Cette dissonance trahit les ambitions déçues du personnage, aussi blond que les murs de la bâtisse. Une autre opposition fait souffrir davantage Rudy. Il est vrai, sa demeure est triste et laide. Ce qui est plus pénible pour lui, c'est l'attitude de Fanta envers « cette maison dont elle refusait obstinément de s'occuper » (*TFP*, p. 118). Rudy sait cependant que Fanta peut avoir des égards pour un intérieur délabré et pauvre, car « il l'avait vue balayer longuement et patiemment les deux pièces de l'appartement vétuste, aux murs vert d'eau, qu'elle partageait à Colobane avec un oncle, une tante et plusieurs cousins, si longuement, si patiemment » (*TFP*, pp. 120-121). La différence de comportement face à ces deux maisons pourtant si semblables trahit le malheur et la déception de la jeune femme. Cela suggère, encore une fois, le degré de subjectivité qui entre dans la construction d'une description. Il s'agit, dans ce cas, d'une double subjectivité assumée par une seule conscience. Rudy attribue à sa femme une désillusion qui la pousse à ignorer son mari avec la laideur de la province française. En essayant de comprendre les pensées de Fanta, Rudy superpose trois décors différents. D'abord, c'est « la lointaine silhouette ensoleillée du château qu'il devinait plus qu'il ne le voyait, le connaissant si bien qu'il en rêvait souvent » (*TFP*, p. 122). Après, il y a le souvenir de sa propre maison laide et décevante et, finalement, l'appartement délabré de Sénégal. La conversation téléphonique avec Fanta est donc plutôt un prétexte pour commencer une anamnèse périlleuse. Dans les souvenirs confus de Rudy, les descriptions s'entassent et se mélangent pour esquisser le caractère des personnages. Cela n'est plus un trait gothique ou fantastique, mais réaliste, et renvoie à la dimension subjective de la description.

Il faut souligner l'importance des couleurs pour ces logements. Il a déjà été question du château : sa blondeur marque un écart immense entre la réalité et les rêves de grandeur de Rudy. Dans sa maison de la Gironde le marron domine. Le marron a une « connotation souvent péjorative [...] ». Le marron représente en quelque sorte les nuances désagréables ou vulgaires du brun »<sup>1</sup>. La demeure la plus accueillante par sa teinte est l'appartement de Colobane qui baigne dans « une faible couleur lacustre » (*TFP*, p. 132). « Cette pièce vert-de-gris à l'éclat céleste » (*TFP*, p. 133) réussit à dépasser l'image de pauvreté, de désolation par sa nuance : « Le vert aquatique colore notre vie fœtale [...]. Nous nous tournons inconsciemment vers le vert matriciel lorsque nous sommes en quête de consolation. »<sup>2</sup>. Ainsi se devine la vie que Fanta menait au Sénégal. Ce pays, l'Afrique, l'appartement vétuste de Colobane représentent ses racines. La couleur calme l'esprit, insuffle la confiance. Le vert

---

<sup>1</sup> Elisabeth Brémond, *L'Intelligence de la couleur*, op. cit., p. 122.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 220.

« reste la couleur de la matrice, enveloppante, calmante, rassurante, bénéfique »<sup>1</sup>. En outre, elle représente un marqueur ethnographique et réaliste. C'est un retour vers les origines paisibles, un *memento* de ce qui Fanta est réellement. La jeune femme se voit arrachée de son milieu, de son pays. Elle est jetée dans le sombre de la province française, déracinée brutalement et sans appui. L'inadéquation de Rudy en France est à l'opposé du dépaysement de son épouse ; car, pour lui, la Gironde est sa patrie. Or il s'est senti beaucoup plus à l'aise en Afrique, dans « son petit appartement du Plateau » (*TFP*, p. 169) et se promenant dans « l'avenue vibrante de chaleur » (*TFP*, p. 169). En France, il a toujours un logement réduit et la chaleur l'accable ; mais il est loin du bonheur qu'il avait ressenti dans le pays lointain.

Jusqu'à présent les intérieurs et les extérieurs analysés se remarquent surtout par la misère et le sentiment d'inquiétude qu'ils provoquent dans l'esprit du descripteur. Qu'il s'agisse d'une maison opulente ou d'un appartement vétuste, qu'il s'agisse d'Afrique ou d'Europe, ces deux traits sont omniprésents. Par contre, dans *Ladivine*, on trouve des décors impeccables et parfois même rassurants. Une grande partie de l'action de ce roman se déroule en France, surtout en Gironde. Si le dehors y est brièvement détaillé, le dedans se remarque par sa propreté éclatante. Les « deux petites pièces très propres » (*L*, p. 25) que Ladivine Sylla et Malinka ont occupées en région parisienne servent de point de repère pour tous les intérieurs où ces deux femmes habitent, qu'elles soient ensemble ou séparées :

[L]a mère [de Clarisse] habitait cette pièce unique, en rez-de-chaussée, que payait en partie Clarisse Rivière, et dont une grille noire protégeait la fenêtre d'éventuels cambrioleurs.

Parfaitement entretenue, chaque jour époussetée et nettoyée avec une fébrilité, une anxiété maniaques, la pièce était bourrée de meubles et d'objets vieillots, mal assortis mais dont l'accumulation colorée, vernissée, l'extravagante juxtaposition dans un espace aussi restreint finissaient par créer un effet loufoque non recherché mais chaleureux, quelque chose de presque aberrant au sein duquel Clarisse Rivière se sentait, quoique avec réticence, plutôt bien. (*L*, p. 16)

Cette évocation présente des similitudes avec la maison de Rudy Descas, parce qu'il s'agit d'un rassemblement identique d'objets divers. Cependant, la chambre de Ladivine Sylla se distingue par une propreté hors du commun qui n'existe dans aucune description d'intérieurs de *Trois femmes puissantes*. Ce dedans pourrait facilement devenir inquiétant. L'espace est petit, claustrophobique. La « grille noire » (*L*, p. 16) est protective, mais elle peut donner l'impression d'une cellule de prison. La manie de propreté de la servante peut

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 205.

déranger, tout comme la négligence de Fanta froisse Rudy. Pourtant, Clarisse observe tout cela avec détachement. Elle ne se sent pas mal à l'aise dans le logement éclectique et propre de sa mère. Tout au contraire, elle se sent vaguement chez elle. Elle redevient Malinka et retourne dans son enfance. Bizarrement, il s'agit d'une époque qu'elle a farouchement essayé d'oublier, reniant sa mère, ses origines et toute l'existence de Malinka. Le bien-être que Clarisse Rivière ressent « avec réticence » (*L*, p. 16) manifeste la permanence de Malinka sous le nom de l'épouse de Richard et trahit un amour filial.

L'intérieur de l'appartement de la servante est le premier à être décrit dans le roman. Il est aussi le dernier à être mentionné, créant un cercle dans le parcours descriptif. À la fin, la description adopte le point de vue de Ladivine Sylla : « Une pâle lueur d'hiver tombait dans la petite pièce encombrée » (*L*, p. 402). Les nombreuses couleurs et la propreté ne sont plus mentionnés. En revanche, la sensation de claustrophobie demeure. Ladivine Sylla vit entourée de nombreux objets, tout comme sa mémoire est encombrée de souvenirs. La porte ouverte et l'entrée du chien marquent le début d'une communication intérieur-extérieur. La vie de Malinka et celle de Clarisse se touchent dans cette pièce. L'espace exigü s'élargit, s'illumine et respire. Malgré la froideur hivernale de l'éclat blanc, cette « clarté nouvelle posée sur chaque jour » (*L*, p. 403) suggère la « couleur du divin »<sup>1</sup> et semble annoncer « [l]es anges »<sup>2</sup>.

L'image du dedans bien entretenu n'est pas isolée dans *Ladivine*. Clarisse a hérité de sa mère l'obsession de la propreté. Jeune femme, elle habite à Bordeaux dans une « petite chambre » (*L*, p. 51) où elle emmène Ladivine Sylla :

[Ladivine Sylla] restait debout, son regard discrètement appréciateur effleurant le lit aux draps bien tirés, le lino propre, les voilages blancs à la fenêtre, et quoiqu'elle ne dît rien son silence n'était ni lourd ni éloquent [...]. (*L*, p. 51)

À Langon, la « jolie maison » (*L*, p. 90) qu'elle occupe pendant des années apparaît sous le même signe : « La chambre comme le reste de la maison était en ordre et d'une propreté parfaite et nul vêtement n'était visible, chaque chose à sa place dans les grands tiroirs de bois clair, les armoires cirées ornées de glaces efficaces et dures. » (*L*, p.90). Cependant, son aspect ne reconforte pas comme l'appartement de la servante ; car cette demeure cache une existence faite de mensonges et de fausses apparences.

---

<sup>1</sup> Michel Pastoureau, *Les couleurs de notre temps*, op. cit., p. 31.

<sup>2</sup> *Ibid.*

À l'opposé de la netteté qui domine une partie de *Ladivine*, le personnage principal du troisième récit de *Trois femmes puissantes*, Khady Demba, vit ses aventures dans les lieux les plus pitoyables. Son histoire commence chez sa belle-mère, dans « les trois pièces d'une maison en mauvais état » (*TFP*, p. 252) où elle dort « sur le matelas qu'elle partageait avec les enfants de sa belle-sœur » (*TFP*, p. 259). C'est la plus brève description d'un intérieur occupé par un protagoniste. Cela est dû, d'une part, au réalisme de la pauvreté en Afrique, d'autre part à l'état d'isolement dans lequel Khady plonge volontairement : « Sans cesser de travailler elle glissait dans un état de stupeur mentale qui l'empêchait de comprendre ce qui se disait autour d'elle. » (*TFP*, p. 253). Elle ne distingue ni les événements qui arrivent ni les objets qui l'entourent. Lorsque sa belle-mère l'envoie faire fortune en France, sa tranquillité est abolie. En essayant d'atteindre l'Eldorado français, elle suit le trajet compliqué dicté par l'immigration illégale. Son voyage commence pour elle, chaotiquement, dans le labyrinthe poussiéreux d'une ville près de la mer. Elle se déplace avec difficulté, effrayée et fascinée. Tout en suivant son guide, elle enregistre la pulsation de la vie de la cité, dans tous ses infimes détails :

[E]lle était elle-même et son corps en pleine santé savourait de toutes ses fibres l'indulgente chaleur du petit matin et ses narines humaient avec gratitude les odeurs douceâtres venues de la mer qu'elle ne pouvait apercevoir mais dont elle entendait la rumeur juste au bas du boulevard, dont elle distinguait comme un déferlement de luminosité glauque dans le jour matinal, comme un reflet de bronze sur le bleu tendre du ciel. (*TFP*, p. 267)

Il faut noter dans ces lignes la synesthésie. Marie NDiaye reprend<sup>1</sup> le tableau de la ville en plein mouvement. Ce tableau transpose tous les menus détails qui frappent la perception sensible de la jeune femme. Pour la première fois depuis longtemps, Khady est éveillée. Tous ses sens sont à l'affût. Elle ressent dans tout son corps la vie de la ville. Il ne s'agit pas dans ce cas d'une description inquiétante ni sombre. Certes, il est difficile de parler de beauté dans cette scène. Cependant, pour Khady, ce qui se présente à sa portée est rassurant et plaisant. C'est l'odeur de la liberté qu'elle « hume ». C'est la promesse d'un nouveau commencement qu'elle voit sous les couleurs de la ville matinale. La chromatique joue de nouveau un rôle majeur dans la description. Trois couleurs dominent le fragment cité et se répartissent le passage. Le « bleu tendre » céleste du plan supérieur se marie avec la

---

<sup>1</sup> Il y a une autre description de la ville réalisée depuis la perspective de Khady en plein mouvement. C'est une image plus brève, mais tout aussi dynamique : « elle sentait sur son front la chaleur encore clémente du ciel bleu, [...] elle entendait crier les choucas dans leur colère d'éternels affamés et [...] elle distinguait en bordure de son champ de vision les points sombres, innombrables de leurs rondes saccadées [...]. » (*TFP*, p. 265).

« luminosité glauque » du boulevard qui jette une ombre de « bronze ». L'association du bleu et du blanc suggère « la paix »<sup>1</sup> : « Associé symboliquement au vent, à l'air, tout comme la lumière blanche (couleur avec laquelle il forme un mariage céleste), le bleu devient source de fécondation et de création »<sup>2</sup>. Le bronze ajoute un peu de chaleur jaune, plaisante. L'épithète « glauque » modifie un peu le registre. Sa signification est : « pâle et terne, sans éclat »<sup>3</sup>. Cela atténue en quelque sorte le côté positif des couleurs. En effet, cet adjectif dénote aussi une sorte de modestie, de pudeur. C'est un renvoi aux « aux pâles chimères » (TFP, p. 257) dans lesquelles Khady baignait et dont elle a du mal à se débarrasser.

Le changement de décor est plus rapide que la transformation du personnage. La description précédente est en mouvement et change à chaque pas et à chaque seconde. Le lecteur adopte la perspective mobile de la jeune femme en guettant les infimes métamorphoses du décor. Ce jeu fatigue pourtant Khady. Petit à petit, elle commence à avoir peur de l'inconnu qui s'ouvre devant elle. Elle refuse physiquement d'enregistrer les détails du décor. Elle se rend compte de l'impossibilité où elle est de comprendre le sens de son trajet à travers la ville :

Elle ferma à demi les yeux, ne laissant à son regard qu'une fente par laquelle elle pouvait voir aller et venir d'un pas nerveux l'homme chargé de la conduire.  
Vers quelle direction ?  
Elle n'oserait jamais le lui demander, elle ne voulait d'ailleurs pas le savoir [...].  
(TFP, p. 267)

Ensuite, à pied, en voiture, les tableaux se multiplient et se déroulent rapidement sous le regard de Khady. Elle en est épouvantée. Le monde extérieur l'effraie par des détails apparemment insignifiants : « On peut seulement dire que ce qui a un caractère de nouveauté peut facilement devenir effrayant et étrangement inquiétant »<sup>4</sup>. Déjà, elle a abandonné tout ce qui pouvait être pour elle un « lieu anthropologique », reconnaissable : la maison de sa belle-mère, la ville où elle a vécu. Dès lors, Khady est sûre qu'elle se dirige vers un « lieu certainement funeste, terrible »<sup>5</sup>, un « non-lieu ». Elle commence à se rappeler des histoires sombres. Elle est terrifiée par les corbeaux qu'elle voit un peu partout, même sous une forme humaine. Tout cela culmine en un tableau quasi apocalyptique :

---

<sup>1</sup> Michel Pastoureau, *Les couleurs de notre temps*, op. cit., p. 37.

<sup>2</sup> Élisabeth Brémond, *L'Intelligence de la couleur*, op. cit., p. 77.

<sup>3</sup> *Le Grand Robert de Langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, tome 3, p. 1362.

<sup>4</sup> Umberto Eco, *Histoire de la Laideur*, Paris, Flammarion, 2007, p. 312.

<sup>5</sup> *Ibid.*

[...] Khady se remit à trotter derrière lui en raclant ses tongs dans la poussière, [...] enregistrant brièvement, dans un état d'effroi concentré, lucide, les lointaines odeurs de putréfaction maritime, les façades croulantes et telles qu'elle n'en avait jamais vu d'énormes maisons aux balcons effondrés, ornées de colonnettes décrépites qui lui semblaient prendre dans le jour finissant, dans le crépuscule violet l'aspect de très vieux os soutenant quelque grand corps animal ravagé, puis la légère puanteur de poisson pourrissant se fit plus forte à l'instant où l'homme obliqua vers l'un de ces monstres à demi tombés, poussa une porte et fit entrer Khady dans une cour [...]. (*TFP*, pp. 274-275)

La force descriptive de ce paragraphe est impressionnante. Les perceptions de Khady semblent excessives, altérées, horrifiées. Tous les sens sont sollicités. Ils vacillent sous l'impact de la sombre laideur du lieu. Les odeurs nauséabondes se mêlent. Les objets s'entassent parmi les ruines dépourvues de gloire, dans un crépuscule violet. Le violet baigne tout le cadre d'un mystère inquiétant. Cette couleur peut certes avoir une valeur rassurante, car elle est « symbole de la tempérance, du pacifisme et de l'originalité »<sup>1</sup>. Pourtant, « [l]orsqu'il se fait plus obscur et trouble, il nous mène à l'effroi et à l'égarément »<sup>2</sup>. Tel est l'effet de la couleur crépusculaire sur la conscience délicate de Khady. Ce tableau relève de l'« inquiétante étrangeté » dont parlait Umberto Eco dans son « Histoire de la Laideur », en citant Freud : « Freud admettait avec Jentsch que l'inquiétante étrangeté se présente comme l'antithèse de ce qui est confortable et tranquille »<sup>3</sup>. Les mentions virtuelles de monstres, d'animaux désossés, l'atmosphère sinistre renvoient aux récits gothiques ou fantastiques plus fortement encore que la maison du père de Norah.

Dès lors, tout devient cauchemar pour Khady. Au fur et à mesure qu'elle avance en quête de l'Europe, les lieux bizarres se multiplient. Il s'agit, en premier lieu, de l'espace claustrophobique du bateau : « Elle resta ainsi hébétée, stupéfaite tandis que grimpait encore dans la barque un tel nombre de personnes qu'elle craignit d'être étouffée, écrasée » (*TFP*, p. 282). Elle s'en échappe grâce à un souvenir vague. De retour dans la cour macabre, Khady essaie d'autres moyens pour atteindre son but. Elle est aidée par Lamine, un jeune homme qui a le même objectif. Accompagnée par le garçon, Khady traverse le désert dans un camion<sup>4</sup>, perchée « sur un tas de ballots, à l'arrière du camion, à grande hauteur au-dessus des roues » (*TFP*, p. 294). La description est brève, visuelle et suggestive. Le danger se traduit par l'image du gouffre qui s'étend sous les yeux de Khady. La description suivante est centrée

---

<sup>1</sup> Élisabeth Brémond, *L'Intelligence de la couleur*, op. cit., p. 134.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, op. cit., p. 312.

<sup>4</sup> Un autre « non-lieu ».

sur « la ville envahie par le sable, aux maisons basses couleur de sable, aux rues et aux jardins de sable » (*TFP*, p. 299). Elle et Lamine doivent s'y réfugier à cause du manque d'argent. Il s'agit de nouveau d'un tableau court et puissant. La répétition du mot « sable » confère une texture particulière, une fragmentation du paysage. La description évoque le toucher, la granulation du matériel, la corrosion. Le jaune terne du sable ne reconforte pas ; il induit la tristesse, la mélancolie, la langueur. C'est une image morne qui marque une période ténébreuse dans la vie de Khady. Elle doit amasser de l'argent pour continuer son trajet vers l'Europe. Pour ce faire, elle se prostitue sur un matelas, « dans une pièce minuscule » (*TFP*, p. 303). Le matelas, les dimensions réduites de la chambre, la misère font écho (en plus dramatique encore) à la description de la maison de sa belle-famille. Cette évocation est récurrente, mais il y a aussi une évolution. Khady a changé : elle est de plus en plus malade et, en même temps, plus que jamais à l'aise avec sa propre personne.

Toutefois, la « chambre rosâtre » (*TFP*, p. 308) n'est pas le point final du voyage de Khady. Tenace, elle ne renonce jamais au but fixé par sa belle-mère. À partir du moment où elle se remet en route, la narration s'accélère. Les descriptions deviennent plus elliptiques, réduites à des traits généraux et brouillés : « Des semaines plus tard, cet état de grande faiblesse l'empêcherait de quitter la tente de plastique et de feuillage sous laquelle elle demeurerait étendue, dans une forêt dont elle avait oublié le nom et dont les arbres lui étaient inconnus » (*TFP*, p. 310). Le caractère imprécis de la description dénote l'esprit troublé de Khady et le fait que la jeune femme se trouve de nouveau dans un « espace du non-lieu [qui] ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude »<sup>1</sup>. En outre, ce qu'elle voit dépasse sa capacité de reconnaissance et de compréhension. Cette description sèche est le signe d'un déracinement complet. Khady va mourir seule, dans un territoire qu'elle ne connaît pas et qui lui est hostile. Ce dernier récit de *Trois femmes puissantes* est le plus noir de tout le corpus parce qu'il présente cet enchaînement de décors sombres, dans le contexte encore plus tragique de la migration illégale.

Un état semblable de misère apparaît dans les descriptions de l'Afrique présentes dans *Ladivine*. Tout comme dans le roman de 2009, le continent africain est envisagé selon la plusieurs perspectives. Pourtant, cette fois-ci, un seul personnage détaille ses impressions *in praesentia* : Ladivine Rivière. L'enchaînement des endroits traversés par la jeune femme

---

<sup>1</sup> Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 130.

s'encadre parfaitement dans la typologie des non-lieux servis aux voyageurs : hôtels, moyens de transports, marchés pour touristes, supermarchés neufs à l'Europe, musées...

Le paysage urbain et touristique que découvre la famille Berger lors de ses vacances hors d'Europe est décevant. L'hôtel recommandé par Richard Rivière « se [révèle] bien moins confortable et plaisant que ce qu'ils avaient cru d'après photos et commentaires divers. » (*L*, p. 204). Ladvine est accablée par « l'impression d'abandon, de saleté diffuse et vainement cachée » (*L*, p. 205) que lui produit cet endroit. L'intérieur est malpropre et peu accueillant :

[L]a chambre était étriquée et il était impossible d'ouvrir la fenêtre, puisqu'on était censé supporter le bruit horripilant du climatiseur.

Une moquette d'un vert pâle devenu grisâtre, constellée de taches, couvrait jusqu'au sol de la salle de bains où les projections d'eau l'avaient rendue puante. (*L*, p. 205)

Aucun sens n'est flatté par ce décor. La négligence du personnel frappe Ladvine, habituée à des intérieurs soignés et aérés. Les alentours de l'hôtel ne sont pas plus attirants. Dans ce cas aussi, les membres de la famille sont choqués par « la scandaleuse différence qu'ils constat[ent] entre les photos de la piscine présentées sur le site de l'hôtel et ce qu'il en [est] réellement » (*L*, p. 209). La description de la piscine est tout aussi cauchemaresque que l'enchaînement infernal des lieux parcourus par Khady Demba. Quelques détails sont toutefois distincts. D'abord, Ladvine ne ressent pas cette peur causée par l'inconnu qui hante la troisième femme puissante. Ensuite, cet endroit devrait étaler le luxe et la propreté, mais il atteste le contraire :

Les enfants barbotaient dans la piscine déserte, à l'arrière de l'hôtel, sautant et s'égayant dans une eau si fortement chlorée qu'elle semblait exhaler une sorte de vapeur.

Ladvine, tout d'abord, avait pris cette nuée blanchâtre pour un mirage.

Marko et elle s'étaient allongés chacun sur une chaise longue et l'odeur d'eau de Javel leur arrivait par vagues. [...]

La piscine montrée sur le site était bien celle-ci, mais prise de nuit [...] et de haut [...], si bien qu'elle paraissait assez grande et qu'on ne voyait rien des détails environnants, carreaux manquants sur le rebord, poubelles démantibulées, plages de béton malpropre. (*L*, pp. 208-209)

Remarquons ici l'utilisation de certains mots qui appartiennent au lexique de la propreté, comme l'eau de Javel et la couleur blanche. En effet, ces termes apparaissent aussi dans la description des maisons de Ladvine Sylla ou Clarisse Rivière. Toutefois, la pureté à



laquelle renvoient la blancheur et l'odeur de chlore est connotée. Utilisée en excès, l'eau de Javel n'est plus purifiante, mais intoxicante. La blancheur n'est pas celle des surfaces nettoyées, sinon celle de l'air pollué par des substances chimiques. L'image vire au grotesque et des associations fantastiques surgissent : Ladivine pense qu'il s'agit d'un mirage. Le terme est d'autant plus évocateur que le pays est chaud et sec, « la lumière [est] ardente » (L, p. 143), comme dans un désert.

Au-delà de l'hôtel, c'est toujours la chaleur qui domine les lieux parcourus par les Berger. Cela semble être le trait essentiel de ce pays inconnu. Dépouillés de leurs bagages, les membres de la famille entreprennent « une excursion commerciale sous le soleil terrible [...], dans [un] quartier vacant, sinistre que nulle végétation encore n'abritait de la chaleur » (L, p. 220). Ici, il y a un « supermarché [...] neuf, désert et glacial, perdu dans une zone de terrains vagues » (L, p. 219). L'adjectif *glacial* associé à ce centre commercial récemment construit contraste avec la chaleur dégagée par « la terre inégale, creusée de sillons, dure et sèche » (L, p. 219). Pourtant, cela fait écho au comportement froid de certains habitants de ce territoire, tels le directeur de l'hôtel ou Wellington et sa famille. En outre, il est possible de percevoir le supermarché comme un symbole de l'europanisation du pays ; car, il n'y a pas trop de clients dans cet endroit, alors que « le marché pour touristes » (L, p. 154) et les commerces de rue semblent plus fréquentés.

Plus que dans les descriptions de l'Afrique de *Trois femmes puissantes*, Marie NDiaye insiste sur la canicule et ses effets néfastes sur les Européens dans le récit de Ladivine Rivière. Khady Demba, y ayant vécu toute sa vie, n'en est plus choquée. La perception de Ladivine, par contre, enregistre chaque détail : les « troncs gris » (L, p. 231) des palmiers, « [l]eurs feuilles sèches brunâtres » (L, p. 231), « la terre rouge » (L, p. 219), « la lumière dure » (L, p. 288) du soleil, « [l]a chaleur [qui] frapp[e] le visage, la gorge, les bras » (L, p. 304) des personnages.

La jeune femme est le seul personnage central qui est en Afrique au moment du récit dans le roman de 2013 ; mais le continent apparaît *in absentia* chez d'autres focalisateurs, sans être jamais nommé. À l'instar de Rudy Descas, Richard Rivière se remémore brièvement et avec bienveillance « [ce] lieu de vacances ensoleillé » (L, p. 366) où « tout l'avait charmé » (L, p. 366). Fasciné par le pays, il aide la famille Cagnac à y établir leur résidence et leurs affaires. C'est encore lui qui suggère aux Berger cet endroit comme destination idéale de vacances. Il envie la situation des Cagnac car « il aurait voulu vivre dans la clairière au bout

du chemin cahoteux, dans cette belle maison toute neuve, à l'orée de la forêt où personne ne pénétrait jamais » (*L*, p. 367). La forêt profonde revient dans le récit comme lien entre l'Europe et l'Afrique, comme un lieu magique de rencontre des personnages. Richard l'observe et l'admire, Clarisse y pénètre à l'heure de sa mort, Ladvine s'y métamorphose et part en quête de ses racines.

Jean-Pierre Richard parlait du « manque de relief des paysages »<sup>1</sup>, d'une « absence d'attrait, [d'un] manque de reconnaissance »<sup>2</sup>, ou bien d'une « telle monotonie dormante »<sup>3</sup>, qu'il est difficile de savoir où se trouvent les personnages, s'ils sont dedans ou dehors. Ces remarques étaient justes pour l'analyse des décors que traversait Fanny dans *En famille*. Et, dans une certaine mesure, elles sont toujours pertinentes pour les dernières œuvres de Marie NDiaye, surtout en ce qui concerne la similarité entre le dedans et le dehors. Pourtant, l'auteur y introduit aussi le contraste, la précision et des éléments ethnographiques dus à la confrontation de deux cultures différentes. Les lieux de la province française deviennent plus précis : le lecteur connaît le nom de la ville, quelques noms des rues ou les particularités du relief. Les différences entre une ville de haute montagne (Annecy) et une ville entourée par des collines à pentes douces (Langon) sont soulignées dans *Ladvine*, selon le point de vue de Richard Rivière. Charlottenburg, quartier de Berlin, est présenté avec une précision qui fait écho à la description exacte de Bordeaux par Nadia, narratrice de *Mon cœur à l'étroit* : nom des rues, des commerces, moyens de transport...

De plus, il y a une distinction claire entre les continents. Si l'Allemagne n'est pas trop différente de la France, en termes de température, relief, aménagement urbain..., les pays africains ont certains traits qui permettent de les distinguer de l'Europe. Comme l'intégration du continent africain est une nouveauté dans l'œuvre de l'écrivain, il serait intéressant de reprendre et de souligner cette mise en contraste. D'abord, le climat diffère. La chaleur est infernale et omniprésente en Afrique<sup>4</sup>. Sous l'influence de la lumière solaire implacable, les nuances de rouge et jaune, la sécheresse, le sol sableux deviennent la norme. La plupart des personnages focalisateurs étant des Français, ils observent facilement tout ce qui leur semble

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture, op. cit.*, pp. 172-173.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> La chaleur terrasse également Rudy Descas en Gironde. Peut-être la canicule terrible de ce jour déclenche-t-elle l'anamnèse du temps passé au Sénégal et permet-elle l'essor du refoulé dans l'esprit du héros.

*exotique*<sup>1</sup>. Ajoutons les détails végétaux : le flamboyant qui ombrage la maison du père de Norah, les palmiers affectés par la canicule, les « infinies plantations de bananes et d'ignames » (L, p. 284).

Le contraste vise au-delà du caractère intrinsèque des descriptions ; il permet également au lecteur de formuler des hypothèses quant à la société et à la civilisation qui occupent ces endroits. Sylviane Coyault note : « [*Trois femmes puissantes*] dresse ainsi un tableau sociologique très précis aussi bien de l'Afrique que de la province bordelaise »<sup>2</sup>. Et cela n'est pas seulement valable pour le roman de 2009 : « Cet aspect sociologique de l'investigation ne saurait du reste surprendre le lecteur habitué aux œuvres de Marie NDiaye, qui ne manque jamais les portraits – à charge, ou simplement exacts – de la province française »<sup>3</sup>. Avec l'intégration progressive de l'Afrique et de l'Allemagne, la dimension sociologique permet de jeter un coup d'œil, parfois assez ironique, vers d'autres mentalités. Le plus important marqueur sociologique est la différence de niveau de vie remarquable dans les descriptions. Cela ne vise pas seulement les conditions de l'hôtel ou d'autres non-lieux<sup>4</sup>. L'apparence générale des maisons, l'état des routes « creusée[s] de nids-de-poule » marquent la pauvreté qui domine en Afrique : « Des immeubles bas, aux façades de ciment sans peinture, succédaient aux petites maisons de terre couvertes de morceaux de tôle disparates » (L, p. 274).

Pourtant, si la précision spatiale et sociologique devient plus importante dans l'écriture de Marie NDiaye, dans *Ladivine*, le nom et l'emplacement réel du pays des vacances ne sont jamais précisés, bien qu'il soit clair que ce n'est pas l'Europe. Pour cette raison, la région offre aux voyageurs et aux lecteurs une suite de non-lieux qui garantissent un détachement propre au monde touristique, une universalité qui est censée de mettre à l'aise le touriste<sup>5</sup>, mais qui peut tout aussi bien l'inquiéter par son caractère artificiel. Par

---

<sup>1</sup> Pour plus d'informations sur la notion d'exotisme dans l'œuvre de Marie NDiaye (plus précisément dans *Rosie Carpe*), consulter Sylviane Coyault, « Exotisme: éden ou étrangeté? *Rosie Carpe* de M. NDiaye » in « Uluslararası egzotizm araştırmaları günleri – Journées internationales d'études sur l'exotisme », 10-11 mai 2007, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, 2009, pp. 121-128.

<sup>2</sup> Sylviane Coyault, « Introduction à *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, *op. cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> En Europe aussi, il y a des lieux qui trahissent la pauvreté, qu'il s'agisse des logements ou des endroits public. Mentionnons l'appartement de Rudy Descas ou le restaurant où Fanny travaille dans *En famille*.

<sup>5</sup> « Paradoxe du non-lieu : l'étranger égaré dans un pays qu'il ne connaît pas (l'étranger « de passage ») ne s'y retrouve que dans l'anonymat des autoroutes, des stations-service, des grandes surfaces ou des chaînes d'hôtels. Le panneau d'une marque d'essence constitue pour lui un repère rassurant, et il retrouve avec soulagement sur les rayons du supermarché les produits sanitaires, ménagers ou alimentaires consacrés par les firmes multinationales. » Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, p. 134.

ailleurs, c'est précisément cet effet de généralisation et d'aliénation que l'auteur espérait atteindre :

Claire Devarrieux : Les vacances se passent en Afrique, même si ce n'est jamais dit ?

Marie NDiaye : Si on n'a pas la moindre idée avant, on peut penser aussi que c'est en Jamaïque, ou en Inde, pourquoi pas ? Où les gens ont la peau foncée et où il fait très chaud.<sup>1</sup>

### II.2.3 Laideur, ridicule et obsessions

La description des objets est déterminée par de nombreux éléments. Il s'agit surtout du rapport qui existe entre les personnages et ce qui les entoure. Tout comme pour le milieu, le regard est important. La description est valorisée positivement ou négativement à travers la conscience des personnages. Si les décors sont misérables, sombres, étranges, les objets se caractérisent surtout par une certaine laideur.

Les objets, avec tous leurs qualificatifs, sont généralement envisagés comme laids ou beaux. Il est vrai que l'influence du temps peut, comme dans le cas des humains, en changer la valeur esthétique. Il arrive parfois que la dimension culturelle ou sociologique offre des points de vue différents. Il est de même possible que le temps les détériore, altérant leur beauté initiale. La laideur dans l'œuvre de Marie NDiaye est conditionnée par de nombreux aspects. Il y a quelques objets qui réapparaissent le long de ses romans. En général, ils sont plus ou moins repoussants ; leur réitération romanesque constitue un leitmotiv. L'intérêt inattendu pour ces objets dénonce une obsession chez les personnages. Plus que des marqueurs sociaux, plus que de simples instruments décoratifs, leur description complète le tableau des lieux et amorce le portrait des personnages. Ils sont imprégnés par tout ce qui les entoure. Ils sont envisagés subjectivement, toujours mis en relation avec la situation et la perception des personnages.

Marie NDiaye détaille les descriptions des voitures. Il y en a dans ses romans deux catégories, renvoyant au statut social et au caractère du possesseur. En premier lieu, il s'agit des voitures luxueuses : les 4 x 4, les Audi, Mercedes, BMW. Avec ce genre de véhicules, « Marie NDiaye croque [...] l'internationale des parvenus »<sup>2</sup>. Ces objets apparaissent dans plusieurs œuvres, souvent en contraste avec d'autres voitures. La plupart des 4 x 4 se

---

<sup>1</sup> Claire Devarrieux, « Marie NDiaye : "J'aime cette période de vacance" » in *Libération*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Sylviane Coyault, « Introduction à *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, *op. cit.*

remarquent par leur blancheur, leur coquetterie et leur importance pour le statut de leur propriétaire. La première occurrence d'un tel véhicule apparaît dans *Rosie Carpe*. Le propriétaire en est un Guadeloupéen noir et prospère, Lagrand. Dans *Mon cœur à l'étroit*, Ralph, le fils de Nadia, conduit une voiture « d'un grand luxe »<sup>1</sup> : « Elle est blanche, énorme, semble neuve »<sup>2</sup>. Le blanc, couleur de l'hygiène, renvoie dans *Mon cœur à l'étroit* au métier de Ralph - il est médecin. Dans *Rosie Carpe*, l'automobile complète avec le polo blanc l'apparence de bien-être et de simplicité de Lagrand. Le contraste entre la couleur de peau du Guadeloupéen et les couleurs claires des accessoires qu'il utilise marque un désir aigu de paraître, malgré son apparence décontractée. Pour Richard Rivière et Abel Descas, le père de Rudy, les 4 x 4 sont nécessaires pour affirmer leur réussite en France ou au Sénégal. Les belles voitures représentent d'abord une passion pour le mari de Clarisse Rivière. Pourtant, au fur et à mesure qu'il avance dans sa carrière, la passion devient presque un impératif, car il doit respecter son statut de concessionnaire d'automobiles. Le succès dû à sa ténacité l'oblige à afficher une image dont il n'est pas satisfait, « par crainte de ne se dénoncer comme ce qu'il croyait être aux yeux des autres, un parvenu aux goûts bizarres et mal assurés » (*L*, p. 336). Abel Descas ne connaît pas de telles arrière-pensées : un Français ayant fait fortune en Afrique ne se sent pas inférieur, ne se voit pas comme un parvenu, même s'il s'enrichit dans un pays dominé par la pauvreté. Son assurance est véritable, au moins aux yeux de son fils<sup>3</sup>. Sa voiture, telle qu'elle apparaît dans les souvenirs de Rudy, est donc le signe d'une prospérité florissante et agressive. Elle est aussi l'instrument du crime de Salif, son associé : « Abel [...] avait grimpé dans son 4 x 4 garé près du bungalow et [...] lentement, calmement, [...], il avait dirigé ses roues énormes vers le corps de Salif » (*TFP*, pp. 208-209).

La voiture du père de Norah fait aussi partie de cette catégorie d'automobiles luxueux. Cependant, tout comme la maison et sa propre personne, la Mercedes « sale, poussiéreuse » (*TFP*, p. 59) a connu un changement dramatique. Elle a été bien entretenue lorsque les affaires du père de Norah prospéraient. Sa couleur « noire » (*TFP*, p. 59) était signe d'élégance classique. La déchéance de l'homme entraîne la dégradation de l'automobile. Toutefois, il subsiste des traces de dignité, d'orgueil dans la misère du père de Norah. Son arrogance enveloppe tous les objets dont il s'entoure. Il est possible de déceler une pointe de

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, op. cit., pp. 285 – 286.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>3</sup> Abel Descas n'est jamais personnage focal dans *Trois femmes puissantes* et comme il est mort depuis plus d'une vingtaine d'années au moment de la narration, il est impossible de connaître ses pensées. L'image que se fait le lecteur de ce personnage est limitée aux souvenirs confus de Rudy qui se voit accablé par l'héritage de son prédécesseur.

burlesque, mais sans jamais atteindre la cocasserie mordante caractérisant d'autres voitures, notamment celle de Rudy Descas. D'ailleurs aucune autre voiture dans les romans de Marie NDiaye n'est autant connotée que cette Nevada. Sa description, réalisée par touches, est complexe et suggestive.

La Nevada délabrée que possède le héros du deuxième volet de *Trois femmes puissantes* fait partie de la deuxième catégorie de véhicules, celle qui intègre des automobiles modestes, comme la Twingo de Nadia dans *Mon cœur à l'étroit*. La voiture de Rudy est une « sale bête un peu fourbe, ridicule mais fatiguée » (*TFP*, p. 106) qui complète la déchéance apparente du personnage. Elle a beaucoup de traits négatifs. Démodée, laide, sale, elle est pitoyable. Elle témoigne du manque d'ambition de Rudy. Par ailleurs, le personnage est lui-même conscient de cette situation. Il avait aspiré à une autre voiture, pareille à celles de ses collègues :

[C]'était déjà une vilaine voiture démodée, d'un bleu-gris caractéristique des goûts prudents de la mère de Rudy à laquelle celui-ci l'avait achetée quand elle l'avait abandonnée pour une Clio, et cependant, comme il ne doutait pas à l'époque de pouvoir très vite s'offrir quelque chose de bien mieux (une Audi ou une Toyota), il avait entraîné Fanta à considérer leur voiture comme une sale bête un peu fourbe, ridicule mais fatiguée. (*TFP*, pp. 106-107)

En dévalorisant la Nevada, Rudy finit par se dévaloriser lui-même. Le véhicule, dans son apparence négligée et ridicule, devient un reflet de son possesseur : « sa voiture attestait de la présence de Rudy Descas plus sûrement encore que la silhouette de Rudy Descas lui-même » (*TFP*, p. 107). La Nevada trahit ainsi la misère qui entoure Rudy, elle la montre ostensiblement. Roland Barthes affirmait : « Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société »<sup>1</sup>. L'automobile est donc un objet qui dépasse sa fonction primaire. Elle signifie le rang social, les problèmes financiers, le manque d'ambition, le grotesque de l'existence de Rudy. Et cette image qu'elle renvoie contient du loufoque et de l'humour noir.

Un autre détail complète l'apparence misérable de la Nevada: la serviette sale et nauséabonde qui gît « sur la banquette arrière » (*TFP*, p. 140). La serviette exemplifie parfaitement l'alliance de laideur et de ridicule que Marie NDiaye glisse dans ses descriptions : « son agacement était vif lorsqu'il tendait la main vers la serviette et découvrait de nouveau ce chiffon nauséabond car il lui semblait alors que ce menu témoignage de sa

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.216.

propre négligence [...] représentait toute son existence actuelle » (*TFP*, p. 140). En effet, la négligence est un des mots-clés de la vie de Rudy : négligence envers sa voiture, sa famille, sa carrière, sa vie...

La profusion des voitures constitue un motif littéraire qui différencie les parvenus ambitieux des ratés, en Europe, comme en Afrique. Il y a toutefois d'autres obsessions qui gouvernent l'œuvre comme la hantise des cuisines. Cet espace d'une maison peut laisser le lecteur indifférent. Le descripteur y attache toutefois de nombreuses significations. La cuisine parle du statut social du possesseur, de sa culture, de son snobisme, de ses idéaux. Elle matérialise toute une catégorie sociale. Dans *Trois femmes puissantes*, « un des fils les plus drolatiques et les plus voyants est le motif de la cuisine, que l'auteur tire habilement d'un bout à l'autre de l'œuvre »<sup>1</sup>. Cette pratique ne date pas du roman paru en 2009. Chronologiquement, la première mention détaillée d'une cuisine apparaît dans *En famille* :

La lumière hostile du néon tombait filtrée par une couche de saleté. Un soupirail à hauteur du trottoir était la seule ouverture de la pièce, protégé de barreaux [...]. Il y avait, dans le coin, un vieux fourneau noirâtre aux plaques encroûtées, puis un évier empli de vaisselle grasse que Fanny entreprit de laver tout aussitôt. Le carrelage était si visqueux qu'elle devait se déplacer très prudemment. Comme une obscure intimité de Lucette ainsi révélée, la malpropreté étouffante de la cuisine la révoltait mais, pour une part, lui plut dans le même temps [...].<sup>2</sup>

Ce passage surprend par sa longueur. Il est même possible de parler d'une séquence descriptive pure. L'importance du regard focalisateur est à souligner : « La technique la plus simple est d'introduire un mouvement sensoriel dans la description »<sup>3</sup>. Le caractère pluri-sensoriel des descriptions de Marie NDiaye y est manifeste. La malpropreté de la cuisine dans laquelle Fanny pénètre est frappante. Plus bizarre encore est l'attirance de la jeune fille pour cette pièce misérable. Elle y reste assez longtemps, semblant abandonner la quête de sa tante Léda. La cuisine est aussi prétexte à une critique sociale et culturelle. Elle devient le symbole du restaurant provincial, lieu de rencontre pour des voyageurs pressés et des commerçants rusés. Tout y est bousculé ; on n'a ni le temps de nettoyer ni de se reposer. C'est l'image caricaturale de la petite bourgeoisie provinciale française.

---

<sup>1</sup> Sylviane Coyault, « Introduction à *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, *op. cit.*

<sup>2</sup> Marie NDiaye, *En famille*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>3</sup> Morten Nøjgaard, *Temps, réalisme et description. Essais de théorie littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 81.

*Trois femmes puissantes* et *Ladivine* contiennent plusieurs descriptions de cuisines. Elles sont tellement variées qu'il serait possible d'établir toute une typologie, analogue à une classification des personnages. Avec l'intégration du continent africain, les cuisines deviennent, elles-aussi, des instruments qui marquent le contraste entre deux mondes et deux mentalités différentes. La seule cuisine africaine qui soit détaillée se trouve dans la maison du père de Norah. Elle « était la plus petite pièce et la plus malcommode de cette maison disproportionnée et cela aussi, Norah s'en souvenait, elle l'avait inscrit dans l'inépuisable colonne des griefs à l'encontre de son père [...] » (*TFP*, p. 20). Il s'agit d'une pièce misérable, pareille à ce que Fanny découvre dans le restaurant français provincial. La cuisine est en contradiction avec la grande maison luxueuse du père de Norah. Elle est un marqueur culturel et social ; elle représente le mépris des Sénégalais riches pour ceux qui doivent y travailler. Pour des hommes comme le père de Norah, seul leur propre confort compte. Lui, il a lutté pour sa prospérité, il a fait fortune. Il n'est pas censé être magnanime avec ceux qui travaillent pour lui. Le regard de Norah traduit la sensibilité d'une Européenne face aux injustices. La cuisine indique donc aussi l'écart entre deux manières de penser et d'envisager la vie. Cet espace n'est pas fait pour être visité, pour épater les éventuels invités de marque. La fortune des hommes comme cet Africain s'étale par la dimension de la maison, la taille du salon et des chambres ; et non par une cuisine moderne, équipée à l'européenne. Si cette pièce n'est pas agréable, il y en a cependant une autre qui s'avère plus familière : celle située dans la maison où Norah est supposée avoir vécu lorsqu'elle habitait à Dakar. Elle nie avoir vécu au Sénégal, mais elle ne peut pas s'empêcher d'avoir des souvenirs assez précis de la maison et de la cuisine : « N'y avait-il pas, derrière ces murs roses, deux petites pièces carrelées de bleu foncé et, sur l'arrière, une minuscule cuisine imprégnée de l'odeur du curry ? » (*TFP*, p. 84). Le bleu suggère la paix de l'esprit ; l'odeur familière reconforte. En dépit de son caractère limité et *in absentia*, la description de la petite cuisine sollicite plusieurs sens. Il ne s'agit plus d'un espace laid, sombre ou ridicule, même si les dimensions sont réduites comme chez le père. Pourtant, l'étrangeté persiste, due en partie à la mémoire défaillante du personnage-focalisateur. Toujours au Sénégal, il faut mentionner la « cour de terre battue » (*TFP*, p. 252) qui sert de cuisine pour la belle-famille de Khady Demba et pour « les habitants des maisons voisines » (*TFP*, p. 252). Cette promiscuité due à la pauvreté, ce manque d'hygiène, sont d'autres aspects sociologiques qui soulignent les conditions misérables de vie en Afrique, un continent où la couche moyenne semble inexistante.



Aux cuisines africaines s'opposent celles, beaucoup plus nombreuses, qui peuplent les maisons des Européens. Elles trahissent le désir des « nouveaux riches » français d'épater leurs hôtes avec des « cuisines intégrées »<sup>1</sup>. Plus ou moins réussies, plus ou moins entretenues, ces pièces ont un statut différent de leurs homologues africains. Leur importance dans la création d'une image de prospérité bourgeoise est menée à l'extrême ; à n'importe quel prix, les propriétaires feront réaliser la cuisine de leurs rêves, trop belle pour être salie en l'utilisant. Marie NDiaye exploite avec ironie et humour les prétentions limitées de la classe moyenne, les envies et les déceptions liées à l'aménagement d'un tel espace.

Le récit de Rudy Descas contient un grand nombre de cuisines. D'ailleurs, cet ancien professeur de littérature française est, au moment où le récit débute, représentant de commerce dans ce domaine. Le héros doit dessiner un plan de cuisine pour Madame Menotti, femme seule et snobe, pas très riche. L'idéal suprême de celle-ci est de posséder une cuisine moderne, par vanité et non pas par nécessité : « - Comme votre cuisine, ajouta-t-il, trop chère et pas indispensable. » (*TFP*, p. 195). Rudy s'avère incapable de faire un bon travail. Le résultat est peut-être le moment comique le plus réussi de l'œuvre de Marie NDiaye :

Il osa alors s'aventurer vers le centre de la pièce, jusqu'au comptoir, carré, équipé d'une vaste plaque de cuisson et d'une hotte en forme de cloche, comptoir plaqué de marbre et d'ardoise qui devait constituer le clou de ce spectacle pétrifié, intimidant pour les visiteurs, qu'était devenue pour Menotti l'idée d'une cuisine.

Le comptoir était en place, le tuyau de la hotte inséré dans le plafond.

Cependant la plaque de cuisson se retrouvait non pas sous la hotte mais largement à côté et Rudy comprit immédiatement que, si l'on tentait de déplacer le comptoir pour positionner la plaque au bon endroit, il deviendrait impossible de circuler autour avec aisance. (*TFP*, p. 191)

. L'ambition de Mme Menotti était d'avoir une cuisine moderne, alors qu'elle « vivait seule et, de son propre aveu, n'aimait guère préparer à manger » (*TFP*, p. 162). Pourtant, l'ironie ne porte pas seulement sur cette femme. La cuisine défectueuse est à l'image du héros, le vendeur caricatural de cuisines. L'ironie devient alors grinçante ; Rudy ne peut nier l'évidence. La vue de son œuvre lui fait comprendre clairement son inutilité chez Manille, son chef : « Et pourtant je le savais, murmura-t-il, je le savais que je m'étais trompé ! » (*TFP*, p. 192). le résultat est un espace grotesque, inutilisable qui détruit les « espoirs de bonheur, de légèreté, de cohérence et de paix qu'avait contenus dans sa perfection supposée la cuisine de

---

<sup>1</sup> Sylviane Coyault, « Introduction à *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, *op. cit.*

chez Manille » (*TFP*, p. 195). Cela marque l'écart entre la réalité et l'idéal pour les deux personnages.

Chez Gauquelan, un sculpteur fameux, Rudy admire une autre cuisine :

Cependant il appréciait, en connaisseur – c'était vraiment une belle cuisine, et si sophistiquée qu'il n'aurait jamais pu, de toute façon, la concevoir.

Le plan central, tout de marbre rose, s'appuyait sur une théorie de placards laqués de blanc qui s'incurvaient élégamment pour suivre l'ovale de la plaque de marbre.

Au-dessus, un cube de verre, probablement la hotte, semblait tenir en l'air par le miracle de son seul raffinement. [...]

Le sol était carrelé de grès rougeâtre, à l'ancienne.

Cependant la cuisine paraissait inutilisée.

La plaque de marbre était visiblement poussiéreuse [...]. (*TFP*, p. 202)

Cette fois, la cuisine est réussie techniquement, mais, elle est aussi caricaturale. C'est le résultat d'un snobisme semblable à celui de Menotti, sauf que Gauquelan est plus fortuné, mais il vit seul. Un espace comparable se trouve dans l'appartement de Langon de Richard Rivière. Encore un nouveau riche qui comble les vides de son existence en achetant : « Il lui semblait parfois qu'il ne dépensait que pour justifier son empressement à gagner de l'argent » (*L*, p. 340). Lui aussi a beaucoup investi dans sa cuisine. La pièce, coûteuse et chic, est comme pour Madame Menotti le *clou* de l'appartement et seulement destinée à être admirée, jusqu'à ce que Trevor intervienne. Il s'en suit un passage plein d'humour :

[Or] voilà que Trevor [le beau-fils de Richard], comme à son habitude, rissolait ses lardons à haute température, faisant gicler la graisse sur la surface noire miroitante de la plaque de cuisson, sur les petits carreaux tout autour.

Toutes sortes d'objets qui n'avaient pas leur place dans une cuisine encombraient le plan de travail de marbre ou la banquette d'angle couverte d'un chintz à motif de roses pâles que les frottements avaient noirci et les projections de nourriture taché en de nombreux endroits [...]. (*L*, p. 355)

En comparant les cuisines européennes aux africaines, il est possible de déceler quelques caractéristiques. Les cuisines sénégalaises sont plutôt malpropres et mal équipées ; mais, elles sont utilisées, surtout par des domestiques. Elles remplissent le rôle primordial d'un tel lieu. Quant aux cuisines de la moyenne bourgeoisie française, elles sont plutôt un signe extérieur de réussite et de prospérité. Elles fonctionnent comme un symbole du statut et du pouvoir d'achat. C'est plutôt un endroit de rencontre et non pas une pièce destinée à confectionner des plats. Elles donnent à voir le gouffre culturel qui sépare les deux pays. Alors qu'elle ne dit rien à propos des cuisines africaines, Marie NDiaye avoue dans un

entretien être intéressée par ce qui pousse les Occidentaux à dépenser des sommes insensées pour embellir cette partie de leur maison :

Il m'intéressait aussi de voir combien ces histoires de cuisines aménagées, de maisons, ont pris de l'importance pour beaucoup de gens. Autour de moi, je voyais des couples pas du tout aisés financièrement contracter des emprunts insensés pour faire réaliser des cuisines de rêve. Comme s'il était évident pour eux que leur vie s'en trouverait changée, enrichie, raffinée, plus heureuse.<sup>1</sup>

La caricature concerne ici les présentations de cuisines et de voitures. Elle est développée aussi dans un genre qui fait songer à l'*ekphrasis* ou « description minutieuse »<sup>2</sup> : « À partir du V s. le terme s'appliquera surtout à la description d'objets d'art »<sup>3</sup>. Il existe dans *Trois femmes puissantes* deux objets dont l'image pourrait s'inscrire dans cette catégorie : la statue de Gauquelan et les anges dessinés par la mère de Rudy. Il est clair que la valeur artistique de ces *œuvres* est nulle. Pourtant ce qui est cocasse, c'est la réaction du personnage face à ces objets :

Rudy avait suivi chaque étape de la réalisation de cette fontaine, le matin, quand il tournait lentement sur le rond-point dans sa vieille Nevada avant d'obliquer vers les établissements Manille, et sa curiosité distraite s'était muée à son insu en embarras, puis en malaise lorsqu'il avait cru constater une intime ressemblance entre le visage de la statue et le sien (pareils le grand front plat et carré, le nez droit mais un peu court, la mâchoire saillante, large bouche, menton anguleux d'homme fiers [...]) et son trouble s'était accru à la vue du monstrueux appareil génital que l'artiste, un certain R. Gauquelan habitant le coin, avait sculpté dans l'entrejambe de son héros, forçant Rudy à se sentir l'objet d'une cruelle dérision tant était pitoyable l'opposition de l'attitude veule, désarmée et des bourses énormes. (*TFP*, pp. 99-100)

La description détaillée de ce fragment suscite le rire à cause du parallèle dressé par Rudy entre sa personne et la statue. Il pense reconnaître ses traits dans cette caricature et par là, ses fautes. Il faut préciser que « la caricature moderne exagère [...] un aspect du corps (en général le visage) pour railler ou dénoncer, à travers un défaut physique, un défaut moral » (*TFP*, p. 152). La description caricaturale de la statue peut renvoyer à une admonestation de Rudy. En même temps, il y a aussi une référence plus ancienne, mais tout aussi ridicule. Rudy est atterré par l'appareil génital priapique de la statue. Cela fait songer au culte du phallus de l'Antiquité et à Priape :

---

<sup>1</sup> Nathalie Crom, « Marie NDiaye : "Je ne veux plus que la magie soit une ficelle" », in *Télérama*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, *op. cit.*, 2002, p. 136.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 137.

Affublé d'un organe génital énorme, ce fils d'Aphrodite était le protecteur de la fertilité [...]

Priape symbolise donc le lien étroit qui a été établi depuis toujours entre laideur, obscénité et comicité.<sup>1</sup>

Laideur, humour, caricature, tout se mélange dans l'esprit névrosé du protagoniste. La hantise phallique est reprise dans le second *objet d'art*, le dessin défiguré de la mère de Rudy. Ce dessin dépourvu de toute valeur artistique est médiocre et naïf, reflétant la mesquinerie des préoccupations de cette femme faussement dévote. De surcroît, un des collègues du héros pense se moquer à la fois de Rudy et de sa mère en gribouillant sur les brochures de *maman*. Cela informe autant sur la médiocrité du caricaturiste inconnu que sur la niaiserie de *l'artiste* et les relations entre Rudy et ses collègues<sup>2</sup> :

Déjà, comme il l'avait vaguement ressenti, les trois membres de la petite famille attablée ressemblaient à Djibril, Fanta et Rudy, et seule la médiocrité du trait de crayon les protégeait un peu du risque d'être reconnus, mais en outre quelqu'un avait ensuite affublé l'ange d'un sexe vigoureux, clairement visible sous la table, et qui paraissait sortir d'une poche ménagée tout exprès dans la longue robe blanche. (*TFP*, p. 151)

Il semble que Rudy se voie caricaturé partout, au point de devenir paranoïaque. Il a l'impression que cette attaque lui est adressée, de façon plus ou moins directe. La pureté de l'ange est souillée par la référence sexuelle. Or le héros se reconnaît sur la brochure de sa mère : « Je suis le Ministre dont ma mère vous a parlé ! » (*TFP*, p. 169). Heureusement, il n'ose pas verbaliser ses pensées.

Dans *Ladivine*, l'*ekphrasis* n'est plus caricaturale et cocasse, mais réaliste, voire cruelle. Les Berger décident de varier leurs expériences touristiques hors d'Europe. Après la déception subie à l'hôtel et au supermarché désert et coûteux, ils optent pour une sortie culturelle au Musée national :

[D]ans une première salle, déserte [...] de grandes toiles aux figures réalistes montraient divers massacres – là une troupe de soldats armés de baïonnettes embrochant des émeutiers aux yeux fous, ici trois hommes découpant avec application le ventre d'une femme encore vivante et qui tentait pitoyablement de protéger de ses mains ensanglantées le fœtus contenu dans ce ventre, là encore un homme en habit de ville fouettant avec une expression d'infini dégoût le dos, bouillie de chair et de sang, d'un adolescent qui devait être son domestique [...].

---

<sup>1</sup> Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, op. cit., p. 132.

<sup>2</sup> L'idée d'un collègue qui a souillé les brochures appartient à Rudy. Elle n'est pas vérifiable.

(L, p. 236)

Même si rien n'est dit, il est facile de supposer qu'il s'agit des tableaux représentant la tyrannie des colonisateurs en Afrique. Marie NDiaye ne se situe pas dans la veine postcoloniale des écrivains francophones ou anglophones. Ceci non plus n'est une prise de position ouverte. Pourtant, les scènes qui se déploient sous les yeux de la famille européenne sont assez explicites pour susciter des réactions vives chez Marko, le mari de Ladivine :

Marko avait les lèvres pincées, la mâchoire lourde et douloureuse.

- Il veut qu'on se sente coupables, ou quoi ? souffla [Marko] à l'oreille de Ladivine.

Mais le poison de la culpabilité semblait l'avoir déjà, effectivement, atteint, ainsi qu'elle l'observa avec peine, avec agitation, elle-même intimement protégée. (L, p. 237).

Confrontée à des scènes de violence extrême, voire à des « carnages » (L, p. 239), Ladivine semble miraculeusement immunisée. Elle pense que c'est à cause du chien qui l'accompagne partout dans ce pays étranger. Ne serait-ce pas plutôt à cause de son métissage ? Certes, elle ignore le secret de son ascendance, mais le lecteur pourrait tirer cette conclusion. Ajoutons à cela que l'héroïne est confondue à maintes reprises avec les habitantes du pays, ce qui justifie l'hypothèse.

Les descriptions de Marie NDiaye offrent un équilibre fragile entre l'« *effet de réel* »<sup>1</sup> dont parlait Barthes et l'étrangeté propre aux écrits de l'écrivain. Ajoutons également l'utilisation de l'ironie, de l'humour noir, des aspects sociologiques et nous aurons l'ensemble des techniques descriptives utilisées par l'écrivain tout au long de sa carrière. Pourtant, l'étrangeté intrinsèque est enrichie par l'introduction de lieux que le lecteur français peut reconnaître facilement grâce aux stéréotypes et aux différences avec l'Europe. En effet, l'Afrique sert à (dé)valoriser les pays européens, à offrir un contraste positif ou négatif ; tout comme l'avait fait la Guadeloupe dans *Rosie Carpe*. Certes, le rôle du Sénégal est bien plus important, à cause de la fascination que le pays de son père exerce sur l'esprit de l'écrivain et sur son processus créatif. L'observation des différences sociologiques a permis d'ébaucher le

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel » in *Communications*, n° 11, *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, 1968, pp. 88. Barthes considère que le réalisme moderne est basé sur un signe dépourvu de signifié qui « produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité ». *Ibid.*

portrait des personnages. Il reste à voir comment sont exploitées ces prémices dans la construction des héros.

### II.3 Les personnages : identité(s) et mutations

Vous êtes si différents, si profondément...  
disproportionnés...<sup>1</sup>

L'étude des personnages ne peut pas se réduire à quelques éléments. Chaque notion étudiée dans cette partie offre des détails significatifs pour la compréhension des portraits. Le discours, par exemple, montre les limites du langage et les difficultés des héros à extérioriser leurs pensées<sup>2</sup>. Les analepses enferment la conscience des protagonistes dans un labyrinthe d'où ils ne peuvent s'échapper qu'à force de volonté. Aussi, leur préférence pour tel ou tel objet, les détails qui sensibilisent leur perception dans une description, exposent-ils certains traits de caractère du personnage focal. D'ailleurs, Philippe Hamon souligne que « le milieu influe sur le personnage, le "motive" dans son action, le pousse à agir »<sup>3</sup>. Tout est interconnecté dans un récit et, dans les romans du corpus, le noyau se construit autour de ceux qui garantissent le point de vue.

Dans les ouvrages de Marie NDiaye, parler de *personnage* revient surtout à parler de leur apparence physique, de leurs vêtements<sup>4</sup>, du rapport qu'ils entretiennent avec leur corps. Et, dans *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*, la couleur de peau est au cœur de la narration, ajoutant une dimension ethnique explicite aux hantises de discordance. Les reflets que le héros renvoie représentent également une grille d'analyse. Il en va de même avec les relations interpersonnelles. L'identité se forge en termes d'interactions et réactions dans la société. Nous verrons en outre qu'il y a une réécriture des personnages qui permet de définir une typologie propre à l'écrivain ; typologie qui parfois tourne en stéréotypie. Le dernier aspect constitue la marque du style de Marie NDiaye : la métamorphose animale ou végétale des héros déplace le réalisme du portrait vers l'inquiétante étrangeté. Précisons que, si les transformations proprement-dites sont peu nombreuses, il y a une longue liste de comparaisons et métaphores qui font signe vers l'inhumain.

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>2</sup> Un grand nombre des aspects concernant les anachronies et les limites du langage font écho aux recherches d'André Siganos concernant le mythe du Minotaure et ses avatars dans la littérature moderne et contemporaine. « [L]e mythe du Minotaure doit être entendu [...] comme le combat que l'homme livre contre lui-même, vers un plus de lumière : les replis du cerveau qui constituent l'image même du labyrinthe de la pensée », André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 101. « Tout décryptement de la réalité est [...] impossible, du moins par le langage, autre image du labyrinthe, même pour celui qui l'habite ou croit l'habiter ». *Ibid.*, p. 107. Les mots soulignés apparaissent dans le texte d'origine.

<sup>3</sup> Philippe Hamon, *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 107. Cela est un trait caractéristique du réalisme. Pensons à Balzac ou à Zola et à l'importance du milieu dans la construction et l'évolution des personnages.

<sup>4</sup> Dominique Rabaté note la « conscience aiguisée des codes sociaux [qui] produit une attention satirique envers les marques de vêtements, envers tous les indices de distinction sociale ». Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, *op. cit.*, p. 16.

### II.3.1 Autour du corps : appartenance et identité

Les récits constituant les romans du corpus se remarquent par une opposition majeure entre deux continents, Europe et Afrique, opposition qui se manifeste sur la peau et dans l'esprit des protagonistes :

La confrontation Europe/Afrique est orchestrée en fonction des itinéraires [...], mais elle tient aussi au contraste des personnages choisis : car [les récits de *Trois femmes puissantes*], ce sont d'abord des histoires de peaux. Les occurrences du mot sont extrêmement nombreuses, et c'est un des premiers traits qui définit le personnage ; on ne s'étonne évidemment pas que l'attention de Marie NDiaye se porte prioritairement sur ce qui constitue une des sources de son expérience douloureuse du monde.<sup>1</sup>

Le roman paru en 2009 évoque ouvertement la couleur de peau<sup>2</sup> et toutes les caractéristiques physiques qui sont attachées aux Occidentaux ou aux Africains. Ainsi, la plupart des Européens, qu'il s'agisse du Français Rudy ou de Jakob et de Grete, des Allemands, sont blonds avec une peau très blanche. La blondeur du héros du deuxième volet contamine tout le milieu environnant : « [Rudy] leva les yeux, mit sa main en visière, la sueur mouillait déjà son front, sa frange blonde. [...] Blond également était le monde autour de lui par ce matin doux et propre [...] » (*TFP*, pp. 106-107). C'est comme si l'adjectif *blond* englobait toute la province française, voire toute la partie occidentale de l'Europe. Les vieilles Françaises, telles que la mère de Norah ou la *maman* de Rudy, choisissent une « casque de cheveux laqués blond-blanc » (*TFP*, p. 55) ou « blond cendré » (*TFP*, p. 237)<sup>3</sup>. Ajoutons la décoloration de la chevelure de Rudy enfant et l'obsession de sa mère pour les anges et leurs correspondants terrestres (les beaux garçons blonds) et nous pouvons conclure que la blondeur, et la blancheur, bien sûr, sont des marqueurs importants de cette société.

Dans *Ladivine*, la question de la couleur de peau n'est pas tellement visible ou débattue ouvertement, mais elle est sous-entendue tout au long du roman et reste le fil qui

---

<sup>1</sup> Sylviane Coyault, « Introduction à *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, *op. cit.*

<sup>2</sup> Les occurrences de la peau, dans les deux romans, ne sont pas pour autant seulement chromatiques. D'autres aspects visuels s'y ajoutent, comme le « teint mat » (*L*, p. 64) de Richard Rivière, « peau mate, presque dorée » (*TFP*, p. 145) de Manille, deux Français qui ne sont pas blonds, mais bruns. La matité est aussi celle de la peau de Lucie, la fille de Norah. Le fond de teint et la poudre aident lisser et blanchir encore plus la peau claire de *maman* et de la mère de Norah. Fanta a « la peau fine, palpitante » (*TFP*, p. 119) entre ses omoplates, tandis que ses jambes semblent couvertes d'une « écorce luisante » (*TFP*, p. 119). Chez Khady, le lecteur observe « la peau sèche, poussiéreuse, craquelée, de ses tibias, de ses mollets » (*TFP*, p. 267).

<sup>3</sup> Cette image artificielle n'est pas nouvelle dans l'œuvre de Marie NDiaye et ces deux dames s'inscrivent dans une longue liste de stéréotypes féminins qui inclut la mère de Fanny, Diane Carpe, Madame Lemarchand...



conduit la narration. Les Allemands, Marko et Annika, semblent indifférents à leur teint et cheveux clairs, attributs de leur origine germanique, mais cette origine exerce une forte fascination sur Ladivine Rivière : « Et c'était ainsi, [Ladivine] avait lié son existence à un Allemand – et le mot même sonnait encore à son oreille perplexe avec le charme un peu insolite d'un mystère auquel elle n'aurait jamais été initiée » (*L*, p. 192). Freddy Moliger, variante caricaturale et déclassée du blond Rudy Descas, a un « visage rouge à la peau épaisse » (*L*, p. 128) et des « cheveux d'herbe morte » (*L*, p. 118). « [C]e Freddy Moliger » est le revers du prototype blond angélique, caricature de l'Occidental parfait.

La couleur de peau de Malinka est pourtant au cœur du roman. Sa blancheur, malgré son métissage, motive sa volonté d'être perçue comme une Française de souche. Sa détermination farouche change le cours de l'existence de tous ceux qui lui sont proches. Si la couleur noire de sa mère, Ladivine Sylla, n'est mentionnée explicitement qu'une fois, à travers l'appellation « la négresse » (*L*, p. 50), la blancheur extrême de Malinka est soulignée à maintes reprises : « À quinze ans, Malinka accentuait la *pâleur* naturelle de son visage par un maquillage blême » (*L*, p. 31) ; « Malinka, sa fille au visage *pâle* et lisse » (*L*, p. 35) ; « son front était *pâle* et lisse » (*L*, p. 90)<sup>1</sup>. Il faut ajouter que toutes ces références à la couleur de peau de l'héroïne figurent dans la partie où elle est le personnage focal. Le fait d'être blanche et le désir de paraître encore plus claire l'obsèdent au point de changer son prénom à résonance étrangère, Malinka, pour un autre, doublement connoté : Clarisse<sup>2</sup> est un nom typiquement français et évoque en même temps « la limpidité » (*L*, p. 60) que la protagoniste veut incarner.

Avec Clarisse blanche et métisse<sup>3</sup>, s'ouvre la catégorie des personnages issus des couples interethniques. La fille de la servante, issue d'une relation entre une Noire et un Blanc, est la seule métisse des œuvres de Marie NDiaye qui a la peau complètement blanche, les cheveux et les yeux clairs. Elle aurait certainement plu au père de Norah qui s'est marié avec une Française pour avoir « des enfants presque blancs et des fils de bonne facture » (*TFP*, p. 26). Il n'atteint pas son but, car ses trois enfants ont la peau foncée et ses filles, « lui ressembl[ant] davantage qu'à leur mère » (*TFP*, p. 26), ne sont pas même séduisantes. Il est

---

<sup>1</sup> Nous soulignons.

<sup>2</sup> Certes, Malinka n'ignore pas l'importance de cette « étiquette du personnage », comme l'appelle Philippe Hamon. Pour atteindre son but, elle changera cette « marque stable » dans une instable, altérant son identité. Pour plus d'informations consulter Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Librairie Droz, 1998, p. 107 et suivantes.

<sup>3</sup> Par ailleurs, la sonorité même de Clarisse peut faire songer au mot « métisse », bien que le prénom renvoie également et, principalement, à la clarté de peau de l'héroïne.

notoire que tous les Métis sur qui porte la focalisation (en l'occurrence Norah et Malinka) se sentent souillés par leur héritage et ont beaucoup de complexes concernant leur identité hybride<sup>1</sup>. Si Malinka réussit à se forger une autre vie, la peau de Norah l'oblige à assumer son métissage. L'héroïne du premier volet de *Trois femmes puissantes* est méprisée par son père africain à cause de son manque d'attrait. Djibril, le fils de Rudy avec la Sénégalaise Fanta, est sous-estimé par sa grand-mère maternelle, malgré la beauté de ses traits métissés : « Djibril ne correspondait nullement [...] à l'idée que maman se faisait d'un messager divin, de sorte qu'elle n'avait guère pris la peine de s'attacher à l'enfant » (*TFP*, p. 235). La discrimination basée sur la couleur de peau fonctionne donc des deux côtés, africain et européen. Ladivine Rivière, deuxième génération de Métisse blanche, ne connaît pas la vérité sur sa filiation. À son grand regret, elle n'a pas le corps long, délié, les jambes fines de sa mère : « elle [est] devenue une femme assez massive, au visage rond et plein dans lequel les yeux, la bouche, le nez paraiss[ent] presque bizarrement délicats, comme sous-dimensionnés » (*L*, p. 185). La délicatesse des traits de son visage – seul aspect physique qui rappelle sa mère – la déconcerte : « sa bouche et son nez petits semblaient avoir été volés à quelqu'un d'autre et collés ironiquement sur sa large figure » (*L*, p. 185).

Les personnages noirs ne sont pas tellement affectés par leur origine africaine. Les deux qui sont focalisateurs, Khady Demba et Ladivine Sylla, ne semblent pas s'en soucier. Il n'y est jamais fait allusion. Il est vrai qu'il y a aussi les interventions de deux hommes noirs dans le premier et le troisième contrepoint de *Trois femmes puissantes*, mais, en une demi-page à peine, la couleur de peau n'est pas mentionnée. Par ailleurs, il serait difficile de penser que le père de Norah ait jamais été mécontent de soi, même lorsqu'il est complètement déchu.

Les contrastes entre les ethnies ne se limitent pas seulement aux différentes nuances de peau : « De même, les types européens et négroïdes sont signalés avec insistance (formes des crânes, chevelures). Et cela jusqu'à la caricature »<sup>2</sup>. Nous avons déjà évoqué la valorisation des cheveux blonds pour certains Européens. Aux côtés des yeux clairs, c'est la caractéristique majeure des portraits de Blancs. Ajoutons le physique plutôt chétif de Rudy et Freddy Moliger ou celui plus puissant, de « cheval altier » (*L*, p. 58) ou de « centaure » (*TFP*, p. 136) de Manille et de Richard Rivière – les Français bruns. Plus détaillé est l'aspect

---

<sup>1</sup> Ladivine Rivière est aussi Métisse mais, ignorant son descendance, elle n'est pas accablée par ce genre d'implications.

<sup>2</sup> Sylviane Coyault, « Introduction à *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, *op. cit.*

physique des Noirs et des Métis. L'accent est mis sur la silhouette filiforme, aux « traits délicats, bien rassemblés sur le visage comme par souci de cohérence, et [aux] longs bras presque aussi fins à l'épaule qu'au poignet » (*L*, p. 15). Bien sûr, il s'agit presque exclusivement de « haute[s] et fine[s] [...] femme[s] aux os délicats, à la chair pleine, au visage ovale et lisse » (*TFP*, p. 251), comme Fanta, Khady, Ladivine Sylla, Malinka. Le coloris de la peau peut varier, mais elles ont toutes « hérité les caractéristiques physiques de toute une postérité [...] (les traits, les bras, la longueur de la silhouette) » (*L*, p. 16). Il y a aussi des jeunes hommes ou des enfants qui ont la même physionomie : Djibril, Sony, le père de Norah dans sa jeunesse<sup>1</sup>, même Lamine. Les exceptions sont rares. Dans la catégorie des femmes, Norah, comme sa sœur, ne possèdent pas cette finesse des contours et cela représente un grand défaut aux yeux de leur père arrogant : « elles n'étaient très jolies ni l'une ni l'autre, affligées toutes deux d'acné et de kilos inutiles qui disparaîtraient avec les années mais que leur père, d'une certaine façon, verrait toujours chez elles » (*TFP*, p. 50).

Les vêtements et les accessoires, tels que robes, costumes, pagnes, tongs, sandales ou souliers cirés, servent tous à compléter le portrait. Deux significations s'attachent à ces accessoires. D'une part, ils servent de marqueurs ethnographiques, leur utilisation étant imposée par les caractéristiques du climat ou les traditions d'un peuple. D'autre part, à l'intérieur d'un même cadre, ils contribuent à départager les pauvres des riches. Commençons avec l'habillement en Afrique. Khady Demba, la troisième femme puissante, est une Sénégalaise pauvre. Elle porte « un pagne défraîchi » (*TFP*, p. 263) qui contraste avec le passeur « vêtu à l'occidentale, d'un jean et d'une chemisette à carreaux » (*TFP*, p. 260). Le guide est probablement un Africain mais son travail d'intermédiaire vers l'Europe lui permet de se procurer des habits qui le différencient du reste de la population. Pour Khady, ce sera le seul contact qu'elle aura avec l'Occident. Quant aux chaussures, la protagoniste a des « tongs de plastique rose » (*TFP*, p. 261) qui ne l'aident pas trop à se déplacer. Le rose des tongs est « une couleur vulgaire, chimique, désagréable à l'œil »<sup>2</sup>, un autre signe de pénurie. Le lecteur se doute que ces tongs représentent les seules chaussures que la jeune femme ait portées, car jamais elle n'a connu la prospérité. Par contre, les « tongs en plastique » (*TFP*, p. 14) du père de Norah choquent sa fille, car elle sait que son père « avait toujours mis un point d'honneur, [...] à ne jamais se montrer qu'avec des souliers cirés, beiges ou blanc cassé » (*TFP*, p. 14).

---

<sup>1</sup> Le père de Norah, « cet homme délié » (*TFP*, p. 60) avait eu dans sa jeunesse un « goût pour la minceur » (*TFP*, p. 60).

<sup>2</sup> Michel Pastoureau, *Les Couleurs de notre temps*, *op. cit.*, p. 155. « [T]ous les roses fabriqués par l'homme semblent aujourd'hui compter parmi les couleurs les plus artificielles, très éloignées des roses de la nature. *Ibid.*

Autour de ce Sénégalais vieillissant, tout semble dégradé : sa maison et sa voiture sont négligées, ses affaires ne marchent plus, ses rêves de grande famille se sont émiettés. Or, bien qu'il préfère les tongs, il « gard[e] les habitudes d'une conventionnelle élégance, s'habillant comme il l'avait toujours fait de blanc et de beurre frais » (*TFP*, p. 13). Ses habits sont conformes à la mode européenne et reflètent sa prospérité révolue, alors que leur malpropreté<sup>1</sup> symbolise sa déchéance actuelle. Le détail des vêtements de Fanta sont donnés à travers les souvenirs de Rudy et seulement pour la période où il l'a rencontrée à Dakar. Cette femme digne, professeur de français dans un lycée de Colobane, prête beaucoup d'attention à « l'entretien de ses deux uniques jupes de coton, l'une rose, l'autre blanche, toujours parfaitement repassées et qu'elle port[e] avec un débardeur » (*TFP*, p. 131). Ses vêtements européens s'accordent parfaitement avec son métier. Fanta ne sent pas le besoin d'impressionner par sa tenue, comme le père de Norah, mais elle a un statut qui lui impose beaucoup de soin dans l'image qu'elle transmet. Donc, il semble que seule Khady porte des vêtements typiquement africains ; mais il faut ajouter également « l'ensemble composé d'une longue tunique rose ornée de motifs floraux violets et d'un pantalon » (*L*, p. 222) qu'achète Marko Berger dans le pays où il passe ses vacances et qui ne correspond pas à son identité allemande. Par contre, cette tenue est un déguisement de touriste qui fait ses courses dans un supermarché que les autochtones ne fréquentent pas. Certes, il change avec ce nouvel accoutrement. Selon le personnage focal, Ladivine Rivière, son mari devient plus audacieux et plus sûr de sa beauté physique :

Son visage avait un air buté, provocant, hardi, qu[e Ladivine] ne lui connaissait pas et qui, d'un coup, l'inquiéta.

Non qu'il ne fût, ainsi, séduisant, mais d'une manière qui l'apparentait à un type d'hommes quelque peu effrayants pour elle, frustes et pleins d'une assurance que rien ne semblait absolument justifier. (*L*, p. 222)

La description des hommes auxquels Marko commence à ressembler semble inclure les personnages confiants et meurtriers, tels que le père de Norah ou Abel Descas.

Les vêtements européens sont beaucoup plus nombreux, car la plupart des héros de Marie NDiaye qu'ils soient Blancs, Métis ou Noirs, vivent en France ou en Allemagne. Dans ce cas, l'apparence dépend du statut, du pouvoir d'achat et de l'image que les personnages veulent transmettre. Richard Rivière est celui qui investit du temps et de l'argent dans ses

---

<sup>1</sup> « [Il] portait ce jour-là, [...] il portait sans doute toujours maintenant, [...], une chemise froissée et tachée d'auréoles de sueur et [...] son pantalon était verdi et lustré aux genoux où il pochait vilainement. » (*TFP*, p. 13).

vêtements, enviant ceux qui se permettent des costumes plus chers et des combinaisons extravagantes. En réalité, c'est à travers la description des autres que se constitue la perception du héros quant à sa propre personne : « [Richard] n'ignorait pas que semblable rencontre avec un homme grand, mince et chic le poussait également, en plus de l'envier, à un respect immédiat, infondé, un peu veule et craintif » (*L*, p. 336). Par contre, il méprise la négligence ostentatoire de son beau-fils, Trevor, ce qui prouve qu'à ses yeux l'apparence compte beaucoup. Rudy Descas s'habille « d'un jean et d'un tee-shirt ou d'une chemisette » (*TFP*, p. 146) tout comme son chef ; mais il ne peut pas s'empêcher « d'admirer un peu Manille » (*TFP*, p. 146), « un banal parvenu de province » (*TFP*, p. 146), voire de l'envier à cause de l'assurance et du « talent de miséricorde » (*TFP*, p. 147) que celui-ci affiche. Ces deux personnages masculins ne sont pas du tout satisfaits de leur image en général.

Dans la catégorie des femmes élevées en France, Ladivine, est tout aussi soucieuse de son apparence que son père. Admirant la souplesse de sa mère, mais ayant hérité les formes épaisses de Richard, la jeune femme espère cacher ses imperfections à travers un habillement flatteur : « elle se résignait fort bien à n'être qu'une femme à peine jolie, somme toute banale, dont le grand soin apporté à ses vêtements, à la coupe et à la couleur de ses cheveux, [...] compensait le peu d'éclat » (*L*, p. 186). Les vacances hors d'Europe s'avèrent un désastre de ce point de vue, car les bagages de la famille Berger sont volés à l'aéroport et Ladivine doit se contenter d'« un ensemble jupe-chemisier de lin beige » (*L*, pp. 221-222). Une « robe en vichy jaune » (*L*, p. 228) qui avait été volée avec leurs bagages fournit une intrigue complexe et significative<sup>1</sup>. Les Berger l'observent sur une femme occupée à vendre le reste de leurs vêtements dans la rue. Habile commerçante, la femme prétend que la création de la robe lui appartient et que « [l]es Français, ils copient tout ce qu'ils font » (*L*, p. 230). Plus déroutant encore est le fait qu'un grand nombre d'autochtones confondent Ladivine avec une femme du

---

<sup>1</sup> L'étrangeté va encore plus loin, car Ladivine découvre des habits qu'elle ne pense pas avoir mis dans ses bagages : « Mais elle savait qu'elle avait laissé ces deux vêtements dans sa commode à Berlin, le pantalon parce qu'il était salissant, le chemisier parce que, en velours côtelé, inutilement chaud » (*L*, p. 229). Interrogée à propos de ce sujet, Marie NDiaye préfère garder le mystère : « CD : On vole aux vacanciers des affaires qu'ils n'avaient pas emportées. Ce mystère n'est pas résolu. Pourquoi ?

MN : On ne sait pas exactement ce qui s'est passé. Ladivine et sa fille sont certaines que telle affaire est restée à Berlin et elle se retrouve inexplicablement sur le trottoir. Mais elles peuvent se tromper aussi. Il n'y a pas de réponse à tout. Déjà, je trouvais qu'il y avait suffisamment de résolutions d'énigmes dans le livre ». Claire Devarrieux, « Marie NDiaye : "J'aime cette période de vacance" » in *Libération*, *op. cit.*

pays qui avait porté cette tenue à un mariage. Les racines africaines de la protagoniste se devinent dans ces quiproquos<sup>1</sup>.

Pour Clarisse Rivière, les vêtements sont importants dans la mesure où elles peuvent contribuer à son apparence de « Française de souche ». Jeune, à peine transformée en Clarisse, l'héroïne accorde un soin particulier à son image de serveuse : « Elle portait au moindre détail une attention vigilante. Chaque matin, elle examinait ses traits, ses mains, elle vérifiait une fois de plus la propreté de sa jupe noire, de son chemisier beige » (*L*, p. 45). Les vêtements viennent achever son allure de fille blanche, jolie et efficace, même si, « dans le fond, elle se moquait bien d'être jeune, d'être belle » (*L*, p. 44). À la différence de son mari, Clarisse ne recherche pas l'élégance vestimentaire et commence même à se désintéresser de son apparence lorsqu'elle est abandonnée. Bien que le passage des années ne laisse pas de traces importantes sur son corps, « [e]lle avait un souci moins grand de son aspect, de ses vêtements et le linge qu'elle portait n'était plus aussi rigoureusement propre qu'auparavant » (*L*, p. 99). Norah semble tout aussi indifférente à son aspect extérieur. Il est vrai que le lecteur ne la voit pas à Paris, dans son rôle d'avocate, mais à Dakar, dans la chaleur africaine. Une seule tenue est mentionnée tout au long de son récit : « [Norah] portait une robe vert tilleul, sans manches, semée de petites fleurs jaunes assez semblables à celles qui jonchaient le seuil tombées du flamboyant, et des sandales plates du même vert doux » (*TFP*, p. 14). Ici, ne compte plus le poids des habits dans l'appartenance ou le statut social du personnage, même si l'ensemble témoigne de l'esprit prudent et économe de l'héroïne. Ce qui est toutefois frappant dans ce cas et ce qui est souligné dans le fragment ci-dessous est le parallèle entre la robe et le flamboyant fleuri qui ombrage la maison du père. La comparaison est tendue tout au long de la première partie du roman :

Lorsque Norah enleva sa robe ce soir-là elle mit un soin particulier à l'étendre sur le lit de Sony afin que les fleurs jaunes semées avec un très léger relief sur le coton vert demeurent intactes et fraîches à l'œil et ne ressemblent en rien aux fleurs gâtées du flamboyant dont son père transportait l'odeur coupable et triste. (*TFP*, p. 37)

La végétalisation de l'héroïne à travers la robe symbolise le sentiment d'infériorité qu'elle a face à son père, ses préjugés concernant les différences de mentalité entre un continent et un

---

<sup>1</sup> Ajoutons aussi le fait que Ladvine se sent à l'aise dans ce pays, malgré la canicule et tous les problèmes rencontrés.

autre. Norah a peur d'être écrasée sous le poids de l'arrogance et de la volonté paternelles, comme Sony.

Jean-Pierre Richard a remarqué l'importance que Marie NDiaye accorde aux extrémités du corps : « À la hantise du soulier y correspond une attention, moins forte sans nul doute, soutenue cependant, qui se porte [...] vers l'élégance des couvre-chefs et la séduction des chevelures »<sup>1</sup>. S'il n'y a pas de chapeaux dans les romans du corpus, la chevelure est importante pour certains personnages. Nous avons déjà relevé l'importance de la blondeur pour les Européens. Les cheveux des Noirs et des Métis ne sont pas tellement connotés. Citons pourtant « l'étrange nature des cheveux de Clarisse » (*L*, p. 68) qui éveille les soupçons de la mère de Richard Rivière.

Les chaussures sont essentielles dès les premières œuvres NDiaye<sup>2</sup>. Les souliers, par eux-mêmes, ne font que rehausser les significations des vêtements : trahir le statut du personnage, le soin qu'il investit dans son image ou l'appartenance à une certaine culture. Associés à la démarche, les souliers dénoncent l'assurance ou les doutes des héros<sup>3</sup>. Jean-Pierre Richard a commencé son étude sur Marie NDiaye en insistant sur la fascination produite par les « petits souliers à talons hauts »<sup>4</sup> et la « fermeté sans faille »<sup>5</sup> qu'ils offrent à l'allure. Ce motif, tout comme celui des cuisines, semble omniprésent dans l'ensemble des textes. Pourtant, les nuances varient beaucoup. D'abord, la palette des chaussures est diversifiée : tongs, souliers à talons hauts, souliers de cuir cirés, sandales plates, sandales élégantes à brides dorées contrastant avec des talons calleux<sup>6</sup>... Ensuite, la démarche est loin d'avoir l'aplomb de celle de Valérie. Seule la jeune Clarisse porte des hauts talons qui complètent sa figure de fille parfaite, fière de son teint clair, de son emploi : « Elle sortit dans la rue tiède, vacillant un peu sur les hauts talons qu'elle portait maintenant et qui lui faisaient la jambe si longue, si fine, si gracieuse » (*L*, p. 59). Le verbe *vaciller* annonce quand-même un manque de confiance. Car Malinka crée Clarisse, occulte la vérité sur ses origines, mais elle ne peut oublier ni sa mère ni ses mensonges. Au fil des années, sa vie s'écroule et « [i]

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lectures*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>2</sup> Mentionnons les chaussures olive que le narrateur de *Comédie classique* trouve dans une poubelle ou les escarpins rouges de Valérie, l'amie de *La femme changée en bûche*.

<sup>3</sup> « Car [l]es escarpins [de Valérie] dressent, cambrent euphoriquement son corps, ils lui confèrent une sorte de fermeté sans faille, d'élasticité dansante aussi. [...] Sa séduction tient à une certitude interne de sa chair, au caractère « lisse », « décidé », jamais dissocié de son avancée coquette. » Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Ceci est un autre signe d'indolence : « Ladvine avait remarqué [l]es talons calleux [de Clarisse Rivière] que découvraient incongrûment d'élégantes sandales aux multiples brides dorées » (*L*, p. 176).

lui arrivait, sans s'en rendre compte, de traîner les pieds » (*L*, p. 107). En réalité, quelles que soient les chaussures, l'allure des personnages est loin de suggérer une confiance totale dans leur propre personne : ils trottinent, traînent leurs pieds, chancèlent, sautent, boitent ou claudiquent :

[Malinka] ne pouvait s'empêcher de *gambader* puérilement tout en regagnant la gare [...]. (*L*, p. 25)

[Freddy] *pressa* le pas, en proie à un agacement qui couvrait ses joues de plaques rouges.

Malinka, stupéfaite, *trottina* machinalement derrière lui. (*L*, p. 120)

[Ladivine Sylla] [...] se mit à *trotter* sur le trottoir ensoleillé [...]. Elle se rendit compte qu'elle criait tout en *courant* gauchement [...]. (*L*, p. 140)

[Ladivine Rivière] *traînait* sur le carrelage sa sandale à la lanière rompue. (*L*, p. 304)

Le dos de son père heurta la porte, il l'ouvrit derrière lui, en tâtonnant, puis *détala* dans le couloir. [...]

Son père, lui, pouvait encore *trotter* lorsqu'il le voulait ! (*TFP*, p. 46)

À travers le combiné [Rudy] pouvait entendre les pas de Fanta, *un peu traînants, glissés*. (*TFP*, p. 119)

Rudy *se précipita* dans la voiture, quitta le chemin en marche arrière, reprit la route à petite vitesse. (*TFP*, p. 219)<sup>1</sup>

Khady *se pressa, rattrapa* son guide et *se mit à trotter* pour rester à sa hauteur, *faisant claquer* si fort ses tongs sur le bitume que les corbeaux, méfiants, s'envolèrent. (*TFP*, p. 263)

[Khady] marchait d'un coin à l'autre *en boitillant*. (*TFP*, p. 290)

[Khady] fit quelques pas *en claudiquant*. (*TFP*, p. 300)<sup>2</sup>

Ces manifestations entravent, parfois sérieusement, l'avancée des héros, le naturel de leur démarche. Généralement, les troubles s'accompagnent de difficultés physiques ou psychiques ou sont causés par eux. Le lecteur surprend les protagonistes dans des moments où leur existence leur échappe, des instants de crise. De tous les personnages, Khady est la plus affectée, car blessée dès le début de son aventure, elle boite tout en avançant vers la mort. Jean-Pierre Richard, fin observateur des corps, note l'apparente indépendance que certaines parties ont par rapport à l'ensemble :

[L'] émancipation virtuelle [...] des diverses parties du corps : car, dans telle circonstance un peu spéciale, on peut avoir la sensation que celui-ci n'est pas vraiment tenu par la forme d'une identité fixe, qu'il échappe au contrôle de

---

<sup>1</sup> En ce qui concerne Rudy Descas, nous le voyons se déplaçant plutôt en voiture. Sa Nevada méprisée et délaissée devient ainsi un prolongement de son corps, soit qu'elle obéit à ses manœuvres, soit qu'elle se rébelle.

<sup>2</sup> Nous soulignons.



l'esprit, et que membres ou organes décident alors de mener, chacun de leur côté, leur aventure propre<sup>1</sup>.

Non seulement les jambes ou les mains peuvent se rebeller. Il est également possible de parler de gestes mécaniques incontrôlables. De tous les personnages du corpus, Rudy est le champion des tics et du manque de (auto)contrôle corporel : « Ses jambes s'étaient raidies, comme soudain privées du droit à la légèreté » (*TFP*, p. 142) ; « Rudy sourit de toutes ses dents, ce qu'il évitait généralement de faire car [...] le ravissement distordait ses lèvres et lui donnait un air désagréable » (*TFP*, p. 171).

Le corps ne sert donc pas uniquement à signaler la filiation des héros. La plupart d'entre eux a un physique en perpétuel changement. Cela tient, bien sûr, au passage des années. Les transformations peuvent être spectaculaires :

[Le] père [de Norah], cet homme irradiant et déchu dont un monstrueux coup de masse sur le crâne semblait avoir ravalé les proportions harmonieuses que Norah se rappelait à celles d'un gros homme sans cou, aux jambes lourdes et brèves. (*TFP*, pp. 11-12)

Ou bien, le temps ne laisse pas de traces importantes : arrivée à cinquante ans, Clarisse Rivière a toujours un « visage mince et doux à peine strié de fines rides au coin des paupières » (*L*, p. 89). Paul Ricœur a étudié le « critère de similitude »<sup>2</sup> de l'identité et a fait ressortir sa « faiblesse [...] dans le cas d'une grande distance dans le temps, qui suggère que l'on fasse appel à un autre critère [...] à savoir la *continuité ininterrompue* entre le premier et le dernier stade du développement de ce que nous tenons pour le même individu »<sup>3</sup>. Donc, parler de constance absolue dans l'apparence (et le caractère) d'un individu est superflu. Les changements sont inhérents, mais pas au point de rendre un personnage méconnaissable :

[C']était vers [Clarisse] qu[e Richard] abaissait soudain son regard aimant et troublé, son visage plein, bronzé, marqué de creux et de rides et qui pourtant était le même [...] que le jeune visage timide qu'elle avait remarqué pour la première fois [...] quelque vingt-cinq ans auparavant. (*L*, p. 105)

Toutefois, l'évolution causée par le temps n'est pas le seul élément qui accable le corps. Marie NDiaye n'hésite jamais à pousser ses héros, et ses lecteurs, jusqu'aux limites du supportable :

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>2</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 141.

<sup>3</sup> *Ibid.*

Les personnages ndiayiens, marginalisés, stigmatisés, exclus, en proie à la culpabilité et/ou à la honte, ne peuvent échapper à eux-mêmes et cette impossibilité de se désolidariser de soi se marque dans le corps, qui devient le lieu de manifestations et d'excrétions de toutes sortes : rougeurs, tremblements, vertiges, nausées, transpiration, larmes, envies d'uriner irrépressibles.<sup>1</sup>

Dans *Ladivine*, deux aspects importants influencent le bien-être corporel des héros : la négligence et la canicule. L'insouciance quant à son propre corps affecte Clarisse, Ladivine Sylla et Ladivine Rivière<sup>2</sup>, mais aussi quelques personnages mineurs, comme Freddy Moliger ou Trevor, le beau-fils de Richard. Pour les femmes, l'indifférence à leur apparence est plutôt causée par des bouleversements intérieurs qui engendrent également d'autres manifestations physiques. Citons, par exemple, les difficultés de déplacement, mais aussi les sursauts, la vue voilée, les oreilles bouchées, les rougeurs, la respiration courte, les larmes, l'incontinence :

[Ladivine Sylla] regarda le sol devant ses pieds, gênée tout d'un coup par la sensation que *ses oreilles s'étaient bouchées* comme si elle était descendue trop vite en un lieu très profond.

Elle percevait un bruissement de voix et de mouvements autour d'elle et la salle lui fit impression d'être vaste et remplie de monde. *Ses oreilles se mirent à bourdonner, elle trébucha* sur ses talons. (L, p. 398)<sup>3</sup>

La canicule<sup>4</sup>, présente dans les deux romans, affecte surtout les Européens, qu'ils soient Blancs ou Métais. Marko Berger et ses enfants, Annika et Daniel, en souffrent le plus : « Marko semblait au plus mal. Son visage cramoisi ruisselait, ses lunettes avaient glissé presque au bout de son nez » (L, p. 225). Seulement Ladivine Rivière, en raison de sa filiation africaine, se sent « en grande forme, l'esprit clair et attentif » (L, p. 225) et « ses joues [sont] moites à peine » (L, p. 225). Toutefois même Ladivine souffre parfois des températures élevées : « La chaleur lui frappa le visage, la gorge, les bras, comme autant de coups destinés à l'assommer » (L, p. 304).

Anne Martine Parent observe des manifestations corporelles plus intenses chez les personnages du roman paru en 2009 : « [D]ans les trois récits qui composent *Trois femmes puissantes*, [...] le corps et ses différentes expressions et excrétions est un des fils

---

<sup>1</sup> Anne Martine Parent, « À leur corps défendant : défaillances et excrétions dans *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye » in *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 76.

<sup>2</sup> Si nous pouvons parler de négligence pour ces femmes, il faut pourtant souligner qu'elles n'atteignent pas le degré d'abandon du père de Norah.

<sup>3</sup> Nous soulignons.

<sup>4</sup> Pour *Trois femmes puissantes*, nous l'avons déjà observé, la chaleur extrême ne frappe pas uniquement au Sénégal ; la Gironde est, elle-aussi, décrit dans une journée caniculaire.

conducteurs qui relient entre eux les trois histoires »<sup>1</sup>. Outre les troubles déjà mentionnés, Norah est victime d'incontinence urinaire, tandis que Rudy souffre à cause des hémorroïdes. Si pour le mari de Fanta le désagrément est une « démangeaison familière » (*TFP*, p. 150) pour laquelle il a des « mécanismes de défense » (*TFP*, p. 150), parfois bien inefficaces, Norah est surprise de constater « qu'elle [est] en train d'uriner sans s'en rendre compte » (*TFP*, p. 65). Ces manifestations graves semblent déclenchées par la présence de certaines personnes. La protagoniste du premier volet blâme son père et le caractère présomptueux de celui-ci pour ses mictions involontaires<sup>2</sup> ; tandis que Rudy a des démangeaisons en présence de ses collègues ou de Madame Menotti.

Toutefois, Khady Demba est celle qui souffre le plus physiquement, alors qu'*a priori* sa constitution est plus résistante au travail et à la chaleur : « son corps en pleine santé savourait de toutes ses fibres l'indulgente chaleur du petit matin » (*TFP*, p. 267). Jetée contre son gré dans le tourbillon de la migration illégale, Khady reçoit coup après coup, accumule blessure après blessure. Shirley Jordan note : « De corps-pli, plié, plongé dans une hébétude bovine [...] Khady Demba évolue en corps ouvert. Pendant son périple, au fur et à mesure, elle se déplie et s'ouvre au monde qui la pénètre et la blesse »<sup>3</sup>. Près de la fin de sa vie, l'apparence de la jeune femme est devenue fantomatique : « elle ressembl[ait] maintenant de plus en plus à ces êtres égarés, faméliques, aux gestes lents » (*TFP*, p. 310). Or la troisième femme puissante arrive à se dissocier facilement de son corps :

Il y a rupture, chez Khady Demba, entre le corps et l'être, le corps et l'identité. Contrairement à ce qui se passe avec Norah et Rudy Descas [et avec la plupart des personnages de *Ladivine*], le corps suant et souffrant de Khady Demba n'est pas le lieu où se révèle un désordre identitaire ou une dissolution du sujet.<sup>4</sup>

En effet, si dans la totalité de l'œuvre de Marie NDiaye, « les défaillances physiques révèlent le désordre identitaire du sujet et sa dissolution »<sup>5</sup>, « [l]e dernier récit [de *Trois femmes puissantes*] surtout frappe par la présence d'une héroïne féminine investie d'une stabilité narrative totalement en décalage avec les modalités de l'indétermination auxquelles

---

<sup>1</sup> Anne Martine Parent, « À leur corps défendant : défaillances et excréations dans *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye » in *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 77.

<sup>2</sup> Norah urine de façon involontaire deux fois, la deuxième fois dans la présence de son père. Cependant, après la première fois, les pensées de la jeune femme se tournent toujours envers son père : « Une onde de rage contre son père la traversa si violemment qu'elle en claqua des dents » (*TFP*, p. 65).

<sup>3</sup> Shirley Jordan, « La puissance de Khady Demba » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 286.

<sup>4</sup> Anne Martine Parent, « À leur corps défendant : défaillances et excréations dans *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye » in *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 85.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 76.

nous a habitués l'auteur »<sup>1</sup>. Ce qui ne fait que renforcer la discordance entre Khady et la pléthore des autres personnages, marqués par des incertitudes et des complications plus ou moins imaginaires.

### II.3.2 Constructions de l'identité : miroirs et rapports à l'autre

La description du corps, l'étude de la démarche, des vêtements, des accessoires vont au-delà d'un simple portrait physique. L'intérieur s'exprime sur l'extérieur. L'apparence reflète non seulement la filiation, le milieu et les goûts sociaux, mais aussi l'identité personnelle et collective. Les personnages de Marie NDiaye sont étranges et toujours troublés par quelque chose. Jean-Pierre Richard remarque : « Le trouble, cette notion clé, renvoie donc aussi bien au malaise des mélanges qu'au vertige des miroirs »<sup>2</sup>. Le miroir est essentiel dans la construction des caractères de Marie NDiaye. Il peut se manifester dans un sens propre, mais aussi, surtout, comme métaphore. Les reflets sont multiples et complexes : inanimés ou animés, physiques ou moraux, flatteurs ou cruels.

Rudy est le personnage le plus intéressant du corpus dans ce contexte. Il se projette partout et il rapporte tout ce qu'il voit à sa propre personne. Le narcissisme de Rudy, doublé d'un mouvement d'autodépréciation farouche devient un symbole du trouble spécifique de l'écriture de Marie NDiaye. Le héros du second volet de *Trois femmes puissantes* voit des alter-egos partout et sous n'importe quelle forme. La statue de Gauquelan est un miroir à la fois valorisant et repoussant. La brochure de maman est une image de la famille de Rudy, une ébauche simpliste et caricaturale qui heurte l'orgueil du personnage. Son visage dans l'espace claustrophobique de la cabine semble « prisonnier de la matière » (*TFP*, p. 111) ; mais, « transparent » (*TFP*, p. 111), il existe dans deux lieux à la fois. D'abord, il est à l'intérieur, enfermé dans une cabine petite et étouffante. Ensuite, le visage se projette à l'extérieur, imprégnant le paysage du rayonnement blond de sa chevelure. Rudy est replié sur soi-même et ouvert au monde.

Fier de son corps mince, le héros est harcelé physiquement par la chaleur et les hémorroïdes. Conscient de son érudition et de la bonne position qu'il avait au Sénégal, Rudy est un employé médiocre chez Manille. Il aime sa femme et son enfant, mais il n'arrive pas à

---

<sup>1</sup> Lydie Moudileno, « Puissance insolite de la femme africaine chez Marie NDiaye » in *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, op. cit., pp. 68-69. Le critique nord-américain parle également de la « puissance insolite », mais seulement devinée de Fanta, aperçue à travers la perception défectueuse de son mari, Rudy.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture*, op. cit., p. 167.

exprimer ni à montrer son amour. En plus, il souffre d'une sorte de tare générationnelle : « Pourquoi lui faudrait-il, jusque dans le pire, ressembler à son père ? » (*TFP*, p. 211). Le père de Rudy a assassiné son associé qui le trompait et il a ensuite barré de sa mémoire l'intentionnalité de ses actes :

Et [Rudy] savait au plus intime de lui-même quelles avaient été les intentions de son père.

Car Abel avait nié, après, avoir écrasé délibérément Salif, il avait invoqué la nervosité et la colère pour expliquer la conduite détraquée, l'accident, prétendant qu'il était monté en voiture dans le seul but d'aller faire un tour qui l'apaiserait. (*TFP*, p. 210)

Tout comme Abel, Rudy réalise un acte de violence. Il attaque un de ses élèves qui lui rappelle l'épisode honteux du crime de son père. Comme ce dernier, il se voile l'authenticité des faits : « À ce moment [Rudy] avait déjà occulté en lui-même ce qu'il s'était passé réellement » (*TFP*, p. 216). Le protagoniste semble être une copie infidèle et effacée de son père, un miroir brouillé. Il n'a jamais atteint la prospérité de celui-ci. Il n'a jamais eu l'« impitoyable self-control » (*TFP*, p. 208) de son père face à l'insulte. Il n'a jamais osé se venger en tuant, même s'il n'est pas étranger à l'agressivité. Sa laideur morale, sa bassesse d'esprit sont bien présentes, mais plus médiocres et assurément influencées par les actes de son père : « Comment avait-il pu se laisser aveugler par l'idée que la question fondamentale était d'apprendre si, ce terrible après-midi [du crime de Salif], il avait été présent ou non ? » (*TFP*, p. 211). Les jeux subtils du conscient et de l'inconscient, les cache-cache avec la mémoire et la vérité, les manifestations d'un corps qui échappe à son contrôle ébauchent une image hétéroclite et changeante. Le héros est fait de contradictions qui ne lui offrent aucun répit. En effet, « si l'ennemi est à la fois intérieur et extérieur, ni l'affrontement avec la réalité, ni le monologue intérieur à visée délibérative ne peuvent plus se proposer comme solution. »<sup>1</sup>. Dominique Rabaté a vu juste :

Si le monde extérieur et réel ne cesse de rappeler au héros sa déconfiture et son inadaptation, c'est aussi de l'intérieur de lui-même que les signaux de détresse viennent. C'est de son propre corps qu'il n'est plus maître. Son corps est devenu le lieu même de l'incontrôlable.<sup>2</sup>

D'ailleurs, Rudy a des points communs avec d'autres personnages. Physiquement, il ressemble à l'Allemand Jakob, mais aussi à Freddy Moliger, le compagnon déséquilibré de

---

<sup>1</sup> Dominique Rabaté, « Marie NDiaye et l'art des dérapages contrôlés » dans *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 74.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 75.

Malinka. Ce dernier montre la dégradation qui aurait pu atteindre Rudy si son enfance avait été plus tourmentée ou s'il avait cédé à ses penchants criminels. Du point de vue professionnel, le professorat est un métier récurrent dans les œuvres de Marie NDiaye. Fanta aussi a été professeur de français au lycée Mermoz. Dans *Mon cœur à l'étroit*, il y a trois maîtres d'école : Nadia, Ange et Noget, le dernier retraité. Herman, le héros d'*Un temps de saison* est aussi enseignant. Ladivine Rivière, dans *Ladivine*, est professeur de français langue étrangère en Allemagne. Dans la pièce de théâtre *Les Grandes personnes*, une des figures centrales est Lulu, le maître pédophile. Il n'y a aucune gloire dans cette profession telle que Marie NDiaye la dépeint, ni fierté ni joie véritables. Clarisse Rivière semble beaucoup plus contente de son emploi de serveuse que tous les professeurs.

Non seulement Rudy est parfois pareil à d'autres héros, mais il se projette aussi dans le miroir de l'Autre. Ses relations avec sa famille, ses collègues, avec Gauquelin reviennent toujours à lui. Il se développe, positivement ou négativement, aux dépens des autres. Cela est valable pour tous les personnages. Dans *Figures de l'altérité*, Jean Baudrillard et Marc Guillaume présentent les relations avec l'autre comme une traversée :

Il est possible que le rapport aux autres aujourd'hui [...] tienne un peu de cette dimension transitive, transversale, vectorielle ; à la limite qu'on ne fasse que circuler dans le désir des autres, dans la relation aux autres [...]. L'autre existe, mais il est fait pour être traversé.<sup>1</sup>

Qui est donc Rudy? Est-ce qu'il est légitime de parler dans son cas d'une continuité, vu ses transformations perpétuelles, son osmose avec les autres personnages ? « Chez NDiaye, la question identitaire, dont celle du rapport à soi, se déplace selon la logique de l'inquiétante étrangeté et, aussi, sur un mode nostalgique, voire mélancolique »<sup>2</sup>. Toutefois, ce rapport à soi reste difficile à définir. Paul Ricœur parle d'identité en termes de *mêmeté* et *ipséité*<sup>3</sup>. La *mêmeté*, en tant que persistance absolue et authentique, est une chimère, même dans le monde réel. L'identité-ipséité n'a pas de sens si elle est pensée en dehors d'une certaine constance. Pour Ricœur, la complexité identitaire d'un individu, réel ou fictionnel, se résout à travers le concept de l'identité narrative : « La nature véritable de l'identité narrative

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes et Cie, 1994, pp. 91-92.

<sup>2</sup> Anne Martine Parent, « La Nostalgie de soi » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit., p.48.

<sup>3</sup> Voir Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit.

ne se révèle que dans la dialectique de l'ipséité et de la mêmété »<sup>1</sup>. L'identité devient « l'histoire de soi que chacun se raconte »<sup>2</sup>.

De ce point de vue, il est possible de parler de l'unité d'un personnage ; surtout, s'il est focalisateur. En effet, ceux qui assument le point de vue narratif et descriptif dressent un portrait multi-facettes d'eux-mêmes. Les autres sont réduits à refléter celui qui regarde, qui décrit, qui juge, qui aime ou qui déteste. L'existence physique et psychique des personnages observés se construit, voire se fond, dans la subjectivité des regards obliques ou croisés. Cette subjectivité se manifeste dans les changements de perception dus au passage des années, à la multiplication des expériences personnelles et professionnelles, à la prise de conscience des traumatismes, à leur acceptation, à la récupération de la mémoire. Pour cette raison, l'image de Fanta est fantomatique, végétale. Elle n'a pas le privilège de se raconter. La même observation est valable pour le père de Norah, Jakob, Gauquelin, le guide de Khady, Freddy Moliger, Marko Berger... Leurs personnalités sont façonnées et absorbées par les focalisateurs.

« Dans *Ladivine*, la structure polyphonique transforme chaque descripteur en personnage-vu »<sup>3</sup>. La clef de voûte de l'architecture romanesque est Clarisse Rivière. Son image fuyante est reflétée dans toutes les parties du roman, à l'exception du récit de sa petite-fille, Annika. C'est au travers du regard de ses proches que son image est la plus nuancée : « Le portrait créé par un croisement des points de vue est paradoxal ; seules la beauté et l'inexplicable bizarrerie de son attitude y sont constantes »<sup>4</sup>. Ladivine Rivière croit en ce que sa mère choisit de transmettre. Pour elle, la Métisse blanche est une innocente qui aide n'importe qui sans arrière-pensée, qui aime sa famille sans réserve, qui ne pourrait jamais se montrer méchante ou injuste : « Clarisse Rivière, comme un chat, comme un oiseau, n'avait pas de discernement » (*L*, p. 177). Richard Rivière, par contre, comprend qu'au cours de ses vingt-cinq années de mariage avec la fille de la servante, il n'a jamais aperçu – et, d'ailleurs, jamais tenté de voir – « la vraie Clarisse Rivière » (*L*, p. 378). Face à Ladivine Sylla, l'héroïne montre toute la cruauté dont elle est capable et cela pour empêcher que les deux facettes de son existence se touchent. Sa mère a du mal à trouver une réponse quant au rejet constant, mais incomplet de sa fille. Que Malinka ait honte de sa descendance, c'est un aspect

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 167.

<sup>2</sup> Jean-Claude Kaufmann, *L'Invention de soi*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 151.

<sup>3</sup> Andreea-Madalina Neamtu Voicu, « Regards prismatiques des personnages de Marie NDiaye (*Comédie classique* et *Ladivine*) » in Andrea Turekova et Robert Karul (éds.), *Ostium. Revue des sciences humaines. L'Invisible et le visible*, n° 2/2015, Puste Ulany, Schola Philosophica, 2015, p. 185.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 186.

qu'elle envisage douloureusement, mais qu'elle rejette en faveur d'une variante plus fantastique et plus apaisante pour son esprit :

[Ladivine Sylla] avait longtemps pensé que Malinka la tenait à l'écart de sa vie parce qu'elle avait honte d'elle, Ladivine Sylla, qui ne pouvait être autre que ce qu'elle était. Puis, au fil des années, elle en était venue à croire qu'elles étaient prises toutes les deux dans les liens serrés d'un même sortilège que Malinka pas plus qu'elle-même ne pouvait dénouer, qu'elles étaient châtiées l'une comme l'autre aussi cruellement, aussi injustement, et cette conviction l'avait aidée à supporter sa vie amère [...]. (*L*, p. 138)

Pourtant, si Clarisse/Malinka est le cœur du roman, c'est Ladivine qui en est le cerveau. La représentante de la troisième génération est celle qui va résoudre le mystère de sa mère, qui va relier les deux continents de son héritage. Sur ses épaules pèse le dévoilement de la vérité. Freddy Moliger semble avoir un rôle similaire. Il est le seul à connaître la mère de Clarisse Rivière, son nom véritable. En même temps, il connaît sa fille. Aussi, en tuant Malinka et en étant soumis à un procès, facilite-t-il, sans le vouloir, la rencontre de Richard Rivière et de la servante. La collision des deux identités de la mère de Ladivine Rivière n'aurait pu être possible sans le crime, sans le penchant agressif de Freddy. En ce sens, ces deux personnages, Ladivine et Freddy, assument le rôle d'intermédiaire entre deux directions, jusque-là parallèles, de l'existence de Clarisse.

Les rapports à l'Autre semblent régis par des difficultés communicationnelles et un repli exagéré sur sa propre personne. Les mots parfois ne sont pas importants et ils n'atteignent pas leur but. Toutefois, il semble que le personnage-focal est très sensible aux gestes, qu'il s'agisse de ses propres tics et mouvements (in)volontaires ou des gestes des autres. Parmi les nombreuses attitudes corporelles qui parsèment les deux œuvres, une est particulièrement significative : les mains innocentes, paumes en l'air. Ce n'est jamais un geste du protagoniste, mais des personnages avec lesquels il entre en contact. Ils s'observent dans deux situations : l'abandon confiant au sommeil ou à la mort et une attitude prudente, une « demande de grâce » (*L*, p. 48). Pour le premier cas, quelques occurrences se trouvent dans *Trois femmes puissantes* : le sculpteur Gauquelin, surpris par Rudy dans son sommeil ; Abel Descas « aux paumes ouvertes sur les cuisses » (*TFP*, p. 205) imaginé par son fils faisant sa sieste en Afrique ; le mari de Khady, mort soudainement, « la main ouverte, paume en l'air innocente, vulnérable » (*TFP*, p. 250). Aucun des trois personnages n'adopte un comportement défensif ; ce sont des hommes résolus, surpris dans des moments de repos. Par contre, dans *Ladivine*, les paumes en l'air signifient une défaite ou une humiliation du



personnage. C'est le cas de Ladivine Sylla qui, confrontée à la froideur de Malinka, demande seulement à être reconnue, à n'importe quel prix :

Nous ne savons pas ce qui nous vaut d'être traitées ainsi, nous ne le comprenons pas, disaient éloquemment les deux petites mains fuselées et calleuses, mais qu'importe s'il suffit de demander pardon, nous pouvons faire cela et bien plus encore, à vrai dire tout ce qui peut être exigé, il n'est rien dont nous serions incapables... (L, pp. 48-49)

Les romans du corpus ne construisent pas seulement l'identité narrative des personnages et leur état d'esprit. Il y a au cœur de ces œuvres deux cultures, deux pays, deux continents, deux couleurs de peau qui s'opposent et se complètent. Ricœur a noté la transcendance du concept :

La notion d'identité narrative montre encore sa fécondité en ceci qu'elle s'applique aussi bien à la communauté qu'à l'individu. On peut parler de l'ipséité d'une communauté, comme on vient de parler de celle d'un sujet individuel : individu et communauté se constituent dans leur identité en recevant tels récits qui deviennent pour l'un comme pour l'autre leur histoire effective.<sup>1</sup>

La plupart des héros de *Trois femmes puissantes* et de *Ladivine* n'ont pas de véritable pays d'origine. Leurs racines sont coupées, (in)volontairement. Cependant, ils désirent être acceptés. Norah a essayé de se réconcilier avec son père et le pays de celui-ci. Sa démarche a été infructueuse et elle s'est efforcée de tout effacer de sa mémoire. La confrontation entre la culture africaine et européenne est peut-être la plus explicite dans cette partie. Elle relève « les irrémédiables différences d'éducation, de point de vue, de perception du monde » (TFP, p. 21) entre deux personnes, père et fille, élevés au sein des deux civilisations différentes. « Au machisme africain (le père arrachant le fils à la mère, et méprisant les femmes) s'oppose la veulerie, la sensiblerie »<sup>2</sup> des Européens. Rudy, par contre, regrette les belles années de sa jeunesse au Sénégal où il était heureux et respecté. Et il est sûr que sa femme, Fanta, n'aime pas vivre dans la morne province française, sans emploi, sans statut, sans affection. Malinka se transforme en Clarisse afin de devenir complètement Française. Ladivine Rivière se sent à l'aise dans un pays d'Afrique : « Non, dans le pays, elle ne regrettait pas d'y être, elle ne le regretterait pour rien au monde, quoi qu'il arrive » (L, p. 303). Reconnue par les habitants comme une autochtone, assimilée par son mari à des « silhouette[s] tout enveloppée[s] de bleu pâle » (L, p. 220) elle est également déconcertée par sa brusque connivence avec une

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, p. 356.

<sup>2</sup> Sylviane Coyault, « Introduction à *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, *op. cit.*

terre étrangère. Seules, Khady Demba et Ladvine Sylla n'éprouvent pas le désir ardent d'une appartenance ou non-appartenance, malgré les incertitudes et les peurs. Pour Ladvine Sylla, sa fille est celle qui compte, pas son pays. Elle souffre à cause de l'éloignement de Malinka ; mais elle ne formule jamais aucun regret d'avoir quitté la région où elle est née. Khady Demba n'encombre pas son esprit avec des pensées patriotiques. L'héroïne tragique de la dernière partie de *Trois femmes puissantes* porte avec soi son pays peu connu, ses racines flottantes. Ida Porfino conclut que Marie NDiaye conduit le lecteur à s'interroger sur l'idée même de filiation et d'identité nationale :

Car, à travers le destin de ces femmes<sup>1</sup> "déplacées", c'est au fond la condition humaine la plus contemporaine qu'interroge NDiaye : celle de l'impossibilité d'appartenir complètement à un lieu, une origine ou une famille (on ne peut appartenir qu'à soi-même). [...] Ce sont eux, ces êtres fragilisés par la mixité ethnique, la migration, l'émigration, les rapports de classe, la monstruosité des familles perçues comme autant de microlaboratoires de la barbarie collective, ces êtres décalés, inclassables, si peu représentés dans la littérature française que NDiaye met donc en avant par la grâce de l'écriture.<sup>2</sup>

Il faut dire (encore) quelques mots sur Khady Demba. Elle est l'unique personnage dont la beauté morale ne soit pas souillée. D'ailleurs, c'est le seul cas de véritable beauté morale chez un personnage central de Marie NDiaye. Consciente de sa propre valeur et honnête en toute occasion avec elle-même, Khady est la plus équilibrée du corpus. Elle est le seul personnage principal qui n'ait pas une bonne éducation. Elle ignore même la culture, l'étendue, les coutumes de son propre pays. Son monde réel est intériorisé. Pour ce personnage unique, il est possible d'utiliser la célèbre formule biblique : « Heureux les pauvres en esprit, car le royaume des cieux est à eux » (Matthieu 5.3), bien que son Dieu soit plutôt elle-même :

[N]éanmoins, elle restait Khady Demba, unique et nécessaire au bon ordonnancement des choses dans le monde bien qu'elle ressemblât maintenant de plus en plus à ces êtres égarés, faméliques, aux gestes lents qui vaguaient dans la ville, qu'elle leur ressemblât au point de songer : Entre eux et moi, quelle différence essentielle ? après quoi elle riait intérieurement, ravie de s'être fait à elle-même une bonne plaisanterie, et se disait : C'est que je suis, moi, Khady Demba ! (*TFP*, p. 310)

---

<sup>1</sup> L'article d'Ida Porfino est centré sur les histoires des *Trois femmes puissantes* ; mais il est possible d'étendre ses affirmations pour les personnages, surtout féminins, de *Ladvine*. Toutes ces femmes ont un rapport plus ou moins direct avec le métissage et avec une forme de migration.

<sup>2</sup> Ida Porfino, « *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye, ou "comment s'extraire [...] de ce rêve infini, impitoyable, qui n'était autre que la vie même" » in Matteo Majorano (dir.), *Écrire le fiel*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, collection « Marges critiques/Margini critici », 2010, p. 35.

Tous ces miroirs, toutes ces finesses descriptives garantissent la possibilité du déploiement d'un portrait dynamique et de l'avènement de l'« effet-personnage »<sup>1</sup>. Cela devient d'autant plus complexe que le champ du portrait traditionnel s'enrichit souvent des glissements vers l'animalité ou la réification. La présentation des héros transcende alors le champ de la description réaliste pour tendre vers le fantastique.

### II.3.3 En marge de l'humain : métamorphoses

« L'œuvre de Marie NDiaye renvoie sans cesse à l'instabilité de la ligne de partage animal/humain »<sup>2</sup>.

L'écrivain crée des personnages avec une présence physique bien définie, que le lecteur peut reconnaître et placer facilement à l'intérieur d'un paradigme connu. Pourtant, n'oublions pas qu'il s'agisse de Marie NDiaye, un auteur qui a le goût du bizarre ; à cause de cela, la physicalité des héros est souvent empreinte de fantastique. Et des fois, le portrait tourne doucement vers le merveilleux bizarre, grâce aux métaphores et métamorphoses qui le situent en dehors de l'humain. Dominique Rabaté définit cela comme une « capacité [...], étrange et inquiétante, à voir quelque chose d'autre, quelque chose qui fait boiter le cours régulier et rassurant du monde »<sup>3</sup>.

Alors que le nombre des métamorphoses proprement-dites reste assez réduit<sup>4</sup>, il y a une récurrence des comparaisons avec des végétaux, des animaux ou des choses. Le focalisateur, dans sa sensibilité hors du commun, efface les frontières séparant les règnes. Et son regard ne se porte pas uniquement envers vers ceux qui l'entourent ; son propre image lui suggère aussi des analogies surprenantes. La réification est assez rare et apparaît justement pour une héroïne dont la fermeté de caractère a été longuement soulignée : Khady Demba. La troisième femme puissante est toujours contente d'être elle-même, malgré les adversités. Pourtant, elle est consciente de ses défauts et du peu de valeur qu'elle a dans les yeux des autres. Elle se rend compte que pour les gens traditionalistes, comme la famille de son mari décédé ou les membres de la communauté pauvre dans laquelle elle vit, sa vie est un échec et elle avoue « ne pas juger anormal d'être humiliée » (*TFP*, p. 252). Afin de contrer les insultes, « elle accepta de devenir une pauvre chose, de s'effacer, de ne plus nourrir que de

---

<sup>1</sup> Philippe Hamon, *Du Descriptif*, op. cit., p. 107.

<sup>2</sup> Michael Sheringham, « Ambivalences de l'animalité chez Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit., p. 51.

<sup>3</sup> Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, op. cit., p. 12.

<sup>4</sup> Dans les deux romans du corpus, à la différence de la narratrice de *La femme changée en bûche*, les héros ne vivent pas la moitié de leurs aventures sous une forme autre que celle humaine.

vagues pensées impersonnelles, des rêves inconsistants et blanchâtres » (*TFP*, p. 252). La transposition de Khady en objet est métaphorique et non pas réelle ; c'est un mécanisme défensif qui lui permet de supporter la vie au sein d'un groupe aux règles strictes et aux idées fixes. La relation avec le corps est donc limitée. En outre, une fois entraînée dans le mouvement migratoire, la jeune femme ne se verra plus comme un objet, en dépit de la dégradation continuelle de son corps. Le chemin vers la mort s'avère être la voie de la liberté.

La végétalisation, tout comme la chosification, apparaît surtout dans des comparaisons ou métaphores ; mais, elle est plus positivement connotée. Utilisée plus largement dans *Ladivine*, sous la forme d'une association avec une fleur, elle offre des parallèles avec l'aspect physique des protagonistes, tout en renvoyant parfois à leur position en société. Ainsi, pour Malinka devenue Clarisse, la servante est une « fleur obscure » (*L*, pp. 60-61). Le sens primaire de cette association est de rehausser l'insignifiance de sa mère au sein des Français : elle « est de basse extraction, de condition sociale modeste »<sup>1</sup>. Si nous prenons le terme au sens propre, dans le registre chromatique, nous pourrions avancer que l'épithète renvoie également à la couleur de peau de Ladivine Sylla. Cette affirmation devient plus convaincante si nous la comparons à la représentation florale que Malinka fait d'elle-même : « [Clarisse] sentait et voyait son visage se donner à lui comme une splendide fleur de lis qu'elle lui eût présentée fièrement et sans précaution [...], et la souple tige de son corps se penchait vers lui également » (*L*, p. 60). Dans ce fragment, la fleur choisie est hautement symbolique. Outre le fait que le lis reflète la finesse du corps, sa blancheur impeccable accentue la fierté que la jeune fille tire de la nuance pâle de son teint. En outre, le blanc a une longue tradition symbolique en France comme la « couleur du roi »<sup>2</sup>. Ajoutons à cela la présence régulière de la fleur dans l'héraldique de la France et dans la tradition judéo-chrétienne<sup>3</sup> et il sera facile de comprendre l'association avec une jeune Métisse blanche désirant à tout prix effacer les traces de son sang mêlé et se forger une longue descendance sur le territoire français. La comparaison végétale qui flatte la souplesse d'un corps apparaît également dans le récit de Ladivine Rivière, à propos de son mari : « [L]a taille longue [de

---

<sup>1</sup> « Obscur » in Trésor de la langue française informatisé, op. cit.

<sup>2</sup> Michel Pastoureau, *Les Couleurs de notre temps*, op. cit., p. 31.

<sup>3</sup> Dans son livre, *La Monarchie*, Daniel de Montplaisir mentionne toutes les implications concernant « [l]e choix de cet emblème pour le royaume de France » : « Louis VII l'aurait adopté sous l'influence de saint Bernard, théoricien du symbolisme monarchique. Le royaume de France affirme ainsi à la fois son originalité politique et sa suprématie théologique. » Daniel de Montplaisir, *La Monarchie*, Paris, Le Cavalier bleu, coll. « Idées reçues : Histoire et civilisations », 2003, p. 57. Dans les pages suivantes, l'historien détaille la symbolique du lis dans la Bible, la mythologie grecque et la France médiévale.

Marko] s'enfonçait dans le jean un peu tombant, semblable à une vigoureuse, à une interminable tige à peine ployée sur l'encolure du vase » (*L*, p. 193).

Dans *Trois femmes puissantes*, Fanta, la (presque) toujours absente épouse de Rudy Descas est végétalisée maintes fois. Son mari l'associe à la glycine coupée par Menotti : tout comme sa cliente veut déplacer et anéantir la plante, il a décidé de couper les racines de sa femme, de l'enlever de son pays et de ne lui offrir que l'attente de la mort comme perspective : « [Rudy] se dit J'ai coupé cette glycine et il se dit encore, ruisselant d'une sueur amère, C'est la glycine que j'ai coupée, elle ne pouvait pas me gêner et elle était si belle » (*TFP*, p. 194). Après cette comparaison *in absentia*, dans le contrepoint de cette partie, le personnage focal, la voisine de la famille Descas, observe Fanta sur le point de se confondre avec un arbuste : « [Pulmaire] vit de l'autre côté de la haie le long cou et la petite tête délicate de sa voisine qui paraissaient surgir du laurier comme une branche miraculeuse, un improbable surgeon » (*TFP*, p. 245). La « poulette aux ailes rognées » (*TFP*, p. 129)<sup>1</sup> retrouve la végétalité que Rudy lui avait attribuée au Sénégal. Fanta redevient le symbole d'un arbre, elle regagne sa stabilité, son corps pousse finalement des racines dans la France provinciale. Le cercle se ferme. En outre, le choix de l'arbre n'est pas aléatoire. Le laurier est chargé de significations puissantes. La définition primaire du dictionnaire lui assigne les caractéristiques suivantes : « Arbre aromatique de la région méditerranéenne, à feuilles persistantes, lisses et luisantes, appartenant à la famille des lauracées »<sup>2</sup>. Les particularités des feuilles du laurier font songer à la peau lisse de la femme et à ses chevilles, « deux vaillants petits bâtons bien droits recouverts d'écorce luisante » (*TFP*, p. 119). L'image de la protagoniste transformée en laurier renvoie symboliquement au « mythe [...] exemplaire en tant que mythe de la métamorphose »<sup>3</sup> : celui de Daphné. Il s'agit donc de métamorphose et de sacrifice, mais aussi d'un possible bonheur et d'un espoir qui n'est pas caduc.

Malgré l'importance des comparaisons et transformations végétales,

L'œuvre de Marie NDiaye puise largement dans la réserve d'opérations signifiantes et symboliques dont le rapport animal/humain peut être le support. Si les multiples faces de l'animal sollicitées dans ses textes peuvent être signalées par des mots comme *souffrance*, *victime*, *pitié* d'une part, et *hybridité*, *diversité*, *métamorphose*, d'autre part, la référence animale se prête à l'entrecroisement du

---

<sup>1</sup> Fanta n'est pas seulement comparée à des plantes. Son mari parle d'elle aussi en termes d'animalisation. C'est surtout à un oiseau qu'elle est associée.

<sup>2</sup> « Laurier » in *Trésor de la langue française informatisé*, op. cit.

<sup>3</sup> *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de Pierre Brunel, Éditions du Rocher, Paris, 2002, p. 499. Les études sur les différentes catégories de l'imaginaire seront développées dans la troisième partie.

topos fabuleux de la métamorphose de l'être humain qui subit une mutation.<sup>1</sup>

*Trois femmes puissantes* démontre une affinité pour les oiseaux (corbeaux, buse, mouettes, choucas...), tandis que dans *Ladivine*, la figure du chien est dominante. Parmi ces deux espèces, s'insèrent aussi de nombreuses références à d'autres animaux : serpents, chevaux, génisses<sup>2</sup>... La silhouette filiforme de certains personnages peut être comparée avec la tige délicate d'une fleur, mais le « corps long et fin, aussi étroit aux hanches qu'aux épaules » (*TFP*, p. 263) des femmes aux origines africaines fait également penser au « corps d'un serpent<sup>3</sup> », « dense et vigoureux dans sa minceur » (*TFP*, p. 263). Le cheval ou le centaure est associé aux Français bruns et vigoureux, tels que Manille ou Richard Rivière :

[Rudy] découvrait sur le lit géant, dans une lumière éclatante, Fanta et Manille, ce dernier allongé sur Fanta, la femme de Rudy Descas, et gémissant à mi-voix tandis que ses hanches puissantes, son fessier de *centaure* remuaient à un rythme calme et sûr qui creusait dans sa chair velue des fossettes [...]. (*TFP*, p. 136)

Ce garçon [Richard Rivière] était un *cheval* altier, un *cheval* doux. D'imperceptibles frissons couraient sur la peau légèrement humide de ses joues, [Clarisse] l'avait vu, quand il l'appelait pour passer sa commande. (*L*, pp. 58-59)<sup>4</sup>

Le cheval rehausse la puissance physique et le magnétisme sexuel de ces personnages confiants. La référence animale suggère le pouvoir de séduction ; la sensualité mêlée à la douceur est une combinaison magique, envoûtante. Fanta et Clarisse peuvent sentir la pulsation de la vie de ces hommes les accaparer ; elles se laissent engloutir par un sentiment qui leur promet du bonheur. C'est une métaphore subtile de la possession, qui dans le cas de Fanta, reste circonscrite à l'imagination jalouse de son mari. Rudy, aspirant à dépasser ses limites et admirant secrètement les types comme Manille, se croit par moments doué « [d'une] belle vitalité [...] qu'il [sent] vibrer dans chacun de ses muscles comme s'il était un cheval (ou un centaure), une grande bête jeune et superbe dont la fonction est toute contenue dans le fait d'exister superbement » (*TFP*, p. 139). Voulant regagner l'amour et le corps de sa femme, il imagine toutes sortes de scénarios qu'il a du mal à mettre en pratique. En réalité, la distance entre ses fabulations et la réalité est assez importante. Son corps, non pas malade, mais fragile, harcelé par des crises hémorroïdales, reflète plutôt la défaite morale et

---

<sup>1</sup> Michael Sheringham, « Ambivalences de l'animalité chez Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 51.

<sup>2</sup> « [Rudy] voyait dans le rétroviseur la petite figure d'un brun très pâle, les yeux noirs, le nez plat aux narines frémissantes comme les naseaux d'une génisse » (*TFP*, p. 229).

<sup>3</sup> La symbolique du serpent dépasse la simple comparaison corporelle, tout comme le système symbolique du cheval. Ces deux animaux, parfois apparentés au sein des mythologies, sont intensément connotés, tantôt positivement, tantôt négativement.

<sup>4</sup> Nous soulignons.

l'insécurité de son esprit, que son pouvoir de séduction. L'animalisation est, par ailleurs, un instrument que Rudy utilise largement dans ses perceptions, qu'il s'agisse de sa propre personne ou d'une autre :

À l'intérieur, [Rudy] marcha d'un pas sûr vers la pièce où se trouvaient les bureaux des employés, bien qu'il ne pût empêcher sa lèvre supérieure de tressauter.

Il savait que ce tic lui donnait un air désagréable, presque malsain et que, toujours, c'était la peur qui le faisait naître.

Sa lèvre se retroussait alors comme *les babines d'un chien*.<sup>1</sup> (TFP, p. 144)

En réalité, le héros du deuxième volet de *Trois femmes puissantes* est le seul homme sensible aux caractéristiques animales des humains. La perception de ces subtiles ressemblances ou mutations est généralement reléguée aux femmes. Son inclusion dans un champ de perception exclusivement féminin fait de Rudy un archétype de « l'Occident avachi et féminisé » (TFP, pp. 21-22), tel que le père de Norah le perçoit. Il désire ressembler à Manille, être un cheval ou centaure magnifique, mais malheureusement, il ne peut pas être plus qu'un vilain chien. Et, dans son récit, la courte mention au chien est dépourvue de toute la gloire que cet animal possède dans *Ladivine*.

Dans le roman paru en 2013, le chien unit l'histoire et les continents. Il fait son apparition après la mort de Clarisse Rivière<sup>2</sup>, dans les récits de Ladivine Sylla, Ladivine Rivière et Annika. Le seul personnage focal masculin, Richard Rivière, n'est pas du tout sensible à la présence de l'animal. Il faut également souligner que, dans cette œuvre, c'est le chien qui ressemble à telle ou telle personne, et non pas l'inverse :

C'était un grand chien brun, efflanqué, tout frissonnant dans l'air humide.

Un souvenir de Malinka lui revint alors, celui du visage que l'enfant levait vers elle lorsque Ladivine Sylla rentrait du travail, [...] et que l'œil clair de la fillette croisant le sien la faisait frissonner d'un doux et grave étonnement.

D'où lui était venue cette enfant aux yeux sable, aux cheveux plats, aux traits pareils aux siens toutefois ? Et d'où venait ce chien dont le regard pourtant si sombre la faisait inexplicablement penser à Malinka ? (L, p. 396)

Cet épisode a lieu après la métamorphose canine de Ladivine Rivière, petite-fille de la servante. L'épouse de Marko Berger a hérité l'aspect brun de son père, mais elle reste quand-même la fille de Malinka. Cela pourrait expliquer l'air de famille que la servante ressent en

---

<sup>1</sup> Nous soulignons.

<sup>2</sup> Remarquons toutefois qu'une référence au chien apparaît dans la présentation que Malinka fait de Freddy Moliger, juste avant qu'il ne la tue : « Or elle ignorait jusqu'à cette minute avoir compris quelque chose d'essentiel au sujet de Freddy Moliger, elle ignorait l'avoir compris dès le début, c'est qu'il ne fallait jamais, comme avec un chien, montrer sa peur devant lui » (L, p.131).

regardant le chien errant, avec son regard sombre. Arrivée dans la forêt magique au cœur de l'Afrique, la jeune Ladivine entend le « lancinant soupire de Clarisse » (*L*, p. 326). Entraînée par l'appel envoûtant de sa mère, elle se laisse transformer. Elle accepte la métamorphose afin de relier, enfin, les deux continents de son héritage. En tant que chien, elle est présente tantôt en Allemagne, protégeant les membres de sa famille, tantôt en France, « rapporta[nt] [à Ladivine Sylla et à Richard Rivière] le cœur palpitant de Malinka et peut-être aussi, [...], la promesse d'une clarté nouvelle posée sur chaque jour » (*L*, p. 403). Le motif du chien ajoute cette pointe de fantastique<sup>1</sup> propre à l'écriture de Marie NDiaye et enrichit le texte d'un réseau symbolique considérable.

La seule autre métamorphose explicite dans les romans du corpus est celle de Khady à la fin de *Trois femmes puissantes*. Dans ce cas aussi, l'héroïne se transforme pour réaliser une mission imposée par quelqu'un d'autre. Vaincu par les adversités, le corps humain de la jeune femme meurt, mais son esprit continue obstinément son trajet vers la France à l'intérieur d'un oiseau :

C'est moi, Khady Demba, songeait-elle encore à l'instant où son crâne heurta le sol et où, les yeux grands ouverts, elle voyait planer lentement par-dessus le grillage un oiseau aux longues ailes grises – c'est moi, Khady Demba, songea-t-elle dans l'éblouissement de cette révélation, sachant qu'elle était cet oiseau et que l'oiseau le savait. (*TFP*, p. 316)

Le contrepoint, assumé par le jeune Lamine, continue l'idée de cette métamorphose. Le garçon est arrivé en France en trompant la confiance de Khady. Hanté par les remords et l'image de « la fille » (*TFP*, p. 317), Lamine lui parle constamment, implorant le pardon. Et, lorsqu'il fait cela, « à certaines heures ensoleillées » (*TFP*, p.317), « un oiseau dispara[ît] au loin » (*TFP*, p. 317).<sup>2</sup> L'espèce n'est pas précisée, mais il ne s'agit pas ici d'un de ces « oiseaux noirs à l'allure maléfique »<sup>3</sup> qui plane malveillamment au-dessus des personnages de l'écrivain.

---

<sup>1</sup> « T. C : J'ai envie de vous demander, comme à un peintre, comment obtenez-vous cette coloration fantastique ?

M. N. : Je l'obtiens en déplaçant légèrement la réalité. Dans Ladivine, il y a, par exemple, ce chien qui monte la garde. En soi, cela n'a rien d'étrange ni d'inquiétant. Mais quand le personnage se met à penser qu'il est là pour elle, qu'il l'observe, qu'il la suit, le récit prend une autre tonalité. » Tirthanka Chanda, « Marie NDiaye : "Je cherche la musique des phrases" » in *RFI*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Remarquons la fine ironie de l'écrivain qui place Lamine dans l'arrière-cuisine d'un restaurant dénommé de manière suggestive « Au Bec fin ».

<sup>3</sup> Michael Sheringham, « Ambivalences de l'animalité chez Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, p. 64.



En général, dans les ouvrages de NDiaye, l’oiseau est « [h]ors d’atteinte, imprenable, [et] semble souvent l’avatar d’un personnage tel qu’il paraît dans l’esprit d’un autre, c’est-à-dire une projection »<sup>1</sup>. Ce statut laisse la question de la métamorphose quelque sorte en suspense, surtout dans les deux romans du corpus principal<sup>2</sup>. Le changement n’est plus donné comme sûr et vérifiable ; il se manifeste par certains symptômes qui semblent être plus en relation avec la sensibilité du personnage focal qu’avec la réalité. D’ailleurs, il est toujours possible de parler plutôt des traits animaux que d’une véritable transformation. Le père de Norah, le guide qui accompagne Khady au début de son trajet, Norah, Fanta, tous ont ce genre d’attributs aviaires. À l’exception de Norah, ce sont tous des Africains ; tandis que l’ethnicité de ceux qui les regardent est plus variée.

Le père de Norah a abandonné sa maison pour se réfugier dans le feuillage abondant d’un flamboyant. Sa fille perçoit dès le début qu’il a transgressé en quelque sorte le statut d’humain : « [L]e voyant là debout dans ses tongs en plastique, sur le seuil de béton parsemé des fleurs pourrissantes qu’il faisait tomber *peut-être* lorsque, d’une aile lourde et lasse, il quittait le flamboyant, [Norah] réalisa qu’il ne se souciait pas davantage de l’examiner »<sup>3</sup> (*TFP*, p. 15). Une possible métamorphose est suggérée lorsque la jeune femme déambule seule à travers Dakar : « [Norah] ne vit au-dessus d’elle que la silhouette à contre-jour d’un gros oiseau au plumage clair, au vol lourd et malaisé, qui abattit soudain sur la terrasse le froid d’une ombre excessive, anormale » (*TFP*, p. 66). Rien ne lie directement le père de l’héroïne à l’oiseau qui semble la surveiller ; mais, un nombre de détails menus, tels que la lourdeur du vol et le plumage clair évoquant les vêtements blancs ou crème du père, permettent au lecteur de déchiffrer ce qui reste non-dit.

Khady, la future femme-oiseau, se confronte à l’image inquiétante d’un homme qui a, selon l’esprit troublé de la protagoniste, des « frères corbeaux » (*TFP*, p. 271). Il s’agit du guide qui doit la conduire au début de son trajet migratoire. Vêtu à l’occidentale, il ne réussit pas à gagner la confiance de la jeune femme. En le regardant, elle voit un « oiseau féroce au pied léger »<sup>4</sup> (*TFP*, p. 273), un corbeau de mauvais présage, issu des profondeurs inquiétantes

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Dans *La Sorcière*, par exemple, Lucie, la narratrice, voit ses filles se transformer en corneilles et elle est sûre que le colimaçon que sa mère lui envoie est en réalité son père métamorphosé. Dans *Les Grandes Personnes* aussi, l’incarnation du Maître en oiseau est visible et donc peu questionnable.

<sup>3</sup> Nous soulignons. Remarquons le doute que le modalisateur laisse planer au-dessus de cette image.

<sup>4</sup> *Au pied léger* est une expression négativement connotée dans *Trois femmes puissantes*. Rudy, lors de sa visite furtive chez le sculpteur Gauquelin qu’il contemple tuer, se voit comme un « assassin au pied léger » (*TFP*, p. 203).

du gothique ou des histoires fantastiques. Les associations physiques sont multiples et dérangelantes, bien qu'elles restent dans le domaine de l'hypothétique :

Cachait-il derrière ses verres miroirs les petits yeux ronds, durs et fixes des corbeaux, cachait-il sous sa chemisette à carreaux bizarrement fermée au cou cette zone de plumes blanchâtres qu'ils avaient tous sur le devant ?  
[Khady] lui lança un regard de côté tandis que la voiture démarrait, [...] elle regarda la bouche de l'homme qui ne cessait de se contracter et les frémissements fiévreux de son cou et elle pensa alors que les corbeaux ouvraient et fermaient semblablement, sans trêve, leur bec noir [...]. (TFP, p. 270)

Il est possible que les caractéristiques aviaires du guide annoncent la métamorphose finale de Khady, comme un vrai présage. Envisagé selon cette perspective, l'homme s'avère être plutôt un « protecteur » qu'un « secret artisan de maléfices » (TFP, p. 269), ouvrant à la jeune femme la possibilité d'une liberté complète.

Si Khady se métamorphose explicitement à la fin de son trajet, Sylviane Coyault va encore plus loin et affirme que « les *Femmes puissantes* sont au bout du compte toutes trois devenues des femmes oiseaux »<sup>1</sup>. Toutefois, pour Norah et Fanta la transformation est suggérée, jamais vérifiable. Dans le contrepoint du premier volet de *Trois femmes puissantes* le père de Norah voit – ou rêve - l'élévation de sa fille à ses côtés : symbolique chrétienne associée ou non aux oiseaux. En réalité, l'héroïne est toujours plutôt végétalisée qu'animalisée<sup>2</sup>. Quant à Fanta, Rudy pense que la buse qui vient le tourmenter est envoyée par son épouse ; mais dire qu'elle *est* vraiment l'héroïne métamorphosée signifierait peut-être pousser un peu trop loin la comparaison. Cet oiseau vindicatif est à associer plutôt aux Furies latines qu'à la deuxième femme puissante<sup>3</sup>.

Quelle est la dimension ethnique des différentes formes de métamorphose ? À étudier de plus près les personnages qui y sont soumis, nous découvrons que les mutations et les analogies animales plus importantes affectent plutôt les personnages noirs ou ceux issus des relations interethniques : Khady et le guide-corbeau, Ladivine Rivière, Malinka, Fanta, Norah et son père<sup>4</sup>... Parmi les focalisateurs, ce sont toujours des Africains ou des Métis qui sont plus sensibles aux traits animaliers les plus insignifiants des personnages, même s'il faut

---

<sup>1</sup> Sylviane Coyault, « Introduction à *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, *op. cit.*

<sup>2</sup> Le personnage focal insiste sur « [l]a robe vert tilleul » de Norah (TFP, 93), extension humaine végétalisée du flamboyant.

<sup>3</sup> Voir la **Partie I.2.1** pour l'étude des palimpsestes.

<sup>4</sup> Certes, il ne faut pas oublier Rudy, Manille, Marko Berger ou Richard Rivière; mais, les analogies animales ou végétales dans le cas de ces personnages sont ponctuelles, assez limitées.

souligner encore une fois que le seul personnage focal qui appartient véritablement au continent africain est Khady Demba<sup>1</sup>. Les autres ont une formation européenne et cela semble exacerber leurs perceptions. En outre, les femmes sont plus susceptibles à assimiler les autres à des oiseaux, chiens, serpents... Rudy en est la seule exception notable. Sylviane Coyault affirme : « Nous voilà donc remontés au cœur des croyances anciennes, confuses, inquiétantes, où les règnes animaux, végétaux et humains se confondent »<sup>2</sup>. Il reste à voir, dans l'étude des mythes et des symboles, si ces croyances archaïques viennent d'une filière occidentale ou bien si elles sont inspirées par des histoires et traditions africaines.

À la lumière de cette analyse des personnages de Marie NDiaye, il est possible d'indiquer quelques singularités essentielles. L'écrivain investit un soin particulier dans la création de chaque individu et dans les interactions avec les autres. Ces caractères sont envisagés comme une présence physique puissante. Rien qu'en étudiant leur extérieur, leur démarche, leur vision de l'altérité il est possible de trouver des pistes concernant leurs pensées, l'intégration sociale et même humaine, l'ampleur et l'intensité de la subjectivité et des idées préconçues. Ils sont étranges, mais, en même temps, familiers. Ils obligent à la réflexion, ils forcent les limites du réel.

---

<sup>1</sup> Il y aurait aussi le père de Norah , mais son intervention est très brève.

<sup>2</sup> Sylviane Coyault, « Introduction à *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, *op. cit.*

## Conclusion

Les études portant sur les différents aspects de l'écriture ont permis d'aborder les romans du corpus plus en détail, développant les idées de la première partie et enrichissant les réponses aux hypothèses soulevées par la problématique. Le rôle de l'Afrique dans les deux œuvres semble de plus en plus être réduit à une référence exotique, aliénante, opposée à l'Occident plus familier, mais également inquiétant. Aucun personnage focal ne regarde le continent africain en profondeur, aucun ne semble connaître les réalités socio-économiques de cet endroit<sup>1</sup>. À cause de cela, les *non-lieux* dont parlait Marc Augé semblent s'accumuler pour dépayser complètement le héros et le lecteur. Certes, le protagoniste a du mal à se sentir chez soi même en France ou en Allemagne, mais hors d'Europe le dépaysement est plus aigu. *Trois femmes puissantes* et *Ladivine* continuent de développer, voire d'exacerber les

grands thèmes [des ouvrages de Marie NDiaye] dont le statut de la mémoire et la déterritorialisation de la narration, la nomadisation, la projection dans des non-lieux contractuels et enfin la dénonciation des lieux postmodernes comme une machinerie virtuelle visant à remplacer les lieux de mémoire en voie de disparition.<sup>2</sup>

En outre, aucune trace de langage métissé ne s'insère dans le texte des deux romans. La plupart des personnages traversent une crise identitaire dans laquelle le sentiment de ne pas appartenir à une société, à un territoire, à une famille est essentiel. Ceci a été un élément constant des écrits de NDiaye. Or, à présent, le lecteur observe directement que les Métis sont les plus accablés par leur héritage, par les exigences que les cultures et les idées de leurs prédécesseurs demandent d'eux. Et, parfois, arrivés au bout de leurs forces, ils choisiront la métamorphose pour s'intégrer ou pour évader. Ce constat douloureux et le métissage de Marie NDiaye maintiennent vive la problématique du biculturalisme personnel de l'auteur pour les critiques et les journalistes non Français, comme le relève bien cette question posée en 2013 : « Avez-vous l'impression que votre bi-culturalité fait que vous êtes, à travers vos personnages, en quête de vos origines? »<sup>3</sup>. La tentation de voir dans des êtres fictionnels l'image dissimulée du romancier est toujours grande.

---

<sup>1</sup> Comme nous avons déjà souligné, les focalisateurs vivant ou ayant vécu une partie importante de leur vie en Afrique sont peu nombreux et, par ailleurs, peu intéressés par ce qui arrive en dehors de leur propre personne et leurs problèmes.

<sup>2</sup> Nora Cottle-Foley, « Postmodernité, non-lieux et mirages de l'anamnèse dans l'œuvre de Marie NDiaye » in *French Forum*, vol. 31, n° 2, Lincoln, University of Nebraska Press, printemps 2006, p. 81.

<sup>3</sup> Claire Renée Mendy, « La divine Marie NDiaye », entretien, in *Amina*, op. cit., p. 50.

Toutefois, une étude menée au cœur même de ces récits pourrait démontrer la permanence des croyances influencées par chacune des deux cultures. La partie suivante puise dans les idées et les notions lancées par les recherches déjà effectuées. Celles-ci ont ouvert des pistes de travail pour l'Imaginaire et ont entamé l'approfondissement des symboles et des mythes. Il reste à élargir et à affiner ce champ, tout en relançant le débat sur l'héritage double. Au fond, si l'appartenance de Marie NDiaye au sein des romanciers francophones ou biculturels est, jusqu'à ce moment assez difficile à démontrer, la connaissance et l'exploitation des éléments typiques de l'Imaginaire africain pourraient trahir une relation beaucoup moins superficielle. Or, lorsque nous avons effleuré ces concepts<sup>1</sup>, nous avons constaté que l'écrivain a une prédilection pour la réécriture ironique des mythes antiques et religieux<sup>2</sup>. Il reste à voir si une lecture plus attentive permettrait de déceler d'autres traces, plus exotiques.

---

<sup>1</sup> Voir le sous-chapitre portant sur les palimpsestes : **I.2.1. Échos du texte : palimpsestes.**

<sup>2</sup> À comprendre l'Antiquité gréco-romaine et la religion catholique.

**TROISIÈME PARTIE :**  
**L'Imaginaire chez Marie NDiaye, au**  
**carrefour des influences**

## Introduction

Un des grands mérites de l'écriture de Marie NDiaye est de savoir combiner la banalité la plus ordinaire avec une *inquiétante étrangeté* puisée dans les plis les plus obscurs de l'imaginaire<sup>1</sup> :

Au moment où l'imaginaire semble discrédité dans l'Hexagone - Christophe Donner publie en 1998 *Contre l'imagination* -, NDiaye teinte ses histoires de fantastique. Ses personnages vont rendre visite au Diable (*La Femme changée en bûche*, 1989), deviennent des spectres (*Un temps de saison*, 1994), enseignent la magie à leurs enfants (*La Sorcière*, 1996), dorment la nuit sur les branches d'un flamboyant (*Trois femmes puissantes*, 2009). Lorsqu'ils ne se métamorphosent pas eux-mêmes, ils sont environnés d'animaux, parmi lesquels les oiseaux reviennent avec une grande insistance. Présentes depuis *Les Métamorphoses* d'Ovide, ces figures ne sont pas nouvelles en soi, loin s'en faut. La grande originalité de Marie NDiaye est de les introduire dans un cadre quotidien.<sup>2</sup>

Grande lectrice, douée d'une curiosité sans bornes<sup>3</sup>, l'auteur de *Trois femmes puissantes* affirme être intéressée par des mystères issus de tout un passé littéraire et culturel. Ainsi, elle avoue vouloir « écrire quelque chose sur Mélusine. Mais il faut trouver un biais, une métaphore, car le conte a déjà été écrit. C'est une histoire qui dit qu'il faut respecter les engagements que l'on a pris. En même temps, on comprend que le prince ne le fasse pas, qu'il cède à la curiosité. »<sup>4</sup>. Si Marie NDiaye n'a pas imaginé une modalité pour adapter le mythe de Mélusine<sup>5</sup>, elle s'est appropriée à sa manière toute une pléiade de figures mythiques et de symboles. Ainsi, le Diable (*La femme changée en bûche*) qu'elle conçoit n'est ni effrayant ni tout-puissant, mais une caricature de fonctionnaire doué de certains pouvoirs, débordé par les exigences de son travail. Lucie, *La Sorcière*, est présentée plutôt comme une femme banale et une magicienne médiocre. L'Immaculée Conception est carnalisée cruellement dans *Rosie Carpe* ; la figure de la sirène est humanisée, trivialisée dans *La Naufragée*, le mythe d'Oreste

---

<sup>1</sup> Limitons pour le moment l'acception de ce mot à la définition donnée par le dictionnaire : « [dans la théorie de J.-P. Sartre] Domaine de l'imagination, posé comme intentionnalité de la conscience ». « Imaginaire » in *Trésor de la langue française informatisé*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Fabrice Lardreau, « Marie NDiaye, l'anti-Angot » in *Transfuge, littérature et cinéma*, n° 35, décembre 2009, cité in *Les Grandes Personnes*, dossier pédagogique, p. 17. [En ligne] <http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.551098001298452907.pdf> (Consulté le 15 mai 2015).

<sup>3</sup> « [U]n écrivain, c'est quelqu'un qui regarde par les trous de serrures. ». Catherine Argand, « Marie NDiaye » in *Lire*, *op. cit.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> À y regarder de plus près, le récit de Malinka pourrait être lu comme une adaptation imparfaite de l'histoire médiévale. C'est vrai que la femme de Richard n'interdit pas à celui-ci de la voir lorsqu'elle se baigne pour lui cacher sa queue de serpent. Pourtant, elle cache habilement la vérité sur ses origines et le fait que sa mère noire soit encore vivante, au point que Richard n'arrive jamais à voir le visage caché de son épouse.

et d'Electre est ridiculisé dans *Comédie classique*<sup>1</sup>... Non seulement les avatars des mythes sont réinterprétés, mais il en va de même pour les symboles qui les complètent. Rien n'est plus comme il faut : la terre manque de stabilité, l'air étouffe, la chaleur brûle, les larmes et la transpiration terrassent les héros. Il faudra donc d'analyser maintenant plus en détail ces deux éléments, mythe et symbole, dans les romans du corpus. On recherchera également les traces de l'imaginaire africain, les signes du métissage dans l'écriture de cette femme imprégnée par la culture de l'Europe occidentale et des États-Unis.

Avant d'entamer l'analyse détaillée du mythe et du symbole dans les œuvres de Marie NDiaye, précisons qu'ils font partie du vocabulaire de l'Imaginaire, à côté d'autres termes tels qu'archétype, schème, structure, régime... Nous ne nous intéressons pas à l'ensemble de ce système, même si certaines de ces expressions seront également développées au cours de l'analyse<sup>2</sup>. Pour mieux comprendre les implications de cette théorie, il faut définir le mot-clé : l'Imaginaire. D'après Jean Burgos, il s'agit d'un « carrefour d'échanges, [...] lieu des réponses cherchées dans l'espace aux angoisses de l'être devant la temporalité »<sup>3</sup>. Gilbert Durand, considère que l'anthropologie, la science qui étudie l'homme, est indissociable de l'Imaginaire. Trois schèmes, deux régimes et trois structures y sont circonscrits<sup>4</sup>, chacun reliant l'imagination aux réalités du « trajet anthropologique »<sup>5</sup>. Chez Marie NDiaye, ce trajet est parsemé de doutes, de sentiments de non-appartenance, de rejet ; mais *Trois femmes puissantes* et *Ladivine* offrent à leurs personnages la possibilité d'un bonheur, non pas parfait, mais au moins rassurant.

---

<sup>1</sup> Pour plus d'exemples concernant le traitement irrévérencieux des traditions et des croyances de l'imaginaire, revoir la Partie **I.2.1 Échos du texte : palimpsestes**.

<sup>2</sup> En effet, il est difficile de séparer ce qui est en réalité un système plus ou moins homogène. Nous verrons les interconnexions de ces éléments lors de la définition que Gilbert Durand donne du mythe.

<sup>3</sup> Jean Burgos, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 86.

<sup>4</sup> « [ L]es trois réflexes dominants [...] répartissaient trois grands groupes de schèmes, les schèmes diaïrétiques et verticalisants d'une part, symbolisés par les archétypes du *sceptre* et du *glaive* isotopes de tout un cortège symbolique, d'autre part les schèmes de la descente et de l'intériorisation symbolisés par la *coupe* et ses composantes symboliques, enfin les schèmes rythmiques, avec leurs nuances cycliques ou progressistes, représentés par la *roue* dénaire ou duodénaire et le *bâton* bourgeonnant, l'arbre. Nous avons groupé cette tripartition en deux régimes, l'un *diurne*, celui de l'antithèse, l'autre *nocturne*, celui des euphémismes proprement dits. Ensuite nous avons montré comment ces classes archétypales déterminent des genres structuraux et nous avons décrit les *structures schizomorphes*, les *structures mystiques* et enfin les *structures synthétiques* de l'imaginaire. » . Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992, p. 437.

<sup>5</sup> *Ibid.*



### III.1 Au cœur des mythes

Marie NDiaye, elle, brode moins des légendes familiales qu'elle ne raconte la famille comme légende. Le mythe, chez elle, ce sont les rapports chimériques de filiation et d'appartenance. Rêve lancinant, toujours déçu, aussi irréel que les épopées sudistes de Faulkner. [...] Fascinés par l'origine, ses fantômes et ses illusions, les personnages de Faulkner et de Marie NDiaye vivent en retrait, à l'écart d'un monde qui leur devient inintelligible.<sup>1</sup>

Comme Damien Aubel le remarque, la famille est le centre de tous les mythes que Marie NDiaye adapte dans ses ouvrages, mais il ne s'agit presque jamais d'un foyer heureux ou d'une appartenance sans faille. Que les références soient voulues ou simplement accidentelles, il est impossible de négliger les occurrences des récits mythiques. Nous en avons déjà repéré un grand nombre. Pourtant, il faudrait bien définir le mythe et son rapport au littéraire. Marie NDiaye fait de la littérature et non pas une étude purement anthropologique.

Intimement lié à l'évolution et à l'histoire de l'*homo sapiens*, le mythe a été perçu différemment au fil des temps. Il a été déprécié comme « un fantasme gratuit »<sup>2</sup> et invraisemblable, une fabulation insensée. Ou bien il a été accepté avec ferveur, interprété et réinterprété, sauvegardé comme un pilier de culture et de connaissance. Banni ou révééré, il n'a jamais pu être effacé de la conscience humaine. Car, conformément à l'affirmation de Gilbert Durand,

un mythe ne finit jamais, il passe dans l'oubliette pour un temps, il s'éclipse mais ne peut mourir puisqu'il tient à l'anatomie mentale la plus intime du Sapiens. Cette "éclipse" peut être due à des séries de motivations bien différentes.<sup>3</sup>

Gilbert Durand ajoute encore qu'« [u]n mythe, en lui-même, n'est ni bon ni mauvais. C'est l'utilisation que l'on en fait, c'est son totalitarisme "monocéphale" qui peut être dangereux »<sup>4</sup>. Et l'exploitation du mythe dans le cadre savant a été abondante. Il n'appartient pas seulement au champ anthropologique ; il a été également analysé dans de multiples approches scientifiques qui tiennent de l'anthropologie, de l'ethnologie, de la religion (ou de

---

<sup>1</sup> Damien Aubel, « Marie NDiaye, la faulknerienne » in *Transfuge, littérature et cinéma*, n° 35, décembre 2009, cité in *Les Grandes Personnes*, dossier pédagogique, *op. cit.*

<sup>2</sup> Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 44.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 40.

l'histoire des religions), de la psychanalyse, de la politologie, de la critique structurale, de la littérature... En outre, des disciplines nouvelles dédiées à l'étude minutieuse du phénomène mythique sont apparues : mythanalyse, mythocritique, mythodologie<sup>1</sup>. Les définitions données par ces spécialistes aux intérêts divers ne sont pourtant pas imperméables.

Par ailleurs, le mythe semble essentiel dans une construction littéraire, s'il fallait croire la conclusion suivante de Durand : « La parenté de tout texte littéraire – oral ou écrit – avec le mythe me paraît donc évidente, et légitime toute tentative de mythocritique. »<sup>2</sup> Pourtant, d'autres auteurs ont envisagé la littérature comme une dégradation du mythe : « Lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature. »<sup>3</sup>. Claude Lévi-Strauss est allé encore plus loin, affirmant à propos du récit romanesque :

[N]on seulement il est né de l'exténuation du mythe, mais il se réduit à une poursuite exténuante de la structure en deçà d'un devenir qu'il épie au plus près sans pouvoir retrouver dedans ou dehors le secret d'une fraîcheur ancienne [...].<sup>4</sup>

Pierre Brunel, spécialiste en littérature comparée, s'est penché sur l'étude de la mythologie et a souligné l'importance du réseau mythique dans les textes littéraires. Pour lui, il y a une connexion intrinsèque entre ces deux concepts :

Avouons que la littérature est le véritable conservatoire des mythes. Que saurait-on d'Ulysse sans Homère, d'Antigone sans Sophocle, d'Arjuna sans le *Mahabharata* ? [...]

Il résulte [...] de ces constatations que le mythe nous parvient tout enrobé de littérature et qu'il est déjà, qu'on le veuille ou non, littéraire. Il en résulte aussi que l'analyse littéraire rencontre inévitablement à un moment ou à un autre le mythe. Les tentatives récentes de « mythanalyse » ou de « mythocritique » ont même montré qu'il y avait là une voie féconde pour l'interprétation des textes.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Pour plus de détails concernant ces concepts voir les travaux de Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés* ; *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* ; *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse* ; ou bien Pierre Brunel, *Mythocritique*.

<sup>2</sup> Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, op. cit., p. 192.

<sup>3</sup> Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939, p.203.

<sup>4</sup> Claude Lévi-Strauss, *L'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968, pp.105-106. Toujours dans cette lignée, nous pouvons citer les propos de Philippe Sellier : « Longtemps retravaillé, le mythe atteint une concision et une force qui, aux yeux de certains mythologues, le rend bien supérieur à ces agencements individuels qu'on appelle littérature. » Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature, La farcissure. Intertextualités au XVIIe siècle*, N° 55, 1984, p. 113.

<sup>5</sup> Pierre Brunel dans la préface du *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, op. cit., p. 11.

Le panorama historique des définitions servira à encadrer le mythe à l'intérieur de *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*. Comme d'autres auteurs, Marie NDiaye semble reprendre l'héritage littéraire et culturel en l'adaptant aux thèmes qu'elle aborde et en gardant, à la fois, l'originalité de son écriture. Le positionnement théorique sera donc le premier pas de ce sous-chapitre. Nous essaierons de présenter les définitions les plus pertinentes du mythe. Ensuite, nous examinerons les mythes qui sont dérivés des « Histoires sacrées », des mentalités archaïques, avant de passer à ceux qui se sont littérisés par l'usage : les mythes chrétiens ou gréco-romains.

### III.1.1 Vers une définition du mythe

« Dans une société désacralisée, la production littéraire représente encore l'un des champs privilégiés où le mythe peut s'exprimer. »<sup>1</sup>

D'abord, considérons le point de vue singulier de Roland Barthes. Celui-ci envisage le mythe d'une perspective tout à fait différente, proche d'une vision structurale, presque langagière. Pour lui, « le mythe est une parole »<sup>2</sup>, « un mode de signification », « une forme »<sup>3</sup>. Tout objet du monde est susceptible de se transformer en mythe, « car l'univers est infiniment suggestif. »<sup>4</sup> C'est pour cela que Barthes inclut dans la catégorie des mythes : le cerveau d'Einstein, le bifteck et les frites, le Tour de France, le strip-tease, la nouvelle Citroën (la D. S. 19), l'astrologie.... Ces exemples défient les catégories classiques d'un mythe – qu'il soit archaïque ou littéraire. Ce sont des mythes contemporains, ancrés dans la réalité sociale, économique et politique, étudiés par « une science générale extensive à la linguistique, et qui est la *sémiologie* »<sup>5</sup>. Il est possible de puiser de nombreux exemples de « vol de langage »<sup>6</sup> dans l'œuvre de Marie NDiaye. Toutefois, ils ne tiennent pas vraiment de la littérature<sup>7</sup>, mais de la société. Du point de vue de Barthes, les marques de voitures, de vêtements, les cuisines hypermodernes sont autant des mythes modernes. En réalité, tous ces objets dénoncent plutôt le statut social, les ambitions et le pouvoir de consommation des

---

<sup>1</sup> André Dabezies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1184.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 193.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>7</sup> Philippe Sellier s'éloignait des *mythologies* de Barthes dans l'étude du mythe littéraire : « On peut écarter d'emblée les « mythologies » brillamment analysées en 1957 par Roland Barthes. Si ce mythe-halo, auréole de connotations, permet des enquêtes fructueuses sur les représentations de notre société, il demeure si différent des mythes-récits sur lesquels travaille la critique littéraire que la confusion ne tentera personne. » Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature, La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle*, p. 115.

héros ; ce sont des marqueurs ethnologiques que nous avons mentionnés plus haut et que nous avons choisi de laisser de côté dans ce contexte.

Revenons au mythe dans ses acceptions primaire et littéraire. Il connaît des définitions variées et contradictoires. Les dictionnaires tournent autour des notions telles que *fait imaginaire, image idéalisée et exagérée d'un événement réel, allégorie, invention qui encourage et suscite l'espoir*<sup>1</sup>. L'essentiel d'un mythe, pour ces sources, réside dans son caractère illusoire, imaginaire. C'est aussi l'acception la plus fréquente aujourd'hui : « le terme s'est "chargé d'un terme péjoratif et mesquin", comme le fait observer Henri Meschonnic, et il a pris le sens de "tromperie collective consciente ou non" »<sup>2</sup>. Les ouvrages et critiques qui ont étudié le champ mythologique sont nombreux. Les controverses et les contradictions ont rendu la tâche d'une définition presque impossible. Voici une sélection des travaux les plus connus.

Mircea Eliade est un des mythologues et historiens des religions les plus réputés. Dans *Aspects du mythe*, il fait l'« essai d'une définition » :

Personnellement, la définition qui me semble la moins imparfaite, parce que la plus large, est la suivante : le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment [...]. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté.<sup>3</sup>

Pour Mircea Eliade, le mythe - dans son acception la plus pure - est une « histoire vraie » qui n'existe plus que dans les sociétés archaïques. Ce genre de mythe a des fonctions magiques, il a une place dans les rituels des sociétés primitives ; il transforme la vision du monde et il aide à se débrouiller dans des circonstances variées, à résoudre les problèmes de l'existence : « On ne devient homme véritable qu'en se conformant à l'enseignement des mythes, en imitant les dieux. »<sup>4</sup>. Conformément à la vision d'Eliade, le mythe est défini par « certaines notes caractéristiques »<sup>5</sup> :

D'une façon générale on peut dire que le mythe [...] 1° constitue l'Histoire des

---

<sup>1</sup> « Mythe » in *Trésor de la langue française informatisé, op. cit.*

<sup>2</sup> Pierre Brunel dans la préface du *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 8.

<sup>3</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 16-17.

<sup>4</sup> Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965, p. 89.

<sup>5</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op. cit.*, p. 32.

actes des Êtres Surnaturels ; 2° que cette Histoire est considérée absolument **vraie** [...] et **sacrée** [...] ; 3° que le mythe se rapporte toujours à une « création » [...] ; 4° qu'en connaissant le mythe on connaît l' « origine » des choses et, par suite, on arrive à les maîtriser et à les manipuler à volonté ; [...] 5° que, d'une manière ou d'autre, on « vit » le mythe [...].<sup>1</sup>

Il reste à voir si les avatars de ce genre de mythe - pur, primitif - peuvent être observés dans les romans d'un auteur français du XXI<sup>e</sup> siècle ; car, il est bien évident que, dans sa forme originale, il n'a pas de place. Il doit être modifié, littérisé, pour servir les spécificités de la mentalité occidentale contemporaine et de l'écriture de Marie NDiaye.

La catégorie du mythe littéraire est plus difficile à délimiter. Jusque dans les années 1960, la littérature a été perçue comme une corruption du mythe. Pierre Albouy est considéré comme le spécialiste qui introduit pour la première fois le terme de *mythe littéraire*, « une appellation non contrôlée »<sup>2</sup> conformément à la perspective de Philippe Sellier. Pierre Albouy précise toutefois que « quand une telle signification ne s'ajoute pas aux données de la tradition, il n'y a pas de mythe littéraire »<sup>3</sup>. En d'autres termes, ce concept n'est pas nouveau ; il s'agit d'un élargissement du contenu sémantique du mythe, d'une nouvelle vision concernant le rapport mythe – littérature. Il serait donc possible d'interpréter les mythes trouvés par Eliade selon une perspective littéraire. Toutefois, il en existe aussi qui sont issus uniquement de la littérature, des mythes qui viennent de l'écrit et non pas de l'oral des civilisations archaïques (Don Juan, Faust, Tristan et Iseut...). En devenant (presque) purement littéraire, le mythe change de statut : il ne s'agit plus d'une Histoire vraie et sacrée ; il devient un outil qui s'adapte à l'usage que l'écrivain fait de lui.

Quant à Gilbert Durand, il continue sur la lancée de Pierre Albouy. Il définit le mythe en utilisant d'autres notions essentielles à l'Imaginaire : « Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit »<sup>4</sup>. Apparaît alors clairement la relation avec la littérature, à travers le récit. Pierre Brunel, qui a dirigé un *Dictionnaire des mythes littéraires*, a établi les trois fonctions majeures du phénomène mythique (citées par Alain

---

<sup>1</sup> *Ibid.* Les mots en gras apparaissent dans le texte d'origine.

<sup>2</sup> Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature, La farcissure. Intertextualités au XVI<sup>e</sup> siècle*, p. 115.

<sup>3</sup> Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 9.

<sup>4</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, *op. cit.*, p. 64.

Deremetz) : « le mythe raconte, le mythe explique, le mythe révèle »<sup>1</sup>. Cette affirmation est un prolongement de l'idée de Gilbert Durand et elle renforce le caractère narratif du mythe.

Dans la première partie de son livre *Le Minotaure et son mythe*, André Siganos passe en revue toutes les études essentielles portant sur ce concept controversé. Il relève les points forts et les limites de chaque analyse, avant de proposer une définition qui lui semble, non pas parfaite, mais mieux appropriée à la réalité du rapport entre mythologie et littérature. « [C]ette hypothétique définition »<sup>2</sup> essaie de relier, de manière harmonieuse, le statut archaïque du mythe avec le côté littéraire ou littérisé :

*Le mythe littéraire, comme le mythe littérisé, est un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique (voire sacrée) reprenant le syntagme de base d'un ou plusieurs textes fondateurs.*

*Il s'agira d'un « mythe littérisé » si le texte fondateur, non littéraire, reprend lui-même une création collective orale archaïque décantée par le temps (type Minotaure).*

*Il s'agira d'un mythe littéraire si le texte fondateur se passe de tout hypotexte non fragmentaire connu, création littéraire individuelle fort ancienne qui détermine toutes les reprises à venir, en triant dans un ensemble mythique trop long (type Œdipe avec Œdipe-Roi ou Dionysos avec Les Bacchantes).*

*Enfin, il s'agira encore d'un mythe littéraire, le plus indéniable celui-là, lorsque le texte fondateur s'avère être une création individuelle récente (type Don Juan).<sup>3</sup>*

### III.1.2 Permanence et restructuration des mythes ancestraux

Le mythe, tel qu'il a été défini par Mircea Eliade, ne pourrait être retrouvé sous une forme brute dans les œuvres du corpus. Il faut donc apporter quelques précisions avant de lancer l'analyse des mythes archaïques chez Marie NDiaye. Il est clair que les sociétés analysées ne sont pas de sociétés ancestrales, mais modernes et – essentiellement – fictives. Ce fait détermine une détérioration, un renversement de l'essence-même du mythe, tel qu'il est envisagé dans les travaux de Eliade.

Aucune cosmogonie véritable n'est représentée dans *Trois femmes puissantes* ou *Ladivine*. La naissance de l'Univers, la création du Monde ne sont pas des thèmes abordés par l'écrivain français. Toutefois, il existe des récits qui racontent l'origine d'un être, d'un

---

<sup>1</sup>Alain Deremetz, « Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou un nom? », in *Mythe et création*, textes réunis par Pierre Cazier, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « UL3 », 1994, pp.15-32, p. 18.

<sup>2</sup>André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, op. cit., p. 32.

<sup>3</sup>*Ibid.* Les mots en italiques apparaissent dans le texte d'origine.

objet ou d'un événement (naissance d'un personnage, événement déclencheur, changement de situations...); or « [t]oute histoire mythique relatant l'*origine* de quelque chose présuppose et prolonge la cosmogonie »<sup>1</sup>.

L'œuvre de Marie NDiaye offre un renversement surprenant de l'origine. Soit quelque chose ne va pas, soit quelque chose est annulé. La naissance d'un personnage peut être incomplète, ce qui engendre des difficultés et des malentendus qui lui gâchent toute la vie. Cet aspect apparaît dès le roman *En famille* :

Tout le malheur vient de ce que Tante Léda n'a pas été informée de ma naissance comme l'a été chacun de vous, et Tante Léda est la sœur de ma propre mère. De même, vous étiez présents lors de ma véritable entrée dans la famille [...], j'avais alors quatre mois et dix-sept jours. Léda, bien sûr, était absente, ce dont personne ne s'est préoccupé. [...] Ainsi, les choses n'ont pas été accomplies comme elles doivent l'être en toute circonstance.<sup>2</sup>

Le fragment ci-dessus fait penser à un rituel manqué. Fanny, le personnage principal du roman, atteint l'âge de la maturité et décide de réparer une erreur qu'elle considère comme fatale : l'absence de sa Tante Léda lors de son *entrée dans la famille*. Elle sent, de façon instinctive, le mystère des commencements. Elle connaît précisément les personnes qui auraient dû être présentes à l'événement ; elle raconte cet échec comme si elle avait été parfaitement consciente de tout ce qui se passait autour d'elle, alors qu'elle n'était qu'un bébé. Elle attribue la faute à ses parents : « Car j'ai maintenant dix-huit ans et déjà j'ai payé de beaucoup de malheurs et d'ennuis l'insouciance de ceux qui m'ont faite »<sup>3</sup>. L'attention aux détails, l'insistance, et l'égoïsme de Fanny frisent le ridicule. Dans la société moderne et occidentale, les rituels d'origine ne possèdent plus le mystère d'antan, et les ressusciter semble extravagant et puéril. Fanny est décidée à retrouver ses origines, annuler la fatalité qui avait dominé sa vie, réparer le rituel. Elle n'y parviendra pas, car un mythe échoué ne pourra pas être refait.

Dans les romans du corpus, le métissage de certains héros peut être envisagé comme une corruption du mythe d'origine<sup>4</sup>. La relation de Ladvine Sylla avec un homme blanc, toujours absent du récit, déclenche une série d'événements incontrôlables. Le fruit de cette

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 35.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, *En famille*, op. cit., p. 15.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>4</sup> Malgré le manque de précision, le métissage pourrait être envisagé comme la source des malheurs de la jeune Fanny. Cette perspective est soutenue surtout par les critiques qui embrassent la thèse de Marie NDiaye en tant qu'écrivain francophone.

liaison est une fille à la peau claire qui ne peut pas à accepter sa mixité. Malinka cache la vérité sur ses racines sous un voile épais de mensonges et de silences. C'est pourquoi elle n'arrive pas à avoir une existence complète et heureuse. Non seulement sa vie est gâchée, mais celle des personnes qui l'entourent l'est également. Richard Rivière, bien qu'il ne doute pas de sa paternité pour sa fille Ladvine, ressent en elle un mystère dont il n'est pas la source : « De quoi était-elle réellement faite, cette enfant que Clarisse Rivière avait portée ? Plus encore que sa mère Ladvine lui rappelait leur vie d'autrefois et ces réminiscences le précipitaient dans un grand désordre de pensées » (*L*, p. 346). L'interrogation de Richard vient relayer celle de Ladvine Sylla, toujours émerveillée par la figure de sa fille : « D'où lui était venue cette enfant aux yeux sable, aux traits pareils aux siens toutefois ? » (*L*, p. 396).

Interrogée au sujet du silence qui enveloppe le géniteur de Malinka, Marie NDiaye avoue avoir joué avec le non-dit originel :

C. R. M : Dans votre roman *Ladvine*, on comprend que la faille dans la vie de votre personnage Clarisse Rivière, vient du fait que sa mère lui a menti sur son origine. Est-ce une manière pour vous de dire que si l'on ne sait pas d'où l'on vient, on ne sait pas où l'on va?

M. N : Oui, il y a un mensonge fondamental qui est à l'origine finalement d'un enchaînement de malheurs et de mensonges. C'est comme s'il y avait au départ un non-dit qui faisait que toutes les vies qui en découlent sont marquées du sceau de ce non-dit.<sup>1</sup>

Ce n'est pas la première fois que l'écrivain utilise ce genre de « mensonge fondamental ». Ici, l'identité du père est connue par Ladvine Sylla, ce qui n'est pas le cas pour la deuxième grossesse de Rosie Carpe, cette ironique et moderne Immaculée Conception ni pour le bébé de Lili, la nièce de Lucie (*La Sorcière*), enlevé par des oiseaux. Dans *Les Grandes Personnes* le secret d'un adultère gâche la vie de la fille du couple Eva et Rudi. Celui-ci, stérile, n'est pas le père véritable de la jeune femme qui revient sous forme de spectre. Elle veut découvrir une vérité cachée, mais soupçonnée : l'ami du couple, Georges, est celui qui a fourni le matériau biologique pour la conception de l'enfant. Un adultère incestueux a engendré les filles jumelles du père de Norah, « enfants *miraculeuses* de son grand âge »<sup>2</sup> (*TFP*, p. 28). Ce qui apparaît à première vue comme thaumaturge est en réalité le résultat d'une relation interdite entre Sony, le frère de Norah, et sa tout jeune belle-mère. Certes, pour ces occurrences, le renversement du mythe d'origine n'est pas dû au métissage,

---

<sup>1</sup> Claire Renée Mendy, « La divine Marie NDiaye », entretien, in *Amina*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>2</sup> Nous soulignons.



comme dans l'histoire de Malinka. Pourtant, les relations interethniques engendrent des problèmes (ou névroses), même lorsqu'il n'y a pas de tromperie. Dans *Les Sœurs*, les Métisses Paula et Victoire, l'une « quasi blanche »<sup>1</sup>, l'autre « presque noire »<sup>2</sup>, ressentent leur mixité de façon différente. Celle qui a la peau claire réclame avec agressivité son héritage noir et se résigne à des discriminations plutôt imaginaires. Victoire choisit d'ignorer volontairement les injustices qu'on lui fait afin de réussir dans une société à tendance raciste.

Le métissage dans les œuvres de Marie NDiaye est donc envisagé comme un manquement : l'origine est souillée, l'acceptation est mise en doute. Et cela arrive même si le signe distinctif le plus important, la couleur de peau, est le blanc. Toutefois, un teint clair permettrait la mise en scène d'une tromperie élaborée, d'un scénario originaire omettant l'existence d'un parent noir ou métis. Il faudrait seulement profiter de cette conjoncture<sup>3</sup>. Par contre, les nuances de brun dénoncent sans faille Djibril, le fils de Rudy et de Fanta, qui est déconsidéré par sa grand-mère paternelle pour le seul fait qu'il n'est pas un garçon blond aux yeux bleus. La mixité ethnique est visible aussi sur les traits de Norah, de sa sœur et de son frère. Le rapprochement entre deux mentalités et deux couleurs de peau différentes ne leur autorise pas un bon début dans la vie<sup>4</sup>. Le malheur des trois enfants issus de ce mariage interethnique dépasse les drames d'un mythe d'origine renversé. Plus que leur naissance au sein d'une famille hybride, c'est l'abandon paternel et l'enlèvement du fils qui causent le plus de dégâts. Empruntant la terminologie chrétienne, Norah essaie de trouver la source de ses problèmes et de ceux de ses frères dans le départ intempestif du père. Le « démon [...] assis sur [leur] ventre »<sup>5</sup> (*TFP*, p. 58) s'érige en archétype destructeur et le rapt déclencheur est l'équivalent d'un mythe d'origine. À vrai dire, il est plus important que la naissance même des personnages impliqués. Le métissage suffirait à poser des problèmes d'intégration dans les deux sociétés ; mais la rupture familiale, avec tout ce qu'elle entraîne, aggrave les troubles

---

<sup>1</sup> Marie NDiaye, « Les Sœurs » préface à Pap Ndiaye, *La Condition noire. Essai sur une minorité française*, op. cit., p. 10.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> À vrai dire, ni Malinka ni Paula (la fille blanche de la nouvelle « Les Sœurs »), ne savent pas profiter au maximum des avantages que leur blancheur leur met à disposition. Leur moralité intrinsèque mine les tentatives de changer complètement de vie. Malinka ne peut abandonner sa mère, Paula ne peut oublier qu'elle a du sang noir.

<sup>4</sup> Bien qu'il n'y ait pas trop de détails concernant les années d'existence commune entre les parents de Norah, il est aisé de faire des analogies avec la situation qui existe dans *Papa doit manger*. Aucun membre de la famille étendue de la mère n'est mentionné, mais leur réaction quant au mariage avec un Sénégalais aurait dû être semblable à la fascination horrifiée des parents de maman.

<sup>5</sup> Chacun des enfants du couple est hanté par ce personnage maléfique, selon la perspective de Norah : « Un démon s'était assis sur le ventre du garçon de cinq ans et ne l'avait plus quitté depuis. » (*TFP*, p. 58) ; « Quel démon s'était assis sur le ventre de sa sœur ? » (*TFP*, p. 62), « Car sur son ventre à elle [Norah] aussi un démon s'était assis. » (*TFP*, p. 64).

psychiques et physiques des protagonistes : Sony se dépersonnalise, le corps de Norah réagit violemment, leur sœur trouve une solution à ses problèmes avec l'alcool au sein d'un groupe de mystiques.

Dans la dernière partie de *Trois femmes puissantes* figure une autre réécriture du mythe d'origine. Cette fois-ci, il est complètement annulé car Khady Demba ne peut pas procréer. Mariée pendant trois années, elle ne réussit jamais à être enceinte, ce qui engendre chez elle une véritable obsession:

[C]ar l'attente, le terrible désir de grossesse avaient fait de chaque nouveau mois une ascension éperdue vers une possible bénédiction puis, quand les règles survenaient, un effondrement suivi d'un morne découragement avant que l'espoir revienne. (*TFP*, p. 247)

« Cette volonté hallucinée » (*TFP*, p. 249) d'être mère ajoute une dimension obscure à l'histoire de Khady : elle n'est jamais contente pendant son mariage. L'absence d'enfant marque le début de la fin. Après la mort inopinée de son mari, elle doit vivre avec ses beaux-parents qui la méprisent ouvertement pour n'avoir pas enfanté. Ils se débarrassent d'elle, en l'envoyant faire fortune en France. Khady va vers sa mort. Si elle avait eu des enfants, elle serait restée dans la famille de son mari. La famille au Sénégal est un microcosme social quasi archaïque et patriarcal dans lequel le rôle de la femme est bien établi. Si elle faillit dans ses attributions, elle perd tous ses droits, elle se réifie.

Toutes ces variations sociologiques à partir du mythe de l'origine font référence à un élément religieux, le péché. L'absence de certains membres de la famille, l'adultère, l'inceste, le rapt, la stérilité, tous ces éléments peuvent être considérés comme des péchés qui altèrent la vie des personnages. Si le caractère mythique de ces récits est dilué par la banalité de l'existence des héros, une dimension tragique empêche une complète libération des fautes originelles. Effacer ou oublier la cause et le début de la détresse ne garantit pas le bonheur. En même temps, se remémorer constamment une situation négative engendre un attachement obsessionnel. Les personnages se trompent en invoquant sans cesse l'origine de leur malheur. Ajoutons pourtant que les romans du corpus semblent offrir plus d'espoir. Et si une génération fait des erreurs et rate sa vie, cela ne signifie pas que les descendants ne puissent pas s'en délivrer, comme Marie NDiaye elle-même le précise : « Par exemple, [dans *Ladivine*] la petite fille Annika peut réussir à se libérer de [tout ce qui pèse sur sa mère et

grand-mère], donc il y a un moment où la chaîne peut être rompue. Ce n'est pas infini, heureusement, mais sur deux ou trois générations, ça peut être un poids »<sup>1</sup>.

Les problèmes liés à l'héritage, à l'appartenance, à l'intégration familiale et sociale menacent souvent de détruire l'équilibre intérieur des héros. Et comme certains ne sont pas suffisamment puissants pour affronter directement leurs inquiétudes, ils n'hésitent pas à utiliser des instruments à « but thérapeutique »<sup>2</sup>, servant à la « recreation magique du monde »<sup>3</sup>. Mircea Eliade signale chez les peuples archaïques une « solidarité entre le mythe cosmogonique, le mythe de l'origine de la maladie et du remède, et le rituel de la guérison magique »<sup>4</sup>. Toutefois, Marie NDiaye puise plutôt dans la symbolique religieuse qu'elle ne s'inspire des pratiques ancestrales des civilisations primitives. Encore une fois, l'écrivain français procède à un renversement mythique qui s'accompagne cette fois-ci d'une critique acerbe du christianisme.

Cet aspect est surtout visible dans le deuxième volet de *Trois femmes puissantes*. La mère de Rudy Descas s'ingénie à trouver une « consolation dans la vie » (*TFP*, p. 149) à travers des brochures religieuses. C'est sa façon de corriger magiquement une existence qui dérape : « Voilà le genre de niaiseries qui évitaient à maman de se noyer dans la mélancolie et les antidépresseurs, qui véritablement la sauvaient. » (*TFP*, p. 149). La perspective de « maman » entre en conflit avec l'esprit cartésien de la société occidentale. Les collègues de Rudy appartiennent à la catégorie des gens qui ont les pieds sur la terre. Pour eux, comme pour Rudy, les dessins angéliques sont des *niaiseries*. Ils n'arrivent pas à comprendre la signification profonde qui vise à récupérer une origine d'harmonie et de félicité. C'est la raison pour laquelle les mythes ancestraux – et pas seulement – sont caricaturés, carnavalisés dans les romans de Marie NDiaye. Les représentations puériles de la mère de Rudy ont, *a priori*, une fonction sacrée. Or voilà qu'elles sont souillées volontairement, dans une intention blasphématoire :

Déjà, comme il l'avait vaguement ressenti, les trois membres de la petite famille attablée ressemblaient à Djibril, Fanta et Rudy, et seule *la médiocrité* du trait de crayon les protégeait un peu du risque d'être reconnus, mais en outre quelqu'un

---

<sup>1</sup> Claire Renée Mendy, « La divine Marie NDiaye », entretien, in *Amina*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>2</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 40.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 41.

avait ensuite affublé l'ange d'un *sexe vigoureux*, clairement visible sous la table, et qui paraissait sortir d'une poche ménagée tout exprès dans la longue robe blanche. (*TFP*, p. 151)<sup>1</sup>

Rudy est conscient que « personne d'autre que lui ne pouvait défendre cette femme déraisonnable. » (*TFP*, p. 154). Il comprend confusément quelle est la raison pour laquelle sa mère s'acharne à réaliser des brochures. Elle a l'impression de transposer artistiquement un monde parallèle où toutes les douleurs sont atténuées par l'intervention des anges, un monde qui pour les autres est invisible. Cette femme vieillissante a l'ambition de recréer le moment initial où hommes et anges vivaient ensemble, en harmonie. Dans sa vision, mépriser le message transmis par ses dessins, mépriser son ange, équivaut à une mort symbolique et conjure le malheur :

Le père de Rudy avait négligé son ange, traitant son chien avec plus d'égards, c'est pourquoi, avait laissé entendre maman, il avait eu à subir une si triste fin, puisque son ange l'avait perdu de vue ou s'était épuisé à le chercher dans les ténèbres de l'indifférence et du pragmatisme.

Le père de Rudy, lorsque tout allait encore bien pour lui, s'était ingénié, par malice, par vanité, à semer son ange, oh les hommes sont tellement présomptueux. (*TFP*, p. 154-155)

Le fragment ci-dessus souligne l'origine d'une faute fatale aux yeux de « maman », celle d'oublier son ange personnel, de négliger sa religion. Les dessins font partie du rituel servant à réparer un péché. La perspective biblique est imprégnée du paganisme mythique des peuples archaïques. Telle est la fin d'Abel Descas, le père de Rudy. Ce personnage tue son associé et se suicide en prison. C'est vraiment une fin exemplaire s'il faut considérer la portée du péché. Or, pour éviter que les anges soient négligés et que les hommes souffrent, un rituel de guérison s'impose, ici le dessin naïf d'une femme vieillissante et seule.

Cependant, les effets du rituel conjuratoire ne sont pas ceux escomptés. D'abord, il y a le gribouillage malintentionné. Ensuite, Rudy « s'amuse[e] de la pensée que ses collègues avaient trouvé peut-être en lui leur ange. » (*TFP*, p. 169). Les appellations qu'il s'attribue sont des plus grotesques : « le Ministre » (*TFP*, p. 169), le « messager des Trônes » (*TFP*, p. 170), « l'esprit des Dominations » (*TFP*, p. 171), « le petit Maître des Vertus » (*TFP*, p. 171). Rudy s'amuse à faire le jeu de sa mère, car de cette façon il récupère son enfance et il sent sa mère plus proche de lui – bien que cette approche ne lui soit pas entièrement plaisante : « N'y avait-il pas eu une époque, [Rudy] s'en souvint avec malaise, où maman décolorait à l'eau

---

<sup>1</sup> Nous soulignons.

oxygénée les cheveux couleur lin clair de son petit Rudy afin qu'il parût plus blond encore, presque blanc ? » (*TFP*, p. 169).

En outre, à la fin du récit, les intentions de la mère ne sont pas non plus honnêtes. Ses fins sont égoïstes et puérides. Elle ne s'intéresse ni à Rudy, ni aux collègues de son fils, ni à l'âme de son mari. Seul son bien-être est important. Elle ment et se ment pour surpasser plus facilement les amertumes d'une vie solitaire et sans trop de moyens. Et elle est dénuée de scrupules quand il s'agit d'abuser d'autres personnes. Vu sa fixation pour les êtres célestes, elle est en quête de modèles vivants. Rudy en a été un lors de son enfance. Mais elle ne s'est pas arrêtée à son fils. Son penchant pour « un bel enfant aux yeux clairs, aux cheveux blonds bouclés » (*TFP*, p. 237) a une pointe de pédophilie, au moins dans les yeux de Rudy :

- Comment tu le trouves ? demanda maman d'une voix faussement détachée. Cette voix, il la sentait vibrer de convoitise, d'impatience, d'enchantement.
- Il me sert déjà de modèle, il pose très bien. Je ne le lâcherai pas, celui-là. [...]
- De toute façon, chez lui, personne ne s'en occupe. Mon Dieu, comme il est beau ! Non ? (*TFP*, p. 239)

Rudy conclut que sa mère est « cinglée, et de la plus stupide manière » (*TFP*, p. 239). Les bénéfiques n'existent finalement que pour deux personnes et ils sont tout à fait profanes. L'enfant qui sert de modèle est nourri et chéri ; la mère de Rudy jouit du perversement de sa beauté. Le rituel censé résoudre des problèmes existentiels s'avère donc impuissant et malsain.

Khady vit dans une société traditionnelle, qui devrait être plus proche des croyances ancestrales. Cette supposition est peut-être justifiée par la mention des « prières d'enfantement » (*TFP*, p. 293), que la jeune femme murmurait sans cesse lors de ses rapports sexuels stériles. Il est possible que le rituel soit incomplet dans ce contexte ; en tout cas, il est dérisoire. Par ailleurs, libérée des contraintes de son existence au sein de sa belle-famille, Khady n'a plus besoin d'aucun rite magique pour guérir les blessures que son corps accumule. Ou bien au contraire, elle est la seule héroïne qui réussisse un rituel réparateur. Consciente de sa valeur plus qu'aucune autre femme du corpus, elle se sent à l'aise avec sa propre personne. Khady est fière de son nom qu'elle prononce comme une sorte de *chant rituel* « à fin médicale »<sup>1</sup> :

Hello, Khady, se dit-elle.

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 42.

Elle se rappelait combien, petite fille, elle avait apprécié sa propre compagnie et que, lorsqu'elle souffrait d'isolement, ce n'était jamais seule avec elle-même mais au milieu d'autres enfants ou dans les nombreuses familles chez lesquelles elle avait travaillé comme domestique. (*TFP*, p. 264)

Le fragment précédent ébauche un rite singulier : l'origine de sa propre évaluation. Khady saura toujours ce qu'elle vaut, même dans les adversités : « Oui, moi, Khady Demba, toujours heureuse de prononcer muettement son nom » (*TFP*, p. 280). Le nom est le remède secret pour apaiser les coups de la vie. Toutefois, seule l'âme de l'héroïne sera sauvée tandis que son corps subira des douleurs atroces :

[N]éanmoins elle restait Khady Demba, unique et nécessaire au bon ordonnancement des choses dans le monde bien qu'elle ressemblât maintenant de plus en plus à ces êtres égarés, faméliques, aux gestes lents qui vaguaient dans la ville [...]. (*TFP*, p. 310)

Grâce à sa persévérance dans ses incantations, grâce à la confiance en sa propre personne, Khady sera récompensée. Son corps meurt, mais elle demeure vivante, elle se renouvelle<sup>1</sup>, elle se réincarne en oiseau : « c'est moi, Khady Demba, songea-t-elle dans l'éblouissement de cette révélation, sachant qu'elle était cet oiseau et que l'oiseau le savait. » (*TFP*, p. 316). Cette vision optimiste de la mort rapproche l'histoire de la troisième femme puissante des mythes eschatologiques dans les civilisations archaïques.

La métamorphose est un procédé qui est à la base d'un grand nombre de mythes appartenant à des cultures et à des époques différentes<sup>2</sup>. La même affirmation peut être faite à propos de l'incarnation, dans les histoires de Khady Demba ou Ladivine Rivière. La différence entre ces deux cas et d'autres transformations réside dans l'abandon visible du corps humain, et la réincarnation le plus souvent animale :

Ladivine bougea la tête.

Elle distinguait à son côté son propre visage – la courbe d'une joue pleine, humide, et une masse de cheveux bruns à l'odeur forte, des senteurs familières mais exacerbées.

Elle se leva, se mit à trotter dans la forêt puis, la poitrine gonflée de plaisir, à courir sur ses pattes fines et fortes, à courir. (*L*, p. 328)

Ici, un rapprochement – conscient ou non – semble se dessiner avec les croyances

---

<sup>1</sup> Voir le mythe de renouvellement in Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 56.

<sup>2</sup> La mythologie gréco-romaine abonde en récits contenant des transformations des dieux ou régies par les dieux : le mythe de Daphné, l'enlèvement de l'Europe... Le mythe médiéval de Mélusine, qui a longuement fasciné Marie NDiaye, serait un autre exemple.

africaines ; en effet, ce continent ressent encore l'influence des pratiques archaïques<sup>1</sup>. En outre, interrogée à propos de la métamorphose de Ladivine par un journaliste français, Marie NDiaye reconnaît qu'il ne s'agit pas d'une création artistique propre et ajoute : « C'est sans doute une croyance au sens où j'imagine que cela peut exister dans certains coins du monde, mais je ne le sais pas. »<sup>2</sup>. Cette remarque invite à penser que la réincarnation (en chien, en oiseau...) n'est pas inspirée par les mythes occidentaux. L'influence de l'Afrique ne serait pas anodine dans ce contexte, même si l'écrivain n'en parle pas ouvertement. Le phénomène a lieu, dans les deux romans du corpus, sur le continent africain. Khady est Sénégalaise et extrêmement sensible aux symboles cachés des animaux et à la possibilité de dépasser les limites de l'humain<sup>3</sup>. Ladivine ne connaît rien de son héritage africain, mais elle sent une connivence inattendue entre sa personne et la terre inconnue qu'elle visite, connivence qui va la pousser vers un changement (littéral) de peau. Cependant, soulignons que la croyance dans la réincarnation existe aussi ailleurs dans le monde, en Inde, par exemple.

Nous avons insisté sur l'importance de l'héritage pour l'origine et le développement des héros. Il faut ajouter à présent le caractère cyclique des relations familiales. Mircea Eliade emprunte le concept de l'éternel retour de Nietzsche et l'analyse à travers la dialectique de l'homme archaïque et moderne : « l'homme archaïque ne connaît pas d'acte qui n'ait pas été posé et vécu antérieurement par un autre, *un autre qui n'était pas un homme*. Ce qu'il fait *a déjà été fait*. Sa vie est la répétition ininterrompue de gestes inaugurés par d'autres. »<sup>4</sup>. Dans l'œuvre de Marie NDiaye, il est possible de retracer des variations de ce mythe dans la répétition des gestes et des comportements des prédécesseurs, notamment des parents. Donc, la réitération ne vise pas des actes divins, universels. Ceux qui servent de modèle n'ont rien de sacré, bien qu'ils puissent apparaître supérieurs aux yeux de leurs descendants. Le héros de NDiaye appartient d'ailleurs au monde moderne ; mais nous ne le voyons pas trop subissant « la "terreur de l'histoire" »<sup>5</sup>, surtout parce que l'écrivain ne s'intéresse pas aux aspects concrets et vérifiables de l'histoire<sup>6</sup>. Toutefois, ses protagonistes n'arrivent pas à se

---

<sup>1</sup> Pour plus de détails consulter Dominique Zahan (éd.), *Réincarnation et vie mystique en Afrique noire. Colloque de Strasbourg (mai 1963)*, Paris, P.U.F, 1965.

<sup>2</sup> Claire Devarrieux, « Marie NDiaye : "J'aime cette période de vacance" » in *Libération*, *op. cit.*

<sup>3</sup> Le guide qui doit la conduire vers la France lui semble avoir des traits spécifiques aux corbeaux, tandis que les serpents décorant les jupes de ses belles-sœurs s'animent sous ses yeux dans une danse macabre.

<sup>4</sup> Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1989, p. 16. Les mots en italique apparaissent dans le texte d'origine.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 158. Eliade montre que la théorie du « retour périodique des événements » (*Ibid.*, p. 162) aidait les gens des civilisations traditionnelles à subir les coups et les tragédies de l'histoire, tandis que l'homme moderne, adepte de la linéarité temporelle, est dépourvu de tout mécanisme défensif.

<sup>6</sup> « T.C : Vous auriez pu écrire sur l'Histoire ? »

débarrasser facilement de l'influence, parfois bien négative, de leurs géniteurs. Que leurs parents soient plutôt confiants et indépendants, ou qu'ils aient un comportement plutôt doux, il est clair qu'ils représentent un modèle à fuir ou à suivre.

Le cas de Rudy reflète le mieux la réinterprétation de l'éternel retour, de même qu'un certain déterminisme social. Le héros fait une fixation sur sa mère et jalouse tous ceux qui s'interposent entre elle et lui, même à la maturité. De surcroît, l'ancien professeur de littérature française médiévale envie l'assurance hautaine d'Abel Descas, son père qui a fait fortune dans un pays étranger, mais qui n'a pas réussi à freiner son agressivité. Hanté par le crime de son père et le suicide ultérieur de celui-ci, le personnage central du deuxième volet de *Trois femmes puissantes*, est rattrapé par ses propres penchants violents. Désirant recréer le meurtre perpétré par Abel, Rudy pénètre dans la maison du sculpteur Gauquelan, un inconnu pour lui. Là il se rend compte qu'il n'est pas souhaitable de suivre le chemin tracé par son père :

Qui avait jamais attendu de [Rudy] qu'il fût aussi violent et abject que son père, et qu'avait-il à voir, lui, avec Abel Descas ?

Il avait été un spécialiste de littérature médiévale et un enseignant honnête.

Qu'on pût seulement concevoir de gagner de l'argent en construisant un village de vacances le remplissait de répugnance et de gêne.

Alors [...] de quel héritage se sentait-il coupable ? (*TFP*, p. 212)

Le rituel de répétition est interrompu. Le héros décide de se libérer de ses deux obsessions, l'une paternelle, l'autre maternelle, de rompre avec le passé. Pour Mircea Eliade, « la fonction maîtresse du mythe est de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives »<sup>1</sup>. Dans notre corpus, l'origine, les rites réparateurs et les modèles exemplaires sont malheureux et impurs. Et il semble que les personnages de NDiaye ont finalement acquis la maturité nécessaire pour accepter les failles des autres et leurs propres limites.

### **III.1.3 Exploitation des mythes littéraires de l'Afrique**

La croyance en la réincarnation rapprochait les œuvres du corpus des pratiques ancestrales du continent africain. Sylviane Coyault pense également que « [l]es oiseaux

---

M.N : Je n'ai pas l'esprit historien, pas du tout. Je le regrette d'ailleurs. Mais l'Histoire m'ennuie ! ». Tirthanka Chanda, « Marie NDiaye : "Je cherche la musique des phrases" » in *RFI*, *op. cit.*

<sup>1</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 19.



relèvent plutôt d'un paganisme que l'on pourrait imaginer issu des mythologies africaines. »<sup>1</sup>. Pourtant, l'Afrique n'est pas seulement un monde des traditions. Le colonialisme et le développement postcolonial ont permis l'essor d'une civilisation et d'une littérature au carrefour de plusieurs influences. Les mythes primitifs ont été réappropriés et transformés afin de refléter un monde nouveau, en perpétuel changement ; ils deviennent donc des mythes littéraires. En ce qui concerne Marie NDiaye, la question qui se pose serait de voir si les traits qui se trouvent dans l'imaginaire africain contemporain sont visibles dans son écriture. N'oublions pas que l'écrivain n'est pas issue d'une double culture et que les auteurs africains modernes – francophones ou pas – ne font pas partie parmi ses lectures.

Les analyses ci-dessous se fondent sur l'article *Mythes africains* du *Dictionnaire des mythes littéraires*<sup>2</sup>. Nous gardons la dénomination choisie par l'auteur de l'article, Nicole Goisebeault, pour respecter le point de départ de l'analyse. Toutefois, mentionnons d'emblée que les mythes qui s'appliquent aux œuvres du corpus peuvent être envisagés comme matériau littéraire en général et qu'ils peuvent se retrouver aussi chez d'autres écrivains, dont les récits ne se passent pas en Afrique.

Un des premiers mythes signalés est celui de l'initiation, comprenant un voyage de formation, *Bildungsroman*<sup>3</sup> de la littérature africaine :

Les récits initiatiques ont une valeur didactique, édifiante et exemplaire. Structurés autour du thème du voyage symbolique de l'homme en quête de connaissance et recevant celle-ci, au terme de maintes épreuves destinées à l'éprouver, des personnages surnaturels qui se manifestent à lui, ils sont le reflet des aspirations de l'homme à un mieux-être, de sa tension vers la perfection et la connaissance.<sup>4</sup>

Comme « le thème du voyage apparaît fréquemment dans le roman africain moderne »<sup>5</sup>, nous en avons cherché la trace aussi dans les romans *français* de Marie NDiaye. Tous les personnages des ouvrages du corpus voyagent, parcourent un itinéraire, le plus

---

<sup>1</sup> Sylviane Coyault, « Introduction à *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, *op. cit.*

<sup>2</sup> Nicole Goisebeault, « Mythes africains » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, pp. 43 - 49.

<sup>3</sup> Par cette référence nous soulignons que ce genre de mythes apparaît aussi dans d'autres littératures, celle allemande par exemple.

<sup>4</sup> Nicole Goisebeault, « Mythes africains » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 45.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 46.

souvent, à la poursuite d'un but<sup>1</sup>. Dans *Ladivine*, il s'agit en général de trajets assez courts et à l'intérieur de la France. Ils ont une finalité, mais leur valeur initiatique reste limitée. Ladivine Sylla déménage pour être proche de sa fille, tandis que Malinka la fuit, sans couper définitivement les relations avec sa mère noire. Richard fuit aussi Langon et s'installe à Annecy, à une distance prudente de Clarisse Rivière et de sa présence fantomatique. Ladivine Rivière est celle qui se déplace le plus : France, Allemagne et finalement Afrique. Elle cherche aussi à s'échapper de quelque chose. Abandonnée à elle-même, l'adolescente Ladivine se prostitue à Langon, par ennui. Berlin lui offre la chance de recommencer :

[Ladivine] n'ignorait pas que l'Allemagne l'avait sauvée de Langon et que Marko, Annika, Daniel, même les terribles Berger de Lüneburg avec leur implacable moralité, l'avaient tirée de la langueur morose, stupide dans laquelle Richard et Clarisse Rivière l'avaient laissée s'enfoncer. (*L*, p. 183)

Toujours dans un mouvement de fuite, les Berger décident de renoncer à leurs vacances à Lüneburg et à Warnemünde. « [A]vec la langueur, avec le néant » (*L*, p. 145) qui caractérisait ces séjours, Ladivine et Marko veulent également oublier le penchant pour l'alcool qui « avait embrumé leur mémoire » (*L*, p. 147), « trois années de suite » (*L*, p. 148). La véritable initiation de cette famille est leur voyage hors d'Europe. C'est le trajet le plus important et le plus riche en significations de ce roman. Il permet la mise en scène d'une opposition intéressante entre deux continents, deux climats, deux cultures, deux mentalités, avec des conséquences néfastes pour ces Européens sensibles. Leur famille se démembre. Marko sombre dans la mélancolie, Annika grandit tout d'un coup, tandis que Ladivine devenue un chien part en quête des traces de sa mère et, implicitement, de son héritage. Toutefois, ce voyage n'a pas été imposé. Le conseil donné par Richard Rivière est chaleureusement accueilli par les Berger, qui comptent même « rester là-bas » (*L*, p. 194).

Au contraire, dans *Trois femmes puissantes*, les déplacements des héroïnes – et du héros - entre France et Afrique ne tiennent pas vraiment à leur volonté ni à leurs désirs. Norah, Fanta et Khady réalisent ce trajet parce qu'elles sont priées ou contraintes par quelqu'un. Il ne s'agit pas d'un voyage touristique, comme dans le cas des Berger. Les femmes du roman paru en 2009 doivent aller, le cœur serré, vers un pays méconnu, obscur, dont les habitants et la culture leur font une impression étrange, voire terrifiante. Cette fois-ci, le Sénégal est un territoire étranger pour deux personnages focalisateurs : Norah et Rudy.

---

<sup>1</sup> Cet aspect n'est pas valable seulement pour *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*. Les trajets, plus ou moins élaborés, sont un élément-clé dans presque toutes les œuvres de NDiaye, y compris dans les romans de jeunesse et les pièces de théâtre.

C'est la protagoniste du premier volet qui ressent le plus vivement les discordances entre la France et le continent de son père :

[Norah] était pourtant là, dans la maison de son père, elle était pourtant venue quand il l'avait appelée.

Et cette émotivité qu'il méprisait sans retenue, méprisant avec elle sa propre fille et tout l'Occident avachi et féminisé, si elle avait été un peu moins pourvue elle aurait trouvé n'importe quel prétexte pour s'éviter un tel voyage – ... *et tu me ferais honneur et un plaisir insigne en voulant bien, si tes forces te le permettent, te séparer pour un temps plus ou moins long de ta famille pour venir chez moi, ton père, car j'ai à te parler de choses importantes et graves...*

Oh, comme elle regrettait déjà avoir fléchi, comme elle aspirait à rentrer chez elle, à s'occuper de sa propre vie.<sup>1</sup> (TFP, pp. 21-22)

Dans le fragment ci-dessus, il est facile d'observer la lutte intérieure du personnage à propos du voyage. Le choc culturel, les différentes conceptions, le souci pour sa vie privée représentent autant raisons de ne pas partir. Néanmoins, Norah le fait, cédant inconsciemment à la fascination que son père exerce sur elle et au désir inavoué qu'elle a de se faire accepter en tant que fille.

Rudy s'est rendu volontairement en Afrique, après y avoir passé quelques années durant son enfance. Il apprécie le pays, il a un travail satisfaisant et il y forme une belle famille ; mais, le souvenir de son père et des péchés de celui-ci empoisonne lentement son bonheur. Insulté par un de ses élèves, « [f]ils d'assassin » (TFP, p. 179), le héros réagit avec violence et détruit toute son existence paisible et rangée. Déshonoré, il ne voit d'autre issue que le retour en France, loin de son échec. De cette façon, il convainc son épouse de quitter Dakar, la forçant à un exil qui n'apporte à aucun d'entre eux de satisfactions :

Mais, lorsqu[e Rudy] avait reçu l'annonce de sa condamnation, renvoi du lycée et interdiction d'enseigner, la suavité de la parole lui était revenue et s'était mise au service de la déloyauté, de son cœur malhonnête, envieux et malheureux.

Il lui avait assuré qu'il n'y avait d'avenir pour eux qu'en France et qu'elle avait de la chance de pouvoir, grâce à son mariage, aller vivre là-bas.

Quant à ce qu'elle y ferait, aucun problème : il s'occuperait de lui trouver un poste au collège ou au lycée.

Et il savait que rien n'était moins sûr [...]. (TFP, 222)

L'extrait ci-dessus rapporte le début du voyage initiatique de Fanta. Rudy est jaloux d'elle parce qu'il a perdu toute sa position en société, alors que Fanta jouit du respect et de

---

<sup>1</sup> Les mots en italique apparaissent dans le texte d'origine.

l'admiration de tous. Nous ne connaissons pas le point de vue de la femme, nous ne savons pas si elle s'est vraiment laissée duper par les propos mielleux de l'homme, abandonnant toute sa vie bien établie au Sénégal pour échouer en France, sans travail et sans amour. En effet, la vision est unilatérale, limitée par la focalisation de Rudy. Le voyage se réalise pourtant et les fragments de narration simultanée que Rudy présente au lecteur permettent de découvrir la vie misérable de Fanta après le voyage.

L'histoire de Khady Demba est le meilleur exemple d'un voyage initiatique à la fois instructif et tragique. L'héroïne ne quitte pas le Sénégal de son propre gré, elle ne fait pas un voyage de plaisir ; elle est forcée de partir en exil. Son bien-être ne compte pour personne :

Lorsque les parents de son mari et les sœurs de son mari lui dirent ce qu'ils attendaient d'elle [son départ pour l'Europe], lui dire ce qu'elle allait être obligée de faire, Khady le savait déjà.

Elle avait ignoré quelle forme prendrait leur volonté de se débarrasser d'elle mais, que le jour viendrait où on lui ordonnerait de s'en aller, elle l'avait su ou compris ou ressenti [...] dès les premiers mois de son installation dans la famille de son mari, après la mort de celui-ci. (*TFP*, p. 247)

Khady vit à l'extrême cette histoire du voyage ; car, n'ayant jamais vécu que dans un espace réduit, dépendant d'abord de sa grand-mère, ensuite de son mari et finalement de ses beaux-parents, elle doit sur le coup quitter tout ce qu'elle connaît, pour aller *faire fortune* en Europe. Elle n'y arrive pas, et pourtant elle rencontre l'étrange, l'inouï, le grotesque sur son propre continent. Isolée pendant une grande partie de sa vie, elle s'adapte difficilement ; mais, elle fera tout pour survivre et atteindre le but qui lui a été imposé : elle accepte de se prostituer pour payer son logement et amasser de l'argent en vue d'une nouvelle tentative vers l'Europe ; elle mendie pour ne pas mourir de faim. Les choses les plus menues de la dure existence migrante la heurtent et, physiquement, elle déchoit. Cependant, Khady garde la conscience de sa singularité dans un monde qui ne veut plus d'elle.

Nous voyons donc que l'expérience du voyage initiatique est, dans les romans du corpus, et surtout dans *Trois femmes puissantes*, une aventure ratée, non voulue. Cet aspect rapproche ces œuvres du roman africain moderne :

Les périples décrits reprennent le thème de la rencontre d'initiateurs ou médiateurs mais les épreuves vécues se révèlent souvent insurmontables. L'expérience est plus celle d'une désillusion ou d'un échec douloureux que celle d'une réussite. Dans un monde étranger, l'itinéraire parfois dramatique prend l'allure d'une initiation manquée [...], du fait de l'incompatibilité entre les valeurs

traditionnelles africaines et les valeurs occidentales. Le choc des cultures donne alors lieu à l'expression d'un sentiment tragique.<sup>1</sup>

La plupart des personnages ressentent pleinement, quoique parfois de manière diffuse, l'expérience manquée de leur voyage initiatique. La souffrance, la déception, la misère, l'angoisse inondent la narration et choquent le lecteur<sup>2</sup>. Et, le plus important, le trajet souligne la discordance inconciliable entre deux sociétés, entre deux façons de penser et de voir. Cet aspect est peut-être celui qui soutient le mieux le rapprochement entre les ouvrages d'un écrivain français et les romans africains de la contemporanéité.

N'oublions pourtant pas que l'auteur de ces romans, tout comme la plupart des personnages focaux et du public sont de facture européenne. La culture dominante dans ce contexte est la française et en fonction d'elle se met en scène l'opposition avec la mentalité africaine, opposition qui ne fait que renforcer le caractère occidental des récits et des croyances. Pour illustrer ce point de vue, nous avons choisi de citer la présentation d'un roman sénégalais contemporain, *Dieux noirs, Dieu blanc*<sup>3</sup>. L'article de Jean Derive, « L'Afrique : mythes et littératures », présente un panorama de la relation entre la mythologie traditionnelle et la société africaine moderne, modelée par la langue et la civilisation françaises :

Beaucoup d'intrigues romanesques incluent dans leur déroulement des références explicites aux croyances des acteurs qui y évoluent, croyances souvent fondées sur les mythes autochtones. Une bonne illustration en est donnée avec le roman du Sénégalais Albino Labare, *Dieux noirs, Dieu blanc*, dont le héros, formé à l'école des Blancs et prêt à embrasser la prêtrise, se retrouve, à l'occasion d'un retour au pays, confronté à l'intrusion de la mythologie locale dans sa vie. Son père est-il mort victime du « nakalam », le mangeur d'âmes, ou du démon « Unsai » ? La jeune Pônu Paadiou [...] est-elle possédée par le « djinnarou » (génie), maître de la rivière, qui en fait son cheval ? Lui-même échappera-t-il à l'emprise des dieux « Bahula » ? On voit que, dans ce roman, le conflit des cultures entre l'Afrique et l'Occident passe par la confrontation avec les croyances mythiques de la Casamance.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Nicole Goisebeault, « Mythes africains » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 46.

<sup>2</sup> Cependant, la fin est heureuse ; même si les personnages ne triomphent pas d'une manière décisive, ils atteignent un certain bonheur.

<sup>3</sup> Albino Labare, *Dieux noirs, Dieu blanc*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires », 1990.

<sup>4</sup> Jean Derive, « L'Afrique : mythes et littératures » in Danièle Chauvin, André Siganos, Philippe Walter (éds.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, pp. 11-20, cité en ligne sur le site de l'archive ouverte pluridisciplinaire HAL. [En ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00344048> (Consulté le 2 décembre 2015). Les mots en italique apparaissent dans le texte d'origine.

Le roman d'Albino Labare est, comme ceux de Marie NDiaye, écrit en français et publié en France. Comme *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*, il présente les différences fondamentales entre les pratiques archaïques du continent africain et la pensée occidentale. Toutefois, l'écrivain sénégalais est évidemment mieux habitué aux mythes de son pays, bien qu'il soit également familiarisé à la religion catholique. Par contre, Marie NDiaye ignore complètement l'existence des divinités telles que « le mangeur d'âmes, Unsai », « le djinnarou » ou « Bahula », alors que la mythologie chrétienne est omniprésente dans ses écrits. Même Khady Demba semble détachée des croyances de son peuple : si des « prières d'enfantement » (*TFP*, p. 293) occupent son esprit, aucun dieu n'est jamais ouvertement invoqué. D'un point de vue mythique, cela représenterait la meilleure distinction entre un roman français et un ouvrage francophone.

Un autre trait qui pourrait faire référence à la mythologie africaine est la symbolique du nombre trois, très répandue dans l'imaginaire du peuple africain : « L'enseignement ésotérique peut considérer que trois est le produit de l'inceste de " lui et de sa chair", car l'unité est hermaphrodite et copule avec elle-même pour se reproduire. »<sup>1</sup>. Dans *Trois femmes puissantes*, le titre même illustre l'exploitation littéraire de ce nombre symbolique : il y a trois femmes puissantes, Norah, Fanta, Khady. La structure tripartite, les trois focalisateurs, les trois contrepoints, les trois oiseaux symboliques (un incarné par le père de Norah, la buse et le corbeau), tous ces éléments ne font que renforcer l'importance de ce nombre dans la construction de l'œuvre. *Ladivine* n'offre pas un nombre si grand d'occurrences, bien qu'il s'agisse toujours de trois femmes, cette fois-ci appartenant à trois générations de la même famille. Certes, ce chiffre magique est présent aussi dans d'autres mythologies, il n'est pas l'apanage du continent africain. En effet, de tous les autres mythes africains analysés dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, celui-ci est peut-être le plus universel. Il est possible de le retrouver dans les mythes et légendes de l'Antiquité : les trois grâces, les trois furies, les trois têtes de Cerbère... Il joue un rôle essentiel dans la Bible : les trois rois mages, la résurrection du Christ trois jours après sa mort, les trois grandes tentations de Jésus dans le désert... Et ces deux sources sont parmi celles qui ont influencé le plus les œuvres de NDiaye et qui confèrent à son écriture un syncrétisme mythologique.

---

<sup>1</sup> Nicole Goisebeault, « Mythes africains » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, éditions Du Rocher, 1988, p. 46.

### III.1.4 Mythes chrétiens : sublime et cocasserie<sup>1</sup>

Pour Mircea Eliade, la religion chrétienne est la meilleure solution que l'homme moderne ait face aux dangers d'une société complètement éloignée des croyances et de la pureté spirituelle de l'homme primitif :

La foi [...] signifie l'émancipation absolue de toute espèce de « loi » naturelle et partant la plus haute liberté que l'homme puisse imaginer : celle de pouvoir intervenir dans le statut ontologique même de l'Univers. Elle est, en conséquence, une liberté créatrice par excellence.<sup>2</sup>

Parler d'une liberté créatrice de la foi pourrait permettre une réinterprétation des brochures mystiques de « maman », s'il n'y avait pas dans cette histoire une totale désacralisation du message divin. Ce que "crée" la mère de Rudy lui offre, non pas la possibilité de communier avec Dieu, mais un moyen d'approfondir quelque chose de plus profane : sa concupiscence à l'égard de beaux garçons blonds, ignorés par leurs familles. Un grand nombre de détails significatifs permettent au lecteur de soupçonner l'écart entre l'image pieuse que veut transmettre « maman » et ce qu'elle est en réalité. Elle ne ressent aucune sympathie et aucune pitié pour sa belle-fille et son petit-fils, des êtres encore plus déracinés et désespérés que ses modèles angéliques. Elle méprise ouvertement son mari suicidé dans une prison sénégalaise car il a oublié le pouvoir des prières et la présence de son ange ; ce faisant elle montre la fausseté de sa dévotion et le caractère superficiel de ses relations familiales.

Rudy non plus n'arrive pas à adhérer à la religion, malgré la sensibilité de son esprit. Les prières inachevées qu'il formule muettement dans un premier temps mélangent désespoir et une pointe d'ironie : « Ô dieu de maman, bon petit père qui avez tant fait pour elle si on en croit maman, faites que Fanta... » (*TFP*, p. 125). À ce point, le héros est dépourvu de la vanité qui caractérise ses autres propos religieux, lorsqu'il s'imagine être un ange « auréolé [...] d'une formidable, lumineuse majesté, d'un resplendissement solaire » (*TFP*, p. 170). Rudy, le Français qui aurait préféré vivre au Sénégal, prouve qu'il connaît assez bien le langage catholique<sup>3</sup>, mais, qu'il ne comprend pas l'essence de la foi, ni sa force créatrice. La société moderne renverse tout. La place de l'individu est difficile à définir, le milieu familial

---

<sup>1</sup> Nous avons brièvement traité l'intertexte biblique dans la partie **I.2.1. Échos du texte : palimpsestes**. Il s'agira à présent de reprendre et d'élargir les mythes chrétiens déjà décelés pour les œuvres du corpus.

<sup>2</sup> Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op. cit., p. 180.

<sup>3</sup> Rudy mentionne le nom de certains chœurs de la hiérarchie angélique, tels que : « Vertus », « Trônes », « Dominations » (voir *TFP*, pp. 170-171).

n'est plus réconfortant, le travail est presque toujours un fardeau. Dans ce contexte, la religion même perd sa crédibilité, son pouvoir thérapeutique, toute son influence bénéfique sur l'âme des personnages.

Comme tout dans l'univers de Marie NDiaye, la foi chrétienne est bousculée, réinterprétée d'une manière ironique. Cela est visible aussi dans l'attention portée à certains noms. Le prénom du père de Rudy, par exemple, est Abel. Dans la Genèse, il est synonyme de victime innocente : le berger Abel est assassiné par son frère aîné, Caïn. Dans la Bible et le Coran, cet évènement marque le premier meurtre et le premier décès violent d'un homme après l'expulsion du Paradis. Caïn est celui qui a donné naissance à un mythe littéraire très prolifique :

[L]'histoire de Caïn, souvent mise en rapport avec celle de la Tour de Babel, symbolise infiniment mieux le désastre de la transgression que ne le fait l'anodin vol d'une pomme. La haine d'un frère, l'épanchement du sang, l'angoisse et l'errance du coupable, la prolifération de la violence ont constitué une saisissante parabole, qui n'a cessé de hanter les littératures occidentales.<sup>1</sup>

Or dans *Trois femmes puissantes*, comme dans *Rosie Carpe*, Abel est le nom attribué à un criminel. Les rôles sont inversés et le choix est loin d'être anodin. Il est vrai que les autres données du récit biblique ne sont pas respectées, surtout que le crime n'est pas un fratricide. Pourtant, il est possible de parler d'une « prolifération de la violence »<sup>2</sup>, même d'une transmission héréditaire de l'agressivité à travers les réactions brutales de Rudy. Chez Marie NDiaye « le questionnement des noms et des toponymes qui peuvent suppléer à la description physique (et vice-versa) permet de découvrir non seulement la famille, mais aussi la société du XXI<sup>e</sup> siècle »<sup>3</sup>. Et le monde occidental contemporain contient un grand nombre de références onomastiques religieuses. Cet aspect n'est pas dépourvu d'ironie dans les œuvres du corpus. Pensons seulement à Djibril, l'enfant méprisé par sa grand-mère paternelle à cause de son aspect. Son nom arabe est l'équivalent de Gabriel. Celui-ci est l'archange le plus important de Dieu, dans les trois religions abrahamiques. Le racisme orienté vers Djibril sous-tend donc également une discrimination religieuse et trahit de nouveau la bigoterie de « maman ». Ladivine n'est pas un prénom de saint, mais comporte une claire allusion spirituelle. Encore une fois, il y a une pointe de cocasserie dans ce nom inventé, car il n'y a

---

<sup>1</sup> Philippe Sellier, « Caïn » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 254.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Ursula Link-Heer, « Noms et toponymes dans l'œuvre de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éd.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, *op. cit.*, p. 242.



rien de « divin » chez les deux femmes qui le portent. Ladivine Sylla est un être simple et honnête, version terne de la troisième femme puissante, Khady. Elle pèche en acceptant l'amour d'un Blanc et en cachant l'identité de celui-ci à sa fille, Malinka. Ladivine Rivière est un professeur de français, une épouse et une mère dévouée ; mais elle cache une adolescence détruite par la prostitution et des épisodes d'alcoolisme en compagnie de son mari.

Bien qu'aucun de ses prénoms ne fasse allusion à un personnage-clé du christianisme, Malinka/Clarisse est perçue par sa fille comme une véritable sainte. Ladivine Rivière ne comprend pas pourquoi les autres semblent « méconnaître la splendeur de l'innocence de Clarisse Rivière » (*L*, p. 280). Dans ses souvenirs, la Métisse blanche est évoquée avec tendresse et dévotion, dans un langage émaillé de mots religieux : « Clarisse Rivière *s'immol[e]* au besoin de liberté [de Richard] » (*L*, p. 166), son sourire paraît « une fugitive fleur *d'ingénuité* » (*L*, p. 167), sa façon d'être est imprégnée d'une « *tendresse naïve*, immatérielle, bouleversante » (*L*, p. 168) ou d'une « *terne sainteté* » (*L*, p. 281)<sup>1</sup>. Toutefois, l'existence d'autres points de vue concernant ce personnage vont au-delà de l'aveuglement et de l'amour filiaux ; surtout si les raisons sont détaillées par la femme en question. L'apparence de sainteté et de martyr que le comportement de l'héroïne transmet, s'avère être une image contrefaite, tout comme l'existence entière de Clarisse Rivière. Malinka fera n'importe quoi pour cacher son métissage. En même temps, elle est consciente du malheur qu'elle cause à sa mère et à elle-même :

Son amour pour sa mère était une nourriture âcre, impossible à avaler. Cette nourriture se dissolvait dans sa bouche en particules d'amertume puis se reconstituait et cela durait et c'était sans fin, la boule de pain mauvais qui passait d'une joue à l'autre, puis les bribes molles, fétides, qui faisaient de sa bouche un puits de honte. (*L*, p. 72)

Pour avoir fait « de la vie de la servante un pain [...] amer » (*L*, p. 111), Clarisse décide qu'il n'y a « aucune autre issue à cette violence, à cette honte que celle de la plus grande, de la plus indiscutable bonté par ailleurs » (*L*, p. 63). Cet ailleurs est représenté par toute son existence à Langon. L'agressivité avec laquelle l'héroïne rejette sa mère est donc compensée par une douceur extrême à l'égard de Richard et de leur fille, Ladivine. Aucune dispute n'est provoquée ou soutenue par la protagoniste, aucune réprobation n'est formulée dans ses relations avec son mari et son enfant ; et pour réussir cela, elle doit toujours être

---

<sup>1</sup> Nous soulignons.

« attentive à se dominer » (*L*, p. 74). L'image de sainte de Clarisse, le « vœu d'obéissance » (*L*, p. 74) qu'elle s'impose cachent donc une transgression beaucoup plus grave que les péchés des deux autres femmes au prénom issu de l'Imaginaire chrétien. Richard Rivière comprend vaguement qu'il y a un côté caché et farouchement protégé dans le comportement de sa femme. L'adivine comprendra seulement au cœur de la forêt africaine que sa mère est différente de ce qu'elle avait cru. Comme dans le cas de la « maman » de Rudy, les actions de Clarisse ne sont pas motivées par la foi. Toutefois, la moralité intrinsèque de la métisse la différencie de la Française raciste et bigote<sup>1</sup>.

Les aspects mentionnés jusqu'à présent ne font que frôler le christianisme. L'irrévérence de Marie NDiaye attribue des mots, des noms et des gestes qui en relèvent à une pléiade de personnages somme toute ordinaires et mesquins. Pourtant, l'écrivain sait introduire aussi du sublime dans ses romans, à côté de la carnalisation. Cela est visible dans le traitement de certains personnages, surtout des Noirs ou des Métis, qui deviennent des variantes modernisées des martyrs. Cet exploit, ils ne le réalisent pas en essayant de défendre leur foi, en se sacrifiant pour Dieu ou pour leur patrie. Ils le font en restant sereins et honnêtes face à l'adversité. Le martyr suprême de la chrétienté reste Jésus-Christ. Sa figure a été longuement réappropriée et adaptée en fonction des époques et du changement des mœurs ; mais elle reste pourtant un symbole de la pureté dans un monde corrompu et décevant :

À la reconstitution d'ordre historique et vraisemblable, l'écrivain, le poète surtout, préférera souvent la transposition du personnage dans un autre cadre de réalité, acceptant d'emblée « l'invraisemblable ». Le procédé peut se réclamer de la foi originelle au « retour » du Christ.

L'écrivain peut ainsi transposer la figure de Jésus dans l'actualité ou du moins dans un passé historique relativement proche, où il apparaît comme contestant (ou révélant) les vices d'une société moderne [...].<sup>2</sup>

Christine Jérusalem parlait « d'un vaste réseau d'images christiques revisitées par l'imaginaire de l'écrivain »<sup>3</sup>, en insistant sur la « réalité corporelle »<sup>4</sup> des personnages. Dans cette lignée, les références religieuses seraient assez étendues, car les héros de NDiaye sont

---

<sup>1</sup> Certes, nous n'avons pas accès au point de vue de la mère de Rudy. Il n'est pas impossible que cette femme cache des pensées et des secrets que son fils est incapable de percevoir. Nous voyons bien dans *L'adivine* que la multiplicité des points de vue permet la révélation de certains traits de caractère insoupçonnés. Ce regard croisé manque pour un personnage mineur tel que la mère du héros du deuxième volet de *Trois femmes puissantes*.

<sup>2</sup> André Dabezies, « Jésus-Christ en littérature » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 867.

<sup>3</sup> Christine Jérusalem, « Des larmes de sang au sang épuisé dans l'œuvre de Marie NDiaye (*hoc est enim corpus meum*) » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>4</sup> *Ibid.*

presque tous accablés par des souffrances physiques. Or, il y a deux personnages pour lesquels la réinterprétation transgresse le côté physique : Sony et Khady Demba.

En ce qui concerne le premier volet de *Trois femmes puissantes*, l'utilisation de l'Imaginaire chrétien dépasse l'image du Christ. L'histoire de Norah, de son père et de son frère Sony, s'inscrit dans une réinterprétation de la Trinité ; non seulement à cause du visage et des fautes humains attribués à la divinité, mais également à cause de l'emplacement des événements. L'Afrique n'est peut-être pas le lieu où un Européen situerait normalement une réécriture du Nouveau Testament. Le père, dont nous ne connaissons pas le nom, est un Sénégalais dur et intraitable, fier de ce qu'il est et de ce qu'il fait. Malgré le fait qu'au début du récit il semble avoir tout perdu, il a, dans les yeux de sa fille, les attributs de « Dieu le Père », dans toute son acception d'autorité implacable. En effet, c'est le personnage qui ouvre le roman et d'une manière assez théâtrale : « [II] parut comme fortuitement sur le seuil de sa grande maison de béton, dans *une intensité de lumière soudain si forte* que son corps vêtu de clair paraissait la produire et la répandre lui-même »<sup>1</sup> (*TFP*, p. 11). L'âge avancé et la lumière sont deux attributs de Dieu dans le judaïsme et le christianisme. La « brillance froide » (*TFP*, p. 11), « la froide luminescence » (*TFP*, p. 41), « la phosphorescence » (*TFP*, p. 94) sont perpétuellement associées au corps « petit, alourdi » du personnage. Pas de sublime dans la reconstruction de cette hypostase divine. Comme le Diable de *La Femme changée en bûche*, aucune trace de la splendeur d'antan n'accompagne la présence du père de Norah, sauf quelques manifestations d'orgueil et d'obstination. Le Père est humanisé, trivialisé. Il n'est plus qu'un « vieillard égoïste » (*TFP*, p. 39) et sale, dépouillé de toute magnificence. Pourtant, il réussit à garder un ascendant important sur tous ceux qui le connaissent : « Il était chez lui partout, installé en chacun d'eux en toute impunité et, même mort, continuerait de leur nuire et de les tourmenter » (*TFP*, p. 65).

Le même procédé de vulgarisation est visible dans le traitement du Saint-Esprit. Le personnage focal, Norah, fait office de Paraclet, qui est le « [n]om donné au Saint-Esprit, troisième personne de la Trinité, signifiant "aide, protecteur, intercesseur, consolateur" (*Bible* 1912) »<sup>2</sup>. Une analyse étymologique du mot grec et de son interprétation permet de rehausser le parallèle entre une femme métisse et une des hypostases de la Trinité : « π α ρ ά

---

<sup>1</sup> Nous soulignons.

<sup>2</sup> « Paraclet » in *Trésor de la langue française informatisé*, *op. cit.* Le mot en italique apparaît dans le texte d'origine.

κ λ η τ ο ς adj. "qu'on appelle à son secours", d'où subst. "avocat, défenseur; intercesseur" »<sup>1</sup>. Comme le Saint-Esprit, le rôle de Norah est celui d'aider son père et son frère. Sa présence à Dakar n'est pas réclamée dans le but d'une simple réunion familiale. Son père veut qu'elle soit l'avocate de Sony, qu'elle le défende dans un procès de crime. La transposition moderne et féminine de l'Esprit est cocasse. Les manquements de l'héroïne sont presque aussi multiples que ceux de son père, même si elle a du mal à reconnaître ses propres fautes. Le Saint-Esprit doit secourir ; dans *Trois femmes puissantes*, son incarnation doit avant tout réorganiser sa vie et récupérer ses souvenirs afin de pouvoir aider son frère.

Ce frère est le seul être perçu d'une manière favorable par le focalisateur de la première partie du roman, à côté du regard fugitif posé sur la jeune Khady Demba. Malgré l'oisiveté de Sony, bien qu'il soit accusé d'adultère et de meurtre, « malgré la maigreur, les croûtes de sang séché, la barbe folle » (*TFP*, p. 82), son visage est « un visage de saint » (*TFP*, p. 82) dans les yeux de Norah. L'association au Christ est due à la façon avec laquelle le jeune homme supporte une accusation injuste<sup>2</sup> : avec « bonté » (*TFP*, p. 82) et « en souriant » (*TFP*, p. 82). C'est comme si les adversités n'arrivaient pas à tacher son âme : « Tout visage humain peut donc être référé à Jésus-Christ comme à un modèle symbolique ; plus particulièrement, toute souffrance et toute agonie peuvent s'accorder aux siennes [...] »<sup>3</sup>. Cette citation s'applique encore mieux dans le cas de Khady Demba, l'héroïne du troisième récit de *Trois femmes puissantes*. Elle ne fait pas partie d'une Trinité dénaturée. Son discours n'est pas parsemé par des vocables religieux et, par ailleurs, elle est moins instruite que les personnages focaux des deux premières parties. Malgré cela, la jeune Sénégalaise est celle qui souffre le plus, celle qui est le plus humiliée. À côté de Clarisse Rivière, Khady est le seul personnage focal du corpus qui meurt au cours du récit. Toutefois, elle n'a jamais honte de rien et est fière de sa propre personne. Sa mort n'est pas un échec, mais l'espoir d'une vie meilleure. Le grillage barbelé auquel la protagoniste s'agrippe devient un symbole moderne de la croix : « [Khady] voulait monter et se rappelait qu'un garçon lui avait dit qu'il ne fallait jamais, jamais s'arrêter de monter [...], mais les barbelés arrachaient la peau de ses mains et

<sup>1</sup> « Paralet », étymologie, in *Ibid.* Nous soulignons.

<sup>2</sup> Sony n'est pas l'assassin de sa belle-mère, mais il assume le crime pour délivrer son père. Ajoutons également que son âge est proche de celui du Christ à la fin de sa vie terrestre : « [L]e frère [de Norah] avait trente-cinq ans » (*TFP*, p. 37).

<sup>3</sup> André Dabezies, « Jésus-Christ en littérature » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 869.

de ses pieds » (*TFP*, p. 316). Et si la réincarnation en oiseau est peut-être issue du paganisme africain, elle fait également songer à la Résurrection et à l'Ascension<sup>1</sup> du Christ :

[Jésus-Christ] a vécu jusqu'au bout la contradiction humaine, le problème du mal. [...] [S]on échec apparent révèle en fait que la vie et l'amour sont plus forts que la mort et que tout échec, toute souffrance peuvent et doivent prendre sens et engendrer la vie.<sup>2</sup>

Sony et Khady sont deux représentants du sublime dans une œuvre qui ne manifeste en général aucun respect pour la foi chrétienne. Soulignons cependant qu'il reste une dose d'ironie dans la représentation religieuse positive des personnages, mais même cela n'arrive pas à diminuer l'étendue de leur sacrifice et de leur pureté intérieure. Peu importe qu'ils soient Métis ou Noirs, peu importe si Sony pêche avec la femme de son père ou Khady se prostitue<sup>3</sup> pour continuer son trajet vers l'Europe ; par rapport aux faussetés des autres, leur âme n'est pas atteinte par les adversités ou la corruption sociale ou familiale.

### III.1.5 Adaptation de la mythologie gréco-romaine

Si la famille de Norah peut être envisagée comme une réécriture de la Trinité, si son voyage en Afrique est un trajet initiatique, son désir de sauver son frère ressemble à une descente aux Enfers. Cela ferait d'elle une variante moderne d'Orphée. Certes, l'Enfer est une partie importante de l'Imaginaire chrétien, mais il est présent aussi dans les croyances de l'Antiquité gréco-romaine. Orphée est un des Argonautes qui accompagne Jason dans la recherche mythique de la toison d'or. Selon Pierre Brunel, le trajet du musicien thrace dans l'Hadès ne serait qu'un ajout littéraire tardif au mythe original de la toison :

[À] bien des égards, la descente d'Orphée aux Enfers, à la recherche de l'Eurydice perdue, recommence et redouble l'évocation du mort (ou sa représentation emblématique, le rapt de la Toison gardée par un monstre chthonien). On retrouve la pliure caractéristique de la structure du mythe. Il est vrai que c'est peut-être ici le mythe littéraire qui redouble le mythe proprement dit.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> L'élévation de Norah dans le flamboyant, à côté de son père, pourrait aussi être lue comme une allégorie de l'Ascension ; sauf que dans ce cas, il y aurait un transfert symbolique entre deux hypostases de la Trinité, Norah devenant Jésus-Christ. Ou bien, puisqu'elle ne meurt pas, l'épisode fait songer à l'ascension d'Élie, vivant, à côté de Dieu le Père.

<sup>2</sup> André Dabezies, « Jésus-Christ en littérature » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 869.

<sup>3</sup> Envisagé depuis cet aspect, l'histoire de Khady fait allusion au personnage biblique de Marie Madeleine.

<sup>4</sup> Pierre Brunel, « Orphée » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1133.

Les écarts entre la version mythique<sup>1</sup> et l'histoire de Norah sont multiples. En premier lieu, Sony est le frère de l'héroïne et il n'est pas mort, bien que sa personnalité semble avoir été écrasée par le caractère dominant et volontaire du père. La prison surpeuplée et surchauffée de Dakar, Rebeuss, est cependant une version moderne assez convaincante de l'Enfer antique<sup>2</sup>. Le récit de la récupération d'un être aimé reste incomplet ; le lecteur ne connaît ni le déroulement ni la sentence du procès. Pour Marie NDiaye, le résultat final est moins important que ce qui se passe dans l'esprit de la jeune femme au cours de cette aventure. L'enjeu du voyage dans cette réécriture moderne est la récupération de soi. À la fin du volet, Norah « march[e] avec joie [...] et son esprit [est] en paix et son organisme ne la surpren[d] plus » (*TFP*, p. 92). Pareillement, l'héroïne espère délivrer Sony d'un enfer plus suffocant que Rebeuss, celui dans lequel leur père les a jetés en décomposant leur famille :

[Norah] avait cessé de se demander pourquoi elle ne doutait pas que renaîtrait en elle l'amour pour son enfant dès lors qu'elle serait allée au bout de ce qu'elle pouvait faire pour Sony, dès lors qu'elle les aurait délivrés, Sony et elle, des démons<sup>3</sup> qui s'étaient assis sur leur ventre quand elle avait huit ans et Sony cinq. (*TFP*, p. 93)

Une approche différente de la descente aux Enfers apparaît dans *Ladivine*. Le plus grand écart consiste dans le fait que Ladivine Rivière ignore complètement l'existence d'une mission qu'elle doit accomplir. Elle part en Afrique, non pas pour récupérer un être aimé mort, mais pour y passer ses vacances. La jeune femme ne connaît pas la vérité concernant son héritage. La connivence avec ce pays étranger, brûlant, hostile, la déconcerte. Le séjour hors de France est infernal pour les Berger<sup>4</sup>, mais Ladivine sent une familiarité singulière dans l'endroit qu'elle visite. Son arrivée au cœur d'une forêt africaine profonde lui relève sa mission : elle y retrouve l'âme de sa mère assassinée en France, elle entend « une convocation sourde, rauque [...] à laquelle [elle] ne pourrait se soustraire » (*L*, p. 317). Pour

---

<sup>1</sup> À vrai dire, il n'y a pas de variante définitive de la descente aux Enfers. Le dénouement le plus connu, celui qui apparaît dans les *Géorgiques* de Virgile, est malheureux : Eurydice est perdue pour Orphée, car il transgresse l'interdiction de ne pas se retourner pour la voir. Pourtant, il y a d'autres versions qui « suggère[nt] une victoire finale d'Orphée » *Ibid.*, p. 1134.

<sup>2</sup> Ajoutons que l'endroit est bien réel et tout aussi infernal que l'écrivain le présente. Le site d'une télévision sénégalaise précise : « La prison de Rebeuss occupe régulièrement la une des médias : pour un détenu mort dans des conditions peu orthodoxes, pour une grève des détenus ou encore pour des cas de tortures. Bref! une chose est au moins sûre ; les conditions de détentions sont loin d'être bonnes dans cette maison d'arrêt et de correction. ». Pour plus d'informations voir : « Cet ancien détenu raconte comment les prisonniers côtoient l'enfer à Rebeuss » (vidéo) sur le site de 2stv.net, publié le 6 mars 2014. [En ligne] <http://2stv.net/cet-ancien-detenu-raconte-comment-les-prisonniers-cotoient-lenfer-a-rebeuss-2/> (Consulté le 28 décembre 2015)

<sup>3</sup> Le démon appartient à l'Imaginaire chrétien. Les registres, les influences, les réécritures s'entremêlent pour donner un caractère protéiforme aux ouvrages de Marie NDiaye.

<sup>4</sup> Les affaires de la famille Berger sont volées à l'aéroport. Les conditions de l'hôtel sont déplorables. La chaleur est extrême et les autochtones ne sont pas du tout accueillants.

Ladivine comme pour Norah, la quête de soi-même est essentielle. Toutefois, contrairement à la première femme puissante, contrairement à la version la plus connue du mythe d'Orphée, la fille de Clarisse accomplit sa tâche : métamorphosée en chien, elle « rapport[e] [à Ladivine Sylla et à Richard Rivière] le cœur palpitant de Malinka » (*L*, p. 430). Par ailleurs, le motif du voyage se trouve au carrefour de plusieurs influences mythiques. Nous avons observé que la littérature africaine postcoloniale exploite le mythe du voyage initiatique échoué. Les aventures d'Ulysse, personnage essentiel de la mythologie grecque ou latine et source intarissable pour la littérature moderne, servent également d'inspiration pour les déplacements incessants que font les héros de Marie NDiaye. C'est un mythe qui semble englober tous les trajets réalisés par les personnages du corpus. En effet, si tous les protagonistes n'expérimentent pas une descente aux Enfers, tous réalisent un voyage plus ou moins mouvementé ou fructueux. Rappelons aussi que l'histoire de Rudy Descas résonne avec une fameuse réinterprétation littéraire de l'Odyssée de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : *Ulysse* de James Joyce<sup>1</sup>.

Le mythe d'Œdipe fait également partie des récits mythiques qui ont eu une longue tradition littéraire. Il est d'autant plus singulier qu'il est entré dans la culture occidentale non pas par la mythologie grecque ancestrale, mais grâce aux tragédies de Sophocle :

Plus qu'aucun autre [...], le mythe d'Œdipe s'est confondu avec une œuvre, à tel point que pour des générations d'Occidentaux, Œdipe a pu être confondu avec *Œdipe-Roi* (vers 430 avant Jésus-Christ) ou avec *Œdipe à Colone* (vers 406), et le mythe lui-même avec la tragédie.<sup>2</sup>

Non seulement il a connu de nombreux avatars littéraires, mais le récit de l'homme aux chevilles percées, parricide et incestueux a généré de multiples interprétations ou symboles, certains dépassant le champ de la littérature. « Œdipe [...] semble avoir cessé d'appartenir en propre à la création littéraire pour féconder d'autres discours. La permanence de la littérature ne se trouve pas mise en cause mais la parole sur Œdipe n'est plus l'apanage des écrivains »<sup>3</sup>. En effet, de nos jours, le mythe est connu surtout par le biais de la psychanalyse : « pour Freud, Œdipe est la représentation de notre histoire inconsciente ; il

---

<sup>1</sup> Dans les deux cas, l'action se déroule pendant une journée. Pendant ce temps, les héros réalisent un trajet à travers la ville où ils habitent et remémorent des épisodes de leurs existences. Certes, le roman de James Joyce est plus long et complexe et les allusions à l'Odyssée d'Homère sont plus directes. Pourtant, la parodie et la banalité de la vie des protagonistes représentent d'autres points communs.

<sup>2</sup> Colette Astier, « Œdipe » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1085.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 1093.

s'aveugle pour avoir commis ce que chaque homme désire et refoule dans son enfance : l'inceste et le parricide »<sup>1</sup>. Et cette interprétation semble être la base pour la reprise du mythe dans les deux romans du corpus. Les amours entre Sony et sa belle-mère font penser à l'histoire d'Œdipe. Comme dans d'autres cas, les circonstances sont transformées, vu qu'il n'y a pas de lien de sang entre les deux. La relation dysfonctionnelle entre Norah et son père a certains points communs avec le mythe et, surtout, avec sa variante psychanalytique. La première femme puissante se montre très sensible à la déchéance physique de son géniteur, tout comme elle s'est sentie face à la « jeunesse auparavant si mystérieusement constante (*TFP*, p. 11) de celui-ci. Délaissée par le père, elle ne ressent pas de jalousie envers sa mère, abandonnée à son tour. Norah a pourtant envié tous ceux qui ont réussi à gagner l'affection ou au moins la bienveillance de son père. À le voir dépouillé de toute sa splendeur, elle comprend, pourtant, la vilénie « de sa vertu de fille jalouse enfin vengée de n'avoir jamais appartenu au cercle des proches de son père » (*TFP*, p. 18). Annika, le plus jeune personnage focal du corpus, regarde son père, Marko, « comme s'il était un superbe animal qui ne pouvait savoir qu'on le trouvait beau ni comprendre qu'on l'admirait » (*L*, p. 331). Très mûre et responsable pour ses huit ans, elle comprend la disparition-métamorphose de sa mère, « [m]ais elle ne p[eut] [lui] pardonner [...] d'avoir laissé Marko dans un tel état de détresse et de désarroi » (*L*, p. 333). Sensible à la beauté physique et à la gentillesse de son père, Annika veut le protéger. Les renvois œdipiens sont atténués dans cette brève partie, mais encore décelables.

Paul Diel remarque la corrélation entre l'apparence physique et la dimension psychologique du personnage mythique :

Les tendons coupés à Œdipe enfant symbolisent une diminution des ressources de l'âme, une déformation psychique qui caractérisa le héros durant toute sa vie. [...] Le mythe compare ainsi la démarche de l'homme à sa conduite psychique [...]. Or l'homme psychiquement boiteux est le nerveux. Œdipe est le symbole de l'homme chancelant entre nervosité et banalisation. Il surcompense son infériorité (l'âme blessée) par une active recherche d'une supériorité dominatrice.<sup>2</sup>

Le modèle le plus représentatif d'Œdipe dans les œuvres du corpus est, de toute évidence, Rudy Descas, dans *Trois femmes puissantes*. Rudy est exactement ce type de *nerveux* qui souffre d'un complexe d'infériorité. Il s'efforce de dépasser cette condition par la

<sup>1</sup> Henri Benac, *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette Éducation, 1988, p. 345.

<sup>2</sup> Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, 1966, cité in Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982, p. 685.



force, par l'intimidation. Les autres le craignent et essaient de l'éviter : « [Fanta] refusait de donner affection et soins à la maison de son mari » (*TFP*, p. 116), « l'enfant [...] se tenait prudemment à l'écart de son père » (*TFP*, p. 116), « [Rudy] remarqua le mouvement de peur qui tassa très légèrement Cathie sur sa chaise lorsqu'il s'approcha d'elle » (*TFP*, p. 153). Bien qu'il aspire à la sérénité, bien qu'il veuille être aimé et respecté, bien qu'il envie la position et les réussites des autres, Rudy semble poussé par la fatalité vers une existence médiocre et violente. De plus, il trouve sa consolation dans une « colère chaude, presque douce, presque cordiale » (*TFP*, p. 115). Il est banal et turbulent, image déformée de l'Œdipe mythique, et est mieux adapté au monde contemporain par ses limites.

Les ressemblances ne s'arrêtent pas ici. Rudy ne commet pas un parricide. Cependant, les crimes de son père et son suicide pèsent sur lui et lui troublent l'esprit. Il se rappelle avec minutie tous les détails du meurtre de l'associé de son père. C'est comme si Abel Descas l'avait transformé en complice, ou pire, en assassin :

[Rudy] pouvait se représenter, les yeux grands ouverts, la cour devant le bungalow de bois et de tôle, l'étroite terrasse pavée de blanc, et le gros véhicule gris de son père broyant la tête de Salif [...], il pouvait se représenter dans ses moindres détails, haletant de douleur et d'incrédulité, la scène où couleurs et sons ne variaient jamais, mais il était aussi capable [...] de la voir depuis des angles divers. (*TFP*, p. 210)

Une malédiction paternelle pèse sur le héros, celle de la violence brutale. Comme son géniteur, il se fait aussi coupable d'une colère envahissante, toute-puissante. Rudy essaie d'étrangler un de ses élèves provenant de Dara Salam, le village de vacances construit par son père et son associé. Il veut poignarder, sans raison apparente, Gauquelan, un sculpteur local. Finalement, il se rend compte qu'il aurait aimé tuer son père : « Oh, songeait Rudy [...] ce n'est pas Gauquelan qu'il eût été utile d'empêcher à jamais d'émerger de sa sieste, [...] mais bien plutôt son père à lui, Rudy » (*TFP*, pp. 212-213). Le héros aspire donc au parricide. Comme Abel Descas est mort depuis longtemps, Rudy fait de Gauquelan une figure paternelle qui devrait être punie pour de nombreuses transgressions. Pourtant, en épargnant la vie du sculpteur, Rudy s'érige contre l'héritage agressif du père ; il devient meilleur que celui-ci. À la fin du récit, il est conscient de ses propres fautes et il veut les expier.

Rudy manifeste aussi une sorte d'attirance physique et de jalousie envers sa mère. Cela a commencé dès son enfance, lorsqu'il a senti que sa place dans l'affection de sa mère était prise par un autre enfant, son futur chef, Manille : « [Rudy] se sentait brusquement

presque aussi jaloux, perdu et malheureux [...] lorsqu'il avait vu chaque mercredi revenir maman avec ce garçon plus vieux. » (*TFP*, p. 158). À la découverte de l'identité de l'*autre*, sa jalousie réapparaît, aussi forte qu'autrefois : « Oh, c'était lui, c'était Manille ! » (*TFP*, p. 159). Remarquons que cette jalousie est augmentée par le fait que son chef, Manille, a été aussi le supposé amant de sa femme, Fanta. Il s'agit donc d'une double trahison. Outre ce sentiment, Rudy est assez sensible au corps de sa mère, même lorsqu'il est adulte :

[M]aman lui caressa la joue, lui flatta la nuque en lui souriant tendrement, et sa main froide, moite, était un contact déplaisant.

[Rudy] apercevait, comme elle était petite, ses seins un peu lourds dans l'échancrure profonde du polo.

Ils lui parurent gonflés de lait ou de plaisir.

Il détourna les yeux, recula doucement pour qu'elle ôtât sa main. (*TFP*, pp. 239-240)

Le charme sexuel qu'exerce « maman » sur Rudy est doublé d'un retour à la petite enfance. La mention du lait trahit une fixation orale, une régression à l'allaitement. Le héros n'a pas bénéficié de l'affection maternelle lorsqu'il était petit ; à cause de cela, il envie tous ceux que sa mère traite avec un peu de bienveillance, voire d'amour. Comme pour l'obsession du père, l'attachement œdipien à la mère se résout à la fin du récit, dans un mouvement de prise de conscience. Le voile qui couvrait les yeux de Rudy tombe. Tous les malentendus se dissipent ou, au moins, ne l'affectent plus. Il rompt avec le passé et il en est soulagé : « il sentait sa colère atténuée et presque abolie par sa décision, grisante, revigorante, de ne plus jamais rendre visite à maman » (*TFP*, p. 243). En tuant la buse justicière – le seul meurtre véritable qu'il ait jamais réalisé – le personnage retrouve la sérénité perdue. Cet oiseau, symbole de sa conscience et de ses remords<sup>1</sup>, réussit par son immolation à délivrer Rudy de l'atmosphère œdipienne, car les problèmes du subconscient semblent résolus :

La voiture s'ébranla.

Elle passa sur un objet gros, dense, mou qui la déséquilibra légèrement.

- On a écrasé un oiseau, dit [Djibril] de sa voix fraîche.

- Ce n'est rien, souffla Rudy, ça n'a plus d'importance. (*TFP*, p. 244)

La tendance au syncrétisme des mythes n'est plus à démontrer. Nous avons déjà observé que les différentes catégories mythiques ne sont pas complètement fermées ou

---

<sup>1</sup> Symbole donc, nous l'avons vu, des Érinyes (ou des Furies) mythiques.

impermeables. Il reste pourtant un mythe qui concentre une large charge symbolique : celui du labyrinthe. Précisons d'emblée que nous parlons du labyrinthe de Crète et de toute l'abondante réécriture qu'il a suscitée dans l'histoire de la littérature occidentale. Le récit rassemble des figures diverses de la mythologie grecque : Minos, Pasiphaé, Minotaure, Dédale, Icare, Thésée, Ariane... Quelques-uns de ces personnages se retrouvent reflétés, d'une façon ou d'autre, dans les romans étudiés.

Commençons avec l'histoire d'un artiste achevé, intelligent et rusé : Dédale. Architecte, sculpteur, ingénieur, il fut à la fois apprécié et détesté. « Par son nom, il est lié à des images de fabrication artisanale et artistique. C'est un inventeur fertile en ressources, un créateur qui fait passer le plaisir d'imaginer et de construire avant le souci moral. »<sup>1</sup>. Doué d'une ingéniosité débordante, c'est surtout la construction du labyrinthe qui fait sa renommée, ce labyrinthe auquel son nom se confondra au fil des siècles<sup>2</sup>. En outre, « son invention lui apporte des déboires, et l'on semble plutôt l'en plaindre, sans doute parce que l'on voit en lui l'image du créateur que sa création persécute. »<sup>3</sup>. Il est difficile de puiser dans les œuvres du corpus un personnage qui soit aussi doué que Dédale. Toutefois, il existe des « anti-Dédale », des personnages qui se font passer pour des artistes, même si leur travail ne vaut rien. La volonté de dérision est évidente dans la tournure que Marie NDiaye choisit de donner à cette figure mythique. Un tel individu serait peut-être le sculpteur Gauquelan. Rudy le méprise et l'envie en même temps parce qu'il gagne de l'argent avec des œuvres médiocres. Le héros se sent personnellement visé par une statue grotesque de Gauquelan. Il accuse donc ce personnage inconnu d'avoir utilisé son image sans avoir son accord :

C'était comme si, se disait [Rudy], Gauquelan avait profité de son sommeil ou de son innocence pour le faire figurer sur une ridicule photo pornographique qui aurait rendu Gauquelan plus riche et Descas plus pauvre, grotesque [...]. (*TFP*, p. 100)

Plus que le sculpteur, Rudy lui-même est un anti-Dédale. Son travail chez Manille n'implique pas seulement la vente des cuisines, mais également la mise en place harmonieuse de toutes les parties. Pour ce faire, le héros doit avoir un brin d'imagination et respecter

---

<sup>1</sup> André Peyronie, « Dédale » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 421.

<sup>2</sup> En effet, *Dédale* est devenu un substantif commun désignant le « [l]abyrinthe de Crète, construit par l'ingénieur et inventeur Dédale, et où Thésée pour affronter le Minotaure, réussit à ne pas se perdre grâce au fil d'Ariane. ». « Dédale » in *Trésor de la langue française informatisé*, *op. cit.*

<sup>3</sup> André Peyronie, « Dédale » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 421.

quelques règles. Or il n'est pas capable de créer une cuisine qui respecte les désirs du client. Chez Madame Menotti, il se trompe dans les calculs et les résultats sont désastreux :

Le comptoir était en place, le tuyau de la hotte inséré dans le plafond. Cependant la plaque de cuisson se retrouvait non pas sous la hotte mais largement à côté et Rudy comprit immédiatement que, si l'on tentait de déplacer le comptoir pour positionner la plaque au bon endroit, il deviendrait impossible de circuler autour avec aisance. (*TFP*, p. 191)

Donc, au lieu de créer une cuisine moderne, Rudy Descas réalise un espace contraignant, plein d'obstacles, qui détruit les « espoirs de bonheur, de légèreté, de cohérence et de paix qu'avait contenus dans sa perfection supposée la cuisine de chez Manille » (*TFP*, p. 195).

*Trois femmes puissantes* est une œuvre traversée par de nombreux oiseaux. Ce détail peut faire penser à un autre aspect du mythe; car, au-delà du statut d'inventeur adroit, Dédale, avec son fils Icare, devient l'« image de l'homme qui vole »<sup>1</sup>. Enfermé avec Icare dans le labyrinthe qu'il avait construit pour contenir le Minotaure, le fameux héros s'ingénie à trouver une méthode pour s'échapper : il fabrique deux paires d'ailes qu'il attache avec de la cire. Tous deux s'envolent ainsi vers leur liberté. Icare meurt lorsque, trop intrépide, il s'approche du soleil qui fait fondre la cire. « [E]n tant qu'image de l'homme qui vole, Dédale au XX<sup>e</sup> siècle cède [...] le pas à Icare »<sup>2</sup>. Le fils devient donc « le symbole de la démesure et de la témérité, la double perversion du jugement et du courage »<sup>3</sup>. Le père de Norah, « vieil oiseau épais » (*TFP*, p. 20), s'est élevé à un style de vie prospère et ensuite est tombé pesamment du haut de sa richesse. Il ne meurt pas, mais il se trouve dépouillé de tous les privilèges obtenus. Khady Demba pourrait aussi être envisagée depuis cette perspective, bien que dans son cas il n'y ait aucun penchant vers l'excès, aucune ambition. La fuite hors du labyrinthe sans issue qui était sa vie au Sénégal n'est pas souhaitée par l'héroïne. Elle est poussée à partir et, une fois en route, elle n'a d'autre solution que de continuer à avancer. C'est également ce qu'elle fait en montant le mur barbelé. La métamorphose en oiseau l'aide à échapper. Son corps humain périt ; mais son âme continue à vivre. Khady dépasse ainsi le mythe d'Icare. Un autre Icare romanesque peut être retrouvé dans Fanta, la femme de Rudy Descas. Chez elle, les ailes sont presque visibles :

---

<sup>1</sup> André Peyronie, « Dédale » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 424.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 517.

Ces chevilles alors paraissaient ailés car comment auraient-elles pu, si étroites, si raides [...] transporter aussi vite et légèrement le long corps délié, dense, musclé [...] sans le renfort de deux petites ailes invisibles, certainement les mêmes que celle qui faisaient frémir doucement entre ses omoplates la peau de Fanta [...]. (TFP, p. 119)

Fanta est une Sénégalaise qui a dépassé sa condition à force de travail et d'obstination. Au Sénégal, elle travaille comme professeur de lycée. Elle est respectée. Les ailes invisibles lui donnent du courage et, bien que rationnelle, ce courage la détermine de risquer. Elle risque sa vie bien établie, son estime, son bonheur en quittant le Sénégal pour la France. Elle écoute les propos mensongers de son mari, Rudy, qui avait tout perdu en Afrique. Rudy gâche la vie de Fanta. Celle-ci ne peut pas s'engager comme professeur en France et demeure morne, solitaire, abattue par les accès de violence de son époux, « traînant ses chevilles de plomb dans une maison un peu meilleure que celle qu'elle avait quittée mais qu'elle refusait à gratifier d'une pensée, d'un regard » (TFP, p. 120). Toutefois, la jeune femme semble se relever. La fin est plutôt heureuse. Fanta est donc un autre exemple d'Icare qui se sauve.

Les références aux animaux, qu'il s'agisse d'oiseau, de chien ou de cheval, trahissent le côté animal des héros. Et cela est en relation directe avec le mythe du Minotaure. Si « dans les œuvres profanes [du Moyen Âge], le Minotaure n'apparaît que lorsqu'il est appelé par les autres personnages du mythe [du labyrinthe] »<sup>1</sup>, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle les écrivains choisissent de « [d]onner la parole au Minotaure »<sup>2</sup>. Le monstre mi-homme mi-taureau devient ainsi un personnage-clé, symbole de l'animalité de Thésée, même de tous les hommes :

[L]e Minotaure devient l'image de lui-même que Thésée découvre lorsqu'il descend dans le labyrinthe. Dans *Qui n'a pas son Minotaure* de M[arguerite] Yourcenar (1963), Thésée ne se rend pas compte qu'il est, là, à l'intérieur de lui-même et que les voix familières qu'il entend sont l'expression de ses diverses faiblesses et de ses multiples égoïsmes.<sup>3</sup>

Thésée incarne la forme humaine des protagonistes, tandis que le Minotaure représente les animaux qui hantent leur esprit, trahissant leurs peurs, leur agressivité cachée, leurs préjugés... Ou bien, la nature duale de la créature mythique permettrait-elle l'omission

---

<sup>1</sup> André Peyronie, « Minotaure » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p.1054.

<sup>2</sup> André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>3</sup> André Peyronie, « Minotaure » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1058.

de Thésée ? « Littérairement, le Minotaure connaît donc deux grandes phases : l'une d'incarnation de l'horreur, l'autre de monstruosité problématique »<sup>1</sup>. L'œuvre Marie NDiaye correspond plutôt à la deuxième phase. Aucun personnage central n'échappe à la métaphore animale, dirigée vers lui ou vers d'autres. Pourtant, il ne s'agit pas d'associations destinées à faire peur. Parfois, le sens caché derrière l'image du monstre est lié à une sexualité coupable : « [L]'adultère ne semble pas complètement étranger à la monstruosité et l'on a même l'impression que, sous le couvert mythologique, se trahit le sentiment [...] d'une sorte de culpabilité animale liée à la sexualité »<sup>2</sup>. Pensons seulement à la comparaison de Manille, le chef de Rudy Descas, avec un centaure<sup>3</sup> ; ou encore aux deux « petites figures identiques » (*TFP*, p. 28) des filles que Norah rencontre dans la maison de son père et qu'elle associe à l'image de deux « têtes de phoque posées sur le sable » (*TFP*, p. 28). Dans ces deux exemples, l'idée d'adultère n'est pas loin : Manille est le supposé amant de Fanta, tandis que les jumelles sont le résultat de la liaison entre Sony et sa belle-mère. La transgression des lois du mariage a donc pour substrat une animalité intrinsèque. Succomber à cette tentation signifie permettre au côté sauvage des personnages de se révéler au plein jour, d'abandonner le masque de la civilisation en faveur d'un retour vers les instincts primordiaux.

Ailleurs l'écrivain choisit la symbolique du Minotaure pour montrer les limites de la parole. Les héros ont du mal à extérioriser les discours tumultueux qui traversent leur esprit. Les problèmes communicationnels sont, nous l'avons vu, essentiels dans leurs drames. À cause du silence imposé et de la communication défailante, les relations interpersonnelles demeurent pour la plupart du temps superficielles. Même s'ils en souffrent, les personnages préfèrent ne pas expliquer leur comportement et tirer leurs propres conclusions quant aux actions des autres : « Et Ladivine savait que son père et elle étaient coupables [de la mort de Clarisse Rivière] mais Richard Rivière, lui, avait témoigné par son comportement qu'il ne voyait pas les choses ainsi » (*L*, p. 188).

En outre, tout le bouillonnement interne n'arrive pas à tempérer les inquiétudes des focalisateurs. Enfermés dans les profondeurs de leur conscience tortueuse, ils ressemblent au

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 1059.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1056.

<sup>3</sup> Certes, le Centaure est une créature mythologique différente du Minotaure. Il n'est pas perçu comme un monstre, mais comme un « objet du désir féminin ». Dorita Nouhaud, « Centaure » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 298. Il est donc mieux connoté que le monstre enfermé dans le labyrinthe. Pourtant, « [l]e Centaure représente aussi [...] la rencontre de la force et de la pensée, des impulsions et de la raison, de l'instinct et des sentiments ainsi que des conflits qui peuvent en naître ». *Ibid.*, p. 300. De ce point de vue, la corrélation entre Centaure et Minotaure devient plus évidente.

Minotaure prisonnier dans son labyrinthe. Nous en venons donc à l'image du labyrinthe : « Le Minotaure est un monstre dont la monstruosité résulte de la manière dont il a été engendré. [...] Son histoire est co-extensive à celle du labyrinthe, construit pour lui, voué à disparaître avec lui [...] »<sup>1</sup>. Le labyrinthe est la composante inanimée qui relie plusieurs figures mythiques. Il trahit l'ingéniosité de son créateur, Dédale, mais, surtout il « dévore, digère, et initie ; parfaitement isomorphe, en cela, de son habitant, le Minotaure »<sup>2</sup>. Plus qu'une simple construction, il s'érige en archétype regroupant toute une palette d'images et de renvois. André Peyronie, dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, insiste sur deux aspects du labyrinthe :

[S]i le labyrinthe semble relever de *l'espace* et d'un rapport problématique à celui-ci, l'on peut prétendre aussi qu'il relève du *temps* (l'éternel retour en constituant alors une figure limite). Dans un texte littéraire, il peut apparaître comme un thème explicite, mais il peut aussi constituer une structure latente (plus ou moins pertinente).<sup>3</sup>

La figure du labyrinthe marque symboliquement la voie vers la connaissance et l'acceptation de soi. Pour Nietzsche, « [l]e labyrinthe est l'envers du monde, que le langage, en le stimulant, dissimule. Il renferme le chemin conduisant à la vérité originelle. [...] Fondamentalement, le mouvement du savoir est descente vers le Minotaure et non salut par le fil qui conduit au-dehors »<sup>4</sup>. Dépourvus des bienfaits d'une communication fructueuse avec leur entourage, les héros des ouvrages du corpus n'ont d'autre variante que de descendre aux profondeurs de leur conscience pour y puiser des vérités cachées et des solutions aux problèmes qui les hantent. Le labyrinthe acquiert de cette façon une dimension cathartique. Pour Norah et Rudy, la catharsis s'accomplit à travers le dévoilement des souvenirs cachés ; pour Malinka, grâce au dépassement des préjugés qui l'avaient poussée à renier sa mère ; pour Ladivine Rivière, dans la récupération de l'âme de sa mère et de son propre héritage métis... Seulement Khady Demba ne se perd pas à l'intérieur de sa propre conscience, comme elle risquerait de le faire toute seule dans son pays natal. Il n'y a aucun enchevêtrement, aucune complication inutile dans l'esprit de la jeune Sénégalaise ; tout y est transparent et paisible. Le dédale dépasse donc sa dimension purement matérielle :

---

<sup>1</sup> André Peyronie, « Minotaure » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, pp. 1053-1054.

<sup>2</sup> André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>3</sup> André Peyronie, « Labyrinthe » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 915. Nous soulignons.

<sup>4</sup> André Peyronie, « Labyrinthe » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1057.

Le labyrinthe est avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent. Il est à prendre d'abord au sens figuré et c'est pour cela qu'il est devenu une des figures les plus fascinantes des mystères du sens.<sup>1</sup>

En ce qui concerne le sens propre de la structure labyrinthique, l'introduction d'un territoire inconnu ou peu connu suffit pour engendrer chez le héros de Marie NDiaye un sentiment de déroute et de dépaysement. Certes, pour Nadia, l'héroïne de *Mon cœur à l'étroit*, la ville de Bordeaux, parfaitement connue, devient subitement un dédale où la narratrice n'arrive plus à trouver des repères. Dans *Trois femmes puissantes* ou *Ladivine*, fait son apparition le continent africain. Alors que tous les protagonistes ne sont pas déboussolés au Sénégal<sup>2</sup>, Norah, Khady (qui est une autochtone) et les Berger errent parfois dans la chaleur. Ladivine Rivière est la seule qui apprécie cette terre inconnue pleine de tours et de détours, malgré l'accueil peu favorable qu'elle y reçoit. Le labyrinthe en tant que structure temporelle, en tant que va-et-vient entre passé, présent et futur, engendre l'utilisation des anachronies<sup>3</sup> et également les analyses concernant le mythe de l'éternel retour<sup>4</sup>.

La bi-dimensionnalité spatio-temporelle du labyrinthe dans les œuvres du corpus permet de les intégrer dans ce qu'André Siganos appelle l'écriture archaïque : des textes qui essaient de

[...] raconter une histoire qui s'affranchit aussi largement que possible du temps et de l'espace, en remontant le passé d'un individu jusqu'à l'enfance (voire à sa naissance), ou le passé d'un groupe social, pour se retourner, bien au-delà encore, sur le passé des hommes, aussi loin que possible, jusqu'à imaginer le premier d'entre nous, et postuler un accord avec le monde oblitérant la coupure créée par le langage.<sup>5</sup>

La « nostalgie de l'archaïque »<sup>6</sup> dans les deux ouvrages contemporains étudiés est représentée justement par cette régression dans le passé, vers le début de l'histoire et des troubles des héros. Il y a en effet un côté archaïque dans les angoisses qui les hantent. Il y a également un retour vers les pulsions animalières de l'homme, notamment vers la violence (Rudy Descas ou Marko Berger) et l'instinct de survie (Khady Demba, Norah, Malinka...).

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 916.

<sup>2</sup> Ajoutons aussi que la narration ne se déroule pas uniquement en Afrique. Dans *Ladivine*, un seul personnage focal sort de la France provinciale : Ladivine Rivière qui réside en Allemagne et passe ses vacances hors Europe, au Sénégal probablement.

<sup>3</sup> Pour l'étude des anachronies, voir le sous-chapitre **II.1.3 Histoires et souvenirs**.

<sup>4</sup> Voir **III.1.2 Permanence et restructuration des mythes ancestraux**.

<sup>5</sup> André Siganos, *Mythe et écriture : La nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, 1999, pp. 225-226.

<sup>6</sup> Nous empruntons l'expression à André Siganos, *Ibid.*



L'intégration sociale et familiale difficile, la filiation confuse et problématique enferment les personnages centraux dans une structure labyrinthique. Au moment où le récit commence, le protagoniste se trouve englué dans une situation qui semble sans issue, une situation dans laquelle il s'est jeté plus ou moins volontairement. Pourtant, s'il fallait croire les théories de Siganos, la forme labyrinthique dans laquelle déambulent les pensées des héros est plutôt « "spiralaire", c'est-à-dire ouvert[e] sur une métamorphose »<sup>1</sup>. La métamorphose animale, parfois végétale, représenterait donc non pas un abaissement, mais une évolution vers la sortie du labyrinthe. Khady est sauvée par son envol ; Ladivine Rivière récupère ses origines et la vérité sur sa mère à travers un changement de peau. Rudy Descas ne se transforme pas, mais il trouve l'issue du dédale de ses problèmes avec le sacrifice de la buse justicière. Le cas de son père rend plus visible l'opposition qui existe entre ceux qui s'engluent dans le cercle vicieux de leurs pulsions animales et ceux qui échappent, car ils comprennent les enjeux de leur double nature. Abel Descas cède à la violence en tuant son associé ; il le fait de nouveau lorsqu'il se suicide en prison. Rudy est lui-aussi leurré par la satisfaction immédiate qu'un acte violent lui procure<sup>2</sup>, mais il refuse finalement de vivre sous l'empire de la brutalité.

Les personnages focaux de *Trois femmes puissantes* et *Ladivine* sont donc parmi ceux qui réussissent le passage par l'archaïque, ceux qui résolvent la confrontation entre humain et animal. Ils transcendent leur position initiale et arrivent à sortir du labyrinthe en acceptant leur animalité intrinsèque et leurs défauts, en les dépassant par le fait même de les assumer. Ils réalisent ainsi plus que ne le font d'autres protagonistes, tels que la sorcière Lucie ou Fanny, l'héroïne du roman *En famille*. Pour ces deux femmes, l'issue du dédale est refusée, car elles ne peuvent ni s'adapter ni vivre avec leurs différences.

Envisagé depuis cette perspective complexe, le mythe du labyrinthe est sous-jacent dans un grand nombre d'ouvrages contemporains, y compris dans l'écriture de Marie NDiaye. Cela n'est pas anodin si nous considérons la richesse significative cachée derrière l'image de cette construction ingénieuse ; richesse qui permet de relier, d'une façon ou d'une autre, les mythes littéraires ou littérisés issus de l'Antiquité gréco-latine :

En somme, si le Minotaure et son mythe sont sollicités par notre époque plus que par aucune autre, c'est bien parce qu'ils l'interrogent négativement, c'est bien parce que, résistant à toutes les mises en scène textuelles, ils persistent à rappeler le triple méfait d'une oralité déstituée, d'une horizontalité cultivée du signifiant, et

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>2</sup> L'attaque du garçon de Dara Salam est un exemple clair de l'impulsivité du héros.

d'un refus de l'animalité qui nous meut.<sup>1</sup>

Vouloir mesurer *Trois femmes puissantes* et *Ladivine* à l'aune de la littérature francophone est une tâche complexe. Rien dans le choix plus ou moins conscient du réseau mythique ne fait songer à une influence de l'Imaginaire africain. Tout au contraire, Marie NDiaye réussit à transposer la mentalité occidentale au cœur de l'Afrique. En utilisant des mythes littérisés à longue tradition dans l'écriture européenne, l'auteur tisse un labyrinthe complexe qui relie deux continents et deux façons de penser. La richesse spirituelle de ces endroits ne s'en trouve pas pour autant diminuée. Tout au contraire, il y a une fraîcheur insolite dans la réécriture de la Trinité au Dakar ou dans la riche reprise du mythe grec du Minotaure et du dédale qui l'enferme. Certes, une vision africaine de l'Europe aurait été tout aussi intéressante, mais l'écrivain est dépourvue des outils nécessaires pour réaliser cet exploit.

Pourtant, aucun critique et aucun lecteur attentif ne pourrait diminuer l'étendue du talent de Marie NDiaye dans le traitement mythique, malgré le fait qu'elle garde la banalité des personnages et des situations, de même qu'un léger écart ironique avec les aventures des héros. Et si ses ouvrages sont remplis de modèles d'anti-Dédale, l'habileté de son écriture trahit une ingéniosité digne du constructeur du labyrinthe crétois.

---

<sup>1</sup> André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, op. cit., p. 147.

### III.2 La symbolique

Commençons ce chapitre avec un élément qui est essentiel dans la prose de Marie NDiaye : « l'instabilité de la ligne de partage animal/humain »<sup>1</sup>. Comme le remarque Liana Nissim, « le motif de l'animalisation, toujours dominant chez Marie NDiaye, atteint une évidence incontournable dans *Trois femmes puissantes* et il se confirmera en 2013 dans le dernier roman *Ladivine*, tout parcouru par le leitmotiv des chiens protecteurs »<sup>2</sup>. La dichotomie humain/animal est donc une notion-clé qui appelle plusieurs instruments d'analyse. L'animalité peut ainsi être étudiée depuis la perspective de la description ou de la thématique. Nous avons vu qu'elle est essentielle dans la construction de certains mythes, notamment dans celui du Minotaure. Pourtant, le bestiaire des romans du corpus, composé surtout d'oiseaux et de chiens, relève aussi du symbole.

L'oiseau, symbole de l'air, de l'envol, appartient au régime diurne et a une dominante posturale<sup>3</sup>. Associé à un homme, par comparaison (le père de Norah) ou métamorphose (Khady), le volatile peut également relever du mythe d'Icare, par exemple. Le chien, qui fait partie du même régime et de la même dominante que l'oiseau, est symbole soit de protection, soit d'agressivité. Pour cette dernière circonstance prenons le cas des « trois énormes chiens » (*TFP*, p. 103) qui attaquent Rudy et Fanta. Les « trois monstres » (*TFP*, p. 104) pourraient très bien référencer la figure mythique du Cerbère et être « symbole du trépas »<sup>4</sup>. Le chiffre trois est à son tour perçu soit comme un mythe soit comme un symbole ou un motif dans les contes.

Nous voyons dans ces exemples simplifiés qu'il y a une relation d'interdépendance entre plusieurs concepts de l'Imaginaire. Dissocier les symboles des autres éléments constitutifs du réseau risquerait d'appauvrir les significations de cet ensemble hétéroclite. En tant que partie intégrante des structures de l'Imaginaire, ils coexistent et complètent les mythes, les archétypes, les structures... Et toutefois, une étude pertinente et à part des symboles les plus importants de *Trois femmes puissantes* et *Ladivine* permettrait de mieux

---

<sup>1</sup> Michael Sheringham, « Ambivalence de l'animalité chez Marie NDiaye », in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit., p. 53.

<sup>2</sup> Liana Nissim, « Amour, terreur, répugnance, entre descente et envolée. Les oiseaux des *Trois femmes puissantes* » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, op. cit.

<sup>3</sup> Voir Annexe II, « Classification isotopique des images » dans Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., pp. 507-508.

<sup>4</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 92.

déchiffrer les profondeurs de ces œuvres et de répondre aux questions soulevées par la problématique.

Comme dans le cas des mythes, le travail sur les symboles devrait commencer par un essai de définition qui assurerait une vision à peu près claire des notions utilisées. Le pas suivant consiste à canaliser les différentes approches des quatre éléments (Gaston Bachelard) ou des sensations (Jean-Pierre Richard) afin de réaliser un panorama symbolique englobant ces notions dans les romans du corpus. Le dernier fil conducteur est représenté par des références aux régimes durandiens, à l'intérieur desquels s'organisent schèmes, archétypes et symboles des plus variés. Le but principal est de révéler l'influence de chaque régime dans les deux œuvres et la prévalence des symboles de la féminité ou de la masculinité.

### III.2.1 Définition des concepts utilisés

« La valeur symbolique dépend donc davantage du regard que de la chose vue, de la conscience que du monde. C'est bien pourquoi les valeurs symboliques se voient généralement attribuées de manière privilégiée à des signes fortement ambivalents. »<sup>1</sup>

Il y a deux concepts importants à définir : l'herméneutique et le symbole. Il s'agit de deux notions composites, largement utilisées dans l'analyse littéraire, mais dont l'explication reste floue. Notre objectif est de les étudier et de les conceptualiser pour les utiliser de façon cohérente.

Commençons avec l'herméneutique. Si pour l'étude du mythe, il est possible de parler de toute une panoplie de sciences développées autour de cet élément, allant de la mythologie à la mythanalyse, l'herméneutique et la symbolique sont les sciences qui se penchent sur l'interprétation des symboles. D'après le dictionnaire, l'herméneutique a deux significations qui renvoient à l'interprétation des signes :

*A. – Science des règles permettant d'interpréter la Bible et les textes sacrés, d'en expliquer le vrai sens. Des dictionnaires d'hagiographie, des manuels d'herméneutique sacrée, de droit canon, d'apologétique chrétienne, d'exégèse biblique (Huysmans, En route, t. 2, 1895, p. 284). (...)*

*B. – SÉMIOLOGIE, PHILOS. Théorie, science de l'interprétation des signes, de leur valeur symbolique. Appelons herméneutique l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur*

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *La Vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p. 16.

sens (*M. Foucault, Les Mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966, p. 44*).<sup>1</sup>

La définition qui semble la plus pertinente pour notre recherche est celle du point B, car elle met en relation les deux termes qui sont la base de notre analyse : herméneutique et symbole. L'exemple de Michel Foucault synthétise le mieux la signification du concept étudié et résume des années de polémique dans une explication générale. Remarquons les synonymes possibles donnés avant la définition proprement-dite : sémiologie et philosophie. Toutefois, pour notre travail, il est nécessaire de dégager une définition plus ample et plus correcte d'un point de vue littéraire ; car, nous l'avons déjà observé dans l'extrait du dictionnaire, l'herméneutique ne sert pas seulement la littérature. Hans Robert Jauss parle des différents types d'herméneutique : « l'herméneutique philologique traditionnelle » et « l'herméneutique théologique, juridique, philosophique ou historique » qui sont « les disciplines qui se consacrent à l'édition, à l'étude critique des sources et à l'interprétation historique des textes du passé »<sup>2</sup>.

Même du côté du littéraire, les faits ne sont pas trop simples. Envisagée comme une science traitant le signe, elle entre dans une dispute dénomminative avec d'autres sciences qui se proposent, apparemment, le même objectif. Nous remarquons ceci dans les propos de Tzvetan Todorov :

La réflexion sur le signe s'est exercée dans plusieurs traditions distinctes et même isolées, telles que : philosophie du langage, logique, linguistique, sémantique, herméneutique, rhétorique, esthétique, poétique. L'isolement des disciplines, la variété terminologique nous a fait ignorer l'unité d'une tradition qui est parmi les plus riches de l'histoire occidentale.<sup>3</sup>

Dans *Théories du symbole*, Tzvetan Todorov semble opter pour la sémiotique – un autre concept extrêmement complexe, lié à l'interprétation des systèmes de signes. Tout comme l'herméneutique, la sémiotique ne s'applique pas seulement au domaine littéraire. Dans un monde de l'économie, économie du langage dans ce cas, la polysémie peut engendrer, comme nous le voyons bien, des problèmes conceptuels.

Pour revenir à l'« herméneutique dans la pleine acception de son concept »<sup>4</sup> : elle est, dans l'opinion de Hans Robert Jauss une « unité latente de la compréhension, de

---

<sup>1</sup> « Herméneutique » in *Trésor de la langue française informatisé, op. cit.* Les mots en italique apparaissent dans le texte d'origine.

<sup>2</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, 1988, p. 11.

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 9.

<sup>4</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire, op. cit.*, p. 16..

l'interprétation et de l'application »<sup>1</sup>. Une triple unité, plus complexe que la simple lecture. Pour résumer, ce que nous voulons faire en utilisant l'herméneutique c'est déchiffrer les symboles les plus utilisés afin de mieux saisir la portée littéraire du roman de Marie NDiaye. Nous n'étudions pas les signes dans leur totalité, mais les symboles.

Nous arrivons donc à la définition du symbole. Selon le dictionnaire, la multiplicité des définitions possibles (couvrant une longue période historique et une profusion de domaines différents) atteste la difficile tâche de délimiter cette notion. Retenons ce qui s'attache à la littérature :

**II. A. — 1.** Objet sensible, fait ou élément naturel évoquant, dans un groupe humain donné, par une correspondance analogique, formelle, naturelle ou culturelle, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir. Le myrte, symbole de l'amour, le laurier, symbole de la guerre, l'olivier, ce bêta, symbole de la paix (HUGO, *Misér.*, t. 2, 1862, p. 319). Il se disait qu'un fleuve était le plus exact symbole de la vie active; on le suivait dès sa naissance, sur tout son parcours, au travers des territoires qu'il fécondait: il remplissait une tâche assignée, avant que d'aller mourir, en s'immergeant, dans le sépulcre béant des mers (HUYSMANS, *En route*, t. 2, 1895, p. 222).

Domaine littér. Élément textuel dont la signification concrète est liée par une correspondance analogique à une signification abstraite qu'il évoque ou représente. Synon. figure, image, métaphore. Symbole poétique. Les symboles les plus familiers à Brentano, ceux qui venaient de son enfance, telle la statue de la Vierge, s'y associent à un retour constant de symboles nouveaux. Les roses, surtout, réapparaissent, avec mille significations diverses, sacrées, profanes, sensuelles, qui créent le véritable lien intérieur de l'œuvre (BÉGUIN, *Âme romant.*, 1939, p. 292).<sup>2</sup>

La définition ci-dessus semble liée à l'analogie et à la métaphore. Le symbole serait donc l'autre ou les autres signifié(s) d'un signe. En l'occurrence, nous ne comprenons pas par signe que le signe linguistique (le mot), mais aussi, par exemple, les gestes, les représentations, les images.

En revenant à une position plus appropriée pour une recherche, nous avons puisé dans les multiples *Théories du symbole* de Tzvetan Todorov pour retrouver d'autres définitions possibles. L'œuvre de Todorov est une ample étude fondée sur le symbole. Allant de l'Antiquité aux positionnements du XX<sup>e</sup> siècle, l'auteur démontre la profusion des

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> « Symbole » in *Trésor de la langue française informatisé*, op. cit.

interprétations de ce terme et la fragile relation entre signe et symbole. Il conclut en ces termes :

Pour ces néo-classiques que sont (de façon bien différentes) Lévy-Bruhl, Freud et Saussure, le symbole est un signe déviant, ou insuffisant. Pour Saint Augustin aussi, le symbole n'est qu'un moyen différent pour dire la même chose que disent les signes. La position romantique, bien qu'inversée, participe d'une asymétrie comparable : c'est le signe qui, pour Wackenroder, devient un symbole imparfait. Pourtant, chez saint Augustin comme chez Goethe s'esquissait une vision typologique : reconnaître la différence entre les deux et la décrire en termes structuraux [...]. D'autres – Creuzer, Solger – allaient montrer à leur tour la possibilité de ne pas valoriser l'un des termes de l'opposition au détriment de l'autre (il s'agissait, en l'occurrence, de la différence entre symbole et allégorie), de ne pas présenter l'un comme la dégradation de l'autre. Nous sommes prêts à affirmer aujourd'hui l'**hétérologie** : les modes de la signifiante sont multiples et irréductibles l'un à l'autre ; leur différence ne donne aucun droit à des jugements de valeurs : chacun peut être, comme disait A. W. Schlegel, exemplaire dans son genre.<sup>1</sup>

Les travaux de Gilbert Durand, plus récents que ceux de Todorov, se penchent également sur ce concept. Selon lui, « [l]e symbole est [...] une représentation qui fait apparaître un sens secret, il est l'épiphanie d'un mystère »<sup>2</sup>. Le chercheur développe sa théorie et décèle trois dimensions du symbole :

[Il] est à la fois « cosmique » (c'est-à-dire puise à plein mains sa figuration dans le monde bien visible qui nous entoure), « onirique » (c'est-à-dire s'enracine dans les souvenirs, les gestes qui émergent dans nos rêves et constitue comme Freud l'a bien montré la pâte très concrète de notre biographie la plus intime), enfin « poétique », c'est-à-dire que le symbole fait aussi appel au langage, et au langage le plus jaillissant, donc le plus concret.<sup>3</sup>

Envisagé depuis ces perspectives, le symbole dépasse largement le champ de la mythologie. S'il est vrai que le monde mythique est peuplé par des signes, des figures, des images à fonction symbolique, s'il est également vrai que mythe et symbole peuvent se confondre dans certaines situations<sup>4</sup>, il faut cependant souligner que le symbole dépasse l'univers mythologique pour s'ancrer dans le monde réel ou dans les rêves. Il n'est pas tributaire d'un univers ancestral récupéré à travers la littérature. Par contre, il existe partout et

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, op. cit., pp. 358-359.

<sup>2</sup> Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1993, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Œdipe est le personnage d'un mythe de l'Antiquité ; mais, il représente à la fois le symbole des gens nerveux ou de ceux qui ont une fascination malsaine envers un de leurs parents.

connote les rapports qu'un individu ou une collectivité entretiennent avec ce qui se passe à l'intérieur ou à l'extérieur de soi-même. Les couleurs<sup>1</sup>, par exemple, sont parmi les signes qui suscitent l'imagination des gens et permettent la mise en place d'une symbolique riche en nuances. Toutefois, il faut souligner que « le symbole aussi a ses limites ; il peut embrasser un contenu substantiel et multiple, mais non figurer toute la gamme des possibles »<sup>2</sup>.

Pour faire le point de toutes ces théories, nous comprenons par symbole des objets, des images, des mots qui transmettent plus que leur signifié primaire. Nous cherchons dans le corpus tout ce qui dénote la spécificité de la pensée de l'écrivain, transmise à ses personnages. Pour paraphraser les conceptions de Hans Robert Jauss sur l'herméneutique nous comprenons, nous interprétons et nous appliquons les connotations de cet état. Et, le plus important, nous laissons travailler notre instinct et notre sensibilité.

### III.2.2 Symboles de la matière : du côté de l'eau et de la terre

Marie NDiaye a une approche personnelle de la matière, qu'elle reprend et développe au cours de son évolution littéraire. Postulons d'emblée qu'elle est surtout sensible à la symbolique de l'eau. Les références, plus ou moins directes, à l'élément aquatique apparaissent parfois dès le titre : *Rosie Carpe* ou *La Naufragée*. Dans *Autoportrait en vert* et *Un temps de saison*, la crue des eaux de la Garonne et les pluies automnales de la Normandie servent de thème unificateur pour le contenu romanesque. Ajoutons à cela les manifestations physiques du liquide - larmes, transpiration, urine, salive - qui jalonnent la plupart de ses œuvres.

Pour l'analyse des divers aspects de la matière dans le corpus, nous avons choisi d'utiliser deux approches théoriques différentes, mais complémentaires. D'abord, les travaux de Gaston Bachelard. De formation scientifique, mais puisant ses idées dans les rêves et les rêveries (*La poétique de la rêverie*<sup>3</sup>), Gaston Bachelard reste célèbre surtout grâce à une critique basée sur les quatre éléments :

Nous croyons possible de fixer, dans le règne de l'imagination, une loi des quatre éléments qui classe les diverses imaginations matérielles suivant qu'elles s'attachent au feu, à l'air, à l'eau ou à la terre. Et s'il est vrai, comme nous le prétendons que toute poétique doive recevoir des composantes, - si faibles qu'elles

---

<sup>1</sup> Nous avons étudié la symbolique des couleurs lors de l'étude de la description (voir **II.2 La description**). Nous ne reprendrons pas cette analyse dans ce chapitre.

<sup>2</sup> Ernest Aeppli, *Les Rêves et leur interprétation. Avec 500 symboles de rêves et leur explication*, traduit de l'allemand par Jean Heyum, Paris, Éditions Payot, 1991, p. 30.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1968.



soient – d'essence matérielle, c'est encore cette classification par les éléments matériels fondamentaux qui doit apparenter le plus fortement les âmes poétiques. Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une œuvre écrite, pour qu'elle ne soit simplement la vacance d'une heure fugitive, il faut qu'elle trouve sa matière, il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique.<sup>1</sup>

À cette perspective s'ajoute celle qui est plus proche du tissu narratif et symbolique de l'écrivain : la critique basée sur le corps et les sensations que Jean-Pierre Richard a réalisée précisément à propos des œuvres de NDiaye parus avant 1996. Dans « Le trouble et le partage », le critique remarque qu'« [o]n [...] est surtout frappé [dans les romans de Marie NDiaye] par une opposition de deux qualités maîtresses, mollesse et dureté, toutes deux prises, avec des valeurs diverses, dans le cycle de la métamorphose »<sup>2</sup>. La « mollesse » et la « dureté » dont parle Richard seraient l'équivalent de l'eau et de la terre.

En parlant de l'eau, Bachelard remarque :

Plus qu'aucun autre élément peut-être, l'eau est une réalité poétique complète. Une poétique de l'eau, malgré la variété de ses spectacles, est assurée d'une unité. L'eau doit suggérer au poète une obligation nouvelle : *l'unité d'élément*. Faute de cette unité d'élément, l'imagination matérielle n'est pas satisfaite et l'imagination formelle n'est pas suffisante pour lier les traits disparates. L'œuvre manque de vie parce qu'elle manque de substance.<sup>3</sup>

Gaston Bachelard accorde une grande importance à l'eau. Pour lui, c'est la substance-clé qui assure l'unité d'une œuvre. Sans ce principe, les deux romans seraient une juxtaposition d'images hétéroclites ponctuées par la présence du feu, de la terre et de l'air. L'eau symbolise le flux des idées, le flux des paroles, le flux d'une écriture homogène du point de vue de l'expression ou du niveau stylistique. En outre, dans *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*, la métaphore de l'eau sert d'élément de liaison entre deux continents, deux cultures et deux mentalités différentes. Au niveau des personnages, l'écoulement des pensées forme des ponts entre plusieurs consciences individuelles, toutes marquées par la souffrance, par l'impuissance, par la quête de l'équilibre. À travers la similarité des réflexions qui inondent les pages des deux œuvres, les barrières culturelles et ethniques se dissolvent et permettent au lecteur d'observer des problèmes humains universels :

Se pouvait-il que l'excitation malsaine qu[e Norah] soupçonnait Jakob de

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, pp. 4-5.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture, op. cit.*, p. 182.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p. 24. Nous soulignons.

provoquer et d'entretenir fût déclenchée par sa seule présence à elle, Norah, et que finalement tout se passât mieux quand elle n'était pas là ? (*TFP*, pp. 68-69)

[Khady] en éprouva alors une très grande peine et du remords et presque une haine contre cette volonté hallucinée qui avait été la sienne de se trouver engrossée, qui l'avait rendue aveugle à tout ce qui, cette volonté, ne la servait pas, en particulier le mal dont son mari avait souffert. (*TFP*, p. 246)

N'aurait-elle [Ladivine Rivière] pas dû plutôt se précipiter chez Clarisse Rivière, l'arracher à sa maison désertée et la ramener à Berlin, et prendre soin d'elle jusqu'à ce que son immense bonté déboussolée eût trouvé d'autres âmes vers lesquelles se tourner ? (*L*, p. 171)

[Richard Rivière] avait honte de n'être pas allé au mariage de Ladivine et de n'avoir encore rencontré ni son gendre ni ses petits-enfants. (*L*, p. 346)

Toutes les citations ci-dessus démontrent la présence d'une continuité à travers l'idée récurrente du remords ou du devoir manqué. Or dans l'ensemble de l'œuvre de Marie NDiaye, les focalisateurs ou les narrateurs, qu'ils soient Blancs, Métis ou Noirs, tous regrettent certaines de leurs actions ou se blâment pour quelque chose. Cela les rend semblables, comme s'ils baignaient dans une conscience commune.

Pour Jean-Pierre Richard, « l'eau [...] [est] si fréquente dans le monde de Marie NDiaye sous la forme des pluies tenaces, ou bien associée à d'autres éléments, devenue alors brume ou boue »<sup>1</sup>. Toutefois, cette affirmation qui conviendrait pour *Un temps de saison* ou pour *En famille*, est déplacée pour les deux romans du corpus. Ceux-ci ne sont pas inondés par « la spongiosité »<sup>2</sup> qui « produit un flou universel des formes »<sup>3</sup>, si ce n'est pour la brève mention de « la plage venteuse et blanchâtre » (*L*, p. 146) au bord de la Baltique et pour le nom de Richard Rivière, nom typiquement français pourvu d'une musicalité à part. Avec l'introduction de l'Afrique en tant que décor, les pluies continues ont été remplacées par une chaleur infernale, qui se transfère même en France<sup>4</sup>.

Pourtant, l'eau est présente par d'autres images, comme l'urine. Ce liquide est essentiel dans le déroulement narratif du premier volet de *Trois femmes puissantes* :

[Norah] sentit alors avec consternation qu'elle était en train d'uriner sans s'en rendre compte, c'est-à-dire que la sensation lui parvenait d'un liquide tiède le long de ses cuisses, de ses mollets, jusque dans ses sandales, mais il lui était impossible de le contrôler et la perception de la miction même lui échappait. (*TFP*, p. 65)

L'urine a pour but l'élimination des substances toxiques de l'organisme. Les troubles

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture*, op. cit., p. 183.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Les aventures de Rudy Descas se déroulent dans une Gironde « tout[e] vibrant[e] de chaleur » (*TFP*, p. 136).

psychiques de Norah provoquent le mécanisme physique. C'est comme un effet Pavlov : lors d'un stimulus se produit une réponse. Ainsi, lors d'un choc mental, psychoaffectif a lieu une réaction corporelle. L'héroïne réagit mal face à l'emprisonnement de son frère et à la décrépitude de son père. Elle sent que tout pèse sur ses épaules. D'ailleurs, il ne s'agit pas d'une seule occurrence du phénomène. Chaque fois que Norah se trouve dans une impasse mentale profonde, elle urine d'une manière incontrôlée :

[Jakob et les enfants] étaient maintenant enclins à [...] croire [son père] et à douter d[e Norah]. [...]

Mais n'avaient-ils pas raison ?

Une chaleur humide se glissait sur ses cuisses, s'insinuait entre ses fesses et la chaise.

Elle toucha vivement sa robe. (*TFP*, p. 86)

Dans le cas présenté ci-dessus, Norah reçoit un avertissement de son corps concernant sa mémoire défaillante. L'urine représente une rébellion de son organisme contre les machinations défensives de sa mémoire. Elle ment et se ment pour garder sa « rectitude » (*TFP*, p. 86) morale, mais son physique ne supporte plus l'auto-déception. Pour demeurer égale à elle-même, Norah expulse cette eau pleine de déjections, mais purificatrice.

Rudy Descas éprouve le besoin de verser « [d]es larmes de colère qu'il sentait peser de l'intérieur contre ses orbites. Mais ses joues demeuraient sèches, sa mâchoire contractée. » (*TFP*, p. 107). Ces larmes furieuses sont assez rares dans les œuvres du corpus. Le plus souvent, les pleurs symbolisent aussi une détresse extrême et impuissante, une émotion intense, un moment de prise de conscience. Et, dans les romans étudiés, même les personnages les plus forts moralement sont atteints par une crise de sanglots. Ces larmes qui coulent sans contrôle accablent occasionnellement les trois femmes de *Ladivine* : Ladivine Sylla, Malinka/Clarisse et Ladivine Rivière. Et cela arrive malgré leur décision de paraître détachées ou indifférentes :

Il [...] était arrivé [à Clarisse Rivière] de se mettre à pleurer dans le fauteuil, des sanglots subits et violents apparemment provoqués par une altercation qu'elle avait pu avoir avec sa mère mais qui, en réalité, n'avaient d'autre cause qu'un brutal assaut de conscience. (*L*, pp. 17-18)

Ses figurines devaient pleurer pour [Ladivine Sylla], répétait dans sa tête une petite voix affolée, afin que ses propres yeux restent secs et qu'on ne sache rien de ce qu'elle éprouvait. Mille aiguilles picotaient sa paupière inférieure. (*L*, p. 399)

Dans *Trois femmes puissantes*, les larmes du père de Norah surprennent sa fille et le lecteur ; car cet homme « dont le physique et l'allure » (*TFP*, p. 14) n'avaient pas été

« affectés par le moindre signe de faiblesse ou de sensibilité » (*TFP*, p. 14) est vaincu par la vie et puni pour ses péchés à travers son fils : « Ses joues ruisselaient de larmes » (*TFP*, p. 24). « Le visage vide d'expression » (*TFP*, p. 24), le père de Norah souffre des conséquences de ses actes. Pourtant, même dans la souffrance, il reste égoïste. Le meurtre de sa femme, c'est lui qui l'a commis. De surcroît, il fait accuser son fils du crime, sachant que Sony cachera la vérité ; il détruit le sentiment d'amour véritable qui unissait les jeunes gens ; il maltraite les jumelles, il méprise aussi ses domestiques... Face à ces révélations progressives – car Marie NDiaye manie bien les ficelles narratives – il serait intéressant de savoir quelle est la signification réelle des larmes qui roulent « sur ses joues grises » (*TFP*, p. 45). Tout comme les héroïnes de *Ladivine*, ce personnage souffre. Pourtant, son égoïsme l'emporte. Il souffre davantage pour son orgueil blessé et pour la solitude dans laquelle il se trouve plongé que par le remords. Plus humaine que son père, mais toutefois soumise aux lois de l'hérédité, Norah est troublée, elle-aussi, quand l'ordre de sa vie familiale se voit menacé. À l'instar de son père, elle veut que les existences de Jakob, Lucie et Grete soient soumises aux règles qu'elle a imposées. Elle ne se présente pas en dictateur, mais elle n'est pas non plus flexible et accuse les autres pour des défauts qui sont les siens :

[Norah] était au bord des larmes.

Elle était une femme perdue, lamentable.

Après hésitation, Grete et Lucie avaient renoncé à attacher leur ceinture et Norah n'avait rien dit, excédée qu'il cherchât toujours à lui attribuer le rôle de l'ennuyeuse ou de la méchante et cependant dégoûtée d'elle-même, se trouvant lâche, indigne. (*TFP*, p. 35)

Norah devient pourtant plus complexe que son père car il s'ajoute une nouvelle vertu aux larmes : le soulagement. Dans ce cas, elles ne peuvent pas être contenues. Elles témoignent de la souffrance, en même temps qu'elles consolent l'héroïne et contribuent à souder le couple Norah et Jakob :

[Norah] inspira brusquement, mais ne put s'empêcher de fondre en larmes, de gros brouillons de pleurs que ses mains étaient impuissantes à essuyer. Jakob lui sécha les joues avec une serviette en papier. [E]n cet instant, elle sentait en lui une grande tendresse. (*TFP*, p. 70)

Si les larmes sont rarement dues à la colère, la sueur l'est plus souvent. Ou, mieux dit, la chaleur qui l'entraîne provoque aussi des accès d'agressivité ou de révolte :

Était-ce parce que cet homme débraillé avait perdu toute légitimité pour porter sur [Norah] un regard critique ou déçu ou sévère, ou parce que, forte de ses trente-huit

ans, elle ne s'inquiétait plus avant tout chose de jugement provoqué par son apparence, elle se dit en tout cas qu'elle se serait sentie embarrassée, mortifiée de se présenter, quinze ans auparavant, suante et fatiguée devant son père [...] tandis que cela lui était indifférent aujourd'hui et que, même, *elle offrait à l'attention de son père, sans le détourner, un visage nu, luisant qu'elle n'avait pas pris la peine de poudrer dans le taxi*, se disant, surprise : Comment ai-je pu accorder de l'importance à tout cela, se disant encore avec une gaieté un peu acide, un peu rancuneuse : *Qu'il pense de moi ce qu'il veut [...]*. (TFP, p. 107)<sup>1</sup>

Dans le fragment ci-dessus, la sueur est mise en rapport avec la relation père-fille. Tout comme dans le cas de l'urine et des oublis plus ou moins volontaires, Norah essaie de dissimuler les véritables raisons de son indifférence présente. Ce n'est pas qu'elle ait plus confiance en elle-même ou qu'elle soit déjà trop mure pour se soucier de l'opinion de son père. Il ne faut pas se méprendre. C'est que son père ne s'y intéresse plus : « [Norah] réalisa qu'il ne se souciait pas davantage de l'examiner et de formuler un jugement sur son allure qu'il n'eût entendu, compris la plus insistante allusion aux méchantes appréciations qu'il lançait autrefois » (TFP, p. 15). Les changements que son père subit bouleversent la vie de Norah. Détesté et redouté en même temps, cet homme représentait cependant un point de repère fixe. Elle connaissait et anticipait ses mouvements, ses paroles. Elle en était fascinée et dégoûtée. Comme l'incontinence, la transpiration permet la récupération des souvenirs. Elle lie les anciennes souffrances aux souffrances présentes, aidant à déchiffrer l'architecture complexe d'une relation familiale déficitaire. La sueur engendre la révolte lorsqu'il n'y a plus de place pour d'autres démarches. Norah est partagée entre deux images différentes de son père. D'une part, c'est le père autoritaire, toujours élégant qui condamne cruellement sa fille car elle néglige son aspect physique. D'autre part, il y a le vieil homme flétri, suant (lui-aussi !), sentant le pourri, qui ne s'intéresse guère à Norah, pas même pour l'insulter.

Rudy Descas, enfermé dans l'espace claustrophobique de la cabine téléphonique, sent que « sa chemisette bleu clair était trempée, il la sentait, humide et chaude, contre le verre. » (TFP, p. 112). Un moment plus tard, il est envahi par « cette colère chaude » (TFP, p. 115) qui, chez lui, va toujours de pair avec la transpiration. La récupération de sa mémoire défaillante passe également par les sécrétions, la sueur plus précisément. Dans le récit de l'ancien professeur de littérature, la transpiration est l'élément liquide le plus fréquent. Elle aide à déchiffrer le passé, à accepter une difficile vérité. Signe de malaise physique, la transpiration devient progressivement signe de malheur et de colère :

---

<sup>1</sup> Nous soulignons.

Tu peux retourner d'où tu viens.

Était-ce possible ?

[Rudy] eut un faible sourire, crispé, jaune – non, Rudy Descas ne parlerait pas ainsi à la femme dont il voulait si ardemment être aimé de nouveau.

Il leva les yeux, mit sa main en visière, *la sueur mouillait déjà son front*, sa frange blonde. (TFP, p. 106)

Son regard errait, [...] se fixa sur le verre de la paroi dans lequel [Rudy] aperçut, comme prisonnier de la matière, *son propre visage transparent et suant aux yeux hagards*. (TFP, p. 111)

Une telle phrase, il ne pouvait, lui Rudy Descas l'avoir prononcée.

Cela ne se pouvait. [...]

*Il suait à grosses gouttes.*

*La sueur tombait sur le volant, sur ses cuisses.*<sup>1</sup>(TFP, p. 134)

La sueur est trouble, elle n'allège pas l'esprit des personnages. Au contraire, elle perturbe, elle incite à la colère. Dans *Ladivine*, trois membres de la famille Berger (Marko, Annika et Daniel) sont affectés et transformés par la chaleur et la transpiration : « Ladivine remarque alors que Marko semblait au plus mal. Son visage cramoisi ruisselait, ses lunettes avaient glissé presque au bout de son nez et il paraissait trop épuisé pour les remonter » (L, p. 225). Alors que rien n'indique un penchant violent, mais juste une impuissance physique, quelques pages et jours plus tard, Marko renverse un jeune habitant du pays, dans l'intention de le tuer. Certes, il ne faut pas en déduire que la sueur déclenche la violence soudaine d'un personnage par ailleurs calme et pondéré. C'est le pays qui le change, ce pays dont la canicule est pénible aux Européens. Ladivine Rivière est la seule à résister à la chaleur. Elle se sent à l'aise dans ce territoire nouveau. Les rôles s'inversent lors de la visite chez les Cagnac, alors qu'ils se trouvent dans un espace climatisé : « [Ladivine] qui ne mangeait pas était pourtant seule à transpirer. Ses cheveux collaient à son front, poissaient sa nuque » (L, p. 302). Une rupture apparaît au sein de la famille Berger et elle est ponctuée par les occurrences de la transpiration. Marko, les enfants et les Cagnac (toujours des Européens) se trouvent « nimbés du même éclat » (L, p. 302), sous le signe d'un « acte abject » (L, p. 302) mystérieux ; alors que l'héroïne étouffe et respire parmi des gens dont le visage est illuminé par une « lueur triomphante, blanche et dure » (L, p. 302). Dans ce contexte, la sueur ne connote plus la violence, mais l'opposition entre deux mentalités différentes, confrontées à un pays énigmatique.

L'eau a une autre manifestation dans les romans du corpus : le sang. Jean-Paul Roux affirme dans son livre *Le Sang. Mythes, symboles et réalités* que cet élément possède des

---

<sup>1</sup> Nous soulignons.

caractéristiques particulières :

Intimement lié aux images de la mort et plus encore à celles de la vie qui, en définitive, triomphe toujours, le sang a été considéré simultanément comme dangereux et bienfaisant, néfaste et faste, impur et pur. S'il n'a pas cessé de repousser et d'attirer, c'est que, comme tout ce qui est sacré et plus encore, il est essentiellement ambigu.<sup>1</sup>

L'ambiguïté englobe la présence d'une souffrance qui est, tout comme le sang, un signe de vie et de mort. Elle est inhérente à la vie. De plus, elle recèle une possibilité de rédemption : si elle n'achève pas l'être, elle peut lui ouvrir la voie vers un certain bonheur. C'est cette bivalence fondamentale qui lie le sang et la douleur. Qu'il s'agisse d'une blessure (volontaire ou non), d'un meurtre ou d'un accouchement, le sang associe vie et mort.

Les romans de Marie NDiaye ne sont pas des œuvres sanglantes ni caractérisées par une violence gratuite. Pourtant, ils racontent des crimes et des blessures. Le meurtre de Clarisse Rivière est le seul qui ait lieu dans le temps du récit, bien que de manière voilée. Son sang est le seul qui coule, inondant les pages et transportant son corps vers une destination inconnue. Certes, tout est présenté de façon onirique, surréaliste :

Clarisse Rivière se sentait flotter au gré du flux et du reflux d'une onde chaude, épaisse dont la masse contrariait tout mouvement qu'elle eût pu tenter. [...] Elle ne pouvait se rappeler si elle était assise ou debout, allongée ou accroupie, dehors ou chez elle, mais peu lui importait. Il lui fallait faire confiance à l'obtusité mais sûre persévérance du flot lourd et dense qui l'entraînait [...]. (L, p. 133)

Plus qu'aucune autre image du corpus, le flot ininterrompu qui porte Clarisse mourante au cœur du pays de sa mère, est l'équivalent de « cette eau universelle »<sup>2</sup> qui est « en même temps lénifiante et accablante »<sup>3</sup>. Jean-Pierre Richard utilisait ce symbole pour parler de la pluie qui engluait Herman, le héros d'*Un temps de saison*. Cette présence permanente de l'eau manque dans *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*. En outre, la nature du liquide qui environne Clarisse n'est pas mentionnée et il n'y a aucune allusion à une attaque brutale dans le passage ci-dessus. Le meurtre sera évoqué plastiquement dans le récit de *Ladivine Rivière* :

[P]ourquoi les effluves suaves à l'excès des fleurs de tilleul blanc-jaune légères et mousseuses lui rappelaient-ils toujours ce qu[e Ladivine] n'avait pas vu mais mille fois imaginé, le sang de sa mère abondamment, brutalement versé dans le

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Roux, *Le Sang. Mythes, symboles et réalités*, Paris, Fayard, 1988, p. 11.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture, op. cit.*, p. 183.

<sup>3</sup> *Ibid.*

salon de sa maison de Langon [...] ?<sup>1</sup> (L, p. 173)

Hantée par des remords, Ladvine croit qu'elle est poursuivie par le sang de sa mère. Et, alors qu'elle n'a pas assisté au meurtre, elle pousse l'empathie jusqu'à imaginer sa propre immolation : « [Ladvine] avait fait un rêve dans lequel elle s'agenouillait devant [Freddy Moliger] [...] et lui présentait sa gorge à ouvrir » (L, p. 189). Ladvine voudrait partager l'expérience de la mort et de l'épanchement sanguin avec sa mère. Dans un mouvement analogue, Rudy Descas se représente le crime que son père a commis comme s'il eût été, non pas la victime, mais le complice : « Et [Rudy] savait au plus intime de lui-même quelles avaient été les intentions de son père » (TFP, p. 210). Voilà une chose curieuse : le héros a du mal à se rappeler les mots qu'il a prononcés à sa femme en début de journée, mais il connaît à fond les pensées qu'Abel Descas avait eues une trentaine d'années auparavant. Il est possible que le sang de Salif, répandu par le père de Rudy, ait taché la conscience du personnage focal. Pourtant, il est peu probable qu'il ait été véritablement présent :

Était-il possible que maman eût parlé à Rudy du bruit sec et bref [...] qu'avait produit le crâne sous la roue du 4 x 4, et que *Rudy en eût ensuite rêvé jusqu'à croire qu'il avait entendu lui-même* ?

Maman était bien capable, se dit-il, de lui avoir décrit un tel bruit et *le sang de Salif coulant dans la poussière, atteignant les premières dalles de la terrasse, teignant à jamais la pierre poreuse*.<sup>2</sup> (TFP, p. 209)

Ladvine est consciente de son absence lors de l'assassinat de sa mère. La mémoire de Rudy est plus défaillante. Ce qui est certain c'est la fascination des personnages pour le sang versé. Malgré cela, dans les romans du corpus, le sang ne présente pas sa qualité essentielle. Il n'est pas envisagé en tant que flot coulant du corps. Les deux circonstances citées sont isolées et n'ont pas lieu pendant le temps de la diégèse. Cela ne veut pas dire que le sang est absent ; mais le flot est interrompu. La blessure ne saigne plus. Non qu'elle n'existe plus, mais elle se trouve figée dans un moment qui semble éternel. Plusieurs possibilités peuvent s'enchaîner. Soit la blessure guérit et le flot est totalement stoppé ; soit elle s'ouvre et le flot affaiblit le corps et provoque plus de souffrance ; soit il ne coule plus, mais la blessure est trop grave et tarde à guérir. La blessure dont le sang a séché apparaît chez Sony, le frère de Norah, emprisonné à Reubeuss :

[Norah] reconnaissait bien maintenant, malgré la maigreur, *les croûtes de sang séché*, la barbe folle, le visage de son frère, elle tâchait de lire sur ce visage qui

---

<sup>1</sup> Nous soulignons.

<sup>2</sup> Nous soulignons.



était la bonté même, qui était un visage de saint, les signes du bouleversement, du remords, de la souffrance.<sup>1</sup> (*TFP*, p. 82)

Dans le récit de Khady, il y a aussi une mention du sang coulant, mais il est senti, non pas vu. Seul le toucher est concerné ; les autres sens se taisent : « [Khady] tâta son mollet blessé, sentit sous ses doigts du sang, des chairs déchiquetées. [...] La nuit était si noire qu'elle ne pouvait pas même discerner le sang sur sa main en approchant celle-ci tout près de ses yeux. » (*TFP*, p. 283). Son sang, Khady ne le voit pas couler, mais elle le sent, elle le flaire, combiné à d'autres humeurs malsaines et à l'étoffe malpropre qui couvre la blessure : « Le tissu dont [Khady] avait bandé son mollet plusieurs jours auparavant s'était comme incrusté dans la plaie. Il était humide sous les grains de sable, imprégné d'un suintement rougeâtre, nauséabond » (*TFP*, p. 300).

Outre ces deux manifestations, il est possible d'observer aussi la tache que le sang laisse sur des objets variés. Il y a, par exemple, « la serviette tachée de sang » (*TFP*, p. 184) de Rudy, après l'attaque de la buse, ou la « longue tache foncée » (*L*, p. 263) faite par le corps de Wellington. Jean-Paul Roux affirme que « [l']écoulement [du sang], les traces qu'il laisse témoignent avec éloquence du décès »<sup>2</sup>. Dans les deux cas mentionnés, seule la marque rougeâtre du sang est visible. Pour Ldivine Rivière, c'est une autre bonne occasion de laisser son imagination déborder. Elle avait imaginé tant de fois le sang de sa mère envahissant les rues de Berlin ; à présent, il lui semble qu'« Annika dansait avec la mort de Wellington » (*L*, p. 271) :

[...] Annika jouait maintenant à faire la toupie sur la tache qui séchait peu à peu. Elle tournait sur un pied en se propulsant de l'autre, les bras en rond de chaque côté de ses flancs.  
Ses pieds étaient nus et, songeait Ldivine, ils absorbaient l'humidité du béton, s'imprégnaient de tout ce qui s'était répandu là. (*L*, p. 271)

L'épisode ci-dessus permet le glissement vers cette inquiétante étrangeté qui caractérise l'écriture de Marie NDiaye. Il allie lugubrement l'amusement innocent d'une fillette de huit ans au (possible<sup>3</sup>) meurtre réalisé par son père. Le personnage focal, Ldivine Rivière, se sent coupable parce qu'elle a observé le comportement meurtrier de son mari et a choisi de se taire. Sa conscience la dissocie pourtant des actions de son époux, voire de toute sa famille. Marko, Annika et Daniel semblent nourrir leur vitalité subitement acquise par la

---

<sup>1</sup> Nous soulignons.

<sup>2</sup> Jean-Paul Roux, *Le Sang. Mythes, symboles et réalités*, op. cit., p. 33.

<sup>3</sup> Wellington apparaît vivant chez les Cagnac, créant, pour le lecteur, un mystère épais.

tache laissée par le sang d'un adolescent noir<sup>1</sup>.

Cet élément est le plus complexe et le plus prégnant dans les deux romans étudiés : « [L]'eau est une réalité poétique complète. Une poétique de l'eau, malgré la variété de ses spectacles, est assurée d'une unité. L'eau doit suggérer au poète une obligation nouvelle : l'unité d'élément »<sup>2</sup>.

Jean-Pierre Richard remarque une autre constante dans les écrits de Marie NDiaye : la dureté. Il insiste surtout sur des changements corporels comme la métamorphose de *La Femme changée en bûche* en tronc de bois ou en caillou. Selon Bachelard, la dureté ou « le thème de l'endurcissement »<sup>3</sup> renvoie à la terre. Cette dernière perspective est beaucoup plus développée, car elle est plus générale, non pas assujettie aux ouvrages d'un écrivain : « [L]es images de la matière terrestre, elles s'offrent à nous en abondance dans un monde de métal et de pierre, de bois et de gommages ; elles sont stables et tranquilles [...] »<sup>4</sup>.

Entamons cette étude à travers la « rêverie pétrifiante »<sup>5</sup> qui fige certains héros dans une posture qui n'est pas naturelle. La métamorphose<sup>6</sup> complète de *La Femme changée en bûche* n'apparaît plus dans les ouvrages du corpus. Il en reste pourtant quelques traces comme les quelques comparaisons avec des troncs.

Quant au registre végétal, il est également fréquent ; ainsi, Rudy compare les jambes de sa femme à « deux vaillants petits bâtons bien droits recouverts d'écorce luisante » (*TFP*, p. 119). Au Sénégal, l'immobilité que pourrait trahir une telle description est atténuée par les « chevilles [...] ailées » (*TFP*, p. 119) qui font songer aux sandales ailées d'Hermès. Dans la France provinciale, « les pas de Fanta, un peu traînants, glissés » (*TFP*, p. 119) dénoncent le risque d'une métamorphose totale, d'un figement permanent. La sensibilité de Rudy associe subtilement la glycine coupée par sa cliente, Menotti, à son épouse, déracinée de son pays natal, désœuvrée et solitaire dans la province française : « [L]a glycine [...] ne lui disait-elle

---

<sup>1</sup> Il ne serait peut-être pas anodin de mentionner la corrélation que Ladivine fait entre les tableaux sanglants du Musée National (représentant le plus probablement des Blancs tuant des Noirs) et l'image de Marko renversant le corps de Wellington par-dessus le balcon : « La mort de Wellington serait-elle le sujet du prochain tableau acquis par le musée, se demanda Ladivine, et y verrait-on un Marko dont la perversité tordait les traits arracher à pleines mains les intestins de Wellington encore vivant, y verrait-on la femme en chemise, à demi dissimulée derrière un pilier, se repaître du spectacle, y verrait-on, même, les enfants déjà dissolus rire d'un plaisir avide ? » (*L*, p. 266).

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 24.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture*, op. cit., p. 182.

<sup>4</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1947, p. 1.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>6</sup> Certes, il y a beaucoup de métamorphoses dans *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*, mais elles sont plutôt animalières et donc dépourvues de la stabilité et de l'immobilité des symboles terrestres.

pas, à sa manière, Tu n'as rien fait, rien tenté pour moi, et à présent il est trop tard et je meurs, lentement décomposée dans mes parfums. » (*TFP*, p. 196). Fanta est imaginée en végétal aussi par sa voisine, Pulmaire. C'est toujours à un arbre qu'elle est associée, mais la symbolique n'est plus négative. L'« improbable surgeon [de laurier] pourvu d'yeux grands ouverts » (*TFP*, p. 245) n'est plus captif d'une inertie sans issue. Selon Jean-Pierre Richard, « la vraie vertu de toute dureté [est d']offrir une apathie, [d']ouvrir à une indifférence » (*TFP*, p. 183). Or Fanta semble dépasser cet état d'apathie, tout en poursuivant la voie de la végétalisation. Cette fois-ci, elle se renouvelle, il lui pousse des racines en France, elle accepte et est acceptée dans un nouveau territoire.

Un fantasme de pétrification est décelable dans *Ladivine*. La fille de Clarisse Rivière, arrivée chez les Cagnac, observe avec détresse sa famille qui se sépare d'elle, pour se réunir autour de son mari. L'agressivité récemment découverte de Marko le rend séduisant aux yeux des enfants et des époux Cagnac. Ladivine essaie de récupérer ses enfants

[m]ais ses jambes épaisses, *ses jambes pareilles à deux troncs bien droits*, sans amincissement à la cheville, [...] ses jambes massives l'empêchaient de se mouvoir, de voler vers ses enfants, et *sa langue aussi se faisait grosse et pâteuse* dans sa bouche d'où nul son ne sortait.

Elle se voyait distinctement tendre les bras et détacher les enfants de l'étreinte malfaisante de Marko, et cependant *ses bras restaient ballants* [...].<sup>1</sup> (*L*, p. 292)

Remarquons les similitudes entre ce paragraphe et la métamorphose de *La Femme changée en bûche*. Cette transformation n'est toutefois pas la destinée de Ladivine ; la métamorphose animale qu'elle subit à la fin lui épargne de la paralysie. L'héroïne du roman de 2013 n'est pas punie pour ses crimes. En tant que chien, elle a la liberté de se mouvoir. La séparation d'avec sa famille est complète tant que sa mission n'est pas accomplie. Les lignes ci-dessus sous-entendent des relations familiales précaires : un membre de la famille se sent exclu, paralysé par un changement brusque dans le comportement des autres.

Liée à cette pétrification, il faut encore citer la statue. Gaston Bachelard remarque le lien entre la sculpture et la mort :

Ainsi une statue, c'est aussi bien l'être humain immobilisé par la mort que la pierre qui veut naître dans une forme humaine. La rêverie qui contemple une statue est alors animée dans un rythme d'immobilisation et de mise en mouvement. Elle est naturellement livrée à une ambivalence de la mort et de la

---

<sup>1</sup> Nous soulignons.

vie.<sup>1</sup>

La mort rôde dans les représentations des figures sculptées. Plus définitivement que le tronc, la statue est figée, dépourvue de vie. Un arbre, bien qu'immobile, est vivant, plein de sève ; la statue est totalement minérale et froide. Toutefois, elle renferme un idéal, la possibilité que quelqu'un (ou l'imagination de quelqu'un) lui donne vie. La statue est convoquée dans le deuxième récit de *Trois femmes puissantes* :

[A]u centre [du grand rond-point] s'élevait maintenant la curieuse statue en pierre blanche d'un *homme nu* dont *le dos courbé, la tête basse, les bras lancés en avant* semblaient attendre avec terreur et résignation les jets d'eau programmés pour l'arroser au début d'été. [...]

Rudy avait suivi chaque étape de la réalisation de cette fontaine [...] et sa curiosité distraite s'était muée à son insu en embarras, puis en malaise lorsqu'il avait cru constater une intime ressemblance entre le visage de la statue et le sien [...]. (*TFP*, p. 99)

Certes, la statue peut appeler une idée d'élévation. Pourtant, la masse de pierre dominant le rond-point a *le dos courbé, la tête basse* dans une démarche de *terreur* et de *résignation*. Cet élément bien terrestre connote l'immobilité, l'emprisonnement. En plus, la position même de la statue suggère l'impuissance et la lassitude. Cependant, plus importante ici est la réaction que la statue engendre chez le personnage, réaction déterminée par ses fantasmes. À cause de sa sensibilité excessive, il s'identifie à la figure découragée de la sculpture. Le protagoniste perçoit surtout des similitudes physiques : « son trouble s'était accru à la vue du monstrueux appareil génital que l'artiste [...] avait sculpté dans l'entrejambe de son héros, forçant Rudy à se sentir l'objet d'une cruelle dérision » (*TFP*, pp. 99-100). Il y a également des ressemblances d'ordre psychique. Tout comme la statue est immobilisée dans une position humiliante, le héros piétine dans une petite ville de province, un emploi qui ne le satisfait pas, une maison délabrée dont personne ne s'occupe ; il rumine les souvenirs d'un bonheur perdu. Il a aussi le dos courbé.

Les symboles liés à la terre sont complétés par deux éléments qui vont à l'encontre du caractère paisible habituellement affecté aux matières solides : l'arbre et la maison ou, plus précisément l'arbre situé devant une maison. Voilà une représentation qui devrait représenter paix et prospérité. Or, dans les œuvres du corpus, cette signification se trouve souvent faussée. La plupart des maisons, qu'elles soient pauvres ou luxueuses, décrépités ou bien entretenues, n'offrent plus de confort. Elles étouffent le personnage, l'enferment encore plus

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., pp. 227 – 228.

dans le labyrinthe sinueux de ses pensées. Rudy déteste son appartement négligé en Gironde, mais pas davantage que le « joli trois-pièces » (*TFP*, p. 218) de Dakar, témoin de sa disgrâce honteuse. Khady n'a pas bénéficié longtemps du confort offert par un foyer, même modeste. L'appartement coûteux que Richard Rivière aménage à Annecy ne lui apporte aucune satisfaction.

Quant à l'image *a priori* réconfortante de l'arbre planté devant une maison, il y en a une occurrence dans *Trois femmes puissantes* et une autre dans *Ladivine*, bien que les implications soient différentes. L'incipit du roman de 2009 met en place trois éléments essentiels : un homme enveloppé d'une aura froide, une demeure inachevée et un flamboyant. L'arbre associe la terre et l'air, mais il est lié surtout à l'élément terrestre, par ses racines. Il est à la fois libre et stable. Cette ambivalence foncière rend le flamboyant plus séduisant qu'un logement délaissé. Par rapport à lui, la maison qui commence graduellement à se dégrader fait songer à un tombeau égyptien, avec son dédale de couloirs lugubres. Remplie de nombreuses « cellules [...] vides » (*TFP*, p. 26), ce tombeau emprisonne les deux dernières filles du père de Norah. La description de leur position, toujours à l'horizontale, met en évidence le côté obscur, ténébreux de la terre, de même que la soumission qui leur est imposée. Rien n'attire plus le père de Norah dans sa grande maison déserte, signe de sa fortune perdue et de son déshonneur. Alors, ce n'est pas tellement étonnant qu'il préfère « la plus grosse branche » (*TFP*, p. 41) du flamboyant à la prison de sa demeure. L'arbre à « la floraison abondante » (*TFP*, p.13) n'est pas pour autant une solution meilleure, au moins selon la perspective de Norah ; non qu'il soit dépourvu de stabilité, mais parce qu'il est enveloppé d'une atmosphère presque aussi malsaine que celle de la maison. L'odeur « douceuse [...] des fleurs corrompues du grand arbre » (*TFP*, p. 25), le « relent de moisi » (*TFP*, p. 13) suggère le côté négatif d'un autre élément de la matière : l'air.

« La jolie maison » (*L*, p. 90) de Clarisse et Richard Rivière, avec un « gros marronnier » planté devant, est beaucoup plus rassurante que la demeure abandonnée et le « flamboyant exténué de fleurir » (*TFP*, p. 13) du Sénégal. Le logement est propre, bien entretenu, mais le marronnier est un « malheureux arbre au pied jonché d'ordures » (*L*, p. 92) qui « pouss[e] péniblement ses racines sous le goudron de la place » (*L*, p. 92). L'arbre ne devient pas demeure nocturne, la maison n'est pas négligée. Toutefois, le départ volontaire de Richard rend celle-ci désolante, surtout parce qu'elle refuse de partager la peine de sa locataire :

[L]a maison avait entendu et compris avant elle ce qu'avait dit Richard Rivière et

nul doute que ses vieux murs de brique et de pierre conserveraient à jamais le souvenirs de ces mots terribles, sans en être affectés, sans laisser sourdre la moindre plainte de sympathie à son égard.

[Clarisse] aurait voulu que la maison se désole et souffre comme elle-même souffrait, que la maison s'écroule et les engloutisse tous les deux [...]. (L, p. 90)

Ces lignes montrent bien la parfaite cruauté de la maison. L'héroïne voudrait transférer à un objet inanimé sa souffrance et sa peine. La demeure perd tout à coup les caractéristiques d'un foyer, d'un chez-soi. Or, plus inquiétant est le fait que le phénomène inverse, la réification, est possible. Les traits de la maison sont ceux qui influencent Clarisse, lui transmettant son indifférence : « Pas plus que les murs Clarisse Rivière ne s'était effondrée » (L, p. 91). Par ailleurs, c'est justement le comportement bizarre, impassible de son épouse que pousse Richard Rivière à partir. Et si la protagoniste songe que le logement lui transmet une partie de ses caractéristiques, elle envisage une ressemblance entre l'écorce du marronnier et les lèvres de son mari. Elle opère donc une autre réification, plus fantasque ; car il est impossible que l'arbre abandonne sa place, comme Richard abandonne Langon :

Voilà que son regard se perdait dans l'opulente frondaison du marronnier et que, sentant sur sa main les lèvres râpeuses de Richard Rivière, elle crut que le tronc lui-même baisait sa paume, que l'arbre tout entier voulait faire son propre salut après lui avoir causé, pour quelque raison, une souffrance telle qu'elle n'en réchapperait pas [...]. (L, p. 92)

### III.2.3 Symboles de la matière : le feu et l'air

« Du côté de l'air et du feu les choses iront plus aisément, plus loin aussi peut-être »<sup>1</sup>, affirme Jean-Pierre Richard. Nous avons déjà pu relever quelques occurrences de ces éléments dans l'étude de l'eau et de la terre qui prouvent le caractère indissociable de la matière. Les images du feu et de la flamme sont très chères à Bachelard. Elles symbolisent la sérénité, l'amour, la chaleur, la solitude tranquille et calme, la rêverie. Leur charge est surtout positive, comme le montrent ces citations : « L'amour n'est qu'un feu à transmettre. Le feu n'est qu'un amour à surprendre. »<sup>2</sup> ou bien « La flamme est un monde pour l'homme seul »<sup>3</sup>. Toutefois, chez Marie NDiaye, la symbolique favorable du feu se trouve renversée. La canicule excessive, qui provoque une transpiration abondante, fait ressortir le penchant agressif des Européens. « [L]e dur soleil de midi » à Dakar (TFP, p. 83), la « chaleur sèche et

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture, op. cit.*, p. 184.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 48.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1942, p. 4.

poussièreuse » (*TFP*, p. 302) du désert, « la lumière ardente » (*L*, p. 143) de la ville que visitent les Berger, le « soleil infernal » (*TFP*, p. 175) de Gironde, toutes ces variations sur le thème de la chaleur sont en réalité des variations sur le feu, représenté dans une acception négative. Il n'est pas question d'amour, de chaleur humaine ni d'inspiration dans le brasier que peut envelopper un endroit. Ces images conjurent le symbole de l'enfer, tel qu'il est perçu dans la tradition chrétienne.

Outre le feu brûlant lié surtout à l'Afrique, les œuvres du corpus font référence à une flamme froide. Cette luminosité blanche et glaciale est mise en relation avec le corps d'un personnage, surtout lorsque celui-ci se rend coupable d'une transgression. Le père de Norah est constamment enveloppé par une « lueur glaciale, presque bleutée » (*TFP*, p. 15). Et cela est visible dès l'incipit du roman :

Et celui qui l'accueillit ou qui parut comme fortuitement sur le seuil de sa grande maison de béton, dans *une intensité de lumière soudain si forte* que son corps vêtu de clair paraissait la produire et la répandre lui-même, cet homme qui se tenait là, petit, alourdi, *diffusant un éclat blanc comme une ampoule de néon* [...] cet homme n'avait plus rien [...] de sa superbe, de sa stature, de sa jeunesse [...].<sup>1</sup> (*TFP*, p. 11)

« [L]a phosphorescence » (*TFP*, p. 93) de « cet homme fini [qui] brill[e] de mille feux livides » (*TFP*, p. 41), « la froide luminescence d[e son] corps recroquevillé » (*TFP*, p. 41) sont surprenantes dans le contexte de la chaleur africaine. Ajoutons la noirceur de sa peau et nous constatons l'étrangeté de cet éclat glacial. Il est bien difficile de trouver une explication satisfaisante pour la flamme froide qui enveloppe le père de Norah. Une possibilité serait de la relier aux motifs religieux : ce personnage africain âgé, mais arrogant et insensible pourrait être envisagé comme une caricature irrévérencieuse de Dieu le Père. Ou bien, son aura pourrait être comparée à la « lueur triomphante, blanche et dure » (*L*, p. 302) qui enveloppe Marko Berger, ses enfants et les membres de la famille Cagnac, dans *Ladivine*. Le personnage focal, la femme de Marko, pense qu'ils sont tous « nimbés du même éclat » (*L*, p. 302) par la force d'un « acte abject » (*L*, p. 302). Ladivine a observé malgré elle la manifestation de la violence meurtrière de Marko. Norah apprend que son père est l'assassin de sa femme adultère. La symbolique du feu est ainsi complètement orientée vers le mal. La chaleur se refroidit ; la flamme devient stérile, égoïste, véritable symbole de l'homme moderne, à l'esprit calculateur et sans scrupules.

---

<sup>1</sup> Nous soulignons.

« Quant à l'air, il permet de pousser jusqu'à son terme, ou presque, l'idée d'affaiblissement, le fantasme d'un épuisement qui, sur un mode quasi sacrificiel, semble amener les êtres au bord d'une vérité essentielle [...] »<sup>1</sup>. Pour Jean-Pierre Richard, l'air représenterait la réduction d'un corps à l'état de souffle, de fantôme. Si cela est le cas pour la femme et l'enfant d'Herman, dans *Un temps de saison*, ou pour la fille de Djamila, dans *Rien d'humain*, les romans du corpus utilisent une autre symbolique de l'air. En premier lieu, il s'agit de tout ce qui est lié au thème de l'élévation comme l'affirme Bachelard:

Les images poétiques sont [...] toutes, [...], des opérateurs d'élévation. Autrement dit, les images poétiques sont des opérations de l'esprit humain dans la mesure où elles nous allègent, où elles nous soulèvent, où elles nous élèvent. Elles n'ont qu'un axe de référence : l'axe vertical. Elles sont essentiellement aériennes.<sup>2</sup>

Les images d'ascension englobent surtout des arbres<sup>3</sup> et des oiseaux. Le flamboyant ou le marronnier compensent la fixité de leurs racines par l'élan libérateur de leur tronc vertical. Et, pour le père de Norah, l'arbre assure une certaine forme de libération. L'oiseau offre pourtant plus d'autonomie et les nombreuses métamorphoses en oiseaux ne font que renforcer ce point de vue. Cela ne signifie pas pour autant que ces figures ascensionnelles soient toujours réconfortantes. Plus qu'un symbole de liberté, la buse qui surveille et attaque Rudy Descas est une incarnation de la justice, de la vengeance. Le « vieil oiseau épais, à la volée malhabile et aux fortes émanations » (*TFP*, p.20) auquel Norah associe son père n'est pas un modèle enviable d'élévation. Toutefois, il engendre plus que de la pitié. L'homme arrogant, devenu occasionnellement « un gros oiseau au plumage clair, au vol lourd et malaisé » (*TFP*, p. 66), peut encore influencer et terroriser les autres ; tout comme il détermine un changement de l'atmosphère en « abatt[ant] soudain sur la terrasse le froid<sup>4</sup> d'une ombre excessive, anormale » (*TFP*, p. 66).

Le récit de Khady est le plus parsemé d'oiseaux et se termine par ailleurs par une métamorphose et une libération définitives. Liana Nissim souligne l'importance de cet élément dès le début du trajet migratoire de l'héroïne, et révèle les différents symboles cachés au-delà des apparences et des plumes :

Ainsi, c'est un peu grâce aux oiseaux que la jeune Khady réussit à sortir du

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Richard, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture, op. cit.*, p. 185.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 52.

<sup>3</sup> Cela montre encore une fois l'indissociabilité des éléments de la matière. Il est difficile de parler de l'existence d'un élément à l'état pur.

<sup>4</sup> Cette froideur est à mettre en relation avec l'éclat glacial qui enveloppe le corps de ce personnage.



terrible état catatonique dans lequel elle s'était enlisée après la mort de son mari [...].

Bien sûr, *elle distingue les oiseaux inoffensifs* comme les pauvres « choucas dans leur colère d'éternels affamés » (p. 278), *si semblables aux migrants dont elle va partager le destin, des redoutables corbeaux, dont on connaît l'image traditionnellement négative de charognards, symboles de la mort* ; des pages admirables laissent transpercer petit à petit la ressemblance qu'entrevoit Khady entre le trafiquant et les corbeaux, jusqu'à l'identifier comme l'un d'eux [...].<sup>1</sup>

Les chevilles ailées de Fanta, de même les « deux petites ailes invisibles [...] qui faisaient frémir doucement entre ses omoplates [s]a peau » (*TFP*, p. 119), tiennent, à une échelle plus réduite, à la symbolique de l'air. Nous pourrions également inclure « les merveilleuses sandales »<sup>2</sup> (*L*, p. 327) offertes par une jeune mariée à Ladivine Rivière. Grâce à cette paire de sandales qui « lui [vont] merveilleusement, bien que [le] pied [de Ladivine] [soit] plus large que ceux de la jeune femme » (*L*, p. 306), la protagoniste « [a] l'impression que ses jambes s[e sont] affinées, allégées » (*L*, p. 312). L'allègement pourrait être compris comme une variation de l'élévation. La signification de ces chaussures dépasse pourtant le champ de la matière. Les circonstances dans lesquelles l'héroïne reçoit et utilise les sandales reprennent des topos du conte. La mariée devient ainsi l'équivalent de la fée marraine. Les chaussures sont le cadeau magique : elles s'adaptent comme par merveille au pied de Ladivine. Elles serviront à la métamorphose finale et à l'accomplissement de la mission de la jeune femme : « Et son âme douloureuse, égarée, pas encore soulagée, entendit crisser les petits cailloux du chemin sous la semelle de ses merveilleuses sandales qui, avec son pied, ne faisaient qu'un » (*L*, p. 327).

Toujours dans l'étude de l'air, il faut ajouter l'odeur et le souffle. La respiration est mentionnée surtout en cas de détresse ou de douleur physique extrême. Pourtant Bachelard, reprenant les propos de Nietzsche, remarque : « Dans le règne de l'imagination, l'air nous libère des rêveries substantielles, intimes, digestives. Il nous libère de notre attachement aux matières : il est donc la matière de notre liberté »<sup>3</sup>. Chez Marie NDiaye, la respiration, seule ou associée aux larmes, permet de trahir des sentiments et des états que les personnages ont du mal à avouer. Les deux aspects les plus fréquents sont l'accélération ou l'arrêt du souffle.

[Le père de Norah] *respirait plus fort, la bouche ouverte*, le dos plaqué au mur du

---

<sup>1</sup> Liana Nissim, « Amour, terreur, répugnance, entre descente et envolée. Les oiseaux des *Trois femmes puissantes* » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, *op. cit.* Nous soulignons.

<sup>2</sup> Nous soulignons.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 157.

couloir. (*TFP*, p. 36)

[Norah] osa enfin lever les yeux dans le vain espoir [...] de n'y pas découvrir dans l'entrelacs des branches noires la tache claire, la froide luminescence du corps recroquevillé de son père dont elle croyait entendre *la respiration douloureuse et forte, le souffle désolé* et même les pleurs étouffés. (*TFP*, p.41)

[Le père de Norah] *respirait comme une bête à l'agonie*. (*TFP*, p. 74)

[Rudy] soufflait si fort qu'il eut un instant l'impression que ce bruit venait d'un autre – mais non, c'était bien sa bouche que sortait *cette expiration paniquée, étonnée, sifflante*. (*TFP*, p. 184)

[Khady] courait aussi, la bouche ouverte, mais *incapable d'inspirer [...]*.<sup>1</sup> (*TFP*, p. 315)

Marie NDiaye accumule aussi les allusions à la puanteur. Issues du corps d'un personnage ou des lieux qu'ils parcourent, les mauvaises odeurs provoquent le malaise et trahissent la sensibilité accrue des personnages. Ainsi, des émanations ambivalentes se dégagent des plantes :

Il [...] sembla [à Norah] percevoir un relent de mois.

Odeur provenant de la floraison abondante, épuisée du gros flamboyant [...] ou provenant, cette odeur, du corps même ou des vêtements de son père, de sa peau de vieux, plissée, couleur de cendre, elle ne le savait, elle n'aurait su le dire. (*TFP*, p. 13)

[P]ourquoi les effluves suaves à l'excès des fleurs de tilleul blanc-jaune légères et mousseuses lui rappelaient-ils toujours ce qu[e Ladivine] n'avait pas vu mais mille fois imaginé, le sang de sa mère abondamment, brutalement versé dans le salon de sa maison de Langon [...] ? (*L*, p. 173)

Dans les fragments ci-dessus, l'odeur des végétaux déclenche la mémoire involontaire d'odeurs humaines. Les symboles liquides émanant du corps s'associent également aux effluves désagréables, comme. « la puanteur de l'urine » (*TFP*, p. 66), la « sueur à l'odeur âcre et forte de fleurs piétinées » (*TFP*, p. 28), « l'odeur un peu sure mais familière qui montait de [l']aisselle [de Ladivine] » (*L*, p. 215), « la blessure [...] gonflée et nauséabonde » (*TFP*, p. 305). Comme tous les personnages centraux bougent, ils enregistrent le changement de décor non seulement d'un point de vue visuel, mais également olfactif. Cela garantit un effet plus puissant, car plusieurs sens sont sollicités, éveillés. Mentionnons dans cette catégorie « les lointaines odeurs de putréfaction maritime » (*TFP*, p. 274), « la légère puanteur de poisson pourrissant » (*TFP*, p. 275) qui annonce à Khady la proximité de la mer ou « l'odeur de renfermé » (*L*, p. 203) de la chambre d'hôtel où les Berger passent leurs vacances.

---

<sup>1</sup> Nous soulignons.

À la lumière de l'étude des formes de la matière, le premier constat qui s'impose est qu'il n'y a pas de différences entre les continents et les ethnies du point de vue des trois éléments. L'essentiel dans le traitement de ces symboles est leur dimension sombre, négative. Marie NDiaye exploite le plus la mollesse et la dureté. Certes, il est possible de parler d'une perspective nouvelle à l'égard de l'eau, vu qu'elle n'inonde ni transforme plus les lieux traversés par les héros. Pourtant, les manifestations surtout physiques de cet élément restent encore nombreuses, même si elles ne se manifestent pas avec prédilection pour une certaine catégorie de personnages.

Le feu est celui qui est valorisé différemment en Europe et en Afrique. En premier lieu, il s'identifie à la chaleur constante qui enveloppe le Sénégal<sup>1</sup>. Ensuite, c'est toujours sur le continent africain qu'apparaît le feu froid, symbole de transgression. Il enveloppe comme une aura le corps de ceux qui ont réalisé des faits blâmables. Ils peuvent être des autochtones, comme le père de Norah, des touristes européens – Marko Berger – ou des Français établis en Afrique, tels que les Cagnac. S'agirait-il d'un message voilé concernant le pouvoir de corruption d'un lieu complètement différent de l'Europe ? Pas vraiment, si nous considérons que c'est également la patrie des âmes pures comme Sonny ou Khady ou l'endroit qui permet l'épanouissement complet de Ladivine Rivière. La symbolique de la matière ne développe donc pas une opposition trop marquée entre deux lieux et deux modalités de voir le monde. Pourtant, il faut souligner que le traitement des éléments relève d'une perspective unique, tributaire de la mentalité occidentale.

### III.2.4 Symboles et régimes

Gilbert Durand, auteur des *Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, regroupe les images et leurs différentes composantes<sup>2</sup> dans deux régimes complémentaires :

[I]l est de tradition en Occident [...] de donner aux "plaisirs du ventre" une affectation plus ou moins ténébreuse ou du moins nocturne ; par conséquent, nous proposons d'opposer ce "Régime Nocturne" du symbolisme au "Régime Diurne" structuré par la dominante posturale, ses implications manuelles et visuelles, et peut-être aussi ses implications adlériennes d'agressivité. Le *Régime Diurne* concernant la dominante posturale, la technologie des armes, la sociologie du souverain mage et guerrier, les rituels de l'élévation et de la purification ; le

<sup>1</sup> Il y a également la chaleur qui accable Rudy en Gironde et lui produit l'anamnèse des années passées à Dakar.

<sup>2</sup> Structures, réflexes, schèmes, archétypes, symboles, synthèmes...

*Régime Nocturne* se subdivisant en dominante digestive et cyclique, la première subsumant les techniques du contenant et de l'habitat, les valeurs alimentaires et digestives, la sociologie matriarcale et nourricière, la seconde groupant les techniques du cycle, du calendrier agricole comme de l'industrie textile, les symboles naturels ou artificiels du retour, les mythes et les drames astrobiologiques.<sup>1</sup>

Durand ajoute des nuances nouvelles à l'herméneutique des œuvres du corpus. Si « [l]e *Régime Diurne* de l'image se définit [...] d'une façon générale comme le régime de l'antithèse »<sup>2</sup>, des signes tantôt positifs, tantôt négatifs, il ne serait pas anodin d'entamer cette étude avec une nouvelle perspective sur l'animal. Envisagé depuis la dichotomie sauvage/inoffensif, le symbole animal permet d'analyser les mécanismes de l'imagination et, surtout, les peurs et les croyances peuplant l'esprit des héros :

Au premier abord, le symbolisme animal paraît être fort parce que trop répandu. Il semble pouvoir renvoyer à des valorisations tant négatives avec les reptiles, les rats, les oiseaux nocturnes, que positives avec la colombe, l'agneau et, en général, les animaux domestiques.<sup>3</sup>

Cette ambivalence est visible surtout au début de l'histoire de Khady Demba, où elle observe avec sympathie les oiseaux marins pacifiques et avec crainte ceux qui sont selon elle dangereux, comme les corbeaux. Le chien dans *Ladivine* connaît une même valorisation ambiguë. Le chien agressif qui attaque et tue son maître, le père de Richard Rivière, n'est pas sans rappeler les « trois énormes chiens » (*TFP*, p. 103) qui terrorisent Rudy ou bien Arno, le chien de chasse de Wilma et de Ralph dans *Mon cœur à l'étroit*<sup>4</sup>. Aussi, Freddy Moliger est-il envisagé par Malinka comme un chien qui peut passer de la docilité à la violence en un instant : « Or [Malinka] ignorait jusqu'à cette minute avoir compris quelque chose d'essentiel au sujet de Freddy Moliger [...] c'est qu'il ne fallait jamais, comme avec un chien, montrer sa peur devant lui » (*L*, p. 131). Cependant, c'est la valorisation positive du chien qui domine dans *Ladivine*, même lorsqu'il y a une apparence d'agressivité :

Le chien-loup était allongé sur le lit de Ladivine, un petit lit à barreaux dont l'un des côtés était abaissé pour pouvoir soulever le bébé plus aisément, et sa tête tendue vers celle de l'enfant, à la frôler, était d'une immobilité sépulcrale. [...] [...] Clarisse eut la nette impression d'une entente qui ne devait être troublée

---

<sup>1</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, *op. cit.*, p. 59. Les mots soulignés apparaissent dans le texte d'origine.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 69. Les mots soulignés apparaissent dans le texte d'origine.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>4</sup> Gilbert Durand parle d'un « symbolisme mordicant », d'un « sadisme dentaire » (*Ibid.*, p. 89) : « C'est donc une gueule terrible, sadique et dévastatrice qui constitue la seconde épiphanie de l'animalité ». *Ibid.*, p. 90.

brutalement, d'une union secrète et sans péril immédiat pour l'enfant. Pas une seconde elle ne douta des bonnes intentions du chien. (*L*, p. 80)

« C'est le loup qui, pour l'imagination occidentale, est l'animal féroce par excellence »<sup>1</sup>, affirme Gilbert Durand. Certes, il ne s'agit pas ici d'un loup véritable. En outre, la masculinité menaçante des canidés se transforme dans ce roman dans une féminité protectrice. Seulement les focalisateurs féminins observent le chien errant qui suit leurs mouvements et elles l'associent toujours à une autre figure de femme, essentielle dans leur développement. Ainsi, pour Clarisse Rivière, le « chien aux manières élégantes [du père de Richard] avait les yeux de la mère de Malinka » (*L*, p. 81). Ladivine Sylla se demande « d'où v[ient] ce chien dont le regard pourtant sombre la faisait inexplicablement penser à Malinka » (*L*, p. 396). Ladivine Rivière passe par le processus de métamorphose et devient véritablement un chien, ce dont sa fille, Annika, est parfaitement consciente : « Annika était certaine que rien ni personne n'avait obligé sa mère à vivre avec eux de cette façon distante, inconfortable, et qu'elle avait trouvé refuge dans sa peau de chien qui [...] lui convenait mieux que sa peau de femme » (*L*, p. 330). Métamorphosée, mais aussi étrangement dédoublée, Ladivine veille sur sa famille à Berlin et, en même temps accomplit sa mission en France : « rapporter [à Ladivine Sylla et à Richard Rivière] le cœur palpitant de Malinka » (*L*, p. 403), leur révéler le « vrai visage » (*L*, p. 392) de Clarisse Rivière.

Oiseaux, chiens, arbres et arbustes : ces représentants des mondes animal et végétal envahissent les pages, et y ajoutent cette inquiétante étrangeté tellement typique chez Marie NDiaye. Il y a pourtant un animal qui ne devient pas un leitmotiv contrairement à l'oiseau et au chien. Il s'agit d'une seule et brève occurrence, dans la dernière partie de *Trois femmes puissantes* : le serpent<sup>2</sup>. Il est vrai que le reptile apparaît de manière subtile dans quelques comparaisons servant à mettre en évidence la silhouette fine et déliée des femmes noires ou métisses : « en voyant ce corps long et fin, aussi étroit aux hanches qu'aux épaules et la taille à peine marquée mais aussi dense et vigoureux dans sa minceur que le corps d'un serpent, [Khady] reconnut une silhouette du même genre que la sienne » (*TFP*, p. 263)<sup>3</sup>. Physiquement, le serpent n'est pas présent, pas même dans le récit de Khady. Cela n'empêche pas qu'il soit au cœur d'un épisode étrange :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>2</sup> Le serpent est plus largement employé dans une pièce de théâtre éponyme : *Les Serpents*.

<sup>3</sup> C'est uniquement dans le récit de Khady que le mot « serpent » est utilisé pour ce genre de comparaison. Dans les autres cas, la référence est beaucoup plus subtile : « le corps fin et long, sinueux, agile » (*L*, p. 168) de Clarisse Rivière.

Les serpents se mordant la queue, gris sur fond jaune, et les gais visages féminins, bruns sur fond rouge, surmontant l'inscription « Année de la Femme Africaine », qui ornaient les tissus dont les belles-sœurs s'étaient fait des jupes, serpents et visages multipliés par dizaines, monstrueusement écrasés là où le tissu plissait, dansaient une ronde mauvaise dans son esprit [...]. (*TFP*, p. 258)

Évidemment, cette scène a lieu au début de l'histoire de Khady, lorsque son esprit, malgré l'« état de stupeur mentale » (*TFP*, p. 253) est encore ouvert aux manifestations de l'animalité et du monde environnant en général. Les références aux diverses espèces d'oiseaux apparaissent aussi seulement dans la partie introductive du volet, alors que l'héroïne, entamant son trajet migratoire, observe un pays et une ville qui lui sont largement inconnus. Au fur et à mesure que le *tempo* de son histoire s'accélère, Khady se replie sur elle-même, jusqu'à sa métamorphose-libération finale. Revenons à la *ronde* associant serpents et images des femmes africaines. Tout comme le chien dans *Ladivine*, le reptile perd toute sa symbolique mâle, phallique<sup>1</sup>, pour glisser du côté de l'imagerie féminine :

[L]'animal est susceptible d'être surdéterminé par des caractères particuliers ne se rattachant pas directement à l'animalité. Par exemple, le serpent et l'oiseau [...] ne sont pour ainsi dire animaux qu'en deuxième instance ; ce qui prime en eux ce sont les qualités qui ne sont pas proprement animales : *l'enfouissement et le changement de peau que le serpent partage avec la graine*, l'ascension et le vol que l'oiseau partage avec la flèche.<sup>2</sup>

L'enfouissement ne relève pas du Régime Diurne. La verticalité est annulée, c'est la descente qui est importante dans ce cas ; et la descente fait partie du Régime Nocturne, tout comme l'avalent. Toutefois, ce n'est pas non plus la descente qui domine, mais le caractère cyclique ; car il ne s'agit pas d'un serpent quelconque. C'est un *ouroboros* qui apparaît dans le fragment cité, symbole des « puissances de pérennité et de régénération »<sup>3</sup>, d'autres éléments nocturnes. La forme qu'il dessine renvoie à la répétition, voire à l'immortalité :

Le serpent qui se mord la queue n'est pas un simple anneau de chair, c'est la dialectique matérielle de la vie et de la mort, la mort qui sort de la vie et la vie qui sort de la mort, non pas comme les contraires de la logique platonicienne, mais

---

<sup>1</sup> « Le symbole animal serait figure de la libido sexuelle. Indistinctement "l'oiseau, le poisson, le serpent étaient chez les anciens des symboles phalliques", écrit Jung ». Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 74.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 366.

comme une inversion sans fin de la matière de mort ou de la matière de vie.<sup>1</sup>

Symbole puissant, l'ouroboros est un bon présage s'il est envisagé depuis la continuité vie-mort. Dans cette perspective, le serpent se mordant la queue se trouve corrélé à la réincarnation finale de l'héroïne, malgré le fait qu'il effraie la jeune femme dans l'épisode initial. Le déracinement soudain et le rejet de sa belle-famille bouleversent l'univers de Khady, bien qu'elle se réifie dans l'atmosphère oppressante d'une société patriarcale. Le trajet qu'elle suit n'a rien de cyclique, il est complètement linéaire et la mène directement vers la mort, comme elle l'avait soupçonné même avant son départ : « Khady marchant vers sa mort » (*TFP*, p. 260). Or la protagoniste se voit récompensée pour avoir gardé son « inaltérable humanité » (*TFP*, p. 314) en vainquant la mort :

C'est moi, Khady Demba, songeai-elle encore à l'instant où son crâne heurta le sol et où, les yeux grands ouverts, elle voyait planer lentement par-dessus le grillage un oiseau aux longues ailes grises – c'est moi, Khady Demba, songea-t-elle dans l'éblouissement de cette révélation, sachant qu'elle était cet oiseau et que l'oiseau le savait. (*TFP*, p. 316)

Le paragraphe de la mort-métamorphose de Khady reprend en quelque sorte la dialectique diurne-nocturne : la chute, la descente se transforment en élévation ; la mort devient vie. À ce point, toute peur a abandonné l'héroïne. Comme elle est habituée aux souffrances et aux humiliations, la destruction de son corps humain n'est plus une fin, mais le début d'une existence marquée par l'indépendance. Il y a donc une continuité vie-mort, mais, en même temps, il est possible de parler d'une amélioration. La transformation en oiseau ne représente pas un abaissement. Sous cette nouvelle forme, Khady est libérée des contraintes imposées par sa pauvreté, son sexe et son appartenance ethnique. Elle réussit même à accomplir la mission qui lui avait été imposée et elle arrive en France. La symbolique de l'ouroboros sous-tend dans ce cas une sorte de rupture qualitative à l'intérieur du cercle.

La forme circulaire du symbole, ainsi que la ronde des figures féminines, pourrait être interprétée dans une perspective plus ethnologique et plus ironique. La société que Khady détaille brièvement n'est pas un havre de paix et de bonheur pour les femmes. Après la mort inopinée de son mari, l'héroïne devient virtuellement une *persona non grata*. En tant que veuve sans enfants, la jeune femme n'a plus la possibilité de gagner son existence seule : « Après la mort de son mari, le propriétaire de la buvette l'avait mise à la porte pour installer

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948, pp. 280-281.

un autre couple » (*TFP*, p. 251). Sa situation dénonce la précarité de la position des femmes dans une société misogyne, fondée sur des traditions archaïques. Le pire est que cette mentalité est partagée également par les femmes qui l'entourent, celles de sa belle-famille « qui ne pouvai[en]t lui pardonner de n'avoir aucun appui, aucune dot et qui la méprisai[en]t ouvertement et avec rage de n'avoir jamais conçu » (*TFP*, p. 252). Même Khady a été « préparée à ne pas juger anormal d'être humiliée » (*TFP*, p. 252). Et si le sort de la protagoniste n'est pas du tout heureux, ne pensons pas que les conditions de vie de sa belle-mère et de ses belles-sœurs soient meilleures, malgré le fait qu'elles ont le soutien de leur famille. La pauvreté, l'insécurité de l'avenir et le manque d'éducation font que le syntagme « Année de la Femme Africaine » soit hautement ironique. Et dans leur cas, le cercle vicieux semble complètement fermé, sans aucune issue possible ; peut-être même sans aucun désir de dépasser ce style de vie.

L'ouoboros<sup>1</sup>, symbole de la dominante cyclique du Régime Nocturne, est donc doublement connoté dans les romans du corpus. La dominante digestive, féminine y est représentée par des contenants. En général, tout ce qui relève de la digestion représente sûreté, protection, intimité : la maison familiale, la nourriture, l'abri, l'horizontalité sans souci ; tout est mis en opposition avec la dominante posturale et guerrière du Régime Diurne. À la lumière des analyses concernant les lieux, il apparaît que le sentiment de sécurité intrinsèque des contenants n'existe pas. Pour Gilbert Durand,

La maison constitue [...], entre le microcosme du corps humain et le cosmos, un microcosme secondaire, un moyen-terme dont la configuration iconographique est par là même très importante dans le diagnostic psychologique et psycho-social. [...] Le labyrinthe est souvent thème de cauchemar, mais la maison est labyrinthe rassurant, aimé malgré ce qui peut en son mystère subsister de léger effroi.<sup>2</sup>

Marie NDiaye insiste plutôt sur l'idée d'étrangeté, sur le malaise, voire la peur qu'une maison peut engendrer. La maison du père de Norah, véritable labyrinthe, n'est pas du tout accueillante. Et ce n'est pas seulement le personnage focal qui s'y sent déplacé ; même le propriétaire décide de l'abandonner pour trouver refuge parmi les branches du flamboyant. Presque tous les logements ont perdu leurs qualités réconfortantes au moment où l'action se déroule, bien que dans un temps révolu, une partie de ces habitations aient été plus accueillantes, comme la maison de Clarisse et Richard Rivière. Par ailleurs, la plupart des

---

<sup>1</sup> Il est possible de corréler le serpent se mordant la queue du mythe de l'éternel retour.

<sup>2</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., pp. 277-278.



contenants ne relève pas de la sociologie matriarcale et nourricière caractéristique du Régime Nocturne : la chambre d'hôtel « étriquée » (*L*, p. 204) et suffocante, la Mercedes « sale, poussiéreuse » (*TFP*, p. 59), « l'habitable étouffant de la Nevada, avec sa vague puanteur de chien » (*TFP*, p. 129), l'espace claustrophobique de la cabine téléphonique...

Plus que les manifestations de la matière, les symboles des deux régimes semblent être traités d'une manière à peu près uniforme, sans aucune différenciation notable entre Europe et Afrique. Les focalisateurs, qu'ils soient Blancs, Noirs ou Métis, attribuent des significations à tout ce qui les entoure. Ils sont sensibles aux nombreuses formes de l'animalité et leur perspective renverse les connotations positives et protectrices des maisons. De cette façon, les significations décelées relèvent plutôt d'un rapport au monde qui n'est pas régi par des aspects ethniques. Ajoutés aux mythes et aux structures de l'Imaginaire, ces symboles deviennent plus connotés géographiquement : l'élévation s'associe à l'Ascension, les contenants sont des dédales, le bestiaire renvoie aux croyances archaïques ou médiévales des Occidentaux.

## Conclusion

La troisième partie de notre recherche aurait dû trancher plus clairement les questions soulevées par la problématique, à savoir si l'introduction de l'Afrique marque une ouverture de Marie NDiaye vers l'écriture francophone. L'écrivain a toujours soutenu qu'elle est Française et écrit depuis une perspective française. Et l'étude de l'Imaginaire permet, à notre avis, de renforcer cette position. Les ouvrages de NDiaye, y compris les deux derniers romans, sont largement issus de la tradition occidentale. L'influence de la religion catholique, les mythes littéraires ou littérisés de l'Antiquité ou du Moyen-Âge européen avec tout leur réseau symbolique positionnent les œuvres du corpus au sein de la littérature française, malgré un regard ouvert vers le monde.

Pourtant, notre perspective se situe également dans le sillage de la pensée européenne ; ce qui risque de limiter la perception d'autres influences. C'est pour cela qu'il est toujours intéressant d'observer le point de vue des critiques plus avisés quant à la littérature francophone. Ainsi, pour Lilyan Kesteloot, « une grande pionnière des études africaines »<sup>1</sup>, les nombreux oiseaux qui traversent *Trois femmes puissantes* dénoncent avec netteté l'existence d'une mentalité africaine :

Il n'y manque même pas le fantastique (d'aucuns diraient *l'animisme*) présent partout sous la forme inquiétante d'oiseaux maléfiques et agressifs plus ou moins totémiques de certains personnages ; ainsi les corbeaux alliés du Nègre qui conduit Khady vers l'exil, ou la buse (alias Fanta) qui poursuit de sa vengeance le mari qui l'a insultée, ou encore ce gros volatile en qui le père de Norah se transforme la nuit, pour dormir perché sur son flamboyant. *Je vois mal un écrivain français introduire de tels détails dans un roman sur l'Afrique.*<sup>2</sup>

Le positionnement de Lilyan Kesteloot rejoint la réflexion de Jean-Marie Volet<sup>3</sup> au sujet de Marie NDiaye et la range du côté de la littérature noire francophone, malgré les protestations de l'écrivain. Et s'il y avait une pointe d'africanisme dans cette écriture, un côté francophone que les critiques français de l'auteur n'observent pas, car ils sont dépourvus des

---

<sup>1</sup> Tirthankar Chanda, « Lilyan Kesteloot, une grande pionnière des études africaines » in *RFI Afrique*, publié le 20 novembre 2013, modifié le 21 novembre 2013. [En ligne] <http://www.rfi.fr/afrique/20131120-lilyan-kesteloot-pionniere-etudes-litteraires-africaines/> (Consulté le 25 février 2016).

<sup>2</sup> Lilyan Kesteloot, « *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye » in *Africultures*, publié le 24 novembre 2009. [En ligne] <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9012#sthash.p1Yp0YUUh.dpuf> (Consulté le 25 février 2016). Nous soulignons.

<sup>3</sup> Rappelons que Jean-Marie Volet est un chercheur australien, spécialiste des littératures noires francophones ou anglophone, qui a inclus Marie NDiaye dans l'ouvrage co-écrit avec Beverley Ormerod : *Romancières africaines d'expression française: le Sud du Sahara*.

moyens d'analyse adéquats ? Si pour les chercheurs français la réécriture biblique, par exemple, est visible tout au long de la carrière littéraire de NDiaye, pour les africanistes, l'animisme est de rigueur, surtout dans *Trois femmes puissantes*. Avec ces hypothèses, les enjeux de la problématique sont relancés et remis en question.

# **CONCLUSION**

## Perspectives critiques et méthodologies : approches diverses et limites

« Marie NDiaye publie depuis vingt-cinq ans. *Trois femmes puissantes* est son premier texte dans lequel l'Afrique est aussi présente.

Ce continent habite très peu son œuvre, mais il reste essentiel lorsque l'on évoque son parcours. Comme si la couleur de peau était le déterminant essentiel de l'identité. Même de celle des auteurs. »<sup>1</sup>

Dans sa critique de *Trois femmes puissantes* sur le site *Africultures*, Lilyan Kesteloot applaudit le style et le contenu du roman, soutenant que « [c]'est un prix Goncourt mérité, indépendamment des calculs politiques ou médiatiques »<sup>2</sup>. La chercheuse belge sépare encore cette œuvre, centrée sur l'Afrique, d'autres écrits qui, malgré les ressemblances langagières et thématiques, « se li[sent] sans passion aucune »<sup>3</sup>. L'affirmation montre bien une opinion personnelle, mais dénonce également une méconnaissance des travaux de Marie NDiaye, jusqu'au titre erroné *Rosy Varte*<sup>4</sup>. Cette perception tronquée, tout comme le désir d'intégrer à tout prix l'écrivain dans le champ de la littérature francophone, conduisent à des prises de position exagérées :

Je me demande comment cette dame, « entièrement française » comme elle se définit, est arrivée à écrire ces histoires africaines si chargées de souffrances qu'on les dirait vécues ?

Comment d'une héroïne si dérisoire, comme Khady Demba, elle parvient à faire jaillir « l'inaltérable part d'humanité » ? [...]

Mais ne me faites pas dire ce que je ne dis pas : Je dis seulement ceci : Marie NDiaye est une femme très puissante. Et j'ajouterai que sa puissance de style se décuple lorsqu'elle touche à l'Afrique !<sup>5</sup>

Certes, les propos de Lilyan Kesteloot auraient gagné en profondeur et en crédibilité si elle avait creusé dans le texte des exemples pour justifier la « puissance » de *Trois femmes puissantes* par rapport à d'autres écrits de l'auteur. Ou encore, elle aurait dû relever et montrer les ressemblances entre ce roman et d'autres ouvrages de la francophonie, dont elle est une experte reconnue. Pour nous, sans exemples précis, la souffrance des « femmes

---

<sup>1</sup> Pierre Malet, « Marie NDiaye, l'identité métisse » in *Slate.fr*, publié le 5 novembre 2009. [En ligne] <http://www.slate.fr/story/12635/marie-ndiaye-lidentite-metisse> (Consulté le 20 janvier 2016).

<sup>2</sup> Lilyan Kesteloot, « *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye » in *Africultures*, *op. cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> « [A]lors que *Rosy Varte* ou *La Sorcière*, se lisaient sans passion aucune, toute autre est le ressenti, à la lecture de ce *Trois femmes puissantes*.

Et l'on se demande pourquoi ?

Il s'agit bien de la même écriture, le style de Marie Ndiaye n'a en rien changé. Seul son sujet. » *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

puissantes » n'est pas différente de celle des héros français de Marie NDiaye. Et le sentiment de déracinement et de non-appartenance à un groupe (familial, social) apparaît chez Richard Rivière, Rudy Descas ou Freddy Moliger tout aussi prégnant que chez les femmes africaines ou métisses qu'ils côtoient. Il est vrai que le racisme ajoute une dimension nouvelle aux malheurs des personnages ; mais, avec l'introduction des territoires nouveaux, Marie NDiaye prend soin à présenter les deux facettes du phénomène. Non seulement les Noirs sont soumis à la discrimination en France, mais les Blancs en souffrent aussi en Afrique (Rudy Descas, Marko Berger) ou en Guadeloupe (Lazare)<sup>1</sup>. Le raisonnement est boiteux et sans fondement méthodologique approprié ; il cherche, comme Liana Nissim le dit, à justifier l'« africanisation à tout prix de Marie NDiaye »<sup>2</sup>.

Pourtant, ce genre « de divagations aléatoires, peu cohérentes avec le texte »<sup>3</sup> restent isolées, même parmi ceux qui militent pour le caractère francophone des ouvrages de l'auteur. En effet, les critiques nord-américains qui parlent de Marie NDiaye en tant qu'écrivain francophone ont une connaissance excellente tantôt de son œuvre tantôt des particularités de sa vie privée et publique. Ce dernier aspect est une caractéristique essentielle de leur approche :

« [A]vec un grain de sel », on pourrait [...] proposer que *Tante Colette, qui juge du sort de Fanny puis l'emballé dans une couverture renvoie à Jérôme Lindon, l'éditeur du roman*. Après tout, Michel Braudeau ne reconnaissait-il pas Lindon dans la figure du diable d'un autre roman de Marie NDiaye, *La Femme changée en bûche* ?

Pourquoi la lecture métalittéraire que je viens de proposer est-elle à prendre « avec un grain de sel » ? Pour comprendre cette restriction, il faut revenir sur les termes du parallèle qui s'établit facilement : d'un côté, [...] dans la fiction, se présente un personnage cherchant à légitimer sa place dans un milieu quelque peu récalcitrant à l'accepter. De l'autre, c'est-à-dire au niveau métalittéraire, on peut avancer comme je viens de le faire que *les moyens privilégiés par l'écriture entretiennent des rapports de similarité avec ceux que déploie la protagoniste au cours de sa quête*. [...] [U]ne telle lecture part d'un présupposé situé hors du texte, à savoir que l'auteur, quelque part se trouverait dans une position marginale similaire à celle de son héroïne. En d'autres termes, que la jeune fille lui ressemblerait et que

<sup>1</sup> L'intrigue du film *White Material* repose sur l'intégration problématique des Blancs dans les territoires africains, même lorsque ces Blancs ont passé une grande partie de leur vie ou sont même nés sur ce continent.

<sup>2</sup> Liana Nissim, « Amour, terreur, répugnance, entre descente et envolée. Les oiseaux des *Trois femmes puissantes* » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, *op. cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.* Par ailleurs, Liana Nissim « critiqu[e] durement » l'article de Kesteloot, « car [elle] croi[t] qu'une africaniste si célèbre pour ses travaux de valeur, n'aurait pas dû écrire en cédant à l'irritation pour une écrivaine noire se proclamant française à part entière et peu concernée par la francophonie ». *Ibid.*

l'auteur entretiendrait avec l'institution littéraire les mêmes rapports que la jeune fille avec sa famille. Cela signifierait donc qu'il y aurait, chez l'auteur, une singularité sur laquelle la lecture métalittéraire se serait appuyée.<sup>1</sup>

L'extrait ci-dessus fait partie d'un article publié par Lydie Moudileno en 1998 au sujet du roman *En famille*. L'universitaire nord-américaine a été dès le début une lectrice attentive de Marie NDiaye. Observons que le développement de sa démarche critique se base sur une double analyse : du texte et de la vie personnelle de l'écrivain. Fanny devient ainsi miroir de la jeune NDiaye grâce à leurs positions similaires de marginalisation<sup>2</sup>. Et la raison de cette *possible* marginalisation serait précisément le métissage de Marie NDiaye. Nous soulignons « possible » même si, en réalité, non seulement l'auteur de *Trois femmes puissantes* n'a pas été exclue du monde littéraire français, mais elle a été unanimement applaudie comme un grand talent dès son début. Cet aspect témoigne, selon Moudileno, « des relents de fierté paternaliste pour la petite métisse qui, à l'instar d'un Césaire en 1939, écrivait le français mieux que "nos" poètes »<sup>3</sup>. Pour les critiques français, qui ont inclus Marie NDiaye dans presque toutes les anthologies de la littérature française contemporaine<sup>4</sup>, des affirmations de ce genre sont choquantes. La méthodologie d'analyse vise, pour les universitaires nord-américains et les africanistes<sup>5</sup>, à justifier l'inclusion de l'écrivain dans le champ des lettres africaines francophones. Les études basées sur des considérations socio-politiques et ethniques et le privilège accordé au roman *En famille*<sup>6</sup> sont les lignes directrices de leur approche.

Ajoutons aussi les reproches que ces critiques font aux Français. En France, on loue sans réserves les mérites de l'écrivain, mais on ignore les implications de la biographie – voire de la vie privée - de Marie NDiaye dans la création de son image publique et dans la

---

<sup>1</sup> Lydie Moudileno, « Délits, détours et affabulation. L'écriture de l'anathème dans *En famille* de Marie NDiaye » in *French Review*, vol. 71, n°3 (février 1998), p. 451. Nous soulignons.

<sup>2</sup> Lydie Moudileno s'avère plutôt discrète dans cet article : elle ne mentionne le métissage supposé de Fanny ni n'explique la filiation sénégalaise de l'écrivain. De ce point de vue, elle semble prolonger la discrétion de Marie NDiaye qui ne relève jamais les particularités qui éloignent Fanny de sa famille et de la communauté villageoise. Cette comparaison est également reprise par Andrew Asibong : « I want to suggest that Marie NDiaye herself, in her capacity as a somehow "ungraspable" French cultural figure, has been subjected to precisely those procedures of attempted objectification from which Fanny suffers at the hands of her family. » (« Je veux suggérer que Marie NDiaye elle-même, dans sa posture de figure culturelle française en quelque sorte "insaisissable" , a été soumise précisément aux tentatives de réification que Fanny souffre de la part de sa famille ».) Andrew Asibong, *Marie NDiaye : Blankness and Recognition*, Liverpool, Liverpool University Press, 2014, p. 5.

<sup>3</sup> Lydie Moudileno, « Marie NDiaye : entre visibilité et réserve » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, op. cit., p. 159.

<sup>4</sup> Voir les ouvrages cités dans l'**Introduction** et la **Bibliographie**.

<sup>5</sup> Vanessa Besand, Clarissa Behar, Sarah Burnautzki, Andrew Asibong, Shirley Jordan...

<sup>6</sup> Outre l'article de Lydie Moudileno paru dans *French Review*, les communications de Clarissa Behar et Sarah Burnautzki lors de la conférence de Berlin tournent autour de cette œuvre.

réception de ses écrits. Il est vrai que ces éléments personnels sont absents le plus souvent, surtout au début de son carrière. Dans son article de 1996, Jean-Pierre Richard ne fait aucune allusion à la filiation de la jeune prodige, tout comme il ne choisit pas la voie de la discrimination raciale pour sa riche analyse du roman *En famille*. Toutefois, ces dernières années, il est possible de remarquer une perspective plus ouverte quant à l'origine de NDiaye. Dans la première monographie consacrée à l'auteur de *Ladivine*, Dominique Rabaté commente brièvement la situation familiale et le positionnement des spécialistes de l'Amérique du Nord. Il en conclut qu'il n'y a pas de fondement solide pour l'inclusion de Marie NDiaye dans la littérature noire francophone : « Française, elle l'est comme écrivain, par son éducation et sa culture »<sup>1</sup>. Malgré cette courte observation, il est quand-même étonnant que les discriminations ethniques ou la couleur de peau soient quasi-absents de ses études. Par exemple, son article sur *Trois femmes puissantes*<sup>2</sup>, est centré uniquement sur le récit du Français blond et blanc Rudy Descas, sans aucune mention de l'Afrique. Et pourtant, l'importance du choc culturel entre l'Europe et le continent africain est la clé de voûte de la composition de ce roman.

D'autres chercheurs français et européens ne manifestent pas ce genre de réserve, bien qu'ils ne décèlent pas de liens très marquants avec la littérature francophone noire. Selon eux, l'étrangeté spécifique à cette écriture pourrait être corrélée avec le sentiment de décalage que la fille métisse a dû ressentir grandissant dans la campagne française :

[C]'est bien de cet « étrange » qu'il va falloir rendre compte, en chercher les moyens et la raison. Ce choix, Marie NDiaye l'explique par les "particularités" de sa biographie. [...]

Étrangeté, état de malaise constant, sont sans doute les traits saillants de cette écriture qui met en scène des personnages eux-mêmes embrouillés, *déplacés* ou *décalés*, entraînant le lecteur dans le même trouble.<sup>3</sup>

En revenant aux spécialistes qui associent Marie NDiaye à la francophonie et au Sénégal, il faut mentionner un autre critère qu'ils utilisent, plus proche de l'écriture : les ressemblances à d'autres ouvrages appartenant à la littérature de l'Afrique francophone. Le leitmotiv des oiseaux, dans *Trois femmes puissantes* comme dans autres écrits (*La Sorcière*

---

<sup>1</sup> Dominique Rabaté, *Marie NDiaye, op. cit.*, p. 25.

<sup>2</sup> Dominique Rabaté, « Marie NDiaye et l'art des dérapages contrôlés » in in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*, pp. 71-82.

<sup>3</sup> Sylviane Coyault, « Introduction à *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, *op. cit.* Voir aussi l'article de Liana Nissim, « L'extrême contemporain dans les marges. Trois cas exemplaires », in Matteo Majorano (éd.), *Le goût du roman*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 2002, pp. 103-119.



ou *Les Grandes personnes*), a fait songer à « l'animisme »<sup>1</sup> ou à « un paganisme que l'on pourrait imaginer issu des mythologies africaines »<sup>2</sup>. Le flamboyant qui abrite le père de Norah dans le premier volet du roman paru en 2009 a également suscité des interprétations variées : « cet arbre [...] évoque à la fois l'arbre originel du Bien et du Mal, l'arbre des générations et l'arbre à palabres de la tradition africaine »<sup>3</sup>. Cependant, les éléments africains semblent dater de bien avant l'apparition du Sénégal dans les œuvres de Marie NDiaye :

*Although NDiaye is French and was born and raised exclusively in France, I have indeed found constructions of her as a sub-Saharan Francophone African woman writer, as well as a Senegalese writer as late as 2005 – ie. a time when she was already famous as a French writer, having received major literary prizes.*<sup>4</sup>

Même si NDiaye est Française et elle est née et élevée exclusivement en France, j'ai trouvé en effet chez elle des constructions typiques d'une femme écrivain de l'Afrique francophone sub-saharienne, de même que d'un écrivain sénégalais vers 2005 – c'est-à-dire à une époque où elle était déjà fameuse en tant qu'écrivain français, ayant gagné des prix littéraires majeurs.

Certainement Jean-Marie Volet, le chercheur australien qui a co-écrit l'étude *Romancières africaines d'expression française: le Sud du Sahara* (1994), a trouvé de telles ressemblances dès le début de la carrière de NDiaye. Ce genre de lecture est, à notre avis, plus approprié qu'une recherche basée sur la biographie de l'auteur. Toutefois, les échos artistiques qui se font entendre dans les textes de l'écrivain sont tellement divers qu'en suivant la logique des associations il serait possible d'attribuer à Marie NDiaye une filiation littéraire beaucoup plus ample ! Vu son admiration pour le style de certains auteurs américains, dont William Faulkner ou Joyce Carol Oates, pourquoi ne serait-elle pas envisagée comme une femme écrivaine nord-américaine ? Ou encore, vivant depuis des années à Berlin<sup>5</sup>, pourquoi ne pas l'assimiler à la littérature allemande ? Surtout si nous considérons que l'Allemagne apparaît comme décor à côté de la France et de l'Afrique. Et il ne faut pas négliger l'influence de Kafka dans un grand nombre de ses écrits, notamment dans *Un temps de saison* ou *La femme changée en bûche*.

---

<sup>1</sup> Lilyan Kesteloot, « *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye » in *Africultures*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Sylviane Coyault, « Introduction à *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, *op. cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Clarissa Behar, « Uncanny Ghosts: Writing Whiteness in Marie NDiaye » in *Session 9b: Imagining Whiteness in Literary and Cultural Studies* sur *Inter-Disciplinary.Net*, 2011. [En ligne] [https://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/06/WEBSITE\\_PAPER\\_WHITENESS\\_CONFERENCE\\_CLARISSA\\_BEHAR\\_SESSION\\_9B-Oct-2011.pdf](https://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/06/WEBSITE_PAPER_WHITENESS_CONFERENCE_CLARISSA_BEHAR_SESSION_9B-Oct-2011.pdf) (Consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016). Nous traduisons.

<sup>5</sup> Par contre, le temps passé au Sénégal ne dépasse pas quelques mois.

## Un parcours proche du texte

Il est clair que chaque approche a ses points forts et ses limites. Il est également évident que les critiques ne vont pas abandonner leurs positions, malgré les arguments invoqués par les autres et même en dépit de l'opinion de l'auteur qui a engendré ces discussions. L'écriture de Marie NDiaye se trouve enrichie par ces débats qui, à chaque fois, ajoutent des pistes de lecture intéressantes. Et finalement, la filiation littéraire de l'écrivain relance la problématique de la ligne de démarcation entre littérature française et francophone<sup>1</sup>.

La présente étude n'a pas eu l'ambition de donner une réponse définitive aux positions des critiques concernant le « cas NDiaye »<sup>2</sup>. Et certainement, elle connaît des limites et s'est heurtée à de nombreuses difficultés ; car l'écriture de Marie NDiaye, nous l'avons vu, est tellement riche qu'elle résiste aux tentatives rigides de classification.

En ce qui concerne la question du rapport entre l'origine de l'écrivain et son intégration dans un champ littéraire précis, nous partageons l'opinion de Véronique Bonnet : « S'il paraît impossible, et pas nécessairement souhaitable, de balayer d'un revers de plume la situation de métisse de la jeune femme (fille d'une mère française blanche et d'un père sénégalais noir), *cette information ne constitue en rien une grille d'analyse pertinente* »<sup>3</sup>. Le cadre socio-politique, le positionnement de la République française dans la réception d'une œuvre littéraire, le besoin de respecter certaines règles afin d'avoir du succès, tous ces éléments essentiels dans l'approche des chercheurs nord-américains n'ont pas jalonné notre recherche. Notre méthodologie a été basée sur une étude progressive du texte des romans du corpus. Les trois parties de la thèse avaient pour fin d'observer si le lien avec la littérature francophone résistait à une lecture attentive et polyvalente des deux ouvrages. Avant d'entamer le panorama des résultats, avouons une autre faille dans notre stratégie : une connaissance insuffisante du monde littéraire africain d'expression française. Certes, il s'agit d'une carence qui est commune à la plupart des critiques français et qui existe sûrement chez

---

<sup>1</sup> Si Eugène Ionesco, né et élevé en Roumanie, ayant écrit des textes en roumain, est perçu comme un écrivain français, si Albert Camus, algérien, fait de la littérature française, pourquoi encadrer Marie NDiaye parmi les auteurs francophones ? Uniquement à cause de sa couleur de peau ? Mais cela ne risquerait pas de trahir un certain racisme, pareil aux propos dits blanchissants des critiques et journalistes français ?

<sup>2</sup> Nous empruntons cette appellation à Lydie Moudileno, « Marie NDiaye : entre visibilité et réserve » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye, op. cit.*

<sup>3</sup> Véronique Bonnet, « Où situer Marie NDiaye » in *Africultures*, publié le 1<sup>er</sup> février 2002. [En ligne] <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2102#sthash.Ns5cAePo.dpuf> (Consulté le 18 mars 2016). Nous soulignons.

l'écrivain même. Dans beaucoup d'entretiens, l'auteur de *Ladivine* a maintes fois cité ses auteurs préférés, la plupart appartenant à l'univers de l'Europe Occidentale ou des États-Unis. Alors, l'association de son œuvre avec les écrits de Maryse Condé, serait un signe clair de métissage littéraire si « la "présence problématique du Métis", ses enjeux et ses traits déterminants »<sup>1</sup> étaient l'apanage d'un groupe d'écrivains reliés par leurs rapports, plus ou moins distants, à la créolité ou à la négritude. Or ce ne sont pas seulement les écrivains noirs ou métis qui puissent traiter ce sujet ou introduire des éléments africains dans leurs créations.

Le premier pas a été le plus général et a permis de positionner l'œuvre entière de Marie NDiaye sur les axes diachronique et synchronique du monde artistique. Héritière du Nouveau Roman à travers la relation de longue durée avec les Éditions de Minuit, elle serait quand-même mieux caractérisée comme appartenant à un réalisme empreint d'étrangeté. L'étrangeté ne relève pas uniquement du fantastique pur, mais aussi du merveilleux des contes et du réalisme magique. Ce dernier fait songer à la littérature francophone, surtout à celle des Antilles, même s'il apparaît fréquemment chez les auteurs de l'Amérique du Sud. Outre ces deux éléments, il est possible de déceler dans l'ensemble de l'écriture de l'auteur des notes baroques, surréalistes ou naturalistes. *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*, de même que *Mon cœur à l'étroit*, se démarquent des romans précédents par un recours plus réduit au fantastique, signe de la maturité créatrice de Marie NDiaye : « à présent, je me sens davantage capable de mêler une moindre dimension de merveilleux à la réalité très concrète, sans que cela m'apparaisse trop banal »<sup>2</sup>.

Les relations transtextuelles ont révélé les traits communs qui existent entre ce qu'écrit Marie NDiaye et des siècles d'invention littéraire occidentale. Les influences des mythes et des légendes gréco-romains, les palimpsestes du catholicisme, les emprunts médiévaux ou modernes se combinent harmonieusement avec des cas d'auto-réécriture et quelques éléments francophones. Parmi ces derniers, il faut préciser notamment le choc culturel et la discrimination raciale. Soulignons pourtant que ces détails sont perçus depuis la perspective d'un focalisateur Français ou au moins élevé en France.

En parlant de l'ensemble de l'œuvre, il a été impossible de négliger l'importance des autres arts. Il est vrai qu'en ce qui concerne les illustrations ou le choix des photos

---

<sup>1</sup> Nathalie Duclot-Clément, « Hybridités textuelles et Imaginaires chimériques. Jean Rhys, Toni Morrison, Maryse Condé et Marie NDiaye » in Yves Clavaron et Bernand Dieterle (dir.), *Métissages littéraires, op. cit.*, p. 49.

<sup>2</sup> Nathalie Crom, « Marie NDiaye : "Je ne veux plus que la magie soit une ficelle" » in *Télérama, op. cit.*

accompagnant le texte, l'apport de l'écrivain est, selon ses propres aveux, assez réduit. Il en va de même pour ses collaborations avec Hèctor Parra (pour le monodrame *Te craindre en ton absence*) ou Claire Denis (pour le film *White Material*) : les aspects musicaux et cinématographiques ne l'intéressent pas trop. C'est seulement la partie scripturale qui est importante pour elle. Malgré cela, le contenu de ses ouvrages est bien souvent enrichi par des références artistiques. La photo, habituellement floue ou mal prise, joue un rôle essentiel dans la (dé)construction identitaire des héros. Si elle devait témoigner la présence, la réalité d'un personnage dans un moment-clé de la diégèse, voilà qu'elle reste opaque, causant des problèmes d'identification. La musique est également indispensable à un niveau stylistique et compositionnel. Pour *Trois femmes puissantes*, la technique du contrepoint assure la création d'une polyphonie intéressante ; elle permet en même temps d'alléger le ton sombre des histoires et laisse entrevoir la possibilité d'une fin heureuse.

L'étude des thèmes centraux des livres de Marie NDiaye a permis de trouver des points de référence communs dans la structure interne de ses écrits. L'intégration familiale et sociale se trouve au cœur des *obsessions* de l'écrivain. Ses héros sont souvent marginalisés, à peine tolérés dans leur milieu ou ailleurs, dans des endroits bizarres. Et si dans les romans du corpus la dimension ethnique peut expliquer le décalage entre le protagoniste et ceux qui l'entourent, dans d'autres livres ce phénomène reste inexpliqué. Ceci peut être dû aux tabous et aux non-dits qui modèlent la vie d'une communauté.

Après avoir établi la place de *Trois femmes puissantes* et de *Ladivine* dans le paysage littéraire et à l'intérieur des créations de l'écrivain, la deuxième partie commence déjà à se centrer plutôt sur ces deux ouvrages. Le niveau opératoire est lié aux caractères formels, depuis des particularités de l'écriture, de la description jusqu'à la construction des personnages. Le style se remarque par une pureté linguistique sous laquelle se cachent soit des situations complètement banales, soit des événements d'une violence extrême. Il faut souligner qu'il n'y a aucune trace de langage métissé : le français le plus correct et sophistiqué domine. La focalisation interne à la troisième personne, utilisée dans les romans du corpus, permet l'essor du flux de pensée et une vision biaisée des événements. En même temps, elle assure un écart ironique du monde intérieur des héros. Les anachronies, mettent en évidence le jeu de la mémoire et de l'oubli, une déformation des souvenirs voulue ou non qui suscite la curiosité et offre de nombreuses pistes de lecture.

Les lieux habités ou traversés par les protagonistes se diversifient et englobent plusieurs pays. Il ne s'agit plus de la province française ; l'Allemagne et le Sénégal y apparaissent aussi. Pourtant, ces cadres nouveaux n'apportent pas d'attraits particuliers ni de stabilité. Ils sont souvent oppressants et étranges, contribuant, eux-aussi, au sentiment de rupture qui accable le héros. En outre, ils se remarquent par les valeurs troublantes des choix chromatiques. Le jaune et le vert, couleurs fétiches de l'écrivain, se combinent avec le rouge associé à l'Afrique, ou avec des violets crépusculaires. L'opposition blondeur/noirceur dépasse les limites de la couleur de peau et envahit l'espace. L'expérience sensorielle ne s'arrête pas pour autant au coloris des lieux et des objets. Des odeurs lourdes ou malsaines remplissent ces espaces, la chaleur extrême y apparaît plus que dans les autres œuvres<sup>1</sup>, les non-lieux se multiplient : tous ces aspects semblent liés à l'introduction du continent africain en tant que milieu. Pour les personnages focaux, voyageurs volontaires ou non, l'Afrique est une succession inquiétante d'espaces aliénants, clos, même pour les autochtones (Khady Demba).

Ces considérations sur la description amorcent le portrait des personnages. L'élément-clé est certes la dimension ethnique, dans sa forme la plus voyante : la couleur de peau. Toutefois, Marie NDiaye ne néglige pas les marqueurs socio-économiques tels que les vêtements, les chaussures ou les voitures. Le désir de paraître obsède la plupart des focalisateurs ; mais, fréquemment, leur corps les trahit. Les souffrances physiques s'accumulent, dans un ensemble qui peut être cocasse ou pathétique. En effet, aucune comparaison n'est possible entre les crises hémorroïdales de Rudy Descas et les blessures horribles de Khady Demba. Du point de vue de leur comportement en société, les personnages centraux ont, comme presque tous les héros de NDiaye, un blocage communicationnel. Ils n'arrivent pas à échanger leurs pensées ni à recevoir ce que les autres transmettent. En outre, ils ont toujours honte de quelque chose, à l'exception de Khady Demba. Sur eux et uniquement sur eux semble peser tout le poids des fautes familiales. Moraux, mais pas sans tache, ils doivent lutter pour avoir les mêmes droits que leurs proches ou pour être reconnus. La métamorphose animale ou végétale peut être une solution à leurs problèmes, leur seule chance d'accomplir une mission difficile, imposée par d'autres. Grâce à ce genre de transformation, Khady arrive en France dans son corps d'oiseau et Ladivine, devenue chien, rapporte à son père et à sa grand-mère la vérité sur Clarisse Rivière. Il faut préciser que les changements ou les comparaisons affectent également les personnages

---

<sup>1</sup> La canicule est généralement liée à l'Afrique.

secondaires ; dans ce cas, l'imagination fertile des focalisateurs est celle qui attribue des traits non-humains à ceux qui les entourent, qu'ils soient des personnes connues ou des inconnus croisant leur chemin.

L'étude de la métamorphose permet un passage cohérent vers la troisième et dernière partie de cette recherche, celle qui vise deux grandes catégories de l'Imaginaire : les mythes et les symboles. Il s'agit de deux notions hétéroclites qui requièrent d'amples précisions terminologiques afin de pouvoir amorcer une analyse pertinente. Le réseau mythique reprend et développe certains palimpsestes de la première partie. Les mythes les plus exploités sont issus de la tradition occidentale, qu'il s'agisse des mythes païens de la civilisation antique ou des mythes de la religion catholique. Dans la première catégorie, il est possible de retrouver de nombreuses références à l'Odyssée, Œdipe et au labyrinthe, avec toutes les figures qu'il conjure : Dédale, Thésée, le Minotaure. Quant aux mythes chrétiens, il existe une parenté prononcée avec les anges, les martyrs, l'Ascension et les hypostases de la Trinité. Le ton de ces réécritures ne conserve pas le solennité des sources. Tout au contraire, Marie NDiaye traite le matériau mythologique avec ironie et irrévérence, renversant et ridiculisant les modèles. En outre, quelques reprises inspirées des mythes ancestraux, s'éloignent beaucoup des origines. Les influences africaines se limitent à des contenus mythiques plutôt universaux. La romancière ne témoigne pas d'une curiosité approfondie quant aux croyances du pays de son père et cela s'observe dans les deux œuvres étudiées : aucun dieu africain n'est mentionné, aucun esprit des fleuves ou des forêts. L'animisme dont parlent certains critiques pourrait en effet apparaître dans les métamorphoses ornithologiques, par exemple ; pourtant, il y manque la transparence qui existe dans les reprises des mythes chrétiens.

Les symboles ont été envisagés selon la perspective de Gaston Bachelard et Gilbert Durand. Il y a eu également des références à Jean-Pierre Richard. Le critique thématique étudie surtout la mollesse et la dureté dans les romans de NDiaye parus avant 1996. Concernant cette analyse, nous avons remarqué que l'introduction de l'Afrique a apporté des changements importants en particulier dans le traitement de l'eau et de l'amollissement : fini le temps des pluies froides et interminables qui semblent engloutir les héros. Les liquides qui inondent les ouvrages du corpus sont à présent issus du corps des protagonistes : sueur, urine, larmes, sang, et trahissent un malaise physique ou psychique. Par ailleurs, il y a une dimension négative ou sombre dans le traitement du réseau symbolique, qu'il s'agisse des éléments de la matière ou des régimes de l'Imaginaire. Les maisons, par exemple, relèvent de la terre et du Régime Nocturne. Elles devraient représenter un havre de calme et de solidité,

alors qu'en réalité elles sont plutôt hostiles et oppressantes. Les animaux, omniprésents dans l'œuvre de Marie NDiaye, peuvent avoir des significations tantôt positives, tantôt négatives. L'animalité peut être ainsi perçue comme agressive ou protectrice. Ainsi, dans *Ladivine*, le chien incarne l'agressivité meurtrière (celui qui attaque le père de Richard Rivière), mais, le plus souvent, il est envisagé comme un ange protecteur. La même symbolique duale existe pour les oiseaux qui sillonnent les cieux de *Trois femmes puissantes*.

### **Obstacles et opportunités**

Cette recherche s'est avérée fructueuse dans la mesure où, selon nous, le texte des romans du corpus résiste à une interprétation francophone. Si être francophone signifie avoir un nom à résonance étrangère ou la peau foncée, alors, oui, l'œuvre de Marie NDiaye s'insère dans cette typologie. Par contre, si cette notion expose l'appartenance à une culture issue des anciennes colonies françaises, l'écriture et l'histoire personnelle de la romancière ne trahissent pas cette relation. Il est vrai, sa filiation est franco-sénégalaise et elle traite, ouvertement ou de manière voilée, l'Afrique et les sujets qu'attaquent la plupart des écrivains francophones, tels que le racisme ou les différences de mentalité. C'est également évident pour nous que les connaissances de NDiaye au sujet du continent de son père sont plus précises et familières que la Chine imaginée dans la nouvelle *En Chine 1 et 2* ou même la Guadeloupe de *Rosie Carpe*. Pourtant, le Sénégal est un pays où elle a passé à peine quelques mois et qui est presque toujours envisagé depuis la perspective d'un Européen blanc ou métis.

Dans un entretien publié avant la parution de *Ladivine*, l'écrivain parlait de l'importance du milieu pour son écriture : « Le lieu où je vis m'influence aussi. Il y aura Berlin dans mon prochain livre, car c'est mon nouveau lieu géographique, donc mon nouvel univers mental »<sup>1</sup>. Le Sénégal n'est devenu un univers mental ni pour l'auteur ni pour les personnages focaux. Cela ne signifie pas pour autant qu'il soit dépourvu d'attraits. La méconnaissance des territoires africains est loin de faire obstacle à la création. De ce rapport lointain et étrange que Marie NDiaye partage avec ses héros naît un espace exotique, fascinant et troublant, une véritable opportunité littéraire.

---

<sup>1</sup> Nelly Kapriélian, « L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde » in *Les Inrockuptibles*, op. cit.

# **BIBLIOGRAPHIE**



## **I. Œuvres de Marie NDiaye**

### **I.1 Corpus principal**

*Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche » 2009, 320 p.

*Ladivine*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2011, 416 p.

### **I.2 Corpus secondaire**

#### **a) Romans**

*Quant au riche avenir*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 115 p.

*Comédie classique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, 124 p. Première édition :  
*Comédie classique*, Paris, P.O.L, coll. « Fiction », 1987, 112 p.

*La Femme changée en bûche*, Paris, Minuit, 1989.

*En famille*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2007 [1991], 315 p.

*Un temps de saison*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2004 [1994], 150 p.

*La Sorcière*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 1996, 175 p.

*Rosie Carpe*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2001, 392 p.

*Autoportrait en vert*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, 128 p. Première édition :  
*Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2004, 104 p.

*Mon cœur à l'étroit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [2007], 404 p.

*Y penser sans cesse*, photographies de Denis Cointe, traduction allemande de Claudia Kalscheuer, Talence, L'Arbre Vengeur, 2011, 110 p.

#### **b) Nouvelles et recueils de nouvelles**

*En Chine 1 et 2* in *Dix*, recueil de nouvelles collectif sous la direction de Marc Weitzmann et Sylvain Bourmeau, Paris, Grasset/Les Inrockuptibles, 1997, 232 p.

*La Naufragée*, Paris, Flohic, coll. « Musées secrets », 2001, 89 p.

*Tous mes amis*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, 176 p.

*Le Jour du Président* in Patrick Modiano, Marie NDiaye, Alain Spiess, *3 nouvelles contemporaines*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque Gallimard », 2006, 128 p.

*Les Sœurs* préface à Pap Ndiaye, *La Condition noire. Essai sur une minorité française*, Paris, Calmann-Lévy, 2008, 435 p.

### **c) Théâtre**

*Hilda*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, 91 p.

*Providence*, Chambéry, Comp'Act, coll. « L'auberge de l'Europe », 2001, 62 p.

*Papa doit manger*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Poesie Thea », 2003, 94 p.

*Les Serpents*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Théâtre », 2004, 91 p.

*Rien d'humain*, Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2004, 44 p.

*Toute vérité*, avec Jean-Yves Cendrey, in Jean-Yves Cendrey et Marie NDiaye, *Puzzle (Trois pièces)*, Paris, Gallimard, 2007, 176 p.

*Les Grandes Personnes*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2011, 96 p.

### **d) Littérature de jeunesse**

*La Diablesse et son enfant*, illustrations de Nadja, Paris, L'École des loisirs, coll. « Mouche », 2000, 10 p.

*Les Paradis de Prunelle*, illustrations de Pierre Mornet, Paris, Albin Michel, coll. « Jeunesse », 2003, 48 p.

*Le Souhait*, illustrations d'Alice Charbin, Paris, L'École des loisirs, coll. « Mouche », 2005, 55 p.

### **e) Autres écrits**

*Les péchés capitaux, tome 3 : La gourmandise*, avec J. P. Géné, Paris, Centre Georges Pompidou-Ircam, 1996, 70 p.

*Le rire des sorcières*, Paris, Hachette, coll. « Jeunesse », 2001, 112 p.

« Lettre de Marie NDiaye   Jean-Marie Volet » publiée sur le site *Femmes écrivains et littératures africaines* de l'Université de l'Ouest d'Australie (Faculté des Arts). [En ligne] <http://aflit.arts.uwa.edu.au/LettreNDiayeM.html> (Consulté le 10 mai 2014).

## **I.3 Entretien et articles de presse**

AISSAOUI, Mohammed ; GUIOU, Dominique « Les dix romanciers français qui ont le plus vendu en 2009 », in *Le Figaro*, le 14 janvier 2010. [En ligne]

<http://www.lefigaro.fr/livres/2010/01/14/03005-20100114ARTFIG00005-les-dix-romanciers-francais-qui-ont-le-plus-vendu-en-2009-.php> (Consulté le 5 mai 2014).

ARGAND, Catherine, « Marie NDiaye » in *Lire*, avril 2001. [En ligne]

[http://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-NDiaye\\_804357.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-NDiaye_804357.html) (Consulté le 13 mai 2014).

ASIBONG, Andrew ; JORDAN, Shirley, « Rencontre avec Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 293/janvier - *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 187-199.

AUBEL, Damien, « Marie NDiaye, la faulknérienne » in *Transfuge, littérature et cinéma*, n° 35, décembre 2009, cité in *Les Grandes Personnes*, dossier pédagogique, p. 17. [En ligne] <http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.551098001298452907.pdf> (Consulté le 15 mai 2015).

BRAUDEAU, Michel, « Le Coefficient d'inconfort » in *Le Monde*, le 11 janvier 1991, repris dans la revue de presse du roman *En famille* sur le site des Éditions de Minuit. [En ligne] [http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=1728](http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=1728) (Consulté le 10 décembre 2014).

BRINDEAU, Véronique, « *Te craindre en ton absence*, entretien avec Marie NDiaye et Hèctor Parra in *Accents Online*, le 21 février 2014. [En ligne] <http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=6751> (Consulté le 16 février 2015).

BROUÉ, Caroline, « Entretien avec Marie NDiaye » in *La Grande table*, émission diffusée le 5 février 2013 sur Radio France Culture. [En ligne] <http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-2eme-partie-entretien-avec-la-romanciere-marie-NDiaye-2013-02-05> (Consulté le 21 décembre 2014).

CASANOVA, Pascale, Extraits d'un entretien avec Marie NDiaye, *Les Mardis littéraires*, *France Culture*, 15 janvier 2005, cités in Marie-Claire Barnet, « Déroute d'un *Autoportrait en vert* (mère) : vers l'errance de Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 293/janvier - *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 156-157.

- CECILLE, Thierry, « *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye » in *Le Matricule des anges*, article paru dans le numéro 059, janvier 2005. [En ligne] [http://www.lmda.net/din/tit\\_lmda.php?Id=21596](http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=21596) (Consulté le 10 octobre 2014).
- CHANDA, Tirthankar, « Marie NDiaye : "Je cherche la musique des phrases" » in *RFI*, le 14 février 2013, mis à jour le 19 février 2013. [En ligne] <http://www.rfi.fr/afrique/20130212-Ladivine-marie-diaye-cherche-musique-phrases-faulkner-proust/> (Consulté le 16 septembre 2014).
- CIRIEZ, Frédéric, « Marie NDiaye, interview : Territoire de l'étrange » cité dans Marie-Claire Barnet, « Déroute d'un Autoportrait en vert (mère) : vers l'errance de Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 293/janvier - Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 153.
- CROM, Nathalie, « Marie NDiaye : "Je ne veux plus que la magie soit une ficelle" » in *Télérama*, le 23 août 2009. [En ligne] <http://www.telerama.fr/livre/marie-NDiaye-je-ne-veux-plus-que-la-magie-soit-une-ficelle-litteraire,46107.php> (Consulté le 15 mai 2014).
- DEVARRIEUX, Claire, « Marie NDiaye : "J'aime cette période de vacance" » in *Libération*, le 13 février 2013. [En ligne] [http://www.liberation.fr/livres/2013/02/13/j-aime-cette-periode-de-vacance\\_881624](http://www.liberation.fr/livres/2013/02/13/j-aime-cette-periode-de-vacance_881624) (Consulté le 15 mai 2014).
- DINH, Jean-Marie, « L'aplomb féminin au dessus du vide » in *Le vent se lève*, publié le 18 octobre 2009. [En ligne] <http://jmdinh.net/articles/livres/2005> (Consulté le 10 décembre 2014).
- FERNEY, Frédéric, « Hilda de Marie NDiaye : l'ogre et la servante » in *Le Figaro*, le 9 février 2002.
- GRAINVILLE, Patrick , « Un couple entre Labiche et les Atrides » in *Le Figaro*, publié le 15 février 2007, mis à jour le 15 octobre 2007. [En ligne] [http://www.lefigaro.fr/livres/2007/02/15/03005-20070215ARTFIG90189-un\\_couple\\_entre\\_labiche\\_et\\_les\\_atrides.php](http://www.lefigaro.fr/livres/2007/02/15/03005-20070215ARTFIG90189-un_couple_entre_labiche_et_les_atrides.php) (Consulté le 10 octobre 2014).
- JOCKSAN, Alfe, « Marie NDiaye publie *Mon cœur à l'étroit* : Essayer d'aller vivre un ou deux ans en Afrique avec ma famille » in *Amina* 450, octobre 2007, p. CXVII.

- KAPRIËLIAN, Nelly, « L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde » in *Les Inrockuptibles*, août 2009. [En ligne] <http://www.lesinrocks.com/2009/08/30/actualite/lecrivain-marie-NDiaye-aux-prises-avec-le-monde-1137985/2/> (Consulté le 15 juillet 2014).
- LARDREAU, Fabrice, « Marie NDiaye, l'anti-Angot » in *Transfuge, littérature et cinéma*, n° 35, décembre 2009, cité in *Les Grandes Personnes*, dossier pédagogique, p. 17. [En ligne] <http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.551098001298452907.pdf> (Consulté le 15 mai 2015).
- LEPAPE, Pierre *La Quinzaine littéraire*, 1<sup>er</sup> avril 1985, cité dans Marie NDiaye, *Quant au riche avenir*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, quatrième de couverture.
- LEPAPE, Pierre, « La Trublionne » in *Le Monde*, 11 mars 1994, cité in Marie NDiaye, *Un Temps de saison*, Paris, Minuit, coll. « double », 1994 [2004], p. 147.
- MALET, Pierre, « Marie NDiaye, l'identité métisse » in *Slate.fr*, publié le 5 novembre 2009. [En ligne] <http://www.slate.fr/story/12635/marie-ndiaye-lidentite-metisse> (Consulté le 20 janvier 2016).
- MANDELBAUM, Jacques, « *White Material* : Claire Denis filme l'éviction du corps blanc par le continent noir » in *Le Monde*, publié le 23 mars 2010, mis à jour le 30 mars 2010. [En ligne] [http://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/03/23/white-material-claire-denis-filme-l-eviction-du-corps-blanc-par-le-continent-noir\\_1323304\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/03/23/white-material-claire-denis-filme-l-eviction-du-corps-blanc-par-le-continent-noir_1323304_3476.html) (Consulté le 26 mars 2015).
- MENDY, Claire Renée, « La divine Marie NDiaye » in *Amina*, n° 517, mai 2013, p.50.
- MICHEL, Nicolas « 3 questions à... Marie NDiaye » in *Jeune Afrique*, édition du 13 au 19 septembre 2009. [En ligne] <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2540p086-088.xml1/interview-litterature-ecrivain-marie-NDiaye3-questions-a-marie-NDiaye.html> (Consulté le 14 mai 2014).
- PAPALAGUI, « Le Goncourt 2009 a une robe puissante », entretien avec Marie NDiaye, in *Littératures éparses et ultrapériphériques, blog de Christian Tortel*, publié le 2 novembre 2009. [En ligne] <http://papalagi.blog.lemonde.fr/2009/11/02/le-goncourt-2009-a-une-robe-puissante/> (Consulté le 26 mars 2015).

TAÏEB, Hannah et QABBAL, Soukaïna, « Interview de Marie NDiaye » in *vivreabern.com*.  
[En ligne] <http://vivreabern.com/3395,interview-de-marie-NDiaye.html> (Consulté le 10 mars 2014).

Extrait d'entretien avec Marie NDiaye, propos recueillis par Manuel Piolat Soleymat, *La Terrasse*, n° 156, mars 2008, cités par le site [www.theatre-contemporain.net](http://www.theatre-contemporain.net). [En ligne] <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Sorcieres-Rien-d-humain/ensavoirplus/idcontent/17453> (Consulté le 20 septembre 2014).

Propos de Marie NDiaye parus in *Assises internationales du roman. Le roman : hors frontières*, Paris, Christian Bourgois, en coédition avec *Le Monde* et Villa Gillet, coll. « Titres », 2009, et cités dans l'article « Hanter par les mots la réalité la plus palpable » in *Libération*, paru le 3 novembre 2009. [En ligne] [http://www.liberation.fr/livres/2009/11/03/hanter-par-les-mots-la-realite-la-plus-palpable\\_591535](http://www.liberation.fr/livres/2009/11/03/hanter-par-les-mots-la-realite-la-plus-palpable_591535) (Consulté le 10 novembre 2014).

« Les mille et un défis de Claire Denis (1/2) », propos recueillis par Mathilde Blottière et Laurent Rigoulet (avec la collaboration de Claire Pomarès) in *Télérama*, publié le 23 mars 2010, mis à jour le 27 mars 2010. [En ligne] <http://www.telerama.fr/cinema/les-mille-et-un-defis-de-claire-denis-1-2,53899.php> (Consulté le 28 mars 2015).

#### **I.4 Autres œuvres littéraires et non-littéraires citées**

AUDEGUY, Stéphane, *Nous autres*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009, 256 p.

BON, François, *Daewoo*, Paris, Fayard, 2006, 256 p.

CENDREY, Jean-Yves, *Les jouets vivants*, Paris, Points, coll. « Points », 2007, 278 p.

GRACQ, Julien, *Un beau ténébreux*, Paris, Corti, 1945, 258 p.

LABARE, Albino, *Dieux noirs, Dieu blanc*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires », 1990, 193 p.

MONTPLAISIR, Daniel de, *La Monarchie*, Paris, Le Cavalier bleu, coll. « Idées reçues : Histoire et civilisations », 2003, 125 p.

NDIAYE, Pap, *La Condition noire. Essai sur une minorité française*, Paris, Calmann-Lévy, 2008, 436 p.

## II. Ouvrages critiques sur Marie NDiaye

### II.1 Monographies

ASIBONG, Andrew, *Marie NDiaye : Blankness and Recognition*, Liverpool, Liverpool University Press, coll. « Contemporary French and Francophone Cultures », 2014, 224 p.

RABATÉ, Dominique, *Marie NDiaye*, Paris, Culturesfrance/Textuel, coll. « Auteurs », 2008, 116 p.

### II.2 Ouvrages collectifs, revues

ASIBONG, Andrew et JORDAN, Shirley (éds.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 293/janvier - *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, 228 p.

BENGSCHE, Daniel et RUHE, Cornelia (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, 326 p.

LYSOE, Eric et SONCINI, Anna (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, Bologne, I Libri di Emil, coll. « Analyses textuelles », à paraître.

MOTTE, Warren et MOUDILENO, Lydie (dir.), *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, volume 53, n° 2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, été 2013, 110 p.

### II.3 Articles

ANTLE, Martine, « À l'écoute du déni dans le théâtre de Marie NDiaye » in Lydie Moudileno et Warren Motte (éds.), *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, volume 53, n° 2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, été 2013, pp. 4-16.

ARNOULD-BLOOMFIELD, Elisabeth, « *Rosie Carpe* et le récit désastreux » in Lydie Moudileno et Warren Motte (éds.), *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, volume 53, n° 2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, été 2013, pp. 17-28.

- ASIBONG, Andrew, « Tou(te)s mes ami(e)s : le problème de l'amitié chez Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 293/janvier - Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 137-152.
- ASIBONG, Andrew, « Autour de la mère morte » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp. 243-262.
- ASIBONG, Andrew, « NDiaye's Intelligent Subjects » in Lydie Moudileno et Warren Motte (éds.), *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, volume 53, n° 2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, été 2013, pp. 29-41.
- BARNET, Marie-Claire, « Déroute d'un *Autoportrait en vert* (mère) : vers l'errance de Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 293/janvier - Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 153-170.
- BEHAR, Clarissa, « Uncanny Ghosts: Writing Whiteness in Marie NDiaye » in *Session 9b: Imagining Whiteness in Literary and Cultural Studies sur Inter-Disciplinary.Net*, 2011. [En ligne] [https://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/06/WEBSITE\\_PAPER\\_WHITENESS\\_CONFERENCE\\_CLARISSA\\_BEHAR\\_SESSION\\_9B-Oct-2011.pdf](https://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/06/WEBSITE_PAPER_WHITENESS_CONFERENCE_CLARISSA_BEHAR_SESSION_9B-Oct-2011.pdf) (Consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016).
- BEHAR, Clarissa, « Écrire en pays à majorité blanche : *En famille* de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp. 125-140.
- BENGSCHE, Daniel ; RUHE, Cornelia, « "Perturbations inconnues" : l'œuvre de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp.7-16.
- BENGSCHE, Daniel, « L'incapacité à rejoindre les autres : réflexions sur la poétique du récit dans *Un temps de saison* » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme*



*puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp. 83-107.

BESAND, Vanessa, « L'art de l'étrange chez Marie NDiaye : enjeux artistiques et sociaux d'une écriture singulière (*La Sorcière et Mon cœur à l'étroit*) » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp. 109-124.

BRUNEL, Pierre, « Marie NDiaye, *Rosie Carpe*. Musique répétitive » in Pierre Brunel, *Voix Autres, Voix Hautes. Onze romans de femmes au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 2002, pp. 207-221. 221 p.

BURNAUTZKI, Sarah, « Jeux de visibilité et invisibilité : la production romanesque de Marie NDiaye à la lumière de la crise du républicanisme français » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp. 141-157.

BURNAUTZKI, Sarah, « Effets d'épouvante dans *Rosie Carpe* et *Rosemary's Baby* » in Lydie Moudileno et Warren Motte (éds.), *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, volume 53, n° 2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, été 2013, pp. 42-55.

CONNAN-PINTADO, Christiane, « L'univers étrange et familier de Marie NDiaye : trois paraboles à l'usage des enfants » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 293/janvier - *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 39-52.

COTILLE-FOLEY, Nora, « Postmodernité, non-lieux et mirages de l'anamnèse dans l'œuvre de Marie NDiaye » in *French Forum*, vol. 31, n° 2, Lincoln, University of Nebraska Press, printemps 2006, pp. 81-94.

COTILLE-FOLEY, Nora, « Les mots pour ne pas le dire ou encore l'indicibilité d'une visibilité frottée de fantastique dans les œuvres de Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 293/janvier - *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 13-23.

- COYAULT, Sylviane, « Exotisme : éden ou étrangéité ? *Rosie Carpe* de Marie NDiaye » in « Uluslararası egzotizm araştırmaları günleri – Journées internationales d'études sur l'exotisme », 10-11 mai 2007, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, 2009, pp. 121-128.
- COYAULT, Sylviane, « L'écrivain et le moraliste : une crise des valeurs ? » in *Affronter la crise : outils et stratégies*, *Publiforum*, n° 8, publié le 1 mars 2008. [En ligne] [http://publiforum.farum.it/ezone\\_articles.php?id=71](http://publiforum.farum.it/ezone_articles.php?id=71) (Consulté le 19 février 2015)
- COYAULT, Sylviane, « Introduction à *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, Bologne, Odoja/I Libri di Emil, coll. « Analyses textuelles », 2015.
- COYAULT, Sylviane, « *La Naufragée* de NDiaye » à paraître in Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Les figures féminines de l'eau*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015.
- DEMEYÈRE, Annie, « La Guadeloupe en *Rosie Carpe*, insularité et transgression » in *L'Insularité*, études rassemblées par Mustapha Trabelsi, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, pp. 403- 414.
- DEMEYÈRE, Annie, « Père amant, père absent... la figure paternelle entre absence et imposture dans *Papa doit manger* de Marie NDiaye » in Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (éds.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX et XXI<sup>e</sup> siècles. La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 69-75.
- DUCLOT-CLÉMENT, Nathalie, « Hybridités textuelles et Imaginaires chimériques. Jean Rhys, Tony Morrison, Maryse Condé et Marie Ndiaye [sic] » in Yves Clavaron et Bernard Dieterle (dir.), *Métissages littéraires*, Actes du XXXII<sup>e</sup> Congrès de la SFLGC, Saint-Étienne, 8-10 septembre 2004, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, pp. 49-56.
- DUCOURNAU, Claire, « Entre noir et blanc. Le traitement littéraire de la couleur de peau dans *Rosie Carpe* et *Papa doit manger* » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 293/janvier - Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 101-117.

- FEBEL, Gisela, « Livres pour enfants et protagonistes jeunes dans l'œuvre de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp. 217-232.
- FLOREY, Sonya, « Personnages en quête d'eux-mêmes (Marie NDiaye). L'identité en question » in *Versants – Revue suisse des littératures romanes*, n° 52 - *Le roman au XX<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine, 2007, pp. 31-51.
- FOURTON, Maud, « Marie NDiaye, *Rosie Carpe* : Du tant bien que mal au malgré tout : une fiction de l'ambivalence et de la complicité » in Aline Mura-Brunel (éd.), *Christian Oster et cie. Retour du romanesque*, Amsterdam - New York, Rodopi, coll. « Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises », n° 45, 2006, pp. 49-64.
- GALLI PELLEGRINI, Rosa, « Marie NDiaye : de l'abandon à la (ré)-appropriation. Thèmes et techniques romanesques » in Rosa Galli Pellegrini (dir.), *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain : Marie NDiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou*, Fasano/Paris, Schena editore/Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, pp. 9-49.
- HENNIGFELD, Ursula, « Humain, trop humain, rien d'humain : le théâtre de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp. 177-199.
- IPPOLITO, Christophe, « *Trois contes, Trois femmes puissantes* : le puzzle et l'oiseau migrateur » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp. 305-318.
- JÉRUSALEM, Christine, « Terre, terrain, territoire. Variations historiques et géographiques dans les romans contemporains », in *Le Roman français contemporain*, CulturesFrance, 2007, pp. 47-80.
- JÉRUSALEM, Christine, « Des larmes de sang au sang épuisé dans l'œuvre de Marie NDiaye (*hoc est enim corpus meum*) » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.),

*Revue des Sciences Humaines*, n° 293/janvier - Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 83-91.

JÉRUSALEM, Christine, « Coucher du cœur sur le carreau. Mère et fils dans l'œuvre d'Anne Godard et Marie NDiaye » in Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), *Écritures contemporaines 12 : Le Roman contemporain de la famille*, Paris, Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes », 2016, pp. 275-286.

JORDAN, Shirley, « Marie NDiaye : énigmes photographiques, albums éclatés » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 293/janvier - Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 65-82.

JORDAN, Shirley, « La puissance de Khady Demba » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp. 263-283.

LINK-HEER, Ursula, « Noms et toponymes dans l'œuvre de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp. 233-242.

MEURÉE, Christophe, « Au diable le sujet : le concave et le convexe dans le théâtre de Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 293/janvier - Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 119-136.

MOTTE, Warren, « Negative Narrative » in Lydie Moudileno et Warren Motte (éds.), *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, volume 53, n° 2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, été 2013, pp. 56-66.

MOTTE, Warren ; MOUDILENO, Lydie, « Si être écrivain » in Lydie Moudileno et Warren Motte (éds.), *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, volume 53, n° 2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, été 2013, pp. 1-3.

MOUDILENO, Lydie, « Délits, détours et affabulation. L'écriture de l'anathème dans *En famille* de Marie NDiaye » in *French Review*, vol. 71, n° 3, février 1998, pp. 442-453.

- MOUDILENO, Lydie, « Marie NDiaye's Discombobulated Subject » in *SubStance*, issue 111, vol. 35, n° 3, 2006, pp. 83-94.
- MOUDILENO, Lydie, « L'excellent français de Marie NDiaye » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 293/janvier - Marie NDiaye: *l'étrangeté à l'œuvre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 25-38.
- MOUDILENO, Lydie, « Marie NDiaye : entre visibilité et réserve » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp. 159-175.
- MOUDILENO, Lydie, « Puissance insolite de la femme africaine chez Marie NDiaye » in Lydie Moudileno et Warren Motte (éds.), *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, volume 53, n° 2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, été 2013, pp. 67-76.
- NEAMTU VOICU, Andreea-Madalina, « Regards prismatiques des personnages de Marie NDiaye (*Comédie classique et Ladivine*) » in Andrea Turekova et Robert Karul (éds.), *Ostium. Revue des sciences humaines. L'Invisible et le visible*, n° 2/2015, Puste Ulany, Schola Philosophica, 2015, pp. 178-189.
- NISSIM, Liana « L'extrême contemporain dans les marges. Trois cas exemplaires », in Matteo Majorano (éd.), *Le goût du roman*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 2002, pp. 103-119.
- NISSIM, Liana, « Amour, terreur, répugnance, entre descente et envolée. Les oiseaux des *Trois femmes puissantes* » à paraître in Eric Lysoe et Anna Soncini (éds.), « *Trois femmes puissantes* » de Marie NDiaye, Bologne, Odoja/I Libri di Emil, coll. « Analyses textuelles ».
- PARENT, Anne Martine, « La nostalgie de soi : l'identité en défaut dans *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp. 35-49.
- PARENT, Anne Martine, « À leur corps défendant : défaillances et excréments dans *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye » in Lydie Moudileno et Warren Motte (éds.),

*L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, volume 53, n° 2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, été 2013, pp. 76-89.

PORFIDO, Ida, « *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye, ou "comment s'extraire [...] de ce rêve infini, impitoyable, qui n'était autre que la vie même" » in Matteo Majorano (éd.), *Écrire le fiel*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Marges critiques/Margini critici », 2010, pp. 32-44.

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

RABATÉ, Dominique, « Résistances et disparitions » in Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Delphine Peras, Dominique Rabaté, *Le Roman français contemporain*, Paris, Culturesfrance, coll. « Panoramas », 2007, pp. 9-46.

RABATÉ, Dominique, « "Qui peut l'entendre ? Qui peut savoir ?" » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Revue des Sciences Humaines, n° 293/janvier - Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 93-100.

RABATÉ, Dominique, « Marie NDiaye et l'art des dérapages contrôlés » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp. 71-82.

RABATÉ, Dominique, « Exercice de la cruauté », in Lydie Moudileno et Warren Motte (éds.), *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, volume 53, n° 2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, été 2013, pp. 90-96.

RICHARD, Jean-Pierre, « Le trouble et le partage » in Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 161-186.

ROUTISSEAU, Marie-Hélène, « *La Naufragée* de Marie NDiaye, vers une relecture critique du mythe de la Méduse » in *Publije*, volume 1, mai 2010. [En ligne]

<http://publije.univ-lemans.fr/Vol1/article1-3.html> (Consulté le 1er février 2015).

- RUHE, Cornelia, « La poétique du flou de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp. 17-33.
- SHERINGHAM, Michael, « *Mon cœur à l'étroit* : espace et éthique » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Revue des Sciences Humaines, n° 293/janvier - Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 171-186.
- SHERINGHAM, Michael, « Ambivalences de l'animalité chez Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp. 51-70.
- SHERINGHAM, Michael, « La Figure de l'enseignant chez Marie NDiaye » in Lydie Moudileno et Warren Motte (éds.), *L'Esprit créateur, Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*, volume 53, n° 2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, été 2013, pp. 97-110.
- SYLLA, Abdoulaye, « Le négoce de la distance : rhétorique des rapports humains dans le théâtre de Marie NDiaye » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp. 201-215.
- TERMITE, Marinella, « Les couleurs de *La Naufragée* » in Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Revue des Sciences Humaines, n° 293/janvier - Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, pp. 53-63.
- TURIN, Gaspard, « "Devenir escargot". L'hyperbole comme axiologie de la représentation familiale chez Marie NDiaye et Régis Jauffret » in Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), *Écritures contemporaines 12 : Le Roman contemporain de la famille*, Paris, Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes », pp. 245-260.
- ZIMMERMANN, Margarete, « Le jeu des intertextualités dans *Trois femmes puissantes* » in Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (éds.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie*

NDiaye, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, pp. 285-304.

## II.4 Thèses

BEHAR, Clarissa, *Writing Race in Marie NDiaye*, thèse de doctorat, sous la direction de Judith Miller et Denis Hollier, Université de New York, New York, États-Unis, 2011, 442 p.

FONTANE WACKER, Nathalie, *L'étrangeté du quotidien dans l'œuvre de Marie NDiaye. Fantaisie et subversion*, thèse de doctorat, sous la direction de Sylviane Coyault, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2007, 388 p.

## III. Ouvrages de critique générale

### III.1 Théorie littéraire, narratologie

#### a) Monographies

ADAM, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1994, 288 p.

ADAM, Jean-Michel, *Les textes – types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Armand Colin, 2005, 223 p.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, 127 p.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1993, tome I, 1595 p.

BECKER, Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1998 [1992], 213 p.

BENAC, Henri, *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette Éducation, coll. « Faire le point. Références », 1988, 560 p.

BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline et DAMBRE, Marc (éds.), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non Fiction XXI », 2004, 590 p.



- BRAUDEAU, Michel ; PROGUIDIS, Lakis ; SALGAS, Jean-Pierre ; VIART, Dominique, *Le Roman français contemporain*, Paris, ADFP, Éditions du Ministère des Affaires étrangères, 2002, 174 p.
- BRETON, André, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, 1872 p.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, coll. « Littérature française », 1994 [1951], 468 p.
- CHAUVEAU, Jean-Pierre, *Lire le Baroque*, Paris, Dunod, coll. « Lettres sup », 1997, 186 p.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans les romans*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 310 p.
- DIDIER, Béatrice, *Histoire de la littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université » 1992, 415 p.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1989, 314 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1969, 293 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III (Discours du récit)*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 288 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 467 p.
- HAMON, Philippe, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991, 288 p.
- HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, 247 p.
- HAMON, Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998, 329 p.

- HUBERT, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris, Corti, 1987, 288 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une Esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1978, 305 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988, 457 p.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1986], 208 p.
- LABOURET, Denis, *Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle (1900-2010)*, Paris, Armand Colin, 2013, 286 p.
- LINDON, Mathieu, *Je vous écris : récits critiques*, Paris, P.O.L, 2004, 151 p.
- MELLIER, Denis, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Memo », 2000, 63 p.
- NØJGAARD, Morten, *Temps, réalisme et description. Essais de théorie littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, 252 p.
- ORMEROD, Beverley ; VOLET, Jean-Marie, *Romancières africaines d'expression française : le sud du Sahara*, Paris, l'Harmattan, 1994, 160 p.
- PATRON, Sylvie, *Le Narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2009, 392 p.
- POULET, Georges, *Entre moi et moi : essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, José Corti, 1977, 277 p.
- RABATEL, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1998, 202 p.
- RABATEL, Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Tome I « Les points de vue et la logique de la narration » ; Tome II, « Dialogisme et polyphonie dans le récit », Limoges, Lambert-Lucas, collection « Linguistique », 2009, 690 p.
- REY, Pierre-Louis, *Le roman*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, 192 p.
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, 653 p.

RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1964, 304 p.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, 430 p.

ROUSSOS, Katherine, *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2007, 258 p.

SCHEEL, Charles, *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, 258 p.

STALLONI, Yves, *Écoles et courants littéraires*, sous la direction de Daniel Bergez, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2005, 172 p.

STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant II: La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, 341 p.

STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté, 1700-1789*, Genève, éditions d'art Albert Skira, 1994 [1964], 219 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, 187 p.

TROCAN, Lelia, *La dialectique de l'Être et du réel à travers la poésie française*, Craiova, Éditions Scrisul Romanesc, 2002, 291 p.

TROCAN, Lelia, *Une poétique de l'arbitraire et de la surprise*, Craiova, Sitech, 2010, 184 p.

#### **b) Ouvrages collectifs**

GUICHARD, Thierry ; JÉRUSALEM, Christine ; MONGO-MBOUSSA, Boniface ; PERAS, Delphine ; RABATÉ, Dominique, *Le Roman français contemporain*, Paris, Culturesfrance, coll. « Panoramas », 2007, 147 p.

VIART, Dominique ; VERCIER, Bruno, EVRARD, Franck (collab.), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008 [2005], 544 p.

#### **b) Articles**

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, n° 8, Paris, Le Seuil, 1966, pp. 7 – 33.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel » in *Communications*, n° 11, *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, 1968, pp. 84-89.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur » in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61 – 67.

DOUBROVSKY, Serge, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1970 cité in Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique » in *Communications*, n° 47, 1998, p. 80. [En ligne]  
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1988\\_num\\_47\\_1\\_1707](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707) (Consulté le 16 mai 2015).

PATRON, Sylvie, « Le narrateur et l'interprétation des termes déictiques dans le récit de fiction » in Daniele Monticelli, Renate Pajusalu et Anu Treikelder, *De l'énoncé à l'énonciation et vice-versa. Regards multidisciplinaires sur la deixis*, *Studia Romanica Tartuensia*, Tartu, Presses Universitaires de Tartu, 2005, pp. 187-202.

WAGNER, Frank, « Du structuralisme au post-structuralisme », in *Études littéraires*, Volume 36, numéro 2, Laval, Département des littératures de l'Université Laval, 2004, pp. 105 - 126.

### **III.2 Philologie et sociologie**

AUGÉ, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 1992, 160 p.

BAUDRILLARD, Jean ; GUILLAUME, Marc, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes et Cie, coll. « Essais », 1994, 174 p.

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1990, 424 p.

RICŒUR, Paul, *Anthologie*, textes choisis et présentés par Michaël Foessel et Fabien Lamouche Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 2007, 431.

ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939, 356 p.

### III.3 Études sur l'Imaginaire (mythes, symboles...)

#### a) Monographies

AEPPLI, Ernest, *Les Rêves et leur interprétation. Avec 500 Symboles de rêves et leur explication*, [1951], traduit de l'allemand par Jean Heyum, Paris, Éditions Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1991, 322 p.

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, 340 p.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, 221 p.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1947, 409 p.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948, 341 p.

BACHELARD, Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1961, 113 p.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968 [1960], 185 p.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1990 [1943], 307 p.

BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992 [1949], 192 p.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1957, 272 p.

BOURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, coll. « Pierres vives », 409 p.

BRÉMOND, Élisabeth, *L'Intelligence de la couleur*, Paris, Albin Michel, 2002, 255 p.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 294 p.

- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992, 536 p.
- DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1993 [1964], 136 p.
- DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, 256 p.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963, 246 p.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965, 192 p.
- ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989, 182 p.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *L'Origine des manières de table*, Plon, Paris, 1968, 478 p.
- PASTOUREAU, Michel, *Les Couleurs de notre temps*, Paris, Bonneton, 2003, 200 p.
- PORTAL, Frédéric, *La Symbolique des couleurs. Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Âge et les Temps Modernes*, Puisseaux, Pardès, 1999, 126 p.
- SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 158 p.
- SIGANOS, André, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 238 p.
- ROUX, Jean-Paul, *Le Sang. Mythes, symboles et réalités*, Paris, Fayard, 1988, 410 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977, 376 p.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La Vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, coll. « La Bibliothèque de l'Imaginaire » 2002, 275 p.
- ZAHAN, Dominique (éd.), *Réincarnation et vie mystique en Afrique noire. Colloque de Strasbourg (mai 1963)*, Paris, P.U.F, 1965, 188 p.

#### **b) Ouvrages collectifs**

PASTOUREAU, Michel, SIMONNET, Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, coll. « Essais », 2005, 140 p.

### **c) Articles**

DEREMETZ, Alain, « Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou un nom? », in *Mythe et création*, textes réunis par Pierre Cazier, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « UL3 », 1994, pp.15-32.

DERIVE, Jean, « L’Afrique : mythes et littératures » in Danièle Chauvin, André Siganos, Philippe Walter (éds.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, pp. 11-20, cité en ligne sur le site de l’archive ouverte pluridisciplinaire HAL. [En ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00344048> (Consulté le 2 décembre 2015).

SELLIER, Philippe, « Qu’est-ce qu’un mythe littéraire ? », in *Littérature. La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle*, N° 55, Paris, Larousse, 1984, pp. 112 – 126.

### **III.4 Littérature et autres arts**

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l’Étoile, Gallimard, Le Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, 193 p.

ECO, Umberto, *Histoire de la Laideur*, traduit de l’italien par Myriem Bouzaher, traductions du latin et du grec par François Rosso, Paris, Flammarion, 2007, 453 p.

ECO, Umberto, MICHELE, Girolamo de, *Histoire de la Beauté*, traduit de l’italien par Myriem Bouzaher, traductions du latin et du grec par François Rosso, Paris, Flammarion, 2004, 438 p.

### **V. Autres articles consultés**

BLANC, Aurélia, « L’Afropéanisme en partage » in *Causette*, mars 2014, disponible en ligne sur le site de l’écrivain. [En ligne] [http://www.leonoramiano.com/docs/causette\\_0314.pdf?PHPSESSID=0215e7d14a60b3a787858506dc9af0d4](http://www.leonoramiano.com/docs/causette_0314.pdf?PHPSESSID=0215e7d14a60b3a787858506dc9af0d4) (Consulté le 10 décembre 2014).

VIART, Dominique, « Écrire avec le soupçon – enjeux du roman contemporain » in Michel Braudeau, Lakis Proguidis, Jean-Pierre Salgas, Dominique Viart, *Le Roman français*

*contemporain*, Paris, ADFP, Éditions du Ministère des Affaires étrangères, 2002, pp. 129-174.

## **VI. Dictionnaires**

*Dictionnaire de Genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 1997, 918 p.

*Dictionnaire des mythes littéraires*, édition réalisée sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, 1504 p.

*Dictionnaire des littératures de langue française*, sous la direction de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, quatre volumes, Paris, Bordas, 1987, 2874 p.

*Dictionnaire des lettres françaises – Le XX<sup>e</sup> siècle*, édition réalisée sous la direction de Martine Bercot et d'André Guyaux, Torino/Paris, Le Livre de poche, Librairie Générale Française, 1998.

*Le Grand Robert de la langue française* (édition dirigée par Alain Rey), Paris, Dictionnaires Le Robert, tome 4 (inco – orga), 2001.

*Le Grand Robert de la Langue française*, édition dirigée par Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, tome 3.

*Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de Pierre Brunel, Éditions du Rocher, Paris, 2002, 2124 p.

ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis ; VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002.

BERCOT, Martine ; GUYAUX, André, *Dictionnaire des lettres françaises – Le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 1998, 1170 p.

MAKWARD, Christiane P. ; COTTENET-HAGE, Madeleine, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française de Marie de France à Marie NDiaye*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 1996, 648 p.

## **VII. Sitographie**



*Trésor de la Langue Française informatisé,*

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no;>

<http://oulipo.net/fr/une> (Consulté le 10 décembre 2014).

<http://www.bouffesdunord.com/fr/saison/5188dc36bc012/te-craindre-en-ton-absence>

(Consulté le 21 décembre 2014).

[http://2stv.net/cet-ancien-detenu-raconte-comment-les-prisonniers-cotoient-lenfer-a-rebeuss-](http://2stv.net/cet-ancien-detenu-raconte-comment-les-prisonniers-cotoient-lenfer-a-rebeuss-2/)

[2/](http://2stv.net/cet-ancien-detenu-raconte-comment-les-prisonniers-cotoient-lenfer-a-rebeuss-2/) (Consulté le 28 décembre 2015)

# INDEX

## A

ADAM, Jean-Michel, 17  
ANTLE, Martine, 91, 93  
ARGAND, Catherine, 12, 22, 29, 31, 36,  
51, 89, 91, 128  
ARON, Paul, 136  
ASIBONG, Andrew, 9, 11, 12, 13, 17, 22,  
51, 68, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 87, 96,  
97, 100, 105, 106, 120, 322, 323  
AUBEL, Damien, 322  
AUDEGUY, Stéphane, 14  
AURAIX-JONCHIÈRE, Pascale, 58, 75,  
76

## B

BANFIELD, Ann, 124, 126  
BARNET, Marie Claire, 77  
BARNET, Marie-Claire, 73, 96, 97  
BARTHES, Roland, 79, 80, 86, 122, 123,  
135  
BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, 45  
BECKER, Colette, 25, 29  
BEHAR, Clarissa, 13  
BENGSCHE, Daniel, 7, 8, 9, 13, 16, 24, 41,  
54, 59, 61, 63, 64, 65, 66, 77, 88, 94, 95,  
105, 111, 113, 114, 117, 120, 122, 130,  
131, 138  
BERCOT, Martine, 9, 343  
BESAND, Vanessa, 13, 41, 94  
BLANC, Aurélie, 52  
BLANCKEMAN, Bruno, 8  
BON, François, 26

BOURGOIS, Christian, 50  
BOURMEAU, Sylvain, 63  
BRAUDEAU, Michel, 8, 52, 87  
BRETON, André, 45  
BRINDEAU, Véronique, 75, 82  
BROUÉ, Caroline, 56  
BRUNEL, Pierre, 63, 82, 343  
BURNAUTZKI, Sarah, 13, 88, 122

## C

CAMUS, Albert, 46  
CARRERE, Emanuel, 8  
CASANOVA, Pascale, 73, 96  
CASTEX, Pierre-Georges, 30  
CECILLE, Thierry, 48  
CENDREY, Jean-Yves, 7, 67, 321  
CHANDA, Tirthanka, 82  
CHANDA, Tirthankar, 30, 46, 52  
CHATMAN, Seymour, 126  
CHAUVEAU, Jean-Pierre, 47  
CIRIEZ, Frédéric, 97  
CLAVARON, Yves, 158  
COHN, Dorrit, 128  
COLLOT, Michel, 122  
CONNAN-PINTADO, Christine, 74  
COTILLE-FOLEY, Nora, 11, 12  
COTTENET-HAGE, Madeleine, 10, 343  
COUTY, Daniel, 45  
COYAUULT, Sylviane, 2, 18, 58, 72, 75,  
76, 83, 102, 105, 311, 312, 329  
CROM, Nathalie, 15, 22, 31, 37, 39, 48

**D**

DAMBRE, Marc, 8  
 DARRIEUSSECQ, Marie, 8  
 DENIS, Claire, 7, 13, 84, 85, 95, 324, 325  
 DEVARRIEUX, Claire, 10, 22, 34, 85  
 DICKENS, Charles, 61, 62  
 DIDIER, Béatrice, 49  
 DIETERLE, Bernanrd, 158  
 DINH, Jean-Marie, 53  
 DOUBROVSKY, Serge, 122  
 DUCLOT-CLÉMENT, Nathalie, 158  
 DUCOURNAU, Claire, 11  
 DURAND, Gilbert, 18, 299, 301, 303

**E**

ECHENOZ, Jean, 8  
 ELIADE, Mircea, 18  
 EVRARD, Franck, 8, 22, 24, 31, 39, 75,  
 96

**F**

FAULKNER, William, 22, 28, 48  
 FERNEY, Frédéric, 93

**G**

GALBRAITH, Mary, 126  
 GATTI, Fabrizio, 65, 67  
 GENETTE, Gérard, 17, 37, 55, 56, 58, 59,  
 122, 123, 124, 125, 126, 131, 132, 133,  
 135, 141, 143  
 GOISEBEAULT, Nicole, 63  
 GRACQ, Julien, 54  
 GRAINVILLE, Patrick, 48

GUICHARD, Thierry, 8, 15, 25, 32

GUIOU, Dominique, 321

GUYAUX, André, 9, 343

**H**

HAMON, Philippe, 17, 18

HOUELLEBECQ, Michel, 8

HUBERT, Marie-Claude, 50

**I**

IONESCO, Eugène, 50

**J**

JAMES, Henri, 22

JAUSS, Hans Robert, 22

JÉRUSALEM, Christine, 8, 15, 25, 32, 68,  
 102, 105

JOCKSAN, Alfe, 13

JORDAN, Shirley, 9, 11, 12, 13, 17, 22,  
 51, 68, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 87, 96,  
 97, 100, 111, 120, 322, 323

**K**

KAFKA, Franz, 32, 41

KAPRIËLIAN, Nelly, 21, 29, 65, 70, 84

KUNDERA, Milan, 33

**L**

LABOURET, Denis, 8, 337

LEMAITRE, Pierre, 26

LEPAPE, Pierre, 7, 21, 28, 324

LITTELL, Jonathan, 26, 83

LYSOE, Eric, 72, 83, 309, 311, 312, 329,  
332

## M

MAKWARD, Christiane P., 10, 343

MALOT, Hector, 61, 63

MANDELBAUM, Jacques, 84

MELLIER, Denis, 37

MENDY, Claire Renée, 10, 118, 324

MIANO, Léonora, 52

MICHEL, Nicolas, 14

MICHON, Pierre, 8, 96

MONGO-MBOUSSA, Boniface, 8, 15,  
25, 32

MONTICELLI, Daniele, 126

MONTPLAISIR, Daniel de, 325

MOTTE, Warren, 29, 106, 111

MOUDILENO, Lydie, 12, 13, 16, 17, 29,  
51, 106, 111, 122

MURA-BRUNEL, Aline, 8, 28, 330

## N

NDIAYE, Pap, 58

## O

OATES, Joyce Carol, 22

ORMEROD, Beverley, 11

## P

PAJUSALU, Renate, 126

PARENT, Anne Martine, 77

PARRA, Hèctor, 54, 75, 82

PATRON, Sylvie, 126

PERAS, Delphine, 8, 15, 25, 32

PIOLAT SOLEYMAT, Manuel, 30

PROGUIDIS, Lakis, 8, 87

PROUST, Marcel, 22, 82

## R

RABATE, Dominique, 8, 14, 15, 21, 25,  
29, 31, 32, 38, 45, 87, 95, 96, 97, 101,  
104, 105, 108, 109, 111, 113, 114, 120,  
122, 128, 129, 130, 131, 138, 333, 338

RABATEL, Alain, 124, 125, 134

REY, Alain, 45, 131

REY, Pierre-Louis, 134, 135

RICHARD, Jean-Pierre, 17, 81, 86, 97,  
106, 109

RICŒUR, Paul, 18, 103, 338, 339

ROUSSOS, Katherine, 41

ROUTISSEAU, Marie-Hélène, 66

RUHE, Cornelia, 7, 8, 9, 13, 16, 24, 41,  
54, 59, 61, 63, 64, 65, 66, 77, 88, 94, 95,  
105, 111, 113, 114, 117, 120, 122, 130,  
131, 138

## S

SAINT-JACQUES, Denis, 136

SALGAS, Jean-Pierre, 8, 87

SCHEEL, Charles, 39

SHERINGHAM, Michael, 117

SIMON, Claude, 56

SONCINI, Anna, 72, 83, 309, 311, 312,  
329, 332

STALLONI, Yves, 25, 27, 42, 44, 45, 51

STAROBINSKI, Jean, 22, 49, 86

**T**

TERMITE, Marinella, 75, 76  
TODOROV, Tzevetan, 30, 31  
TODOROV, Tzvetan, 125  
TOUSSAINT, Jean-Philippe, 8  
TRASSARD, Jean-Loup, 116  
TREIKELDER, Anu, 126

**V**

VERCIER, Bruno, 8, 22, 24, 31, 39, 75, 96  
VIAN, Boris, 28

VIART, Dominique, 8, 22, 24, 31, 39, 75,  
87, 96, 336, 342  
VOLET, Jean-Marie, 10, 11, 337

**W**

WAGNER, Frank, 123  
WEITZMANN, Marc, 63

**Z**

ZIMMERMANN, Margarete, 59, 61, 63,  
64, 65, 66

# Table de matières

INTRODUCTION .....	6
Un écrivain à succès .....	7
« Une femme noire » qui écrit en français ?.....	9
Ou un auteur éminemment français qui transcende couleur de peau et genre ?.....	13
Une position nuancée.....	15
Le choix du corpus .....	16
PREMIÈRE PARTIE : Filiations artistiques .....	20
Introduction .....	21
I.1 Influences et croisements.....	24
I.1.1 Notes réalistes .....	24
I.1.2 L'étrangeté de Marie NDiaye : du fantastique au réalisme magique.....	30
I.1.3 Éclectisme .....	42
I.2 Palimpsestes littéraires et affinités artistiques .....	54
I.2.1 Échos du texte : palimpsestes.....	54
I.2.2 Autour du texte : l'enchantement des autres arts .....	73
I.3 L'architecture thématique des œuvres de Marie NDiaye .....	86
I.3.1 Une société de violence et de non-dits .....	87
I.3.2 Entre décomposition et recomposition : la famille chez Marie NDiaye .....	96
I.3.3 De la faute à l'étrangeté et vice-versa : troubles et déambulations de l'individu contemporain .....	106
Conclusion.....	118
DEUXIÈME PARTIE : La puissance de l'écriture .....	119
Introduction .....	120
II.1 Thématiques.....	122
II.1.1 Auteur, voix, focalisateur : distanciation et ironie.....	123
II.1.2 Particularités du discours .....	131
II.1.3 Histoires et souvenirs.....	139
II.2 La description .....	159
II.2.1 Descripteur et descriptaire .....	161
II.2.2 Lieux de l'horreur et du bien-être. Non-lieux.....	172
II.2.3 Laideur, ridicule et obsessions.....	187

II.3 Les personnages : identité(s) et mutations.....	198
II.3.1 Autour du corps : appartenance et identité .....	199
II.3.2 Constructions de l'identité : miroirs et rapports à l'autre .....	211
II.3.3 En marge de l'humain : métamorphoses.....	218
Conclusion.....	227
<b>TROISIÈME PARTIE : L'Imaginaire chez Marie NDiaye, au carrefour des influences .....</b>	<b>229</b>
Introduction .....	230
III.1 Au cœur des mythes .....	232
III.1.1 Vers une définition du mythe .....	234
III.1.2 Permanence et restructuration des mythes ancestraux .....	237
III.1.4 Mythes chrétiens : sublime et cocasserie.....	254
III.1.5 Adaptation de la mythologie gréco-romaine .....	260
III.2 La symbolique .....	274
III.2.1 Définition des concepts utilisés .....	275
III.2.2 Symboles de la matière : du côté de l'eau et de la terre .....	279
III.2.3 Symboles de la matière : le feu et l'air .....	293
III.2.4 Symboles et régimes.....	298
Conclusion.....	305
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>307</b>
Perspectives critiques et méthodologies : approches diverses et limites.....	308
Un parcours proche du texte.....	313
Obstacles et opportunités.....	318
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>319</b>
I. Œuvres de Marie NDiaye.....	320
I.1 Corpus principal .....	320
I.2 Corpus secondaire .....	320
I.3 Entretiens et articles de presse .....	321
I.4 Autres œuvres littéraires et non-littéraires citées .....	325
II. Ouvrages critiques sur Marie NDiaye .....	326
II.1 Monographies .....	326
II.2 Ouvrages collectifs, revues .....	326
II.3 Articles.....	326
II.4 Thèses .....	335



III. Ouvrages de critique générale .....	335
III.1 Théorie littéraire, narratologie .....	335
III.2 Philologie et sociologie .....	339
III.3 Études sur l'Imaginaire (mythes, symboles...) .....	340
III.4 Littérature et autres arts .....	342
V. Autres articles consultés .....	342
VI. Dictionnaires .....	343
VII. Sitographie .....	343
INDEX .....	345
Table de matières .....	350

## **L'impuissance de la puissance : entre l'obstacle et l'opportunité (*Trois femmes puissantes* et *Ladivine* de Marie NDiaye)**

### **Résumé :**

À l'origine de cette recherche se trouve un débat taxinomique opposant deux points de vue différents sur l'œuvre et l'appartenance ethnique de l'écrivain Marie NDiaye. Sa filiation franco-sénégalaise et sa couleur de peau ont poussé certains critiques à intégrer ses écrits à la littérature noire francophone, alors que la romancière a principalement vécu en Europe et se dit modelée par la mentalité et la culture occidentales. Pourtant, dans ses deux derniers romans, l'Afrique est un élément essentiel de la diégèse. Notre curiosité a été suscitée par ces différents positionnements. Afin de trancher entre la fascination pour un endroit exotique auquel la romancière est souvent associée et une appartenance sans équivoque au champ littéraire de l'Afrique francophone, nous avons mené une étude sur trois niveaux. Le point de départ a été de relever les influences les plus marquantes qui ont façonné les œuvres de Marie NDiaye et de situer les romans du corpus dans une tradition littéraire évidente. La deuxième partie interroge les dimensions narrative et descriptive de *Trois femmes puissantes* et *Ladivine* afin de déceler des signes de métissage. Le dernier fil conducteur creuse les figures de l'imaginaire et relie les deux œuvres étudiées surtout aux mythes et aux symboles issus de l'Antiquité gréco-romaine et du catholicisme. Au terme de notre thèse, nous pensons avoir réussi un travail rigoureux dont les conclusions prouvent que la filiation littéraire de Marie NDiaye est du côté de la littérature française.

**Mots-clé :** Marie NDiaye, littérature française, littérature francophone, métissage, narration, imaginaire, identité.

## **The powerlessness of power: between obstacle and opportunity (*Three Strong Women* and *Ladivine* by Marie NDiaye)**

### **Abstract:**

At the origin of this research is a taxonomic debate between two different views on the work and the ethnicity of the writer Marie NDiaye. Her Franco-Senegalese descent and skin color have determined some critics to integrate her works within the Francophone black literature, while the novelist lived mainly in Europe and said she was shaped by the Western mentality and culture. Yet in her last two novels, Africa is essential for the diegesis. Our curiosity was aroused by these different positions. To distinguish between the fascination for an exotic location to which the novelist is often associated and an unequivocal belonging to the literary field of Francophone Africa, we conducted a study on three levels. To distinguish between the fascination for an exotic location to which the novelist is often associated and an unequivocal belonging to the literary field of Francophone Africa, we conducted a study on three levels. The starting point was to meet the most important influences that have shaped the works of Marie NDiaye and to find the place of the novels of the corpus in an obvious literary tradition. The second part examines the narrative and descriptive dimensions of *Three Strong Women* and *Ladivine* in order to detect signs of miscegenation. The last thread studies the figures of the imaginary and connects the two works with myths and symbols derived from the Greco-Roman antiquity and the Catholicism. At the end of our thesis, we think we have achieved a rigorous work which proves that the literary lineage of Marie NDiaye is on the side of the French literature.

**Keywords:** Marie NDiaye, French literature, Francophone literature, miscegenation, narration, imaginary, identity.