



HAL
open science

L'enfant, originel et original, chez Violette Leduc et Marie NDiaye

Asma Bouyacoub

► **To cite this version:**

Asma Bouyacoub. L'enfant, originel et original, chez Violette Leduc et Marie NDiaye. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2019. Français. NNT : 2019TOU20112 . tel-02968012

HAL Id: tel-02968012

<https://theses.hal.science/tel-02968012>

Submitted on 15 Oct 2020

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.



THÈSE

En vue de l'obtention du DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par
Asma BOUYACOUB

Le 17 décembre 2019

L'enfant, originel et original, chez Violette Leduc et Marie NDiaye

Ecole doctorale : **ALLPHA - Art, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Langue et Littérature Françaises**

Unité de recherche :

**LLACREATIS - Laboratoire Lettres, Langages et Arts : Création, Recherche,
Emergence en Arts, Textes, Images et Spectacles**

Thèse dirigée par
Guy LARROUX

Jury

M. MICHEL BRAUD, Rapporteur
Mme CATHERINE MILKOVITCH-RIOUX, Rapporteur
Mme ISABELLE SERÇA, Examinatrice
M. Guy LARROUX, Directeur de thèse

Introduction

Violette Leduc et Marie NDiaye. Cette coordination ne paraît être justifiée que par une disposition obéissant à l'ordre chronologique, elle semble donc les éloigner au lieu de les rapprocher. Ce sont deux auteures qu'*a priori* tout oppose, l'une ayant écrit au XX^e siècle, l'autre marquant le XXI^e siècle et la littérature contemporaine de son empreinte indélébile puisque son œuvre a été consacrée de deux prix, Fémina pour *Rosie Carpe* en 2001 et le Goncourt octroyé en 2009 pour *Trois femmes puissantes* ; une reconnaissance certes gratifiante, mais dont l'absence n'aurait pas été dévalorisante. En revanche, en dépit d'un engouement – inespéré et impulsé par la préface de Simone de Beauvoir – pour *La Bâtarde*, Violette Leduc publie ses ouvrages dans la méconnaissance, voire l'ignorance, entretenue par le refus de la gratifier d'aucun des prix littéraires pour lesquels cette œuvre était en lice. L'auteure « n'obtiendra ni le Prix Goncourt, qui sera remis à Georges Conchon pour *L'Etat sauvage*, ni le Prix Femina décerné à Jean Blanzat pour *Le Faussaire*¹. » Ainsi commencent à se dessiner deux profils antithétiques, Leduc semblant représenter la facette négative, NDiaye le côté positif. La réussite et l'échec, comme pour s'entériner (presque mutuellement), ne changeant pas de bord, se poursuivent dans la sphère personnelle étant donné qu'à l'accomplissement familial de l'écrivaine de renom et mère de trois enfants, s'oppose l'inachèvement de l'auteure longtemps oubliée et future mère avortée d'un fœtus de cinq mois et demi.

Toutefois, nos auteures se rejoignent quant à la place qu'elles occupent sur la scène littéraire. Une place taillée au burin pendant de longues années de persévérance pour Leduc mais qui a fini par s'offrir à l'admiration des lecteurs, une élite au début puis à un plus grand nombre ; et cet éclat a connu deux moments. Le premier a éclairé la vie de Leduc pour s'éteindre mais a sorti l'écrivaine de l'ombre lors de la publication du premier volet de ses ouvrages à vocation autobiographique ; le deuxième est posthume et néanmoins pérenne étant donné que l'engouement pour *La Bâtarde* est devenu passion pour l'œuvre entière, l'enthousiasme éphémère s'est donc mué en une réhabilitation portée avec ardeur, comme pour une cause juste.

1. Carlo Jansiti, *Violette Leduc*, les Editions Grasset et Fasquelle, 2013, p. 383.

Et comme pour une cause juste, il y a les défenseurs de la première heure, ce fut le cas de Jean Cocteau « qui (...) citait [Violette Leduc] volontiers en public quand l'occasion s'en présentait, notamment dans son discours de réception à l'Académie royale de Belgique, où il prit le fauteuil de Colette¹.

« En 1955, ces livres de nos dames, ces stylos-pointes américains qui tachent les poches, ces flammes qui jaillissent du briquet comme des diables, loin de pousser Colette dans l'ombre, lui envoient cet éclairage dont Violette Leduc nous dirait que du cru tombe dans la chambre². »

Quant à NDiaye, sa place s'élargit dès ses premières publications, son œuvre s'est installée sans que le flot des publications sur la scène littéraire contemporaine ne puisse l'en déloger. Et si les critiques étaient mitigées à l'égard de l'œuvre leducienne, elles sont unanimement élogieuses, voire dithyrambiques, pour l'ouvrage ndiayien. Nous le serons également, sans réserve.

« On retient (...) un consensus concernant les « talents » de Marie NDiaye, qui ne cessent effectivement de se confirmer d'un roman à l'autre depuis plus de vingt ans. Maîtrise de la narration (talent de conteuse) et maîtrise de la langue semblent ainsi se combiner de manière exceptionnelle, assurant à la toujours jeune NDiaye le statut privilégié d'« écrivaine à part dans le paysage contemporain de la littérature française » planant bien au-dessus de la masse des écrivains et imposteurs de la fin du vingtième siècle³. »

Par conséquent, l'abîme séparant ces auteures paraissait à première vue infranchissable, et le choix d'établir un parallélisme entre les deux semblait être une entreprise hasardeuse voire un projet voué à l'échec. Et ce d'autant plus qu'à cette solide notoriété ndiayienne s'oppose la frêle réussite leducienne que d'aucuns, dont l'auteure elle-même, estiment qu'elle est,

-
1. Cocteau « écrit même l'éloge suivant : « Les véritables forces de l'esprit, du regard ou du cœur ne deviennent commerciales que si on les livre au public coupées de beaucoup d'eau, de manière à éviter une chute trop violente entre la nouveauté et les habitudes. Violette Leduc me représente le noyau amer et acide d'une époque où nombre de romanciers triomphent dans un domaine plus accessible et, dirai-je, plus aimable. Mais si vous cherchez ce qui singularise les lettres modernes et leur donne leurs titres de noblesse, vous le trouverez dans l'œuvre d'une femme inapte aux concessions et d'une poigne robuste. Violette Leduc ne fait pas *ce qui se fait*, mais *ce qui se fera*. C'est le secret et le martyrologue des vrais artistes. » « Ce texte a paru en anglais, sur la quatrième page de couverture de la traduction des *Boutons dorés* ». (René de Ceccatty, *Violette Leduc, Eloge de la bâtarde*, les Editions Stock, 2013, p. 63-64.)
 2. René de Ceccatty, op. cit., p. 63. Discours de réception à l'Académie royale de Belgique, cité dans *Le Monde*, 4 octobre 1955.
 3. Andrew Asibong et Shirley Jordan dir., *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, *Revue des Sciences Humaines* n° 293, Presses Universitaires du Septentrion, Janvier-mars 2009, p. 27.

vraisemblablement, due à une méprise qui a longtemps cantonné Leduc à l'image d'une provocatrice et non d'une créatrice.

« Il faut aussi rappeler que le succès de *La Bâtarde* en 1964 est un succès, à mon sens, faussé. En dehors des milieux artistiques et littéraires, le livre n'est pas lu pour la singularité de son style, mais pour le scandale qu'il génère. Deux tabous sont levés par le récit de Violette Leduc : d'une part les amours lesbiennes de l'auteur, dont les mises en scène poétiques font date dans l'écriture du genre, et d'autre part le trafic de marché noir. Ces deux scandales expliquent la popularité du livre en dépit de l'originalité du ton et du genre inclassable de son écriture. Ils expliquent aussi qu'il ait été refusé au Prix Goncourt¹. »

Au-delà de cette réputation subversive qui a longtemps voilé son talent, Leduc a tiré parti de la curiosité, bien que malsaine, qui s'est développée à l'égard de son œuvre pour s'imposer graduellement sur la scène littéraire jusqu'à en constituer, après qu'on a redoré son blason, une figure de proue.

Le projet porté par cette thèse, faute de pouvoir conclure à une correspondance générique entre les œuvres de Violette Leduc et de Marie NDiaye, sera d'établir un rapprochement thématique. En effet, il serait inapproprié, voire abusif, d'établir un lien entre les deux auteures par le biais d'un étiquetage relatif à la place que l'on cherche trop souvent à attribuer à un écrivain dans le paysage littéraire, d'autant plus que les deux écrivaines s'en détachent en ne souscrivant à aucune appartenance sur les scènes de la littérature respectivement contemporaine. Le fondement de ce travail sera donc interprétatif, analytique, et ce afin de tenter de reproduire le tableau de l'enfance représenté à travers les textes leduciens et ndiayiens. Ce tableau aux couleurs sombres et aux silhouettes ténébreuses nous entraîne dans le monde inquiétant de l'enfant et nous éloigne de la vision doxatique d'une période enjouée et insouciance.

Si NDiaye dessine la face obscure de la famille par le truchement de son style particulier, Leduc retrace son histoire en mettant en exergue son expérience tourmentée dans son « récit d'enfance », notamment *L'Asphyxie* entamé en 1942 et paru quatre ans plus tard, et ce au moment où émerge ce concept désignant un genre dont l'apparition est dont l'histoire est particulière.

« C'est seulement dans les années 1930 qu'on voit paraître une série de livres sur le récit d'enfance, essentiellement dans la fiction (...). Or il faut se souvenir que le récit d'enfance n'est pas né dans la fiction... mais dans l'autobiographie, et que c'est une invention de la seconde

1. Anaïs Frantz, « Les repentirs d'une bâtarde, Lecture de Violette Leduc », sens-public.org, février 2009

moitié du XVIIIe siècle (Rousseau, Rétif de la Bretonne, Mme Roland...). Il aura fallu un siècle et demi pour que ces textes extraordinaires entrent dans le champ de la réflexion critique¹. »

Cette réhabilitation, de surcroît concomitante de la reconnaissance de l'autobiographie « étant donné que c'est seulement après la Seconde Guerre mondiale qu'une réflexion théorique sur l'autobiographie a vu le jour en France » car jusque-là, « jamais les autobiographies d'écrivains n'étaient constituées en genre digne d'étude ; elles n'étaient pas non plus rapprochées des autobiographies de non-écrivains² », ne préserve toutefois pas Leduc de la marginalité littéraire. L'auteure (momentanément épargnée de la méconnaissance grâce à la préface de Simone de Beauvoir qui constitue alors un tremplin et explique le succès de *La Bâtarde*), est de nouveau prisonnière de la mésestime de ses contemporains, néanmoins relative en comparaison avec la période précédant la publication de cet ouvrage. En effet, l'œuvre leducienne se distingue par une liberté de ton qui l'amène sur le terrain glissant des tabous – notamment celui de l'homosexualité qui a fini par occulter les talents de l'écrivaine, tant il a été exagérément amplifié, et que nous estimons, *a contrario*, secondaire, voire anecdotique dans le parcours d'une femme férue de lettres et de vie – qui touchent l'enfance. Nous retrouvons cet aspect chez NDiaye qui s'est dressée contre les sévices subis par les enfants et perpétrés dans le silence complice.

La deuxième raison pouvant expliquer le dénigrement d'une œuvre méritoire, est la méprise quant à son inscription littéraire vu qu'elle ne correspondait pas aux critères conventionnels des principaux genres ; pour preuve il n'y a eu acceptation de ses textes qu'à partir du moment où Simone de Beauvoir en a signifié clairement le caractère autobiographique. Face à l'incompréhension, Violette Leduc n'a pu accéder à la reconnaissance. Et pour cause, aucun de ses ouvrages ne porte un titre explicite référant à l'enfance (à une vie racontable, ou à une histoire divertissante). Les titres leduciens sont oppressifs : *L'Asphyxie*, *La Bâtarde*, *La Folie en tête*, *Ravages*, *L'Affamée*, *La Vieille fille et le mort*, nous évoquerons au passage le dernier titre posthume, *La Chasse à l'amour*, cité en exemple éloquent d'un choix moins rebutant. On les opposera à celui de Nathalie Sarraute, son amie, avec *Enfance*, ou encore à celui de Colette (de laquelle on a souvent rapproché Leduc, d'ailleurs cette dernière n'y voyait guère un compliment, estimant que « Colette manquait de courage, qu'elle était timorée³ »),

1. Philippe Lejeune, *Pour l'autobiographie, Chroniques*, Editions du Seuil, avril 1998, p. 20-21.

2. Ibid., p. 21-22.

3. Carlo Jansiti, op. cit., p. 381, citant *Lettres françaises*, 15-21 octobre 1964.

Claudine à l'école. Une pléthore d'exemples illustreraient la différence leducienne et confirmeraient la particularité de cette auteure.

Quand bien même un lecteur était tenté d'explorer un livre de Violette Leduc, il s'en trouvait heurté par des sujets peu plaisants, et un style peu accommodant. L'on pourrait ici objecter le fait que, *nonobstant* une écriture difficilement accessible, nombre d'écrivains, notamment les principales figures du Nouveau roman, ont réussi à s'imposer sur la scène littéraire. A cela nous opposerons néanmoins l'argument d'un titrage plus avenant (tel que pour *Les Amants*, *Hiroshima mon amour*, *La Jalousie*, etc.) que le fond n'est étonnant, du moins pour l'époque. Dans sa production, Leduc s'est vouée à un travail de destruction des mythes sociaux mais également de son propre mythe. Elle a, indéniablement, présenté une image sans complaisance aucune pour sa personne et a poussé ses torts, humains et communs, jusqu'à la limite de l'intolérable qui renvoie au lecteur ses propres défauts exacerbés. L'œuvre leducienne est ostentatoirement amoral, voire immorale, là est son premier péché.

Là encore, nous verrons un point commun entre les œuvres de nos auteures à la seule à la différence que NDiaye se place derrière ses personnages pour dénoncer les perversités et les travers sociaux.

Les univers de nos deux auteures, bien que marqués par des parcours antithétiques, se rejoignent par ailleurs dans l'amour de la langue travaillée par leurs plumes soigneuses, méticuleuses et dans, sans grandiloquence, un humanisme humble. Cela est perceptible, dès le premier abord, dans leur disposition à la défense de la vie dont elles ont choisi, parmi les expressions multiples, celle de la fougue. Ce terme, rencontre de l'instinctif, de la puissance et de l'élan (étant donné l'étymologie du substantif désignant une course vers l'avant), se rapprocherait particulièrement des regards leducien et ndiayien portés sur la figure enfantine réunissant des antinomies qui, au lieu de la condamner à l'inertie, l'inscrivent dans le mouvement. L'intérêt de nos deux auteures pour l'enfance les mènera à accorder toute leur attention à un être qui a toujours été perçu dans la dépendance sociologique, économique, et biologique.

« Étymologiquement, « enfant » vient du latin *infans* signifiant « qui ne parle pas ». L'*infans* latin était ce que nous appelons un enfant en bas âge. Aujourd'hui, le terme « enfant » est beaucoup plus largement entendu, puisqu'il est défini par la convention de l'ONU sur les droits de l'enfant comme étant « tout être humain âgé de moins de dix-huit ans, sauf si la majorité est atteinte plus tôt » (art. 1^{er}). C'est dans ce sens que nous utilisons ce terme, tout en signalant immédiatement que le seuil d'âge n'a rien d'absolu : à certains égards, on cesse d'être enfant plus tôt (par exemple, si l'on est émancipé). Mais on peut aussi le rester plus tard (par exemple, certaines mesures

d'assistance éducative peuvent durer jusqu'à l'âge de vingt et un ans). Le terme « enfant » sert aussi à désigner une relation familiale : dans ce second sens, il n'y a pas de limite d'âge¹. »

Cette dépendance s'est muée en besoins et l'autorité en assistance, et ce grâce aux progrès réalisés dans le domaine pédologique, illustrés en l'occurrence par les textes législatifs, ainsi que par les constatations et observations des spécialistes tels que Françoise Dolto dont le nom incontournable accrédite les attestations et leur confère la force des arguments d'autorité. Celle-ci s'est en effet dressée contre les théories et pratiques réductrices de l'enfant pour affirmer que « tout chez l'enfant signifie quelque chose. Rien n'est gratuit, rien n'est animal² », et cela est présenté dans l'évidence du syllogisme puisque « dès sa conception, l'être humain est un être de langage³. »

Ces transformations quant à la conception du monde enfantin dépendent, certes, de son étude et donc de sa meilleure connaissance, mais semblent par ailleurs relever d'une vision aussi nouvelle que séculaire⁴. En effet, ont toujours cohabité dans la perception de l'enfant deux visions dont l'antagonisme rappelle la répartition manichéenne dans sa séparation, radicale autant que factice, de l'humain entre les deux pôles moraux du bien et du mal. Cette bipartition a notamment caractérisé le discours tenu par la religion à l'égard de l'enfant, ce qui, d'après J. B. Pontalis, a maintenu les sociétés dans l'incompréhension de l'enfance puisque des représentations inconciliables n'ont cessé d'être produites.

« Quand on parle des enfants, les images les plus contradictoires sont présentes : ce sont à la fois des anges et des démons ; ils incarnent le lieu de l'animalité, mais la vérité est aussi supposée sortir de leur bouche ; ils figurent la pureté, l'innocence mais, tout autant, la perversité. Cette contradiction demeure active aujourd'hui : nous ne saurons jamais que penser de l'enfant. (...) Comment expliquer la coexistence d'une ignorance, voire d'un mépris de l'enfance, et son extrême valorisation que me paraît supposer le thème du Dieu enfant ? D'un côté, nous trouvons sous la plume de chrétiens du XVIIe siècle des propositions comme celles-ci : « L'enfance est la vie d'une bête » (Bossuet) ; elle est « l'état le plus vil et le plus abject de la nature humaine » (Cardinal de Bérulle) ; de l'autre, nous avons l'adoration de l'Enfant Jésus par les rois mages, Jésus enfant faisant la leçon aux docteurs et Jésus adulte demandant que viennent à lui les petits enfants...⁵ »

1. Françoise Dekeuwer-Defossez, *Les Droits de l'enfant*, Presses Universitaires de France, 2010, p. 3.

2. Françoise Dolto, *Les Etapes majeures de l'enfance*, les Editions Gallimard, 1994, p. 181.

3. Ibid., p. 178.

4. Ce n'est pas pour autant que nous mettrons en cause la formation académique et l'expérience professionnelle de Françoise Dolto que nous serons d'ailleurs amenée à citer dans ce travail.

5. J. B. Pontalis dir., *L'enfant, Nouvelle revue de psychanalyse*, numéro 19, Editions Gallimard, printemps 1979, p. 17.

L'aspect culturel, en dépit des contradictions qui lui sont inhérentes, a généré non seulement un univers idéologique autour de l'enfance mais a également influencé les assises juridiques déterminant le statut de cette dernière. L'idéal et le factuel revêtent toutefois un même caractère dogmatique, vu les infimes mutations dans l'application des droits, essentiellement, ceux de l'enfance précédant l'acquisition du langage.

« Les hommes du Moyen Âge reprennent implicitement les théories romaines sur l'enfant, qui bredouille, certes, ou balbutie, mais est incapable de prononcer les formules rituelles devant le magistrat romain ; le droit canonique médiéval a conservé cette idée d'incapacité totale : l'enfant de moins de sept ans n'a pas le droit d'élire sa sépulture, et son témoignage ne peut être considéré en justice. D'ailleurs en justice, trois catégories sont considérées comme irresponsables pénalement : les fous, les animaux, les enfants de moins de sept ans. Thomas d'Aquin affirme que ce petit enfant peut être comparé au fou, car il n'est pas capable d'actes réfléchis. D'autres comparent – non sans émoi – sa façon de marcher, sur les mains, à celle d'une bête...¹»

La perpétuation de la même image de l'enfant semble être le pendant de la pérennité religieuse, étant donné que les préceptes théologiques dictent des principes distinctifs entre les étapes de la vie humaine. Ainsi a-t-on estimé que la capacité d'assimilation des leçons morales marque une transition cruciale dans un parcours qui n'est donc pas perçu en tant que continuité évolutive, mais comme la superposition de deux états dissemblables. L'enfant, vu par la religion, demeure prisonnier d'une dualité aussi artificielle que réductrice.

« En théorie, c'est seulement avec la sortie de l'*infantia* et l'entrée dans la *pueritia*, que l'enfant est censé discerner le bien du mal. Les bornes marquant la fin de la petite enfance et l'entrée dans l'âge de raison et de discernement sont fixés à sept ans par les juristes romains, (...). Au-delà de sept ans se produit une évolution majeure, l'enfant commence à distinguer le bien du mal. C'est l'âge de raison (*aetas rationalis*) ou l'âge de discrétion. Selon le droit canon, l'enfant peut alors être fiancé, être offert comme oblat, recevoir les ordres mineurs, se confesser. C'est aussi l'âge où l'on estime qu'il est enfin apte à recevoir et assimiler un enseignement qui va au-delà de la répétition des prières les plus simples avec la mère². »

Par ailleurs, à la duplicité théologique, fait écho une hésitation historique puisque, pris dans l'étau de l'indifférence et de l'indifférenciation, le statut de l'enfant n'a accédé à une certaine détermination que tardivement. En effet, condamné d'un côté par sa propre existence à l'invisibilité de ce qui est une évidence étant donné qu'il appartiendrait à « l'ordre de la Nature, du relativement immuable, du : « Il y a toujours eu des parents et des enfants... »,

1. Federico Bravo dir., *L'Insulte*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, note p. 140-141.

2. J. B Pontalis dir., *L'enfant*, *Nouvelle revue de psychanalyse*, p. 13.

« l'enfant, comme le corps, échapperait à l'Histoire »¹. D'un autre côté, par son inscription dans une alternance cyclique dictée par une démographie qui doit se plier à une logique de suppléance, l'enfant devient une mort anticipée, ou un espoir de vie feutré.

« J'ai du mal à concevoir une société où l'enfance, ou, mieux, l'état d'enfance, n'évoquerait rien. En revanche, j'admets plus facilement que ce qui aurait longtemps manqué, c'est l'idée de l'individualité de l'enfant, comme être unique et irremplaçable. Mais il faudrait aussitôt ajouter deux correctifs. D'abord, la reconnaissance de l'individualité en général est tardive : la trouverait-on dans la société médiévale ? Ensuite, en ce qui concerne l'enfant, le poids de la réalité peut largement expliquer l'indifférence : mortalité infantile considérable conjointe à une non-régulation des naissances. Tant que les enfants sont régulièrement décimés et renouvelés, ils sont, par nature, ce qui se remplace². »

Si les théories antiques sont aujourd'hui contredites, persistent les relents d'une historicité n'offrant qu'une vision tronquée du monde de l'enfance. Ce regard, souvent aveugle, trouve encore écho à notre époque et subvertit certaines préconisations éducationnelles. A l'évidence, on s'est longtemps accordé à placer l'adulte dans la sphère de l'humanité et l'enfant dans celle de l'animalité, et de ce jugement oblitérant le premier trait de ce dernier, c'est-à-dire son appartenance biologique à l'espèce humaine, découle sa réduction à une forme de vie inqualifiable. Envers cette créature, à peine esquissée, il serait nécessaire et inéluctable d'adopter une stratégie qui permettrait de la discipliner et de la façonner au gré des règles du groupe culturel dans lequel elle sera amenée à évoluer ; d'où cette définition de l'éducation déterminant les termes de sa réussite :

« La fonction d'éducateur doit (...) être comprise dans son sens étymologique le plus précis : *ducere*, mener, conduire, ex, à l'extérieur, *ex ducere*. L'éducateur est celui qui élève dans le sens premier du terme, qui conduit vers les hauteurs, qui fait sortir l'individu de lui-même pour le conduire sur les chemins de la société. Son rôle est de prendre l'enfant, être inaccompli et inachevé, pour en faire un sujet social³. »

Les descriptions et préceptes liés à l'enfance semblent émerger du néant pour ne concéder à cette dernière que quelques bribes de signification et d'existence. La figure enfantine est, aux yeux d'une société régie par « les grandes personnes », perçue sous le mode du fractionnement. Ce titre en effet reprend, et annonce comme objet d'étude, l'un des ouvrages

1. J. B Pontalis dir., *L'enfant, Nouvelle revue de psychanalyse*, p. 13.

2. Ibid., p. 17-18.

3. Daniel Marcelli, *L'Enfant, chef de la famille, L'autorité de l'infantile*, les Editions Albin Michel, 2003, p. 64.

ndiayiens portant sur les rapports de pouvoirs. Ces pouvoirs détenus par les adultes deviennent abus scindant radicalement l'ensemble social en deux groupes, d'un côté les personnes se proclamant matures et autolégitimant leur suprématie, et de l'autre les enfants considérés comme des schèmes humains dont l'aboutissement dépend d'un chemin préalablement tracé et semé d'embûches. L'enfance est ainsi tentatives : les siennes puisqu'elle est cantonnée à l'étape du balbutiement, dans l'acception générale du terme ; et celles des adultes, car

« lorsque l'enfant paraît – et il n'en finit pas de paraître – chacun a (...) son mot à dire. D'où des débats passionnés, comme ceux jadis des théologiens. C'est que la pédagogie, au sens large du terme, est devenue notre théologie. Et ces débats ne peuvent être que sans cesse repris, comme si l'enfant, par position, empêchait qu'on puisse avoir sur lui le dernier mot. Aux mots insolites des enfants, venus d'on ne sait où, porteurs d'inconnu et de nouveau, s'efforcent de répondre les discours des parents, discours flottants, aussi péremptaires que changeants au goût du jour, vite chargés d'incertitude et comme usés avant d'avoir servi. On dirait que l'enfant a pour fonction de décentrer tout savoir sur lui. Serait-il le psychanalyste de notre quotidien ? L'adulte se sent sommé de répondre à l'enfant-question mais il redoute toujours que ses réponses ne portent à faux tant il est persuadé que les questions de l'enfant, elles, portent à vrai¹. »

Démisionnaires ou volontaires, les structures entourant l'enfant font de lui un objet de réponses (éphémères ou persistantes) ou de questionnements. Ainsi, tout intéressé que l'on est par le bien-être enfantin, le souci devient porteur de tensions dont il n'est guère aisé de se délester quand l'enfant fait face à l'adulte. Mais peut-on concevoir un autre lien, plus instinctuel que constitutionnel (physique ou culturel), plus authentique que mathématique (réfléchi et concerté) ? Peut-on, pour cela, se fier à l'écriture littéraire de l'enfant alors que ce dernier est essentiellement défini comme celui qui ne parle pas ? En le mettant en mots, le force-t-on à pénétrer (dans) un monde dont, prudent, il n'aurait pas franchi le seuil de sitôt ? Et le mène-t-on ainsi à l'accomplissement, dont nul n'a été désigné par l'enfant comme dépositaire ou procureur ?

Si l'on envisage notre sujet du point de vue linguistique, cela est essentiellement dû au fait que ce n'est autre que l'acquisition du langage qui sera salutaire pour l'enfant dont le statut commence alors à s'ébaucher. Cet apprentissage en permettra un autre, celui de l'écriture qui déterminera le franchissement d'un autre seuil, celui de la société cette fois. L'historien Philippe Ariès a en effet établi la constatation suivante au vu de témoignages, à savoir de gravures qu'il

1. J. B Pontalis dir., *L'enfant, Nouvelle revue de psychanalyse*, p. 6.

a étudiées et à propos desquelles il a « remarqué que les enfants étaient habillés comme des adultes, puis qu'ils avaient une manière d'uniforme, un signe distinctif de leur état – et cela dès la fin du XVIe siècle, c'est-à-dire bien avant les Lumières¹. » D'où « le caractère novateur de cette époque, le second Moyen Âge² » qui a accordé à l'enfant une place qu'il a perdue « du IVe-Ve siècle au XIIe...³ » :

« Il me semble qu'il existe une corrélation entre le sentiment de l'enfance et le rôle de l'école – c'est-à-dire la culture écrite. Ce n'est pas un hasard si l'enfant tient une grande place dans la culture hellénistique, en même temps que la « *paideia* », s'il la perd dans l'Antiquité tardive et au Moyen Âge, quand l'école et l'écriture reculent au profit de la culture orale, et si enfin, à partir du XIIe-XIIIe siècle, l'enfant revient en même temps que l'école⁴. »

La reconnaissance de l'enfant semble suivre le même cheminement par lequel ce dernier accède au langage, le menant, graduellement, vers son existence. Il se préservera ainsi de l'emprise appauvrissante des doctrines, de quelque bord qu'elles soient. En sera-t-il autant pour l'écriture, non par, mais de l'enfant ? Qu'en sera-t-il lorsque des auteures qui n'ont pour religion que les mots s'empareront du thème de l'enfance ?

Nous tenterons d'apporter un début de réponse à ces interrogations que nous poserons à la plupart des textes des écrivaines auxquelles nous nous intéressons ici. Le choix de retenir un large corpus réunissant nombre d'œuvres leduciennes et ndiayiennes est motivé par l'ambition de révéler des convergences qui n'auraient pas pu être établies si, par exemple, les pièces théâtrales de NDiaye avaient été exclues de l'étude. Il nous semble en effet que ce sujet acquiert une certaine pertinence s'il y a rapprochement entre les univers de nos deux auteures, ces derniers ne pouvant être représentés qu'à travers l'importance accordée à des ouvrages dont chacun occupe une place particulière dans les constellations littéraires de Violette Leduc et de Marie NDiaye. Néanmoins, l'exhaustivité aurait été source d'égarement, une sélection des passages selon un critère thématique s'est donc avérée nécessaire afin qu'un travail, que nous espérons le plus fidèle possible aux conceptions de l'enfance portées par les deux écrivaines, puisse être réalisé.

Toujours dans cet objectif, nous suivrons un schéma progressif plaçant l'enfant au milieu d'environnements allant s'élargissant. En effet, dans la première partie, la figure enfantine sera appréhendée dans la sphère familiale où se jouent les rapports de domination

1. J. B Pontalis dir., *L'enfant, Nouvelle revue de psychanalyse*, p. 14.

2. Ibid., p. 16.

3. Ibid.

4. Ibid., p. 18.

régissant et gangrenant des liens qui se font et se défont au gré des présences et des absences. Au sein de cette instabilité relationnelle se dégageront toutefois les thèmes omniprésents de l'apparence physique et de l'argent, les deux sujets se faisant pendant, ils déterminent souvent le comportement des parents à l'égard de leur descendance, et nous mènent sur le terrain social. Dans le second chapitre nous verrons donc que la famille migre vers l'espace rigidifié et codifié de la société. Cette dernière implique la notion de statut qui constitue, communément, le noyau autour duquel gravitent les membres d'une même cellule familiale ; nous noterons en revanche que celle-ci se présente rarement sous l'aspect de l'unicité chez les deux auteures. Les ascendants et leur progéniture, échangeant et multipliant les rôles, se révèlent, en conséquence, sans détermination.

A travers ces thèmes nous constaterons, dans la deuxième partie de ce travail, que le visage de l'enfance s'effacera jusqu'à devenir presque imperceptible ; d'où l'indétermination dans laquelle il sera immergé. Cependant, en dépit des violences et des tentatives oppressives, l'enfant devra imposer sa (timide) présence de différentes manières. A cette fin, il cherchera des repères, notamment dans son cadre spatio-temporel qui, tout en représentant un balisage, libérera l'enfance du cloisonnement puisqu'elle se manifestera sous maintes appellations, mais également sous de multiples formes. A ce stade de la thèse, nous aborderons ainsi la dimension fantastique de l'œuvre ndiayienne et celle poétique du texte leducien : *nonobstant* ces disparités esthétiques, nos deux auteures offrent un univers peuplé de représentations animalières et végétales, animées et non animées. Et le principal réceptacle de ces mondes n'est autre que l'enfant car il en habite le cœur, comme il habite la langue de Leduc et NDiaye. D'où le deuxième chapitre s'intéressant au poids des mots – bien que cela soit contestable du point de vue leducien étant donné que l'auteure aspire à la parfaite pertinence – dont les écrivaines usent souvent en faveur de l'enfant. Ici, seront donc abordées les portées performative et référentielle qui investissent certaines œuvres, presque en manifestes de l'enfance. Nous noterons par ailleurs que la puissance réside dans les textes destinés aux enfants, et notamment dans la littérature ndiayienne pour la jeunesse. Pour clore ce travail, il sera question de la transcription de la propre histoire de Violette Leduc et de Marie NDiaye, et partant du réinvestissement, fidèle ou remanié, de leur enfance.

Nous ouvrirons ainsi ce travail en considérant le cas de figure classique où l'enfant est au centre de la dualité parentale que l'on verra implorer pour ne subsister que sous une forme monopolitaire, qui à son tour laissera voir, sans entraves, l'enfant. Entouré d'une châtresse (dont on allègera l'acception de sa connotation religieuse pour n'en retenir que l'aspect richement

décoré) qui s'avère simple écrin, l'enfant finit par se révéler, le caractère précieux du coffre se déplaçant du contenant au contenu. Centre de focalisation que l'on perçoit à travers le prisme des relations familiales codifiées, désagrégées, réinventées, ou universalisées, l'enfant demeure au centre de la figure exponentielle qui schématiserait ces liens micro puis macrostructuraux. L'enfant est le cœur et le catalyseur qui met en branle toute une dynamique.

Première partie

Génération, de la dualité à la multiplicité

Chapitre I : Duplicités

A. Dans l'ombre de l'ascendance

L'ascendance, consensuellement, est une ombre dans laquelle croît la descendance, au sein d'un havre de bienveillance et d'affection, où tous les soins prodigués en cultivent le bonheur. Chez Violette Leduc et Marie NDiaye, cela n'est qu'un mirage. Loin d'être une oasis, la famille est souvent étendue désertique dont l'enfant ne connaîtra pas la fin, mais y éprouvera la faim et la soif de la tendresse parentale, y sera confronté à la rudesse et à l'hostilité du climat de privation, de sécheresse des géniteurs, dont le rôle, notamment celui du père, se cantonnera à une image désolée et désolante. En effet, si le lien biologique à la mère impose celle-ci comme une matrice indivisible, la figure paternelle est sujette aux agrégations aussi bien qu'aux désagrégations, car *mater certa est*. Mais le père ? *Pater incertus*, dit-on. Alors il nous faut le construire¹ » ; ou le déconstruire.

« Le matin, je vidais les cendres du poêle. Je devenais amorphe, machinale, froide comme les cendres dès que je commençais le travail. (...) Un dimanche d'hiver ma mère n'était pas dans notre lit quand je me suis levée. J'ai sorti les cendres du poêle, j'ai entendu deux rires au rez-de-chaussée, dans la chambre où était morte Fideline : le rire de ma mère et le rire de Juliette, une ancienne cuisinière. Ma mère la recevait souvent. Elles parlaient du séducteur, des parents du séducteur, de la maison du séducteur dans laquelle elles avaient servi ensemble². »

L'existence du père n'est nullement déterminée par celle de sa progéniture ; du point de vue de l'enfant, il n'est que le « séducteur » de la mère ; aussi n'est-il défini que par l'acte d'attraction exercé sur celle-ci. Le personnage paternel n'a de consistance que dans l'ombre de la présence maternelle. Par sa nature intangible, étant donné que « longtemps elle fut de l'ordre de la croyance, de l'énonciation », la paternité demeure tributaire de la sexualité féminine, et « la réponse sociale directe devant cette incertitude » a été « la présomption de paternité [qui] est (...) le témoignage de cette appropriation culturelle et sociale du contrôle de la fécondité des femmes par la loi (des hommes) dans nos sociétés de droit patrilinéaire³. »

-
1. Muriel Flis-Trèves dir., *Les 100 mots de la maternité*, Presses Universitaires de France, Collection Que sais-je ?, 2014, p. 102.
 2. Violette Leduc, *La Bâtarde* [1964], Editions Gallimard, coll. L'imaginaire, 2004, p. 38.
 3. Daniel Marcelli, op. cit., p. 61-62.

« Le père c'est "celui qui possède sexuellement la mère", dit Freud. Ce père, bien loin de l'image du chef de la horde, est celui qui a fait le choix d'une femme à qui il donne un enfant, et dont il redeviendra amant¹. »

Cependant, ce père est d'autant plus amoindri que c'est la mère-victime qui lui octroie son rôle subsidiaire, qui lui confère sa réalité, un semblant de réalité. Il est, par conséquent, un ersatz paternel dont l'évocation est associée à la poussière, à la disparition, au refroidissement (de la dépouille de la grand-mère tant aimée, du charbon consumé, de la saison hivernale). Le père n'est ainsi qu'une traînée de poudre, à peine une trace. Sa valeur est en effet doublement tronquée, d'un côté par sa dépendance à la mère, et de l'autre, par l'indignité de l'acte qui transforme la partenaire en une proie, en une femme abusée.

L'image du père est donc réduite à sa concupiscence définissant également le personnage des *Serpents*. Mû par une obscène lubricité, le fils-père déclare à sa mère, dont il est la réplique, « non sans fierté », qu'il s'est « fait poser de fausses dents, (...), trois dents en or, (...) [afin d'] avoir autant de femmes qu [elle a] eu de maris (...).² » Associé à l'infanticide, cet appétit sexuel du géniteur en est davantage pervers puisque le décès du petit Jacky dans cette œuvre théâtrale est la conséquence d'une maltraitance méthodique et acharnée qui s'est achevée par une exécution presque commanditée, la mort voulue de l'enfant étant l'œuvre des reptiles. Le coupable ainsi indéfini, et le crime masqué, Jacky devient la victime de bêtes considérées comme traîtresses (car, nous le verrons ultérieurement, sous l'injonction paternelle, la tâche d'en prendre soin était échue à l'enfant), alors que la véritable créature bestiale (vu les attributs de la brutalité et de la voracité notamment vénérienne) n'est autre que le père s'érigeant en maître absolu. La culminance de l'appétence paternelle se dresse sur la dépouille enfantine. L'exultation et la décomposition des corps sont concomitantes, ce qui mime un acte de dévoration (dont nous évoquerons par ailleurs certains aspects).

« MME DISS. - Il m'a dit, mon fils, après la mort du garçon et lorsqu'il rayonnait de toutes les fibres de sa chair, il m'a dit : J'aimerais procurer à n'importe quelle femme autant de plaisir que tous tes hommes t'en ont donné. Et je lui ai dit, moi : Ils m'en donnent encore, ils m'en donnent encore³. »

1. Muriel Flis-Trèves dir., op. cit., p 103.

2. Marie NDiaye, *Les Serpents* [2004], les Editions de Minuit, 2004, p. 57.

3. Ibid., p. 72.

Le géniteur demeure turgescence, durcissement, car il est également figé dans le temps par l'immutabilité de son statut, puisque « Papa revient pour de bon. Il n'y a plus d'enfants, néanmoins Papa reste Papa¹. » Cette sclérose est illustrée, chez Leduc, par l'immobilité des photographies, sur lesquelles l'adulte observera l'enfant que l'autre, en l'occurrence le père, fut et que lui-même a été, le reconnaîtra bien que ne l'ayant pas connu, développera de tendres épanchements sur son innocence. Toutefois, face à ce papier glacé, on redeviendra de glace et on le réduira en « cendres ».

« Elle m'a donné ses photographies. Etrange instant que celui où vous interrogez un inconnu sur une image, lorsque l'image et l'inconnu sont vos nerfs, vos jointures, votre moelle épinière. (...) A-t-il huit ans ? A-t-il dix ans ? Ce doux visage, avec quelle précision ses yeux clairs regardent un rêve. La bouche est entrouverte, le rêve entre aussi dans la bouche. C'est un petit garçon léger de poids aux prises avec sa rêverie. Il peut marcher sur les primevères sans les flétrir. Assis sur la table et sur le châle à frange du photographe, la jambe gauche pliée sous la jambe droite, le mollet bien formé sans être gras, le genou rond, fort aimable, la bottine serrée, la chaussette incrustée, les mains abandonnées à force d'être enfantines, les doigts déliés, les ongles dégagés comme si la manucure les soignait déjà, ce petit garçon élégant, irréel, est vêtu d'une marinière blanche avec un col marin de soie foncée à pois blancs. Un nœud de ruban parachève la pointe du col, le plastron à rayures. J'aime ce petit garçon absent de lui-même, j'aime sa fragilité d'anémone. Je l'aurais dévisagé si j'avais eu le même âge que lui. Un dimanche de froidure, de maladie, de désespoir, de solitude, j'ai brûlé ses photographies avec l'acte de décès². »

La consommation de ces traces parentales, ne livre l'enfant à aucun repentir ; sans remords, il est à l'inverse délivré, désencombré des vestiges d'une existence indéfinissable, indiscernable. C'est une incinération, totale, étant donné que même la preuve de la mort a été vouée à la destruction. La négation du père est désormais absolue.

« J'ai brûlé les lettres de Maurice Sachs, je l'ai regretté. J'ai brûlé les photos de mon père, je ne l'ai pas regretté. C'est un inconnu³. »

L'identité incertaine de cette figure la maintiendra dans le flou, entre autres patronymique. Dans *Papa doit manger*, dès la didascalie initiale, les personnages représentant l'ascendance, contrairement aux enfants Mina et Ami, ne portent pas de noms, seuls les qualifient leur statut, leur fonction. Leur détermination familiale est unique désignation. « Papa », « maman », « grand-mère » et « grand-père » existent de par leurs liens aux autres personnages. Mina, sa fille portera (le fardeau de) « cet homme qui était [son] père mais ne

1. Marie NDiaye, *Papa doit manger* [2003], les Editions de Minuit, 2010, p. 94.

2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 27.

3. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour* [1973], Editions Gallimard, coll. L'imaginaire, 2000, p. 43.

[I]'avait jamais aimée » et qui, en outre, « ne se soucie pas de sa fille Ami¹ » non plus. Dans cette pièce, Ahmed ou Aimé demeurera donc tout au long du texte, invariablement – et ce, en dépit de la révélation de ses prénom et pseudonyme et indépendamment des personnages, des liens ou de leur absence, ou encore de l'évolution chronologique –, Papa, y compris dans les passages dialogiques où s'établissent les échanges entre le second mari de la mère, Zelner, et celui qui fut le premier. Toutefois, cette désignation est tout aussi persistante qu'abusive puisque « Papa » est dépourvu, non seulement de dénomination, mais également de tout attachement ou affection envers sa progéniture. Sa paternité se limite à son rôle de fertilisateur de « Maman ». Un acte sexuel paradoxalement anodin (le prénom de celle qui reçut la semence n'étant cité à aucun moment), et centre de focalisation puisque ce lien charnel est un sujet tourmentant et obnubilant toute la famille de « Maman », la seule, d'ailleurs, auprès de qui « Papa » finira par s'imposer. Ce personnage ne convoitera en effet que sa place de mari à travers sa position de père de famille², se présentant sous l'image d'un tout-puissant, jouissant des privilèges de son autorité étayée par l'argent. L'intitulé de l'œuvre suggère cette suprématie que lui confère son statut et qui assoit sa légitimité de maître à qui l'on doit allégeance, de patriarche devant être servi et pourvu en biens matériels, à qui victuailles et abondance pécuniaire reviennent de droit. Ce père conçoit des enfants (comme les projets d'enrichissement qu'il échafaude et qui n'aboutissent jamais) dont la disparition le réjouit et dont l'existence le révolte. Il ne mènera à bien ni ses rêves de prospérité, ni sa postérité. Il entreprend sans construire. Celui qui d'Ahmed devint Aimé est un personnage inachevé, en atteste le changement de nom ; sa paternité en demeure inaccomplie. "Papa" est un père avorté.

Ahmed demeurera dans la vie de Maman, en dépit de son absence et de sa trahison, comme André, le père de Violette, hantera toute l'existence de Berthe. Leduc reflètera cette omniprésence non seulement sur le plan narratif mais également sur celui discursif, étant donné

1. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 86.

2. Cet aspect sera abordé ultérieurement, nous pouvons, néanmoins, d'ores et déjà avancer que, contrairement à certains qui estiment que « “le principe d'indissolubilité s'est déplacé de la conjugalité vers la filiation” ». [Et que] le lien de filiation devient (...) le garant de la permanence et de la continuité du cadre familial » (Daniel Marcelli, op. cit., p. 113, citant J. Eekelaar), le rôle filial au sein de la famille est ici ramené à une fonction de jonction entre les deux pôles parentaux, l'enfant n'est qu'un prétexte à la survivance du lien dans le couple. Mina et Ami deviennent alors un alibi exploité par Aimé pour que soit restitué à ce dernier son statut de compagnon et d'amoureux. Ce point a été noté par Annie Demeyère qui affirme ceci : « La rédemption semble absente des relations Père/Fille, Enfant/Parent en général, tandis que seul l'amour conjugal résiste au désenchantement. Zelner mort, maman retrouvera l'amour de sa jeunesse. Le choix d'un partenaire amoureux est la seule authentique rencontre avec l'autre. (...) L'épiphanie de l'amour n'apparaît jamais aux enfants. » (Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael dir., *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles, La figure du père*, Editions L'Harmattan, 2008, p. 75.)

que, pour décrire celui qui fut l'amant de sa mère, elle transcrit les termes usités par cette dernière.

« André. Celui qui te fascine. Grand, mince, élancé, teint clair, yeux rêveurs, cheveux cendrés, long nez. Pas beau mais quelle séduction. Toutes les femmes étaient toquées de lui. Je te cite¹. »

L'auteure recourt au procédé citationnel, si l'on se fie à l'assertion « Je te cite », mais en modifie les codes en intégrant les propos maternels dans la masse narrative et en omettant les guillemets. On est alors tenté de définir cette insertion descriptive d'un père mis, typographiquement, en exergue, selon les déterminations du récit de paroles. Mais, rapidement, se voit-on écarter la possibilité de l'appartenance de cette reproduction des propos maternels, en premier lieu au « discours transposé » puisque « la présence du narrateur y est encore trop sensible dans la syntaxe même de la phrase pour que le discours s'impose avec l'autonomie documentaire d'une citation² ». En deuxième lieu à « la variante connue sous le nom de « style indirect libre » où « l'absence de verbe déclaratif (...) peut entraîner (...) une double confusion. Tout d'abord entre discours prononcé et discours intérieur (...). Ensuite et surtout entre le discours (prononcé ou intérieur) du personnage et celui du narrateur³. » Ces propos procéderaient-ils alors de ce que l'on identifie comme le « discours direct libre » où il s'agit de discours direct qui n'est pas marqué explicitement : ni associé à un verbe introducteur, ni marqué typographiquement. Quelle que soit la désignation technique, nous tenterons de cerner l'intention de l'auteure avec, presque, tout autant de fidélité que cette dernière met dans la transmission des mots de Berthe. En effet, Leduc semble ici rechercher, non pas la polyphonie que permettent les différents aspects linguistiques, mais l'unicité des voix. Si à travers l'usage, en l'occurrence du discours indirect libre, on entend deux voix mêlées – narrateur et personnage n'étant plus deux véritables locuteurs qui prendraient en charge des énonciations et auxquels on ne pourrait attribuer aucun fragment délimité du discours rapporté –, l'écrivaine établit une distinction nette entre les paroles de Berthe (avec un vocabulaire dont il semble qu'il est originel) et l'ensemble du texte par le truchement d'une interpellation directe (qui sert par ailleurs de double délimitation produisant un effet d'encadrement) de cette mère prise en référence.

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 23.

2. Gérard Genette, *Figures III*, Editions du Seuil, 1972, p. 192.

3. Ibid.

Toutefois, cette distance entre les deux instances énonciatrice et locutrice s'amenuise pour être entièrement escamotée. Violette, n'ayant pas réellement connu son père, n'est capable de le percevoir qu'à travers le prisme maternel, elle doit ainsi parfaitement épouser le regard de Berthe afin de renvoyer une image, du moins physique, d'André Debaralle. Revenons à la terminologie des figures discursives pour tenter une approche non pas tant technicienne mais conceptuelle : la complexité et la diversité des phénomènes discursifs font aujourd'hui préférer au terme discours rapporté, celui de « discours représenté », une désignation qui se rapprocherait un peu plus de l'univers leducien étant donné que la figure maternelle n'y est nullement déterminée par l'altérité (vu les liens tour à tour symbiotiques et jaloux, non pas « de » mais « pour », que Violette a instaurés avec Berthe). La mère est, *a contrario*, à la fois destinataire et destinatrice du texte, elle est invoquée par sa fille non seulement par le discours direct, mais également par l'importation de son monde sensoriel et réflexif. Leduc s'adresse continuellement à (l'être de) Berthe. Cette dimension profondément et essentiellement dialogique rend obsolète la séparation classique entre narrateur et personnage. En Violette et Berthe, nous voyons deux expressions d'une même instance auctoriale et actoriale ; ainsi tout « discours représenté » impliquerait les notions d'image et d'imagination ; d'où le caractère central de l'œuvre leducienne qui n'est autre que la théâtralité.

Sur cette scène, se produisent des actrices, des mères (ancestrales) qui occupent entièrement l'espace, ne laissant sur les planches qu'un infime écart pour la figure du père. La masse paternelle est ainsi évidée, elle n'est plus qu'une forme indéfinie grossissant de sa seule absence. En effet, l'anonymat dans lequel est plongé le géniteur est objet de renchérissement, d'amplification, puisque la dissimulation du nom laisse le champ libre à l'association de l'image à un chiffre porté vers l'illimité, l'insondable ; un numéro qui grandit exponentiellement, tel le vide laissé (que la narratrice remplit sur le plan narratif par la présence du photographe, bien plus réel que son géniteur), et s'additionnant au fil des années.

« Née de père inconnu. Je le regarde. Qui me parle, qui me répond ? Le photographe. Il signe au dos de la photographie, il donne son nom à celui qui n'a pas voulu donner le sien. C'est un beau nom : Robert de Grek. Il donne gare du Flon. Il donne Lausanne avec téléphone entre parenthèses. Il précise : « Les clichés sont conservés. » Le photographe donne à foison. Je reçois le n°19233. C'est comme si l'infini se changeait en un haut-de-forme plein de bouts de papier à tirer. Le cœur de l'inconnu qui bat dans mon cœur a un numéro. C'est le n°19233. Ce n'est pas tout : spécialiste de grands portraits et agrandissements par procédé inaltérable au charbon. Merci, photographe¹. »

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 27.

Par ailleurs, l'identité voilée du père en fait une entité mystérieuse et le charge d'une puissance obscure. Dans le premier récit de *Trois femmes puissantes*, aucun nom n'est attribué au père, à la mère (ou au deuxième mari de celle-ci), à la sœur de l'avocate, ou encore aux dernières petites filles. Ne sont désignés par des prénoms que les enfants de la première génération à savoir Norah et son frère Sony, Jakob (le père de substitution) et Lucie et Grete, les enfants de la deuxième génération. Cette répartition est révélatrice de la trame de l'intrigue au gré de laquelle s'estompent ou s'accroissent les traits des personnages, la mère et la sœur par exemple sont des figures évanescentes, et les deux dernières petites filles ne sont que la matérialisation du rapport adultérin ayant uni Sony à sa jeune belle-mère et la femme assassinée, meurtre duquel fut inculpé Sony. Ce frère que devra défendre Norah, sa sœur et avocate.

Quant à l'inexistence de la référence patronymique du père, elle est non pas hyponymie mais, à l'inverse, elle sert son hyperonymie ; cette vacuité permettant l'absorption des noms de sa progéniture, Sony et Norah, les deux étant, somme toute, des reproductions de la figure paternelle. Ici se joue l'ambiguïté de la relation au père qui, absent, jette cependant sur ses enfants son ombre, rarement rafraîchissante, souvent oppressante. Ainsi, un voile d'étrangeté plane-t-il, tel l'oiseau qu'est le père de Norah, sur l'image paternelle qui, investie d'une force impénétrable, peut paradoxalement prendre l'enfant, en l'occurrence l'avocate, sous son aile ; ou peut rebuter ce dernier qui se trouve dans l'incapacité d'y reconnaître son ascendant. Ce cas pourrait être illustré par la défection du lien entre son fils Jibril et Rudy, protagoniste de la deuxième nouvelle dans cette même œuvre ndiayienne. Cette figure de la déliquescence, du marasme, est esquivée par son enfant. En effet, à l'appel de son père,

« (...) le garçon s'interrompit tout net dans sa course et la bouche grande ouverte dans un rire se ferma aussitôt.

Et Rudy vit avec douleur, avec malaise, l'inquiétude figer les traits du visage mobile, nerveux de son fils à l'instant où celui-ci l'aperçut derrière la grille et que tout espoir que ce n'eût pas été la voix de son père s'évanouit. (...)

Djibril le regarda fixement.

Il se détourna d'un mouvement résolu et reprit sa course.

Rudy l'appela de nouveau mais l'enfant ne lui portait pas plus d'intérêt que s'il avait vu un étranger derrière la grille. (...)

Le visage de l'enfant était tout froncé d'anxiété et d'incompréhension¹. »

1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes* [2009], Editions Gallimard, 2009, p. 225-226.

« Etranger », un mot-clé dans les ouvrages de NDiaye qui développe dans le passage ci-dessus, entre bien d'autres, le thème de l'étrangeté du (le géniteur ayant une relation distanciée vis-à-vis du fils) et au père (l'éloignement est également le choix de Djibril). Le schisme entre l'ascendance et la progéniture est concrétisé par la barrière les séparant, « la grille » de l'école. La rupture du lien serait consommée et la fracture de la lignée patriarcale entamée, puisque jusque-là, Rudy a suivi, bon gré mal gré la trace paternelle qui, toutefois, l'a éclaboussé, entaché, sali. Le crime du père de Rudy a jeté l'opprobre sur le fils qui, révoqué, a été destitué de son poste de professeur, mais également de son statut de père. Evincé, c'est désormais la mère qui le supplante. L'enfant est donc, exclusivement, à l'image de cette dernière. Le rapprochement avec le fils est l'apanage maternel.

« Il ressemblait tant ainsi à Fanta (...), qu'il en fut passagèrement agacé contre l'enfant et sentit renaître à son encontre les vieilles émotions agressives et troubles, comme si le garçon n'avait jamais eu d'autre but que de juger son père, qui avaient éclos en lui lorsque, chassé du lycée, il avait passé avec Djibril un mois d'indignité, de regrets et de mortification. (...) Oh, cet arrêt de mort que lui avait semblé rendre contre lui alors, honni, avili, l'enfant de deux ans au regard sévère¹ ! »

Ce rejet du père correspond à un schéma régissant souvent les rapports de l'enfant au géniteur ; répandu et commun, ce fait est érigé au rang de règle, une valeur d'une véracité prouvée, découlant justement de l'absence de valeurs chez l'ascendant. Ahmed en est une illustration, vu qu'il reproduit, en y restant fidèle, le principe établi du père cupide, perfide, placide, car cela semble être dans l'ordre des choses. Les personnages investis d'un rôle parental ne dérogent pas à la norme. Ils sont foncièrement maléfiques, un caractère devenu presque anodin à force de leur coller à la peau, impénétrable et donc ténébreuse, comme celle du père de Mina, à propos duquel cette dernière affirme : « Zelner est un homme correct et bon. ... Mon père n'a jamais été ni correct ni bon ni honnête. Il n'y a rien là d'étrange². »

Le reniement de la figure rebutante du père se propage à toute l'ascendance masculine dont l'existence est alors source de doutes. Fantomatique, chez NDiaye tout autant que chez Leduc vu que son image demeure fluctuante entre disparitions, réapparitions éphémères ou imaginaires, le visage paternel est occulté par l'hégémonie de la lignée matriarcale. L'histoire familiale escamotant toute autre présence, le grand-père notamment est un être insaisissable. L'enfant est partagé entre mensonge et vérité, authenticité et copie. Violette admet la perception de son grand-père paternel tout en en omettant la réalité. Entre assertions et réfutations,

1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 228-229.

2. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 85.

l'existence du grand-père paternel (le père d'André Debaralle, en l'occurrence) devient sujet à controverse puisqu'il est au cœur d'un échange entre Fidéline et Violette où l'usage de la négation, qui revêt « une forte valeur polémique¹ », accentue le caractère intangible de la figure grand-paternelle, voire son inexistence étant donné la redondance des adverbes de négation². La figure grand-parentale est alors, à l'instar de celle paternelle, celle d'un usurpateur dépourvu de légitimité. Le grand-père Debaralle est alors « ce vieillard qui changeait de trottoir quand [Violette] le rencontrai[t]³ ».

« Je ne me souviens plus, murmura grand-mère. Ça fait longtemps qu'elle est morte. Quand on ramena ton grand-père, elle vivait avec moi.

- Je n'ai pas de grand-père.
- Mais si, tu en avais un. Il n'est plus.
- Il n'est pas mort, puisque je l'ai rencontré.
- Ah ! je vois... Celui-là n'est pas le vrai. Mon mari l'était.
Je renonçai⁴. »

Dans l'œuvre leducienne, la fille a une perception lacunaire et embrouillée de son géniteur, dont la présence fugace s'impose par la trahison et la subjugation, d'autant que la thématique récurrente de la maladie contagieuse qui serait un obstacle à la démonstration des sentiments et aux effusions paternelles à l'égard de son enfant renforce l'image d'un personnage fantasmagorique, sévissant puisque fantasmatique, qui n'a de réalité que les illusions : celles de la mère trompée, celles des représentations de l'enfant reconstruites de bribes. Le père est un être fragmentaire, spectral, hantant l'imaginaire de ceux qui le font vivre, en particulier la mère, et exerçant un pouvoir d'attraction et de destruction ; un personnage tant haï et tant désiré, si bien qu'il finit par être assimilé à l'« impossible ». Si l'image maternelle se présente dans une profusion pléthorique qui la prive quelquefois de signification et de singularité, celle du père est associée au vide que laisse une figure chimérique dont l'inaccessibilité signe son irréalité.

1. Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France, 2008, p. 346.
2. En effet, par le truchement de ces adverbes de négation « l'on ferme totalement le mouvement (...), qui se trouve alors conforté au-delà du seuil de négativité : on s'aide à cette fin de particules appelées *forclusifs* qui marquent en effet qu'est « forclos », verrouillé, le phénomène négatif. » (Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, op. cit., p. 339).
3. Violette Leduc, *L'Asphyxie* [1946], Editions Gallimard, coll. L'imaginaire, 2014, p. 48.
4. Ibid., p. 11.

« Dans une interview, Violette Leduc dit de son père : “C’était l’impossible, le Château de Kafka.¹” »

La prédominance du lien à la mère excluant le père est, en outre, palpable à travers l’usage de l’adjectif « maternel » et non paternel pour qualifier le comportement plein d’égards de René Gallet, l’amant de Violette et son cadet de quinze années ; un maçon, et cycliste à ses heures perdues, contexte dans lequel Leduc fit sa rencontre dans la vallée de Chevreuse.

« - C’est lourd, dit-il tout bas.

Il est maternel. Il est compatissant. J’apprécie son détour pour parler du poids de son corps². »

Toutefois, la suprématie maternelle peut être mise à mal. Ses manquements à son devoir de présence emplit d’abnégation, de protection, offre l’enfant en pâture à la malveillance paternelle. La mère est rempart sauvegardant l’enfant de la violence, et néanmoins escarpe laissant place au vide, au néant, à un fossé, qui enterre son enfant. Ce pilier, désormais rongé, s’écroule en écrasant sa progéniture. C’est ce qui advint du « petit Jacky » dont la mère, Nancy, n’ayant « jamais été là », revient « s’absoudre auprès du mort », « le couvrir de fleurs. »³ L’abandon altère également l’image maternelle, qu’il soit choisi ou forcé comme ce fut le cas d’Hilda, Mme Lemarchand n’ayant pas hésité pas à la ravir à ses enfants pour l’offrir en butin à sa propre progéniture, s’étant longuement acharnée à la soustraire à son rôle de mère.

« MME LEMARCHAND. - La vérité, c'est qu'Hilda oublie ses enfants jour après jour pour s'attacher aux miens de plus en plus. Hilda s'habitue au confort de ma maison, au luxe du jardin, du silence et de l'espace. Hilda n'a plus aucune envie de revenir dans cette cage à lapins. Hilda joue, sourit⁴. »

Cette obstination, frôlant le fanatisme chez cette mère rompue au commerce, notamment des humains, s’achève par le soulagement de la tâche exécutée, comme le fut Hilda puisque cette dernière « n'existe plus⁵ », remplacée auprès de son mari Franck et de ses enfants par sa sœur Corinne.

1. René de Ceccatty, op. cit., p. 273, citant l’auteure en rapportant ces propos émis lors d’un entretien avec Pierre Dumayet dans l’émission télévisée « Lectures pour tous » (novembre 1964).

2. Violette Leduc, *La Chasse à l’amour*, p. 189.

3. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 28, 31 et 47.

4. Marie NDiaye, *Hilda* [1999], les Editions de Minuit, 1999, p. 79.

5. Ibid., p. 90.

« MME LEMARCHAND. – (...) Et voilà que c'est fait. Et Hilda a perdu ses enfants¹. »

La figure maternelle qui se laisse supplanter car contrainte à une longue absence, est également représentée par France en laquelle nous verrons, sur le plan intertextuel, l'alter ego d'Hilda, comme nous percevons en Mme Diss la réplique du personnage impitoyable de Mme Lemarchand. France, la belle-fille gauche et appesantie, s'apprête à renoncer à son rôle de mère pour que Nancy s'acquitte, désormais, de ses tâches. La séparation entre l'ascendance et la progéniture s'opère alors sans délai, et la coupure intergénérationnelle, instantanément effective, est ainsi révélatrice de la précarité relationnelle. Les liens, censément robustes puisque s'établissant au sein de la cellule familiale, s'effritent sous l'effet de l'unique intention de les rompre. NDiaye octroie au projet la force de l'action, et partant ébranle la légitimité de toute pensée d'abdication face à la responsabilité parentale, car l'envisageable se mue en réalisable, puis en réalisé².

« FRANCE. - Mes pauvres enfants... Si je les revois, je ne serai plus celle qu'ils ont connue. Ils m'ont perdue quoi qu'il arrive. Si même à cet instant je rentrais pour les retrouver, je ne serais plus la même puisque j'aurais tenté de les fuir. Je suis perdue pour eux bien plus qu'ils sont perdus pour moi³. »

Chez Leduc et NDiaye, l'enfance est victime de l'impuissance, de la passivité maternelle relayée par une maltraitance familiale, ou sociale. Les ravages des mères démissionnaires sont illustrés, entre autres par l'histoire de la grand-mère de Violette, Fideline, dont la génitrice était alcoolique, ou par la vie de Berthe, délaissée par une jeune « Fideline, veuve à vingt-ans » d'un le « Duc (...) marchand de bestiaux » et aux mœurs tout aussi bestiales puisqu'« un ange à dix-huit ans se marie (...). [Et] huit jours après, l'ange peu dégourdi voit dans une glace la bouche

1. Marie NDiaye, *Hilda*, p. 86.

2. Nous aborderons l'idée d'abandon qui rebute tant et si bien l'auteure – qui par ailleurs laisse rarement transparaître ses opinions – qu'elle évoque ce sujet sous de multiples aspects et à différents degrés, l'abandon pouvant osciller entre celui meurtrier et celui démissionnaire. Nous voyons en Clarisse Rivière, dans *Ladivine*, une illustration de ce deuxième cas. En effet, tiraillée entre l'envie d'entourer sa fille de soins diligents, et la tentation de la confier à sa mère, Malinka porte l'amour comme un fardeau dont elle tente de se délester : « Je n'ai pas besoin de cela, pensait-elle, se sentant plus lourde que lorsqu'elle était enceinte, comme si l'amour monstrueux pour le bébé gonflait son cœur déjà plein. » (*Ladivine*, p.77) Image de la résignation qu'elle incarne tout au long du roman puisque reniant sa mère car ne pouvant assumer un amour filial qu'elle estime handicapant, Malinka envisage l'abandon de son bébé à Ladivine Sylla, telle une compensation, afin d'éradiquer tout sentiment de culpabilité envers la mère honnie : « Et elle se laissait aller à imaginer emmener le bébé à Bordeaux, le présenter à la servante en disant : Voilà ! et puis le lui confier, rentrer chez elle et ne plus rien avoir à faire ni avec l'enfant ni avec la mère de Malinka dont la tristesse de ne plus la voir, elle, Clarisse, se trouverait atténuée par la présence de ce merveilleux bébé. » (*Ibid.*, p.76.)

3. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 73.

de son beau gaillard de mari sur la bouche d'une prostituée du village¹. » Le choix demeure en dehors du champ d'action d'une maternité subissant jusqu'à sa détermination biologique. Leur condamnation s'inscrivant dans leur chair, les mères telles que Fideline se débattent vainement, s'épuisant et anéantissant leur progéniture, comme par un effet ricochet. Leduc, en dépit de l'adoration qu'elle voue à sa grand-mère, insiste par le biais de l'expolition qui signifie une « itération du signifié » et « consiste donc à varier l'expression d'une unique information² », sur une situation familiale précaire pour en livrer une représentation, presque, sociologique. Ainsi, « l'ange n'est pas débrouillard. Il aime et néglige ses enfants », car « l'ange, [est] très éprouvé et peu dégourdi » par conséquent, Berthe fut « cas[ée]³ » chez une tante, ensuite chez les religieuses, puis devint une domestique (pourrions-nous ici voir en Clotilde, la jeune fille protagoniste des *Boutons dorés*, ballottée de maison en maison pour servir, sans s'établir, échouant à la fin de la nouvelle sur un banc face à la gare, métaphore d'un périple sans fin, la réplique de Berthe). Les tribulations de la mère, toutes générations confondues, la condamnent à la mauvaise fortune et à la mauvaise santé ; Berthe, par exemple, « a des angines, des abcès, le rachitisme la guette » et « la phtisie la poursuit⁴ ».

On voit ce schéma, de mères dévastées et d'enfants – de filles en l'occurrence, ce qui nous conduit à une association quasi systématique de l'infortune à la condition féminine – désemparés, se reproduire et dans l'œuvre leducienne et dans l'œuvre ndiayienne⁵. Un personnage de *Providence* en est une illustration.

« Serveuse : Ma mère était folle. Des cousins issus de germains m'ont maltraitée. (...) Ma mère était folle et me disait : Sois belle pour ton père ! Je ne pense plus sérieusement, aujourd'hui, que mon père passera nous prendre dans sa grosse voiture noire, non, je ne le pense plus sérieusement, mais il m'arrive encore d'en rêver⁶ ».

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 22, 21.

2. Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Presses Universitaires de France, 1986, p.89.

3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 22.

4. Ibid.

5. Cela a été souvent souligné, notamment par ces propos, puisque les mères sont « à la fois victimes et bourreaux, faibles maîtresses de leur sort, passeuses de traumas transmis de génération en génération, elles laissent peu de prise à l'affection. » (Chloé Brendlé, « La Mère est un mystère », *Le magazine littéraire*, 6 mai 2014.) Et tel que nous le voyons ici, cet aspect constitue une convergence entre les œuvres de NDiaye et celles de Leduc qui, en dépit de ses souffrances, s'est souvent montrée indulgente envers Berthe, et qui s'est plus largement intéressée à d'autres manifestations de l'exclusion sociale en « donn[ant] forme à des personnages cloîtrés, marginaux, vieilles filles ou clochardes qui souffrent de faim, de pauvreté, d'indifférence. » (Isabelle de Courtivron, « Violette Leduc L'enfermée pèlerine », in *Les cahiers du GRIF*, n°39, 1988, p. 51.)

6. Marie NDiaye, *Providence*, in Marie NDiaye, Jean-Yves Cendrey, *Puzzle* [2007], Editions Gallimard, 2007, p. 53-54.

Au cœur du tumulte familial, pris dans le tourbillon des géniteurs, l'enfant se débat entre l'absence, l'attente, l'abandon, l'espérance, l'illusion, le désenchantement. Ces remous donnent une vision brumeuse des liens entre parents et enfants – les uns percevant les autres dans le trouble des êtres –, vision accentuée par la confusion des lieux. Ainsi, l'arrivée de Norah à la maison paternelle ressortirait plus aux surgissements des deux actants qu'aux retrouvailles.

« 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. (...) Il était là, nimbé de brillance froide, tombé sans doute sur le seuil de sa maison arrogante depuis la branche de quelque flamboyant dont le jardin était planté car, se dit Norah, elle s'était approchée de la maison en fixant du regard la porte d'entrée à travers la grille et ne l'avait pas vue s'ouvrir pour livrer passage à son père – et voilà que, pourtant, il lui était apparu dans le jour finissant, cet homme irradiant et déchu¹ ».

La présence du père, lui-même percevant la venue de sa fille comme étant fortuite voire inopportune, est aussi mystérieuse qu'aléatoire. Ce flou présentiel accentue l'impression d'une nébuleuse familiale où les rencontres ne sont que fruits du hasard, presque hasardeuses, où les fondations sont bancales, où les passages sont fugaces.

« Immobile il la regardait s'avancer et rien dans son regard hésitant, un peu perdu, ne révélait qu'il attendait sa venue ni qu'il lui avait demandé, l'avait instamment priée (pour autant, songeait-elle, qu'un tel homme fût capable d'implorer un quelconque secours) de lui rendre visite.

Il était simplement là, ayant quitté peut-être d'un coup d'aile la grosse branche du flamboyant qui ombrageait de jaune la maison, pour atterrir pesamment sur le seuil de béton fissuré, et c'était comme si seul le hasard portait les pas de Norah vers la grille à cet instant. [II] la regarda pousser la grille et pénétrer dans le jardin avec l'air d'un hôte qui, légèrement importuné, s'efforce de le cacher² ».

Et les espaces répondent à cette instabilité ; ils échappent à toute localisation géographique, et sont intangibles, aériens dans le premier sens du terme, vu que les personnages sont perchés aux branches d'un arbre et brassent les airs de leurs ailes, ce qui leur confère les traits d'une chimère. Ainsi, la représentation de la famille acquiert chez NDiaye à la fois un aspect mythologique (les créatures insondables dont ses romans regorgent, les mystères que recèlent les profondeurs de ses récits), et mythique étant donné que les personnages sont attachés à des lieux invraisemblables, imaginaires. L'agrégation familiale, d'ores et déjà d'un assemblage grossier, friable, dont les éléments adhèrent difficilement en un amas fissuré,

1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 11.

2. Ibid., p. 12.

lézardé, s'effrite. Le délitement familial est, entre autres, représenté par ces rencontres fuyantes et par ces lieux mouvants.

Cette hésitation familiale est le corollaire de l'indécision de ses membres qui, doutant de leur rôle, se questionnent, sans pouvoir se situer, outre géographiquement, généalogiquement. C'est en effet une « véritable incertitude¹ » qui est rendue par cette figure macrostructurale, à savoir l'allocution, ici employée sous la forme interrogative, et qui est différente de l'interrogation oratoire « qui équivaut à une assertion négative », toujours selon Molinié. La remise en question est inhérente à l'œuvre de NDiaye.

« MAMAN. - Comme tout cela est douloureux et confus ! Quelle sorte de mère suis-je donc² ? »

Et à Rudy dont le fils, Djibril, « le pren[ait] en terrible peur³ », de s'interroger également : « Quelle sorte d'homme suis-je donc, pour leur inspirer une telle circonspection⁴ ? » Les œuvres de NDiaye (*Les Grandes personnes* en l'occurrence) sont marquées par l'interrogation quant à la nature de la mère, du père ou du fils (le Maître) devenu homme. Le statut ne dicte pas l'identité et on demeure dans le flou identitaire par rapport à la représentation référentielle. L'auteure rompt le réflexe grégaire et dissocie l'individu du groupe. La détermination n'est plus tributaire de l'appartenance. Indistinctes, les figures parentales sont trempées dans l'indifférenciation et leurs enfants sont aisément trompés quant à leur identité.

« FRANCE. – (...) je regrette d'avoir des enfants dont il me coûte de me séparer, j'aimerais tant être libre au moins de cette douleur-là...

NANCY. - Je vais m'occuper d'eux et les aimer aussi bien que vous. Ils ne s'apercevront d'aucune différence⁵. »

La figure maternelle dans *Hilda*, de même que dans *Les Serpents* est interchangeable. L'unicité doxatique de la mère est mise à mal et sa particularité biologique est niée. Le lien génétique entre l'ascendance et sa progéniture s'effiloche ; l'attachement, en perdant toute exclusivité, se désincarne puisqu'il n'est plus ressenti par des individus. La mère est alors plurielle, une copie. Plongées dans l'indistinction, les relations familiales se rabougrissent car elles se réduisent à une construction archaïque et universalisante.

1. Georges Molinié, *La Stylistique*, Presses Universitaires de France, 2014, p. 115.

2. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 36.

3. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 228.

4. Ibid., p. 230.

5. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 68.

« Si pour la mère, l'enjeu est justement sa place de mère de cet enfant-là, pour l'enfant, la mère qu'il rencontre n'est pas pour lui constituée : il ne « connaît » que l'univers des mères par le truchement de l'instinctuel. Les mères et leur univers n'ont de sens que référés à l'instinctuel de l'enfant¹ ».

En conséquence, au fil des œuvres, leduciennes également, s'amalgame un corps maternel commun et générique, dont la composition s'articule autour de la figure de la génitrice principale. Dans une lettre adressée à Jacques Guérin², Leduc écrit ce qui est signe d'une vision généralisante de l'image maternelle étant donné qu'elle établit une association et donc un rapport de substitution entre les figures ascendantes.

« J'ai découvert que c'est un démon qui me pousse à vous parler ainsi de la mort de ma mère puisque votre mère est tout pour vous³. »

Les mères se confondent par une assimilation statutaire, d'autant plus que, dans le cas de Violette et Jacques, ce sont deux mères qui ont mis au monde des enfants naturels et auxquelles ces derniers vouent un amour infini. Cette assimilation est poussée à l'extrême chez NDiaye où la ressemblance ressortit à la gémellité, voire au clonage. Ainsi, la mère est identification pour la première, identité pour la seconde. Une identité qui finit par fausser les pistes puisque l'attachement éprouvé envers la mère biologique échoit à son double.

« Nous nous sommes aimés d'une affection si tendre, les paroles de l'un à l'autre volaient avec une délicatesse, une grâce papillonnantes. Il m'aimait mieux que sa propre mère, il avait confiance

-
1. J. B. Pontalis dir., *Les Mères, Nouvelle revue de psychanalyse*, numéro 45, Editions Gallimard, printemps 1992, 139.
 2. Jacques Guérin eut, auprès de l'auteure, un statut complexe qui réunissait à la fois le mécène, l'ami, l'homme inaccessible, le père, l'enfant et l'alter ego masculin. L'écrivaine retrouvait en lui les aspects antagonistes de la fortune et de la bâtardise – ce qui lui fera « avou[er] des années plus tard à Simone de Beauvoir » ceci : « “La richesse de Jacques Guérin enfant naturel m'étourdissait” » (Carlo Jansiti, op. cit., p. 210) – mais également de la générosité et de l'avarice car s'il multiplie les présents, ceux-ci ne trouvent nullement grâce aux yeux de Violette, et « en 1948, [quand] Jacques Guérin décide de financer un tirage de luxe de *L'Affamée* et, en plus de verser à Violette des « droits d'auteur ». (...) Violette réagit de façon inattendue à cette proposition » en disant avoir « préféré un bijou de la place Vendôme, une fourrure du faubourg Saint-Honoré, un billet de l'agence Cook pour un voyage au Mexique. » (Ibid., p. 210-211) Il serait toutefois tentant d'avancer que c'est Violette Leduc qui projetait sur Jacques Guérin, dont elle finit par perdre l'amitié, ses désirs et obsessions, car se percevant dans la multiplicité, elle perçoit pareillement ceux dont elle a fait l'objet de ses fantasmes, et partant de sa littérature, ce que Jacques Guérin, en l'occurrence, était loin d'ignorer. En effet, dans les œuvres de l'auteure, ce dernier sera représenté par la figure de l'enfant, du mort ou encore du père vu la ressemblance des deux hommes quant à leur appartenance sociale.
 3. Violette Leduc, *Correspondance 1945-1972*, Les Cahiers de La Nouvelle Revue Française, Editions Gallimard, 2007, p. 236.

en moi, et j'étais fière de lui comme si c'était moi qui l'avais éduqué et rendu si beau et accompli¹.»

Substituable, la génitrice se dessine sous des traits encore plus tremblants, et elle en est davantage impalpable. Cette intangibilité de l'image maternelle a plusieurs déclinaisons ; inexistence et intransigeance sont, entre autres, deux flexions que prend l'évanescence. La mère est absente non seulement par le fait de sa non-disponibilité physique, mais également par son refus de toute continuité tactile entre son propre corps et celui de son enfant. La profonde aversion, qui s'exprime verbalement et physiquement, d'Isabelle pour son fils (dans *La Sorcière* de NDiaye), ou encore la répugnance de Berthe à tenir la main de Violette, accentuent l'absence de celles-ci. Il a été en effet établi que le rapprochement des corps maternel et filial revêt une importance certaine puisqu'il relève du besoin humain.

« Le point de vue évolutionniste de la théorie de l'attachement attribue une importance majeure au contact corporel. En d'autres espèces de primates, la maintenance du contact étroit avec la mère apparaît comme cruciale pour la survie du petit. En certaines sociétés de chasseurs (hunter-gatherers), vivant à peu près comme les hommes « primitifs », on sait que le contact étroit entre la mère et son bébé est beaucoup plus pratiqué que dans les sociétés occidentales (cf. Konner, 1976). Blurton Jones (1972) apporte des témoignages suggérant que l'homme se développe comme une espèce où les petits sont portés par la mère et nourris à des moments proches, plutôt que comme une espèce où les enfants sont déposés pendant de longues périodes, cachés en lieu sûr, et nourris à longs intervalles². »

Ce point, évoqué ultérieurement, sera par ailleurs au centre de plusieurs articulations car il représente, notamment pour Leduc un aspect primordial vu la nostalgie que cette dernière a longtemps éprouvée pour l'époque où la fillette dormait dans le même lit que Berthe. D'où le renvoi à la fois textuel et rétrospectif à un temps révolu imprégné par la douceur de l'effleurement du corps maternel dont Violette a fini par perdre la chaleur à cause de deux unions qui se sont interposées entre elles : celle de Berthe puisque « le mariage de sa mère a été vécu par Violette Leduc comme une trahison qui a ravivé inconsciemment la blessure originelle, celle de la naissance³. » Et celle de Violette avec Jacques Mercier, Gabriel ou Marc dans ses œuvres, étant donné que cet engagement envers un représentant de la gent masculine contracté par Violette en dépit de ses préconisations, a également été considéré par Berthe comme une

1. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit* [2007], Editions Gallimard, 2008, p. 143.

2. Ainsworth Mary D. S., « L'Attachement mère-enfant », in : *Enfance*, tome 36, n°1-2, 1983, *La première année de la vie*, pp. 7-18, p. 9-10.

3. Colette Trout Hall, *Violette Leduc la mal-aimée*, Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine sous la direction de Michaël Bishop, XXXII, Rodopi, Amsterdam – Atlanta, GA 1999, p. 30.

trahison¹. Ainsi, entre le début du récit et son milieu, la symbiose reflétée par la sérénité qui émane du texte, laisse place à l'environnement lugubre de la chambre suintante désormais visible, y compris sur le plan paradigmatique. A la rondeur des courbes et à la tiédeur des deux corps, se substitue la platitude et la moiteur du mur défraîchi. La distance s'élargit entre la génitrice et sa fille qui étaient « l'une *dans* l'autre » (je souligne), la rupture se consomme et la symbiose s'achève.

« J'écoutais sa belle voix un peu altérée et, délicieusement, je retrouvais la buée de notre nuit sur la petite fenêtre de notre cuisine. Nous dormions serrées l'une dans l'autre – ses fesses qui n'ont jamais été grosses, dans mon creux, entre mon ventre et mes cuisses de petite fille de neuf ans – parce que nous avions froid dans la chambre². »

« Ma mère ne parlait presque pas ; je supposai qu'elle me reprochait d'avoir suivi son conseil et de l'avoir demandé.

C'était un lit trop petit dans lequel ma mère prenait toute la place. Je retrouvai le mur humide sur lequel coulait de l'eau jour et nuit. Je devais me serrer et me recroqueviller contre ce mur³. »

Et ce pour renaître de nouveau. En effet, si le lien au père oscille entre la nostalgie et le reniement, ce qui découle naturellement de la relation duplice d'une fille avec un géniteur qui lui est étranger (d'où l'antagonisme dicté et inhérent à ce lien appréhendé à travers la double articulation de la connaissance et de l'ignorance), l'évocation de la génitrice est également sujette à ces fluctuations, et ce en dépit de son image prévalente et incontournable. Dans un hôtel, attendant Flavien, un jeune homme de dix-huit ans, fervent lecteur et nouveau correspondant rencontré par l'intermédiaire d'un autre collégien et admirateur portant le nom de Patrice dans son œuvre, Leduc, se remémorant les paroles et les sommations de Berthe, manifeste un double mouvement de rapprochement puis d'éloignement par rapport à la figure maternelle.

« Un salaud, un saligaud. Généralités de ma mère. Suçons les mots qu'elle remâchait, la haine dans sa bouche n'est qu'une douceur dans la mienne, je n'ai pas son caractère⁴. »

-
1. Voici un exemple des propos ressassés par Berthe pour avertir sa fille, voire la menacer : « Ecoute-moi... Essaie de comprendre. Si ça t'arrivait, une chose pareille, je te renierais. Moi, je ne savais rien. Le péché ! C'est vague le péché ! Si un homme t'appelait, n'y va pas. Suis ton chemin. Ne te retourne pas. Tu m'entends ? Il donnait son linge à blanchir à Londres ! Sublime, j'ai été sublime avec ça ! Tu es prévenue, il ne faut pas que ça t'arrive et si cela t'arrivait je n'aurais aucune pitié. Je te laisserai dans le ruisseau... » (Violette Leduc, *L'Asphyxie* [1946], Editions Gallimard, coll. L'imaginaire, 2014, p. 52-53.) Cela induisant ceci : « J'avais peur. Une peur panique depuis toujours. Le sperme. » (*La Bâtarde*, p. 270.)
 2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 38.
 3. Ibid., p. 295.
 4. Violette Leduc, *La Folie en tête* [1970], Editions Gallimard, coll. Folio, 1994, p. 267.

Cependant, Leduc restaure ce qu'elle défait de ses propres mains. Elle renoue continuellement le lien atavique à une mère par rapport à qui elle exprime une ressemblance, y compris quand il s'agit d'un défaut maternel duquel Violette ne semble guère honteuse mais presque vaniteuse. C'est donc, en partageant un repas avec Maurice Sachs, qu'elle laisse aller de bon train les commentaires sur le jeu d'actrice de Danièle Darrieux, tout en se livrant à un exercice critique annoncé par l'assertion ci-dessous et reproduit textuellement par un long passage de discours intérieur.

« Je suis assise à votre table, je me permets de vous juger. Je ne serais pas la fille de Berthe si je ne vous jugeais pas. Ma mère est un juge qui ne chôme jamais¹. »

Et l'auto-assimilation de la fille à la mère se confirme en une parfaite identification puisque, par l'effet de la métonymie – le pronom laisse place au « regard d'acier », ce qui implique la substitution de l'être de Violette par un attribut persistant de la mère, à savoir sa vue perçante et implacable – l'auteure pose en postulat ce que Molinié dénomme « un rapport isotopique », et détermine ainsi : « le mécanisme de toute catachrèse repose sur une permutation à l'intérieur d'un rapport isotopique² ». Et étant donné que « la métonymie (...) repose sur un transfert sémantique étendu à l'espace isotopique commun à la dénotation de deux signifiés³ », le changement paradigmatique se lit comme un échange actanciel. Le lien de contiguïté définissant le trope est également un lien d'homologie entre les êtres maternel et filial. Ainsi, en parlant de Monique Lange (qui travaille aux éditions Gallimard et qui est également une amie de Genet), Leduc se reprend à la scruter avec le regard de Berthe, en dépit de toute l'affection qu'elle lui voue.

« Elle m'entraîna jusqu'au canapé. Le regard d'acier de ma mère déshabillait Monique. Elle doit maigrir sinon ses jambes paraîtront grêles⁴. »

Le lien parent-enfant, appelant une cohorte de sentiments antinomiques, fut longtemps un champ en jachère à cultiver, ce à quoi s'est attelée la psychanalyse afin d'intégrer l'espace familial dans la sphère de rationalisation par le biais d'une science humaine. Cela, certes, a permis d'émettre des hypothèses et de proposer des explications, sans toutefois dénouer la complexité des liens intergénérationnels et l'ambivalence des sentiments conflictuels animant

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 222.

2. Georges Molinié, *Éléments de stylistique Française*, p. 110.

3. Ibid.

4. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 207.

le parent, de même que l'enfant. C'est donc en usant du procédé de l'antithèse que Pièr Girard conçoit l'analyse des interactions entre les pôles du triangle familial ; cette figure tripartite est donc régie par une duplicité qui, tout en simplifiant le schéma relationnel, le rend insoluble. Et ce d'autant que, selon Françoise Dolto, cette représentation triangulaire est en réalité une mise en abyme dans la mesure où, du point de vue de l'enfant, « le père est constamment inclus dans la mère (...). Dès le début il y a constamment une trinité. (...) On constate cliniquement la réalité vécue de cette trinité¹. »

« Le conflit se situe aussi entre deux sentiments contradictoires : la promesse de fidélité faite à la mère (par amour) et le désir d'enfreindre cette promesse qui lui a été arrachée (la haine) entraînent tour à tour le rejet du père et son irrésistible attrait². »

Parents et enfants semblent inconciliables et irréconciliables puisque l'antinomie est immanente à leurs liens. Toutefois, ils se révèlent complémentaires et tributaires les uns des autres étant donné que la dualité des rapports implique leur « trinité ». En l'occurrence, le comportement de Berthe envers sa fille a dicté celui de Violette à l'égard d'André Debaralle. Cependant, les antinomies qui étaient contenues au sein du milieu familial finissent par contaminer l'environnement social de l'enfant. Le corps intergénérationnel est un organisme suant, laissant perler puis déferler ses impuretés (étant donné l'aspect mâtiné qui le caractérise) sur toute autre forme d'existence de la descendance.

« La conduite incohérente de la mère, tour à tour gratifiante et frustrante, les abandons, les expériences de perversion, de maladie et de mort dessinent une ombre portée sur toutes les relations privilégiées de Violette et éclairent donc l'alternance de rage et de mortification narcissique³. »

La fatalité et la famille sont alors des corollaires. En effet, les histoires des mères racontées du point de vue de leurs enfants⁴ laissent percevoir une telle similitude entre la réalité et la fiction que cela nous permet d'envisager une certaine universalité des rapports familiaux : ce que l'on tente d'étouffer sous la chape des tabous est en réalité un phénomène connu. Les contradictions immanentes aux liens entre géniteurs et progéniture semblent par conséquent être le fruit d'un déterminisme sociologique et psychologique qui se traduit en un déterminisme

1. Françoise Dolto, *Le Féminin*, Articles et conférences, les Editions Gallimard, 1998, p. 123.

2. Pièr Girard, *Œdipe masqué : une lecture psychanalytique de "L'Affamée" de Violette Leduc*, Editions Des Femmes, 1986, p. 228.

3. Ibid., p. 138.

4. Cf. l'ouvrage de Catherine Siguret, *Ma mère, ce fléau, sur le divan de Patrick Delaroche*, Albin Michel, 2013.

littéraire. Les témoignages, les psychanalystes en consignnant une multitude, confortent la théorie d'expériences réelles ; celui de Jacques Lanzmann recueilli par Anne Laure Gannac en est une illustration probante.

« Mais au fond, je crois qu'elle avait pour moi autant de haine que d'amour. A cette époque – j'avais 18 ans ! –, elle me faisait prendre mon bain. Elle m'auscultait de la tête aux pieds, puis elle m'attrapait un bout de peau ou d'os : “Ça, c'est pareil que ton père”, “Ça, c'est ton père tout craché”. Au début, cela m'amusait. Jusqu'à ce que cela finisse par me faire mal. Il y avait de la haine dans sa voix...¹ »

Pourrions-nous voir dans le passage suivant l'écho de l'extrait ci-dessus, ce qui corroborerait l'idée de convergence factuelle et fictionnelle (car en dépit du terreau réel dans lequel germe l'œuvre leducienne, on ne peut faire abstraction de sa littéarité) qui, encore une fois met l'accent sur la constante dualité des liens entre la génitrice et sa descendance.

« Nous arrivâmes enfin à la maison. Je lui dis que je n'avais plus ma chaîne et ma médaille. Elle éclata :

- Tu n'en feras jamais d'autres. Ses défauts, tu les as tous. Sans tête, sans cœur. C'est tout ce que j'avais de lui. J'en fais trop pour toi. Sois comme les autres...

La vie repartait.

Le lendemain matin elle me donna à manger une pile de tartines.

- Je ne veux pas que tu tombes malade comme lui. Mange. Force-toi. On se force². »

Cette notion d'appartenance – qui, par ailleurs est dépendante de celle de la similarité étant donné qu'« une femme qui a des enfants (...) préfère agressivement ceux qui lui ressemblent³. » –, au lieu de resserrer les liens, les voue à l'étiollement. Sans se reconnaître, ni se connaître, les membres d'une même famille forment un corps claudiquant, ne pouvant trouver appui solide sur ses deux jambes, l'une étant souvent estropiée, l'autre parfois gangrenée. Cela fait vaciller l'enfant qui, pour demeurer debout, rarement droit, doit remédier à ce chancèlement ; on le voit, par conséquent, s'appuyer sur un membre, se ranger du côté du père ou de la mère. Inéluctablement, il prend le parti de l'un au détriment de l'autre. La légitimité parentale est limitée à un seul ascendant, tandis que l'autre est condamné au reniement, et à l'aveuglement de son enfant. Dans le roman de NDiaye, Ladivine Rivière est du côté de sa mère, et sa fille Annika Berger du côté du père. La famille est décomposée pour être refaçonée au gré des complicités, l'enfant ayant grande part dans la refonte de cette cellule où le choix

1. Anne Laure Gannac, *Mère-Fils, l'impossible séparation*, les Editions Marabout, 2006, p. 346.

2. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 50-51.

3. Françoise Dolto, *Le Féminin*, p. 119.

d'adhésion à la cause paternelle ou maternelle prend le pas sur l'attachement instinctif à la dualité parentale. Le déterminisme laisse place à la rationalisation des relations intergénérationnelles. Le seul gage de coalition familiale, bien que partielle, est donc l'engagement vers l'un aux dépens de l'autre. Cette adhésion est par ailleurs précaire, vu que l'un des géniteurs est « sacralisé parce qu'il fa[ut] bien sauver un parent sur les deux¹ ! » Le choix n'est donc pas volontaire, délibéré ou libre, c'est le choix de la survivance. On fait subsister les repères mais uniquement par défaut, par dépit. Aussi l'affiliation supplante-t-elle la filiation.

Ce phénomène d'écartèlement identitaire est un leitmotiv chez NDiaye aussi bien que chez Leduc. La première esquisse les arbres généalogiques des familles dans ses œuvres, puis en brise une branche, ce qui laisse s'immiscer le doute² quant à ses origines ; tandis que la seconde aborde fréquemment le sujet de la classe sociale paternelle et de son exclusion qu'elle ressent encore plus intensément quand elle désire assouvir, quoique virtuellement, ses goûts pour le somptueux³.

« Mon père, cet inconnu, je le portais dans mes yeux tandis que je lisais « Murs et parquets ont été spécialement exécutés pour assurer une quiétude absolue ». Je le portais dans mon ventre parce que mon père aimait Londres et que je l'aimais avec lui⁴. »

En lisant des magazines à propos desquels elle déclare ceci : « je suis pour les revues de modes. De la plus modeste à la plus luxueuse⁵ », la narratrice se rapproche d'un père par le biais de leur goût fastueux. Par un effet de glissement, l'émerveillement de Violette est associé aux penchants de son géniteur, et par un recours à la métonymie ainsi qu'à l'anaphore, le parallélisme s'impose entre les deux compléments circonstanciels (« je le portais dans mes yeux. / Je le portais dans mon ventre »). De cette manière, s'instaure un lien d'intégration (acquérant l'intensité et le symbolisme de la concrétisation matérielle) du père par l'enfant qui devient le prolongement des passions du parent pourtant « inconnu ». L'existence du père s'exprime dans la survivance du désir revivifié dont le vecteur, le gardien et l'héritier, est

1. Catherine Siguret, op. cit., p. 137.

2. Dans *En famille*, le tiraillement provient de deux sources, d'une part on observe le « dédain familial et [le] refus de légitimer l'appartenance de Fanny » (Andrew Asibong et Shirley Jordan dir., op. cit., p.17.), et d'autre part on constate que « Fanny refuse de s'identifier à l'univers paternel, un univers où elle n'a d'ailleurs jamais grandi. » (Ibid., p. 18.) Les deux formes de rejet, réciproques, s'entérinent.

3. Car admet-elle volontiers ceci : « Mon père était un bourgeois aristocrate et ma mère de très humble condition (...). Je suis partagée (...), tantôt lécher les vitrines Cardin, et tantôt courir à Uniprix. » (Entretien de Violette Leduc avec Pierre Démeron à l'occasion de la publication de *La Folie en tête*, dans un film de Pierre-André Boutang, 1970.)

4. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 191.

5. Ibid.

l'enfant. L'ascendance est rémanence. Le processus d'ingestion a, par ailleurs, un deuxième versant, car si l'assimilation d'André Debaralle par sa fille permet à cette dernière l'appropriation du regard appréciatif et délectant par lequel le père appréhende et jouit des plaisirs du luxe, Violette devient réincarnation d'un être premier ; le schéma s'inverse donc puisque le visage paternel se révèle prévalent et le lien de filiation se mue en une dépendance. Par conséquent, l'héritage échu n'est pas celui de la passation, mais celui de la dépossession. L'enfant est absent du testament paternel car il n'a été que le fruit de la concupiscence. Le géniteur persiste à travers ses objets de convoitise, et parmi eux la femme qui était au service de la famille et qu'il engrossa. Cela n'est pas sans nous renvoyer à la figure avide du père chez NDiaye (dans *Ladivine* où le père de Norah prend lieu et place dans le lit de sa bru et engendre deux enfants, dans *Papa doit manger*, où autant la mère est objet de désir, autant les filles sont objets de répulsion.)

Cette dépossession semble être, en outre, ontologique puisque l'enfant fait l'objet d'une double dissimulation ; d'une part Violette demeure étrangère au milieu paternel qui se dérobe à son regard, et d'autre part elle est mise dans l'incapacité de constater l'existence de ses pairs dont on occulte l'existence.

« Les maisons, avec leurs petites et grandes entrées, appartenaient à des bourgeois, à des aristocrates, à des fonctionnaires. Je cherchais où vivaient les habitants de ce quartier. A travers les portes, je ne les entendais pas, je ne les rencontrais pas. (...) Les enfants étaient invisibles. (...) La traversée de cette rue me donnait du malaise¹. »

L'exclusion est alors un lieu de renchérissement. La « synecdoque particularisante² », selon la désignation de Molinié, implique, *a fortiori*, le bannissement de Violette du monde de son père, étant donné que l'ensemble des enfants y est rejeté. Cette disparition de l'enfance de l'univers des nantis constitue une vision lancinante chez Leduc qui voit le sien s'effondrer, faute d'assises que le sentiment d'identité aurait renforcées. Son existence est d'autant plus privée de fondations qu'elle est tiraillée entre deux appartenances³.

« Des arbres, papa Jacques. De l'herbe, maman Berthe. Un chien passe, la queue basse, sous les grandes fenêtres ouvertes, les stores inclinés. Ce chien, c'est Violette. Il a honte. Il voudrait

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 39.

2. Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, p. 108.

3. Bien que Violette ait, explicitement, choisi le camp maternel, son biographe laisse entendre que cette prise de position n'est pas aussi radicale qu'il n'y paraît. « Lorsqu'un jour des amis crurent la flatter en l'appelant "mademoiselle Debaralle", elle réagit avec violence : elle n'avait rien en commun avec « ces gens-là » ; sa famille c'était sa grand-mère maternelle Fideline, une paysanne qui "récourait les casseroles des autres". "Je suis le fruit d'un crasseux et d'une pauvre domestique innocente", déclarait-elle encore. Cependant, en d'autres occasions, elle se montra fière du nom d'André. » (Carlo Jansiti, op. cit., p. 22.)

guincher à Nogent et, en même temps, causer sur votre canapé. La mère était femme de chambre, le père était grand bourgeois. Choisi, imbécile. Pas un gros mot, pas un cri dans les villas. Les cottages. Où ont-ils enterré leurs enfants¹ ? »

La narratrice reçoit l'ignominie en héritage, la vilénie est représentée alors sous les traits de l'abjection d'un canidé. L'enfant se percevant perpétuellement dans l'immondice, se considère comme un maculation.

« Un bâtard ça doit mentir, un bâtard c'est le fruit de la fuite et du mensonge, un bâtard c'est le stock des irrégularités. J'étais intimidée, je voulais être bien élevée. C'est ainsi que peut commencer l'hypocrisie. Je comprenais confusément qu'il aurait voulu m'effacer. J'étais le poids d'un grand amour, j'étais une mouche sur un linge blanc². »

Les rapports familiaux semblent être régis par une réciprocité implacable qui condamne l'un au même sort qu'il inflige à l'autre. Sans bienveillance aucune, s'engage une joute dont la fin ne peut qu'être fatale, et l'affrontement mène à la suppression inexorable, tel le couperet du verbe « effacer » revenant à la charge dans l'acharnement rendu par la structure épiphorique de la phrase leducienne. Le schéma de vie, la ligne de conduite est préétablie par la conception, ou en l'occurrence l'anéantissement de l'enfant.

« Je suis en règle lorsque je repousse tout. Effacer, tout effacer, toujours effacer, avoir été gommée par celui qui mit son sperme dans le ventre de ma mère³. »

En effet, si nostalgie il y a pour tout ce dont la figure paternelle est porteuse, le sentiment prédominant qui anime Violette lors de l'évocation de son géniteur est essentiellement l'indifférence pour celui qui est désigné par la périphrase : « un jet de sperme ». A cette appellation usitée dans *La Bâtarde*⁴, fait écho celle à laquelle l'auteure recourt dans *Trésors à prendre*, cela entérine donc l'expression du détachement vis-à-vis de la figure paternelle.

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 135-136.

Comme nous l'avons vu, Jacques Guérin est devenu le double paternel de Violette étant donné qu'il fait partie de la classe sociale d'André Debaralle. Cette confusion, voulue, a alimenté bien des fantasmes de l'auteure qui à propos d'un dîner chez son ami fortuné annonce ceci : « J'avais été jetée à la rue avec ma mère, maintenant j'étais reçue à leur table. » (*La Folie en tête* p. 152-153) Cette même appartenance expliquerait la sensation de gestation nauséuse éprouvée par Leduc après le dîner. L'événement anodin revivifie l'originel : la grossesse non désirée de la mère et ses déboires.

2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 56.

3. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 321.

4. Nous relevons cette occurrence à la page 221 de l'œuvre.

« Je suis pour mes déformations de naissance, pour des déformations qui m'ont précédée avant ma naissance. Mon père – dont je me désintéresse, qui n'a été pour moi qu'un jet de sperme, (...) ne s'est voulu que cela après ma naissance¹. ».

Nous remarquerons cependant que l'extrait ci-dessus est essentiellement antithétique. Tout en accablant son père de lâcheté, l'écrivaine clame haut et fort (et pour preuve, elle n'a pas caché sa bâtardise) ses origines, qui sans être atypiques, lui ont permis de s'affirmer en personnage d'une excentricité² qui semble plus authentique que provocatrice. Et ses « déformations », en exacerbant les traits, Leduc les a transmues en un matériau qu'elle pétrit sans répit jusqu'à ce que l'existence, endurcie et glacée par les privations, finisse par devenir une onde, souple et puissante. Ce père, qu'elle tire du purgatoire, est désormais dans les limbes des mots, tranchants ou cléments, lyriques ou tragiques.

« Les fleuristes livrent roses, lys, glaïeuls ou lilas à l'intérieur de longues boîtes à poupées, sous de beaux papiers. On sonne, les fleurs entrent en dormant. Mon père, décide-toi. Je suis vieille, j'ai l'âge de la mort de ma grand-mère. Mon père tu aurais quatre-vingt-un ans si tu vivais. Ton âge est bizarre, ton âge serait convenable. C'est absurde, c'est tonifiant ce que je demande à tes cendres. Mon père plonge dans le sommeil lys, roses, glaïeuls ou lilas avec leur boîte. Je les éveillerai un à un dans ma chambre, je valserai avec les chefs-d'œuvre des jardiniers. Leurs serres, dit ma mère lorsqu'elle parle de la famille de mon père. Cueillir une branche de lilas dans une serre d'hiver lorsque je suis malade, lorsque je suis seule à fendre pierre. Une branche, une fois. Trop tard, c'est fini. Mon gros nez sur la vitre du fleuriste, mon gros nez proche de la rosée derrière la vitre, de la rosée qui frissonne, mon gros nez je l'écraserai encore, je verrai encore la lyre trembler, suivre son chemin sur la vitrine³. »

L'évocation du père est liée aux fleurs qui symbolisent le luxe (ce passage étant le fruit d'une association suscitée par le cadre spatial, à savoir la place Vendôme où se trouvaient Violette et Hermine), et qui sont présentes lors des cérémonies funéraires (d'où l'isotopie de la mort et de la solitude : « vieille », « âge de la mort », « si tu vivais », « trop tard », « fini » « malade », « seule »). On glisse ainsi de la disparition du père à son abandon, pour aborder en outre le sujet de l'hérédité puisque ce père tuberculeux⁴ a longuement hanté Leduc à la santé

1. Violette Leduc, *Trésors à prendre* [1960], Editions Gallimard, Coll. Folio, 1978, p. 113.

2. Concernant cette excentricité leducienne, on a souvent donné des exemples en relatant des anecdotes, perçues avec une légèreté qui, peut-être, manque de fidélité au sentiment de l'auteure.

3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 198.

4. André Debaralle est « mort de phtisie à Arosa (Suisse) en 1916, à l'âge de trente-quatre ans. » (Violette Leduc, *Correspondance 1945-1972*, p. 223.) Cela a relativement affecté Violette Leduc qui écrit ceci : « C'est trop triste. Je ne veux pas y penser et voilà Arosa qui s'impose. Je vous l'ai dit. C'est là-bas que cet homme est mort à trente-cinq ans. Il faut que je vous confie ceci : souvent je me dis que je serai toujours malheureuse parce que je paie pour lui, parce qu'il est mort jeune et que la mort l'a délivré de sa faute. » (Ibid.)

précaire car elle avait, entre autres, « les poumons de ce père étranger¹ » Le père se présente en conséquence sous les traits d'un visage menaçant. Il est une figure fantomatique et morbide, qui condense la désertion, vu qu'il demeurera la matérialisation de tout ce dont on a spolié l'enfant, des jouissances qui auraient dû être siennes, c'est-à-dire le nom et la fortune. Ces privations sont par ailleurs dues à un autre attribut paternel. En effet, des Debaralle, Leduc a également reçu un « gros nez » obsédant² qui deviendra le stigmate et la preuve évidente non seulement de l'apparence disgracieuse de la narratrice, mais aussi de sa mise au ban de la société bourgeoise.

« Je me dissimulai entre deux séchoirs, j'étais repérée. Les têtes se relevèrent, les revues furent oubliées sur les genoux. Leur petite bouche, leurs grands yeux : leurs signes de noblesse, leur blason qu'elles portaient déjà dans le ventre de leur mère³. »

L'individu est marqué au fer rouge par sa naissance dont il ne peut se défaire, et ce quel que soit l'environnement au sein duquel il se fonde. Toute immersion est illusoire ; telle une intruse, une fausse note, une dissonance, Leduc est « repérée », trahie entre autres par les traits de son visage qui, tel un pastiche ne pouvant égaler l'œuvre originale, est assimilé à une caricature de celles qui se distinguent par leur aisance financière, par « leur petite bouche, leurs grands yeux », et qui se définissent ainsi par opposition à une Violette au nez massif et aux petits yeux pourtant vifs. En effet, le souvenir que laissa Violette chez ceux qui la connurent est marqué par « “l'intelligence irradi[ant] ses traits”⁴ ». La laideur de Leduc retenait moins l'attention que son « œil farouche⁵ » ou son « “sourire roué et malicieux”⁶ ».

Ce sourire, nous renvoie à la magie leducienne qui ressuscite les disparus, car Violette, à l'image du nom de fleur qu'elle porte, ne laissera pas la mort avoir le dernier mot. Nous retiendrons ainsi du long passage inspiré par la figure paternelle ces termes qui font pousser les fleurs sauvages sur les organismes en décomposition, qui font danser les corps malgré leurs « déformations » sur des chants funèbres, mais des chants tout de même, des hymnes à la vie :

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 187.

2. Ce point sera abordé notamment dans la partie suivante mais nous ne pouvons l'y cantonner vu sa primordialité pour une auteure qui n'a cessé de ressasser le sujet de sa ressemblance au père, comme l'on ressasse des remords : « Je veux guérir ta plaie, maman. Impossible. Elle ne se refermera jamais. Ta plaie, c'est lui et je suis son portrait. » (*La Bâtarde*, p. 25.)

3. Ibid., p. 211.

4. Carlo Jansiti, op. cit., p. 57, selon le témoignage d'une ancienne camarade de classe de Leduc.

5. Ibid., p. 56.

6. Ibid., p. 312, citant le « récit (...) d'une visite à La Vallée aux Loups » (où Violette Leduc a séjourné lors de sa maladie), relaté par Juan Goytisolo, *Les Royaumes déchirés*, Fayard, 1988, p. 147.

« tonifiant », « valserai », « serre d'hiver », « rosée », « frissonne », « lyre », « trembler », et à la fin, tout est dit : « suivre son chemin ».

A maints égards, la famille est un espace aux nombreuses zones d'ombre laissées par les parents. L'ombre de leur abandon, l'ombre de leur présence insondable, l'ombre de leur être hésitant ; ces ombres font trembler l'enfance frémissante, et toutefois bouillonnante. La descendance éclatante jettera également son ombre sur une ascendance ternie, car de ses faiblesses elle tirera sa force, à l'instar de Violette à qui l'écartèlement a donné la liberté de la recomposition de son être.

B. En ombre et en lumière

« Je la comprends et je ne la comprends pas¹. » Une phrase qui pourrait résumer la relation, régie par l'ambiguïté et le paroxysme, entre Leduc et sa mère. Le parallélisme, établissant la corrélation entre l'assertion et la négation totale, dénote l'écartèlement entre deux états antagonistes et inconciliables. C'est dans cette dualité que se dessine le portrait maternel, un tableau tout en contradictions, où cette relation polaire, tranchante s'exprime en une peinture aux lignes abruptes et aux pigments sans teintes, tranchés.

Les rapports entre la mère et l'enfant se déclinent en maintes formes, aux multiples inclinaisons. En effet, les liens entre la génitrice et sa descendance ne se cantonnent pas à la création physique, la recreation prenant part, voire prenant le pas sur cet acte originel et unilatéral. Le cordon ombilical se mue alors en un cordon interprétatif, multilatéral, se détachant de ces liens, détachant ses liens. Cette liberté, essentiellement de l'enfant, est ainsi invention puisqu'elle rejaillit en mouvements d'expression. A la mise au monde unique de l'enfant répond la naissance sempiternelle de la mère. Celle-ci est un modèle que l'on présente et représente ; on en rend donc l'original, ou en multiplie les reproductions. La figure maternelle dans les œuvres de Leduc et NDiaye adopte les codes et les modes. Elle s'y prête et s'apprête.

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 355.

1. *Apparat*

Au détour « d'une petite rue paisible et discrètement cossue d'Antony¹ », Rosie Carpe aperçoit sa mère entretenant une haie de buis dans le jardin de l'une « des grosses maisons aux murs très vitrés, chastes et miroitants² », où les parents Carpe avaient choisi de s'installer après Brive-la-Gaillarde. Ces retrouvailles, loin d'être chaleureuses, sont décrites dans un long passage que l'auteure, en multipliant les occurrences, marque par la prédominance de l'isotopie du regard, qui se conjugue avec celle de l'insensibilité.

« Mais les yeux sévères et petits, hardis, sûrs d'eux, étaient ceux de sa mère, les yeux, qui avaient la brillance et l'éclat inexpressif d'un verre bleuté, de la Carpe dont elle était issue³ ».

« Sa mère qu'elle voyait là, debout sur cette pelouse (...), qui la regardait presque sans ciller de son regard de verre, pâle, figé, elle-même et pourtant une autre fondamentalement différente de l'ancienne Carpe⁴. »

Les yeux de verre de la mère, faisant penser à ceux utilisés en taxidermie, sont signes de la froideur voire de la momification de la génitrice dans un état d'immuabilité et d'artificialité. Diane Carpe ne se dévêt de son uniforme d'apparat (dans la première acception du terme) en aucune circonstance et se livre à une mise en scène où son corps acquiert une dimension démesurée. Le texte ndiayien, en détaillant chacun des gestes de cette mère, les amplifie et les intègre à un tableau en action et aux multiples perspectives puisque plusieurs stimuli y interagissent. Cela a pour effet de créer une impression de ralenti que le récepteur saisit d'autant plus profondément que le texte sollicite une synesthésie sensorielle, la perception lectrice s'en trouve alors intensifiée. NDiaye réussit un tour de force et fait de son écriture un spectacle qui n'est pas sans rappeler l'univers cinématographique. Ainsi, ces propos référant à la mise en scène de Jacques Demy, même si le contexte est plus léger, pourraient s'appliquer

1. Marie NDiaye, *Rosie Carpe* [2001], les Editions de Minuit, 2001, p. 127.

Dans cette commune, la protagoniste devient réceptionniste dans un hôtel dont le sous-gérant, Max, l'exploite physiquement avec la complicité d'une vieille femme ressemblant à sa mère, et lui fait un enfant, Titi, sous l'œil de la caméra.

2. Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, p. 128.

3. Ibid., p. 129.

4. Ibid., p. 130.

Nous pourrions également citer : « « Ma mère, ma mère », pensait Rosie, qui se rappelait l'œil froid et transparent à peine obscurci par la pointe d'une minuscule pupille. » (Ibid., p. 131.)

Ou encore : « Elle leva sur Rosie son regard sans expression. Il sembla à Rosie que les yeux de sa mère n'étaient plus que deux globes de verre blanc. » (Ibid., p. 133.)

au long passage où la mère Carpe – dont tout mouvement est objet de segmentation et donc de focalisation – se mue dans une solennité surfaite, une gravité inappropriée.

« Il joue avec la perception du spectateur, puisqu'il ne fait pas uniquement intervenir les sensations visuelles et auditives, mais qu'il y introduit le rapport au corps et le sens du mouvement. C'est avec la dimension kinesthésique de la perception qu'il joue, il ajoute les mouvements du corps à notre rapport à l'image, le sentiment de pesanteur, de respiration corporelle. L'image cinématographique induit un comportement du corps par empathie avec les mouvements de la caméra¹. »

De cet aspect ostentatoire, l'environnement du personnage maternel devient le signe, voire la signature. En effet, le matin de cette rencontre fortuite, impromptue et potentiellement importune, les exhalations entêtantes et inaccoutumées du buis sont interprétées comme un présage d'une manifestation à la fois familière et déconcertante. C'est ainsi Diane Carpe – qui semblait immergée au sein des éléments au point d'en constituer le prolongement – qui finalement donne à la végétation sa ténacité odorifère. Le buis devient alors métonymique de la figure de la mère, et non l'inverse. D'ailleurs, n'en est-il pas le subalterne que l'on rappelle à l'ordre, dont on limite les libertés à coups de sécateur ? En outre, les matériaux reflèteraient le visage maternel dans la mesure où le choix d'un domicile parmi ces « grosses maisons aux murs très vitrés » devient le corollaire de l'aspect du regard translucide de la mère Carpe. La génitrice est présentée comme la dépositaire de tous les attributs dont elle empreint son environnement. Ainsi, par un effet qui semble relever plus de l'hypallage que de la métaphore, les qualificatifs que l'on intégrerait aisément à la sphère maternelle se répandent sur les éléments qui l'entourent.

« Elle ne bougea pas, la jambe tendue, la main au-dessus de ses yeux immobiles et distants, attendant et regardant Rosie ouvrir le portail, se diriger vers elle sur la pelouse épaisse qui chuintait avec un bruit factice² ».

« L'herbe dense dont chaque brin se redressait derrière elle avec une sorte de vivacité caoutchouteuse³. »

Le « bruit factice » de la pelouse ou la « vivacité caoutchouteuse » de « chaque brin » d'herbe sont alors les traces de transsudation du corps maternel qui se déploie dans un large champ sensoriel, où les émanations odorantes et la flamboyance chromatique font de

-
1. Zernik Clélia, « Le cinéma et le jeu avec la perception », in *Cahier Louis-Lumière* n°3, automne 2005, Territoires audiovisuels. Errances, itinérances et frontières, p 22-31, p. 28.
 2. Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, p. 130.
 3. Ibid., p. 132.

l'ascendance féminine une figure ardente. Et bien que sous une forme moins vénéneuse que dans l'œuvre ndiayienne dans laquelle l'influence maternelle semble avoir trait à la contamination, Violette Leduc présente Berthe sous le même signe hypertrophique, cette dernière engloutissant par son rayonnement tout ce qui s'offrait au regard.

« Si ma mère arrivait à l'improviste, elle éteignait les couleurs des légumes, des plumages, des fruits¹. »

L'éloignement de la mère, celle-ci s'imposant dans la démesure et faisant écran entre l'enfant et son environnement, dissipe ce qui opacifiait la vue de l'enfant et en libère l'acuité sensorielle. Violette demeure avec sa tante à la campagne et apprécie désormais ce décor qui se détache sur fond du visage hégémonique de la génitrice. Toutefois, si la privation imposée par le départ de Berthe laisse place à l'abondance et à la reviviscence des perceptions, le discours amoureux et aérien (dans l'extrait ci-dessous on peut lire en effet le langage complice dans lequel la narratrice fait dialoguer les éléments sortis de leur léthargie) qui se révèle à la vigueur interprétative et, par conséquent, à l'entendement de l'enfant, le rappelle encore à la désertion maternelle. Cette douceur et l'affection ambiantes s'opposent ainsi à l'austérité de l'ascendance. Une solide interaction s'établit entre aveuglement et vision, entre cloisonnement et liberté, entre douleur et épanouissement. C'est dans l'absence que l'on voit et c'est dans la présence que l'on dévoile, la figure maternelle ne partant jamais tout à fait.

« J'essuyais mes larmes.

‘‘Ma manman... - Tu la verras ta manman’’, se moquait-elle sans méchanceté.

Enfin je voyais la campagne, la vraie. La plaine de Mons et la plaine de Marly se déroulaient à perte de vue, rajeunies, rafraîchies, plus vigoureuses. Un arbre se baignait dans une prairie, les maisons au bord de la route ne tenaient pas de place. Une église se pelotonnait, le ciel et l'herbe se miraient l'un dans l'autre. Ma mère disparaissait derrière l'horizon. Les étendues avivaient mon chagrin². »

A l'accapuration de tous les sens de l'enfant par la mère fait écho l'opacité de cette dernière, l'objet de la perception n'étant plus alors l'environnement mais le visage de la génitrice, cela condamne d'autant plus implacablement la descendance à une anesthésie perceptive. En effet, dans l'œuvre leducienne, la mère est fortement présente à travers son regard qui, de « bleu et dur » devient par l'effet de la métathèse, d'où l'inversion de l'ordre des

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 30.

2. Ibid., p. 49.

mots, « dur et bleu¹ ». La sévérité s'impose donc par sa primauté et sa fréquence, et à l'unique occurrence où prévaut la couleur, s'oppose la répétition de la prédominance de la rigidité. Cela traduit l'imperméabilité du personnage que le regard enfantin tente de percer, souvent sans le pénétrer, celui de la génitrice lui faisant résistance. L'œil qui juge sans apprécier, souvent pour dénigrer, est un leitmotiv chez nos deux auteures. L'ascendance n'embrasse que du regard, elle est survol, vol vers un infini inatteignable.

« Maman veut que la perfection nous garde et nous sauve². »

L'excellence est un idéal porté par la génitrice désirant le calquer sur l'enfant, elle y aspire et veut l'inspirer. Le modèle social est donc assimilé par et à la mère puisque, d'une part, celle-ci garde le sceau des codes culturels, et en étant marquée, elle se démarque par sa distinction et sa supériorité que lui concède son enfant ; et d'autre part, à travers la transmission de l'idéal social, préalablement intégré et imposé à sa progéniture, la mère se décharge du rôle protecteur de l'enfant. Une fois le modèle saisi, le bouclier préservant l'enfant lui deviendrait intrinsèque. La perfection, (prétendument) foncièrement maternelle, est ainsi véhiculée à l'enfant par cette figure illustrative du succès qui, même s'il n'est pas atteint, est indubitablement mérité. La mère excelle, toutefois illusoirement puisqu'elle se réalise dans le leurre et ne réussit qu'un tour de prestidigitation dont le seul spectateur, absorbé et conquis, n'est autre que l'enfant.

« Ma sœur a dix ans. Maman a beaucoup de talent pour coiffer, alors est-il juste qu'elle ne soit qu'une shampooineuse parmi les autres ? Non, elle nous apprend à penser que c'est mal fondé et injurieux³. »

Les références à la dévaluation sociale de la génitrice, méritant un meilleur statut à la hauteur de sa personne, sont répétées, assénées afin de mieux en empreindre la descendance.

"Maman travaille (...), mais très en dessous de ses capacités⁴. »

Cette supériorité incontestable que l'on inculque à l'enfant trouve écho sur le plan actanciel. En effet, la famille, telle qu'elle est présentée par Mina – personnage dont le flux et

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 8, puis p. 12, 13, 16, etc.
2. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 9.
3. Ibid., p. 10.
4. Ibid., p. 12.

l'abondance verbale est preuve de son imprégnation par le discours maternel qui se révèle donc dogmatique – est décrite comme une cellule nucléaire, se condensant autour de cette fille aînée et essentiellement de la mère dont la présence prévaut sur toute autre, la petite sœur Ami n'étant que sommairement désignée par son âge. La famille se réduit ainsi à deux protagonistes car cette dualité suffit pour que s'y jouent les rôles complémentaires de l'un et de l'autre (étant donné que les rapports d'influence ou d'admiration s'exercent entre deux pôles).

Ainsi, dans la représentation de la figure maternelle la notion de reflet se révèle fondamentale ; la génitrice interagit non seulement avec son environnement dans une porosité qui permet la migration des caractéristiques et des qualificatifs entre le monde maternel et l'univers dans lequel elle s'inscrit, mais est surtout tributaire d'une autre réciprocité se manifestant sous maintes formes, celle qui s'instaure avec sa progéniture. Car si la génitrice, originellement, donne vie à l'enfant, le regard admiratif de celui-ci lui permet de se choisir une existence où elle ne tolère aucune platitude ou humilité. Elle est ainsi composition, longuement travaillée devant son reflet.

« Elle avançait, reculait, en se préoccupant seulement devant la glace de son visage et de cette immense galette qui basculait sur son chignon perdu. Le dressage de la voilette était fantastique. Elle la choisissait parmi des flots de tulle dans une boîte. Elle devait adoucir ou souligner ses traits¹. »

Et tandis que Berthe se pavane face à son miroir, Diane Carpe semble prête à s'offrir à l'objectif d'un appareil, empesée dans un ensemble de jardinage copiant les photographies stéréotypées des magazines de mode. La mère est dans un jeu de parade perpétuelle, elle se livre à un spectacle de séduction sociale, souvent sexuelle, en particulier chez NDiaye. Sous ses traits de femme égocentrique, hautaine, s'abreuvant de sa propre image, la mère est alors une figure d'un narcissisme insatiable.

« Elle répétait devant son miroir. Elle n'était jamais fatiguée d'elle-même². »

Ce miroir est objet, mais également sujet, la mère se prêtant au regard de celui qui se l'appropriera, son propre enfant. Ainsi l'image maternelle est-elle doublée, voire multipliée, dans un jeu de glaces où toute focalisation se perd, où on est observé et observateur.

« Mon miroir, manman, mon miroir³. »

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 9.

2. Ibid., p. 126.

3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 25.

Par le biais d'une épenthèse permettant une structure chiasmatisée, cette phrase mime une parfaite symétrie dont Violette et Berthe sont actrices.

« Elle commençait par m'habiller la première. Quand j'étais prête, je tournais comme un manège devant elle. Elle me toisait, je m'arrêtais. Tel un peintre qui s'éloigne et se rapproche de son chevalet, elle arrivait, estompait le brillant des coques d'un ruban en le renouant à l'envers, avançait mes boucles sur mes joues et m'asseyait sur une chaise de paille.

Elle avait relevé ma robe et mon jupon. Quand je bougeais pour moins sentir les fibres s'incruster dans mes chairs elle me fixait. C'était bleu et dur.

En pensée, je déchirais mon ruban, ma robe de broderie anglaise. Je courais patauger autour de la pompe avec la bande qui arrosait les passants et leur dignité. Mais ce n'était qu'en pensée...¹»

La mère, de même que la fille, porte un regard réifiant et distancié sur l'autre. On étudie le modèle que l'on contraint à l'immobilisme et on considère d'un œil examinateur son œuvre. On refuse tout geste à l'enfant qui est condamnée à la paralysie physique et créatrice par la fixité des codes et la fixation du regard maternel. L'élan enfantin, en premier lieu uniquement évoqué, puisqu'il est d'abord « pensée », est finalement invoqué, étant le seul recours de la fille prisonnière de la rigidité génitrice. L'œuvre se détache de son support ; la libération du statique, le mouvement se fait affranchissement physique et symbolique.

« Enfin, je me levais. Le sac perlé et l'ombrelle à la main, elle séduisait le miroir. C'était la répétition générale. Inflexible envers sa toilette, parfois elle se déshabillait de gris pour se rhabiller de noir ; parfois la jaquette stricte, accompagnée d'un jabot mousseux, abdiquait en faveur d'une robe légère². »

Le refus de la gestuelle enfantine sera une double négation, celle du mouvement et, surtout, celle de son inventivité perceptive ; d'où l'objectivation de l'œuvre admirée, voire l'annihilation de sa portée esthétique. La neutralité de l'enfant, paradoxalement provoquée par la propension exubérante de la mère, se condense dans l'indéfini introduisant la formule (sa réitération tout au long de l'œuvre leducienne consacre en effet sa nature aphoristique) : « c'était bleu et dur ». La sensorialité est alors dénuée de toute intériorisation. La fille, tout en reconnaissant la facture esthétique des objets dont Berthe se pare, se retrouve dans la stérilité appréciative de l'œuvre maternelle. Le regard enchanteur et émerveillé est finalement reconsidéré d'un point de vue déchanté ; à la mise en scène « fantastique » qu'offre la coquetterie de la génitrice et à l'imagination débridée de l'enfant répond la critique plate, le

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 7-8.

2. Ibid., p. 9.

jugement bridé, lapidaire. Un « rien » qui est l'achèvement et l'anéantissement du long rituel d'embellissement maternel, qui en signe l'échec et la vanité.

« - Qu'est-ce que tu penses de celle-ci ?

Je répondais que je trouvais joli ce fin treillis gris et ces petites abeilles plus irréelles que la voilette elle-même dont on l'avait décorée.

- Je te demande ce que tu en penses par rapport à moi.

Par rapport à elle, je ne pensais rien.

Elle me tendait un plateau couvert d'épingles à cheveux. Je les avançais maladroitement à cause de mes doigts moites¹. »

Cette crainte suante imprègne la peau de l'enfant, comme s'y imprime l'assise de la chaise à laquelle elle reste enchaînée par l'intimidation de la mère. Chez NDiaye, également, l'exigence parentale quant à l'apparence de la progéniture se traduit en l'immobilité contrainte de celle-ci. Raidie, la figure ascendante enferme l'enfant dans un monde engourdi et ankylosé. Et toute tentative de mouvement est réprimée par le discours ou le regard culpabilisateur. La rigidité des impératifs parentaux est une amputation de la descendance de tout prolongement du corps et de l'esprit. L'extension du corps enfantin sous forme d'expression physique ou verbale est sectionnée. Cette amputation est d'autant plus mutilante que celui qui l'inflige puise sa puissance d'une entité aussi visible que sous-jacente, aussi prégnante que distillée, à savoir l'imprégnation culturelle et sociale. A l'image du pouvoir dont la portée et l'influence, selon la conception de Michel Foucault, relèvent de son éclatement, et contrairement au corps mutilé de l'enfant, le corps du géniteur est tentaculaire.

« Omniprésence du pouvoir : non point parce qu'il aurait le privilège de tout regrouper sous son invincible unité, mais parce qu'il se produit à chaque instant, en tout point, ou plutôt dans toute relation d'un point à un autre. Le pouvoir est partout ; ce n'est pas qu'il englobe tout, c'est qu'il vient de partout. Et « le » pouvoir dans ce qu'il a de permanent, de répétitif, d'inerte, d'autoreproducteur, n'est que l'effet d'ensemble, qui se dessine à partir de toutes ces mobilités, l'enchaînement qui prend appui sur chacune d'elles et cherche en retour à les fixer. Il faut sans doute être nominaliste : le pouvoir, ce n'est pas une institution, et ce n'est pas une structure, ce n'est pas une certaine puissance dont certains seraient dotés : c'est le nom qu'on prête à une situation stratégique complexe dans une société donnée². »

La figure parentale hydrique (de par les différents aspects qu'elle revêt et de par sa continuelle oscillation entre présence et métamorphoses, ne se laissant ainsi jamais évincer ou

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 9.

2. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Editions Gallimard, Collection Tel, 1976, p. 122-123.

escamoter) est en effet hégémonique dans les œuvres de nos deux auteures. La transmutation des apparences sous lesquelles se manifeste la parentalité est également le transvasement du pouvoir. Sa détention est, par conséquent, indistinctement aux mains de la société ou de l'ascendance. En étant son sous-fifre, la seconde renforce l'emprise de la première. Aussi, la transgression du désir parental se mue en une dérogation à l'ordre institué puisque les petits-enfants de Mme Diss, s'ils ne se soumettent pas à l'intransigeance parentale, tout abusive qu'elle soit, seraient tenus responsables, *ad vitam aeternam*, d'une privation généralisée. Toute dissension intergénérationnelle est ainsi sédition.

« MME DISS. - Tu ne nous fais pas voir tes enfants ?

FRANCE. - Ils ne doivent pas quitter leur petite chaise glacée, il le leur a interdit très formellement, bien que ces chaises soient d'un tel inconfort, avec leur dossier de métal, que les enfants sont tout engourdis de crampes et torturés dans leurs mains et leurs pieds par des millions de fourmis. Mais il leur défend même de ciller, car ils ne sont que trop prêts, ils sont tout à fait prêts, pour la fête.

Vous voulez être privés de feu d'artifice ? leur demande-t-il doucement. Ou, peut-être, vous voulez que le feu d'artifice soit annulé à cause de vous ? Qu'on vous le reproche toute votre vie ?

Qu'est-ce qu'ils peuvent répondre à ça, mes pauvres gosses¹ ? »

NDiaye, dans l'extrait ci-dessus aborde ainsi un sujet central dans son œuvre, à savoir celui de la culpabilisation (nous y reviendrons ultérieurement afin d'en souligner l'importance). L'ascendance est donc assimilable à une mécanique – tant est impassible et impitoyable la figure sous laquelle elle est représentée – écrasant l'enfant en s'alimentant de la peur qu'elle engendre chez celui dont la principale appréhension est induite, sournoisement et insidieusement, par l'admiration qu'il porte pour son parent. L'innocence enfantine est supplantée par une culpabilité cultivée par les géniteurs qui ne cessent de rappeler à leur descendance qu'elle s'inscrit toujours en porte-à-faux. A force de ressassement, l'étau se serre d'autant plus implacablement autour de l'enfant.

Ce discours, qu'il prenne la forme verbale ou paraverbale, germe dans un terreau qui est initialement propice à l'idéalisation du parent, inversement proportionnelle à l'avilissement de l'enfant. Ce même discours est intériorisé, profondément assimilé, notamment par Violette qui entoure Berthe d'une aura qui la mue en une créature vaporeuse, insaisissable, se détachant de la réalité. La conceptualisation de la mère est accentuée par la capacité interprétative de l'enfant – comme préalablement évoqué et bien que sa profusion créatrice soit étouffée – la réinventant à l'infini. Cette désincarnation de la génitrice est, à l'évidence, le fruit de la vénération que lui

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p.61.

voue sa fille mais qui ne peut qu'être lointaine. L'image de la mère solaire est éblouissante, dans le plein sens du terme. Le rapport à celle-ci est ainsi une réécriture du mythe icarien.

« Ce qui maintient longtemps du lien entre une mère et une fille, c'est souvent l'admiration qu'elle voue à sa mère (...). A partir du moment où une fille vit sous le toit de sa mère, l'admiration commence à ne plus faire le poids dans la balance : elle la voit de trop près et la subit trop violemment¹. »

Ainsi, la relation avec la mère est nourrie par un émerveillement qui ne peut s'exalter que dans l'éloignement. Le syllogisme s'impose, car si le lien signifie l'admiration, et que cette dernière est synonyme d'éloignement, ce lien ne peut exister qu'à travers la séparation. Le rapport à la mère subsiste alors exclusivement dans l'absence. L'ascendance est donc, absolument, évanescence.

La mère est reflet, et le demeure, d'autant plus que l'enfant, ne pouvant l'égaliser en éclat, ne cesse de ternir en sa présence. Ce lien, unissant en particulier la fille à sa génitrice, se décharge de la portée positive dont l'aurait investi la notion d'exemplarité maternelle et devient pernicieux. L'omnipotence, quoiqu'elle soit offerte en idéal, ne peut libérer la descendance de sa détresse, et à l'inverse, la rend insoutenable. Ce schéma, d'une relation filiale oppressante, est constaté, peut-être caricaturé ; mais, prototypique, il en devient parfois encore plus redoutable.

« Dans la rue, passent les mères, leur fille au bras.

Elles se ressemblent. Ces couples sont souvent obscènes. Surtout quand la mère maquillée, habillée, aveugle, sportive et raffinée, traîne avec elle un clone désespérément moche, trop grosse, dont le seul recours est la mauvaise humeur affichée comme une acné. Le désir d'être profondément désagréable est moins terrible que la perfection d'une noyée obéissante². »

La représentation de ce duo à l'opposée complémentarité – où la fille subit sa disgrâce comme l'on écope d'une peine à perpétuité, et où la génitrice est d'une invariable distinction – semble répondre à un modèle commun ; d'où sa prégnance dans l'imaginaire social, et son évocation récurrente dans les propos de psychanalystes, tels que Patrick Delaroche.

« Une fille s'inscrit dans des rapports ambivalents avec sa mère, dans une rivalité qui lui paraît souvent inexplicable et qui la trouble, la fait culpabiliser³. »

1. Catherine Siguret, op. cit., p. 68.

2. J. B. Pontalis dir., *Les Mères, Nouvelle revue de psychanalyse*, p 60.

3. Anne Laure Gannac op. cit., recueillant les propos de Patrick Delaroche, p. 352-353.

Toutefois, ce sentiment de culpabilité, quand il est exacerbé, perd son aspect anodin. En effet, presque incongrue et ainsi imagée, la référence au mur infranchissable et pourtant invisible séparant la fille de sa mère, intervient dans le contexte tragique du suicide (un acte inscrit dans ce cadre de continuelle auto-flagellation, pourtant sans que les causes en soient véritablement établies) de la poétesse Sylvia Plath qui

« n'a cessé de remercier sa mère de tous ses dons inépuisables. Et puis le souffle lui a manqué. Elle est morte. Elle s'était trouvé un mari aussi admirable que sa mère, et qui, comme sa mère, la trouvait certes intelligente et douée, mais quand même décevante, éternellement décevante¹. »

Cette idolâtrie semble par ailleurs difficilement compréhensible quand il s'agit de cette écrivaine, et *a fortiori* de Violette Leduc dont on sait que la mère n'a pas reçu d'instruction, et que la beauté de cette dernière a été exagérée sous la plume de sa fille². Au sein de la lignée féminine, l'ambivalence règne en maître, se joue alors une scène quasi tragique où on est tiraillé entre besoin de proximité et volonté de séparation ; entre adoration affectueuse et rivalité amère ; entre générosité et désolation. Néanmoins, ce qui est inchangé dans la relation fille/mère, c'est bien le caractère viscéral de ce lien qui ne se vit jamais, du moins du côté de la descendance, dans la demi-mesure. Violette, notamment, appréhende son rapport avec Berthe de manière si intense que tout ce qui constitue l'être maternel s'inscrit dans sa chair même. Par conséquent, la fille est, volontairement et impérieusement, investie par sa génitrice. Et si, comme nous l'avons précédemment abordé, la progéniture est l'objet (étant donné qu'elle est l'enjeu d'une imprégnation, atteinte à force de martellement) d'une assimilation parfaite des impératifs et aspirations maternelles, une autre étape est franchie vers l'appropriation du regard de la mère dont l'enfant emprunte la focalisation afin d'adhérer totalement à la perception de cette dernière. En l'occurrence, Violette accumule les niveaux de projection, en doublant la vision par la prévision. L'anticipation de la déception éprouvée par Berthe ouvre alors le champ à une scène prospective qui parachève l'auto-fustigation. L'enfant parcourt le chemin interprétatif jusqu'à son aboutissement, là où, honni, il s'invente une irréalité plus clémente ; il

1. J. B. Pontalis dir., *Les Mères, Nouvelle revue de psychanalyse*, p. 60.

2. Ici pouvons-nous nous référer à la biographie de l'auteure établie par Carlo Jansiti où nous relevons ceci : « Bien que dans son œuvre Violette Leduc se plaise à célébrer la « beauté » et la « séduction » de sa mère – sans doute pour mieux souligner le contraste avec sa propre « laideur » –, Berthe Leduc était une femme plus imposante que belle. La ressemblance avec Violette est saisissante. Le visage austère, les traits marqués, le nez prononcé, les grands yeux bleus que les années allaient rendre désabusés. » (Carlo Jansiti, op. cit., p. 23) Par ailleurs, ayant été malmenée par le sort, Berthe, « soucieuse de donner à Violette une instruction dont elle a été privée, elle l'inscrit au collège, l'actuel lycée Watteau, où la bourgeoisie de Valenciennes envoie alors ses filles. » (Ibid., p. 39) Ce fut en 1913, toujours selon Jansiti.

pousse la déformation à l'extrême pour, finalement trouver grâce aux yeux d'un reflet fantastique.

« Nous préparions Noël au collège (...). Je voulais jouer aussi la Danse hongroise à l'abri sous ma peau noircie. La surveillante ne voulut pas. (...) Je jouai, de profil. Tout le monde rit. Ma mère, les professeurs me voyaient, m'écoutaient. Ce fut un déferlement de fausses notes. Plus ils riaient, plus je me trompais. Je vins retrouver ma mère dans la salle. Elle était froide et semblait désolée. Je regrettais la dépense pour une robe de serge bleue qu'elle m'avait offerte. (...) Je souffris pour deux. Plus tard j'ai eu l'audace, le cynisme, l'injustice de reprocher à ma mère d'avoir mis au monde un être laid. Quand rencontrerai-je un cyclope ? Je l'aimerai. Je lui présenterai un miroir, je lui dirai : Je vois deux roses dans le miroir. Je t'en prie, regarde : c'est toi, c'est moi¹. »

Cette unification perceptive, qui est le prolongement de l'incorporation de l'être maternel, se présente sous deux aspects ; ces deux versants, certes pléonastiques, de la même assertion (à savoir la distinction de la mère que la fille ne peut prétendre égaler) se font néanmoins écho tout au long de l'œuvre leducienne. En effet, alors que la laideur – dont Violette s'accable (et en force les traits) est affichée comme les stigmates de son illégitime naissance² et comme la marque de son infortune – constitue une angoisse obsessionnelle, la seconde face, qui n'est autre que l'idéalité maternelle, en représente l'expression positive³. Contrairement au premier côté dégradant, celui mettant en exergue la grâce maternelle, paradoxalement, rassure l'auteure, et lui apporte une certaine assurance. En dépit des antagonismes qui s'enjoignent en son sein, et de la sévérité qui la caractérise, à la relation avec la mère est conférée une nature enveloppante. Laquelle est due, d'une part à la constance des attributs maternels qui offre une terre d'amarrage à une écrivaine malmenée par l'existence, et d'autre part aux sollicitations dont Violette ne cesse d'entourer Berthe. Le miroir est alors l'enfant qui renvoie de sa mère une

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 62.

2. Cela semble toutefois contradictoire, vu que le nez qui constitue une source de souffrance et le motif d'un incessant rabaissement, est, selon Jansiti, « un grand nez, propre aux Debaralle – ce « gros nez » dont l'écrivain héritera. » (Carlo Jansiti, op. cit., p. 18.)

3. Nous verrons par ailleurs que l'auteure rejette l'idée de la déchéance de Berthe, que cette dernière soit privée par l'âge de sa beauté, bien que cela signifierait qu'elle se défasse par là même de son comportement hautain et distancé envers sa fille. En effet, C. Jansiti rapporte ces propos de Violette Leduc tenus lors d'une émission de Jacques Chancel, diffusée sur France-Inter le 28 avril 1970 : « “Ma mère ne m'a jamais donné la main parce que ma mère était une femme très élégante. Je pense que pour elle, tout en aimant son enfant, c'était déchoir, perdre son élégance que tenir une petite fille par la main. Elle pinçait mon manteau à la place de l'épaule et il me semblait qu'elle soulevait un poulet. J'en ai été très malade, très désolée, très triste et très complexée. Je ne m'en suis jamais remise. Si l'on pouvait faire tout ce qu'on veut, j'irai « louer » une petite fille pour la promener le long de la Seine et tenir sa main dans la mienne.” Leduc ne put réaliser ce désir, toutefois elle s'y projeta dans une scène de *L'Asphyxie*, à laquelle il sera fait référence ultérieurement, où il s'agit également d'un enfant privé de ce lien tactile et où Violette finit par « donn[er] la main » (*L'Asphyxie*, p. 156) au « bébé [qui] avançait à côté de cet homme qui ne lui donnait pas la main. » (Ibid., p. 148.)

image auréolée de prévenances, enrobée telle que peut l'être l'appellation allitérative où la répétition se veut suppression de la distance entre les deux générations.

« J'ai trente-huit ans. C'est vrai, je suis une mémère ? “Mémère, ne te fais pas du mauvais sang...” C'est ainsi que je surnomme ma mère lorsque je me permets un épanchement. Mémère, ne signifie pas grand-mère. Elle sera toujours une élégante. Mémère, c'est le mot mère à l'intérieur de mon manchon ; j'avais cinq ans¹. »

Cependant, chez NDiaye, cette immuabilité parentale n'est nullement empreinte de la bienveillance enfantine, elle revêt à l'inverse un aspect subversif, voire maléfique. L'ascendance est dotée d'une puissance ensorcelante, éventuellement ensorcelée, vu son pouvoir, exclusif, de quitter le sillage du temps et de se mettre hors de sa portée afin de préserver son image inaltérable². Cela est le cas, entre autres, d'Eva et Rudy que la disparition de leurs enfants préserve de la décrépitude, à l'inverse d'Isabelle et Georges comblés de bonheur par leur fils, mais accablés des signes de vieillesse.

« RUDI : Nous sommes frais, nous sommes lisses, c'est vrai³. »

De même, Ahmed, revenu après une longue absence affiche des traits éclatants, à force d'être lustrés, dont il s'enorgueillit⁴.

« Je suis plus grand, plus svelte, plus lisse que je ne l'ai jamais été, plus noir de peau qu'on ne le sera jamais⁵. »

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 38.

2. Nous reviendrons à ce thème leitmotiv, et sa centralité nous renverra à l'expérience personnelle de NDiaye, la récurrence expliquant l'aspect biographique, et inversement, dans une intime contiguïté.

3. Marie NDiaye, *Les Grandes Personnes* [2011], Editions Gallimard, 2011, p. 13.

4. L'intensité de la couleur de peau est en effet érigée en symbole de la supériorité paternelle dans *Papa doit manger*. La profondeur du noir en signe la pureté alors que les filles Mina et Ami sont d'une teinte mâtinée, impure, gâtée, et donc méprisable. Le père est dans une absurde défiance de la génétique, il se glorifie et se veut admiratif devant la beauté de sa femme alors qu'il ne cesse de rabaisser le mélange que ses filles représentent. « Mais ma femme est belle, blonde et bien habillée. Je le savais. Je l'avais aperçue plusieurs fois dans la rue. Quant aux deux filles, je les ai reconnues pour les avoir vues sans le savoir, à droite ou à gauche, dans les rues de Courbevoie depuis dix ans. 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. Mais ma femme, elle, est si jolie... » (p. 40) Ce paradoxe a notamment été abordé par Annie Demeyère en ces termes : « Le discours du père sur la couleur de ses filles fait de l'hérédité métisse une forme de bâtardise (...). Le discours raciste des tantes est à cet égard un allié involontaire du discours de Papa. (...) Papa fait de ses filles, non pas des êtres nés de sa chair, de son sang mais des créatures sans généalogie (...) et rejette le métissage de manière schizophrénique (...). Il s'agit de *double bind*, ce concept psychanalytique qui produit les pires névroses en donnant à l'enfant des ordres contradictoires. Ahmed est l'archétype du mauvais père. » (Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael dir., op. cit., p. 74.)

5. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 24.

L'éloignement de ses filles a permis au père de se construire dans la prospérité, dont l'aurait privé la postérité qu'il voudrait à l'image de la première. Désenchanté, il retrouve celles qui ternissent l'éclat, scintillant à la lueur du rêve qu'il fait miroiter aux yeux de ses filles, des pièces d'argent accumulées.

« PAPA. - N'êtes-vous pas un peu trop grosses et lourdes, mes filles ? Deux belles chattes gracieuses et pas trop nourries : c'était mon espoir, non, ma certitude. (...) Il faudrait que ces deux filles maigrissent considérablement, (...). Je suis riche et je veux être séduit¹. »

Imbu de sa valeur pécuniaire (bien que fictive), le père veut se prévaloir de détenir des enfants qu'il peut exposer fièrement comme témoignage de sa conquête. La progéniture est butin, que l'on garde ou que l'on préfère céder² ; prise qui apporte gloire ou est réduite à la servilité. Les parents ne voyant en leurs enfants que vilénie, ne méritant qu'avilissement, ils leur font subir dégradation et humiliation autant verbales que physiques. La descendance, ne pouvant s'ériger au rang de l'ascendance, est affront (de la première rabaisée, de la seconde déshonorée). Ainsi Norah se remémora

« Les deux filles de douze et treize ans qui débarquèrent pour la première fois dans l'énorme maison de leur père, (...) [et qui] provoquèrent chez leur père une irrémédiable répugnance ». « Elle se souvenait de remarques cruelles, offensantes, proférées avec désinvolture par cet homme supérieur lorsque adolescentes elle et sa sœur venaient le voir et qui toutes concernaient leur manque d'élégance ou l'absence de rouge sur leurs lèvres³. »

L'indignité infantine est traduite par un signe facilement observable, leurs habits laissant percevoir leur insignifiance ; le regard inquisiteur et souvent réprobateur que le parent porte sur l'enfant est un regard qui en interroge la ressemblance, et partant l'appartenance. L'enfant est alors perçu comme un agglomérat de codes au décryptage desquels le procréateur procède. L'apparence souvent entérinant la dissemblance, induit le dénigrement.

« Elle murmura : « Comme tu es devenue campagnarde. » Elle le dit sans doute en passant. Elle me blessa avec un couteau. Je m'en allai dans la cour avec ma pèlerine sur les épaules, je ne

1. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 26-27.

2. D'autres enfants dans les œuvres ndiayennes sont perçus comme des trophées que l'on finit pourtant par anéantir, c'est le cas entre autres de Sony, le benjamin de la fratrie dans la première nouvelle de *Trois femmes puissantes*. Norah, la protagoniste, retournera dans le pays paternel afin de défendre son frère inculpé d'homicide sous les exhortations d'un père qu'elle ne quittera plus, quoique ce dernier représente un personnage obscur dont on ne sait s'il a fait de son fils un bouc-émissaire.

3. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 50, p. 14.

pleurai pas. Je croyais, dans le clair de lune, que je n'étais plus son enfant parce que je manquais de séduction¹. »

Le mépris du géniteur est ainsi justifié par la banalité vestimentaire, mais la justifie également. La désaffection prend l'allure d'une négligence de l'enfant en niant tout attrait que celui-ci pourrait avoir. La répulsion inspirée par la descendance est étayée par la répugnance suscitée par son habillement. L'enfant se confond avec ses haillons, et finalement mis en lambeaux, comme le sera son existence. En effet, le dénigrement parental répond à un schéma progressif, et transgressif, dans la mesure où la progéniture, qui est l'objet de la fureur de l'ascendance, subit souvent des paliers successifs de violences jusqu'à celle ultime de la mise à mort (avec pour aboutissement l'infanticide ou une condamnation avortée). En outre, ces limites sont franchies par le parent d'autant plus aisément que les sévices infligés à l'enfant représentent une source de sombre satisfaction. Le fils de Mme Diss, en l'occurrence, éprouve une jouissance sadique et exaltante dans le déchaînement de sa brutalité à l'encontre de Jacky.

« MME DISS. - Mon fils accorde une grande importance aux vêtements que vont porter ces deux enfants-là lorsqu'il les mènera et les exposera au feu d'artifice, mais Jacky pouvait aller en guenilles, il ne s'en préoccupait pas ou il en tirait du plaisir. Le père en tirait du plaisir, Nancy². »

Dans cette œuvre théâtrale, l'image maternelle³ justifie ou tolère la maltraitance de l'enfance. Par souci de conformité aux codes sociaux de l'élégance féminine, les personnages exercent ou oblitèrent l'acte de violence. Au sein du raffinement, se trame la brutalité. On se ment, on se tait face à une agressivité transgénérationnelle. Le lien devient détachement social qui éloigne d'autant plus les géniteurs de leur parentalité.

« Nancy. – Mme Diss, pourquoi tu n'as rien fait ?

Mme Diss. – Quoi faire ?

Nancy. – L'empêcher, le menacer... Protéger l'autre, le petit. Quelle femme es-tu ? Voilà que tu sais tout, et que tu n'as pas honte.

Mme Diss. – Tu me vois, j'ai mes talons, mon collant fin en plein été, ma jupe à plis, mon chemisier de soie, tu me vois, j'ai ma veste cintrée, ma permanente, mes fards, les perles à mes oreilles.

Que veux-tu faire, fleurie comme cela ?

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 55.

2. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 55-56.

3. Mme Diss joue le double rôle de la grand-mère et de la mère, comme son fils endosse également celui du père, NDiaye insiste de cette manière sur la dualité des statuts et donc sur la duplicité des personnages. *Les Serpents* est une pièce où le maître mot est l'ambivalence qui est au cœur des complicités et traîtrises ; d'où le choix du reptile qui, non seulement, intervient dans la mort de Jacky – puisqu'il est utilisé à cette fin – mais qui symboliserait surtout les principaux acteurs dans le décès de l'enfant.

Mon fils tu le connais. Qu'aurais-tu fait contre sa volonté ? D'ailleurs il s'adressait à moi avec confiance et civilité. Il me parlait bien. Il était facile de le croire. C'était le père et c'était mon fils¹. »

Ici, la construction anaphorique met en exergue le verbe de perception (« tu me vois ») et celui de possession (« j'ai ») en les plaçant au début et au milieu de la phrase ; d'où une organisation en deux sections de quatre segments chacune. Cette cadence neutre structurant l'énumération se fait le reflet d'une figure maternelle qui, existant à travers l'ostentation, finit par en être escamotée par l'étalage des signes de l'apparence parfaitement soignée dont elle se targue. L'aspect syntaxique dévoile un personnage présent sous des traits guindés, dont le souci outrancier de l'allure en fait un être empesé. Le mouvement s'ankylose, l'image, tout en se précisant se fige. La mère est inertie puisqu'apparence, elle se plaît et se complaît dans l'impuissance, en l'occurrence celle de préserver l'enfant, la justification de son inaction étant en effet brodée, étoffée comme le sont ses habits.

Dans les œuvres ndiayennes, de même que leduciennes, la violence est latente, prête à se déchaîner. L'enfant, dans sa lucidité en est toujours conscient, c'est pourquoi il ne peut que s'adapter au comportement de sa mère en demeurant dans une logique prévoyante. Prolongement de l'ego maternel, il ne doit renvoyer qu'une apparence immaculée, brillante à force d'avoir été polie, policée, dans une conformité rigoureuse aux codes sociaux. La mère a deux reflets : l'un recherché, séduisant, complaisant, le deuxième imposé, déformant, repoussant et donc repoussé, traître. L'enfant choisit d'être le miroir dessinant la première image. Il préserve la perfection maternelle afin de se préserver. Il se protège du regard qu'il porte sur sa mère, mais également de celui que la génitrice porte sur lui. Entre les deux générations, la perception n'est nullement libre, elle est attachée aux convenances, enchaînée, comme le bijou mis en évidence par Violette pour faire écran à l'irascibilité et à la colère sourde de Berthe².

« Je cherchais ma chaîne et ma médaille sous ma flanelle, je les ramenaient sur l'empiècement de mon tablier pensant qu'elles m'habilleraient un peu plus élégamment. Je faisais cela pour ma mère qui était en ville. Nous pouvions la rencontrer. Elle n'eût rien dit, mais elle m'eût fixée avec son regard dur et bleu. Je chassais ce regard³. »

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 32-33.

2. Cette colère maternelle se manifesta en effet sous ses plus terribles aspects quand Violette perdit son parapluie. L'égarement de cet objet onéreux causa l'emportement orageux de Berthe. Il sera question de la scène du parapluie dans la partie ayant trait au matérialisme du personnage ascendant.

3. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 16.

Toutefois, en dépit de ses efforts, les tentatives de Violette s'avèrent vaines quand elles se heurtent à la duplicité de la génitrice. Quand l'enfant se confronte à la personne fuyante de la mère, il ne peut être glorieux. La figure maternelle est ubiquité.

« J'avais la fièvre pour cette robe neuve, pour la soirée. Ma mère encourageait ma coquetterie.

- Enlève-la, sale gâtée, dit ma mère.

Je penchais du côté de l'intimité maternelle.

Plaire aux chevaux de bois, plaire aux sièges en fer dans les airs, plaire aux lutteurs drapés dans leur satinette, plaire aux yeux roses et verts du nougat, plaire aux filles sur les estrades de la parade...¹»

Cette ambivalence est dans la contradiction entre la descendance et l'atavisme, à savoir cette « intimité », cette obsession de "plaire" sempiternellement recherché par la mère. La structure verbale anaphorique est le versant scriptural de cette répétition : la fille se désirent redondance de la mère, et de son comportement séducteur. Or, en empruntant ce trait maternel, Violette en exalte la particularité, voire l'exclusivité. La séduction demeure l'apanage de la génitrice et toute imitation est alors intrusion et s'en ensuit l'exclusion : « enlève-la, sale gâtée ». La suprématie maternelle ne tolère aucune concurrence, fût-elle de sa progéniture, son propre prolongement.

La mère est en effet inaccessible, et ce à plusieurs égards, dont l'accumulation des antagonismes. Elle éprouve du plaisir par son pouvoir d'attraction, au point qu'elle désire être, uniquement, sa possession en l'accaparant. Elle veut que sa fille soit à son image, mais ne soit qu'un pâle reflet. La figure maternelle porte plusieurs masques. Elle durcit ses traits sous celui de l'austérité vis-à-vis de son enfant, et arbore celui de l'amabilité face à tous ceux qui l'observent pour qu'ils soient témoins de son affabilité. Et notamment la surveillante du collège, vidée, où Violette sera abandonnée pendant les vacances, Berthe prétextant un voyage afin de ne pas récupérer cette dernière (ce point sera ultérieurement plus amplement développé). La froideur de la mère à l'égard de sa fille s'opposera aux sollicitudes dont elle l'entourera dans un souci feint, mis en scène en présence de la surveillante. C'est une mère détachée se livrant à un jeu (de comédienne) maîtrisé. Elle est actrice, son premier rôle étant dans le jeu social ; elle est, pleinement, représentation. Ainsi, dès que sa fille entache le reflet social ou met à mal la conformité à la bienséance, sa brusquerie se manifeste.

« Elle me poussa à l'intérieur en me tenant par l'emmanchure, comme d'habitude. (...) Elle me commande de monter. Je vis sur le plancher un serpent inroulé. Je me précipitais dessus. On m'écrasa la main. Je retins mon cri. Ma mère détestait attirer l'attention par autre chose que les

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 107.

bonnes manières, la toilette... (...) Elle faisait des excuses à l'étranger avec une voix méconnaissable. Le désir de plaire affadissait son visage. Son regard n'était plus dur. Son éclat de rire venait d'ailleurs. Cette mère inconnue m'effrayait¹. »

Berthe tire sa vanité de la flagornerie des autres qu'elle désire susciter en adoptant le même comportement obséquieux. Autrui est sa cible, afin qu'elle en soit l'objectif ; c'est un personnage qui ne se définit que dans la mimésis, interpersonnelle et culturelle. Aussi la mère est-elle encore située dans la dualité.

« Cette mère est de ces femmes pour qui l'estime de soi est proportionnelle à la qualité de l'image sociale. Elles illustrent toutes le triomphe du conformisme². »

Afin de préserver cette image, la génitrice n'hésite nullement à briser l'existence de sa progéniture, à en faire un être imperceptible, « aplati ».

« Quand je n'avais pas assez vite, elle me bousculait. Dans le crépuscule, elle perfectionnait sa toilette. Elle me donna son en-cas et son sac perlé à tenir. Elle humectait son doigt, lissait ses sourcils, replaçait les baleines de sa guimpe, retendait sa voilette, tirait ses manchettes. Je laissai tomber l'en-cas en descendant du trottoir.

-Tu ne sais rien faire. Ramasse-le. Tu lui ressembles...

(...) Elle m'arracha l'en-cas des mains. (...) Tout à coup, elle pinça le tissu de mon manteau à l'endroit où l'emmanchure est facilement saisissable. Elle m'amena sous le porche de l'hôtel des Voyageurs. Elle se faisait le plus mince possible. De sa main libre, elle m'aplatissait contre le mur³. »

L'enfant demeure un être dont on s'affuble, une immondice qui met en péril, en la déformant, l'image de la mère⁴.

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 20.

2. Catherine Siguret, op. cit., p. 125.

3. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 43-44.

4. Paradoxalement, quand l'enfant surpasse en beauté son ascendance, cela engendre également chez celle-ci un désir de détachement tant l'indispose la séduction qu'exerce sa progéniture. Qu'il soit appréciatif ou dépréciatif, le regard du parent se révèle déchargé de sa teneur aimante et bienveillante ; le lien familial se délite et l'enfant est alors perçu comme un étranger que l'on considère d'un point de vue « archéty[pa]l », normatif. La relation parent-enfant est enfermée dans les carcans sociaux, elle s'étirole sous le joug des codes. Pourrions-nous trouver en cet extrait la corroboration de ce que nous avançons : « Mais, alors, la beauté de mon fils me serre la gorge. Je porte la main à ma poitrine, suffoquant. Il était un jeune homme ravissant mais d'un charme un peu mou et confus, presque veule. Voilà que ce garçon aux traits éparpillés, (...) s'est transformé en archétype d'homme magnifique, plus incroyablement beau encore que ne l'était son père, mon ex-mari, et d'un tel genre de splendeur je sais qu'Ange et moi aurions ricané autrefois, l'associant automatiquement à une forme d'imbécillité (...), la beauté présente de Ralph me sidère, m'intimide et m'est aussi, profondément, une souffrance. (...) Je le regarde, quant à moi, sans dissimuler mon admiration ni cette pointe de douleur dont je sens qu'elle imprime à ma bouche un vilain rictus. (...) Certes, cet homme qui se trouve être mon fils est d'une bouleversante perfection physique, et pourtant... Une gêne indéfinie m'enveloppe, collante, subtile, imperceptible, comme si en m'approchant de mon fils je m'étais enluee dans une immense toile d'araignée. » (Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 279-280.)

Indigne des égards maternels, de ses qualités, l'enfant a une présence pesante due à son physique, souvent doublé de son état valétudinaire comme ce fut le cas de Violette. Dans l'œuvre de NDiaye également, l'enfant est égroting, difforme voire informe, tel Titi le fils de Rosie Carpe ou Steve, l'enfant d'Isabelle, la mère sans scrupules, dans *La Sorcière*. La figure enfantine n'est que grossièreté : en premier lieu dans son dénuement de tout raffinement et en second lieu dans ses contours mal définis. En effet, la progéniture ne se dessine pas, à force d'être tousseuse, tremblante, son reflet dans le miroir en demeure flottant. L'enfant pour poser ses pas s'accroche par conséquent à ceux assurés de la génitrice. Le rejet de sa descendance par cette dernière la jugeant disgracieuse, et ternissant son éclat, se mue rapidement en violence. La mère est un personnage faussaire, souvent fossoyeur.

« Coups de fouet. Non, coups de martinet. Pourquoi a-t-elle ouvert la fenêtre pendant qu'elle le bat ? Méchante et raffinée. Je dois entendre, je dois souffrir pour son fils quand elle le fouette. Elle le bat et, en plus, elle l'appelle "Patate". Pourquoi "Patate" ? Il a un joli nez. Je devrais fermer la fenêtre, je ne peux pas : je redoute et j'espère le sifflement des lanières. Comme nous devenons vite la complice d'une ordure. Il se plaint et ne pleure pas. Une mère doit corriger son enfant. Pauvre petit garçon déjà en apprentissage... l'apprentissage de l'humiliation. Non, il ne faut pas se mêler de ce qui ne nous regarde pas. Je fermai ma fenêtre. Pleurer comme j'avais pleuré après avoir perdu un parapluie à sept ans... Je n'y parviens pas. J'entrouvris ma fenêtre, était-ce fini ? Un fils et une mère chantaient à l'unisson Etoile des neiges¹. »

Les appellations à connotation péjorative sont parsemées dans le texte et finissent par ensemer le champ interprétatif. Bien que dispersés dans les œuvres de nos deux auteures, les quolibets ou diminutifs écrasant l'enfant qui devient somme toute un écho en perdant sa réalité, prennent d'autant plus d'ampleur qu'ils participent à l'envahissement sémantique. Cette réduction s'opère et sur le plan sonore – puisque l'itération cantonne le nom à une résonance en le privant de toute expansion, amplification phonique –, et sur le plan actorial, étant donné que le personnage n'est plus présent, mais spectral comme l'est d'ailleurs la relation mère-enfant. En effet, ce lien n'est plus solide et infrangible tel qu'on se l'imagine, il est dans les textes leduciens et ndiayiens, d'une fluidité suspecte qui permet les transitions d'un état vers un autre, provoque la migration subversive de la perversion à l'union, et le revirement de la maltraitance à l'insouciance. Les moments heureux font ainsi, naturellement, presque de manière obscène, suite à la brutalité.

Le gouffre se creuse entre la mère fraîche et plaisante et sa progéniture qui ne fait que flétrir cette image, cela sépare l'enfant indigne de la supériorité maternelle et, partant, accentue

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 292.

le schisme au sein de l'entité familiale. Cette scission se traduit, entre autres, par le rejet de tout rapprochement physique. D'où le traitement de l'enfant comme un poids dont ne réussit pas à se délester, comme un corps atteint, lépreux et contagieux dont on refuse le contact physique. C'est le cas de Violette dont Berthe tenait, au lieu de la main, « le tissu d[u] (...) manteau à l'endroit où l'emmanchure est facilement saisissable », mais également de Steve dans l'œuvre ndiayienne.

« Elle répéta qu'elle cherchait à Paris une pension où caser Steve, en vain jusqu'à présent.

- Une pension ? m'étonnai-je, et la figure maigrichonne, abrutie par l'inquiétude constante, du petit Steve se déforma brutalement, il poussa un seul cri de terreur.
- Ah, ce que tu m'emmerdes ! hurla Isabelle en lui donnant une bourrade pour l'éloigner d'elle. On va en trouver une, de pension, on ne rentrera pas avant, alors ce n'est pas la peine de gueuler, crétin, et de m'énerver pour rien.

Mais Steve se cramponnait à la cuisse d'Isabelle, mâchoire serrée, et, les coups qu'elle lui assénait aux épaules et sur la nuque restant impuissants à lui faire lâcher prise, elle y renonça, dans un rugissement d'exaspération¹. »

Ou encore de Ralph, le fils de la protagoniste exécrée dans *Mon cœur à l'étroit*. Nadia laisse, dans un long processus de remise en question forcée, remonter par bribes ses souvenirs enfouis de scènes où elle éloignait sans ménagement son petit garçon.

« N'y a-t-il pas maintenant de la colère dans ma voix, cette colère éblouissante, enivrante, se nourrissant de sa propre énergie, qui s'emparait de tout mon être et me laissait, après, déconcertée, quand mon fils tardait autrefois à dégager ses petites jambes solidement nouées dans mon dos après qu'il s'était jeté dans mes bras, et cette colère me rendait inconsciente de ma force et de l'outrance de ma réaction car il m'arrivait de le repousser avec une telle brusquerie qu'il en tombait à la renverse dans l'entrée de l'appartement. Et il dut se produire un jour que son crâne heurte le plancher de manière inquiétante, cela se passa au moins une fois, douchant aussitôt ma colère insensée, me faisant tomber près de lui pour l'étreindre et le bercer, malheureuse, priant intérieurement pour qu'il oublie cette scène et n'en parle à personne et jamais ne garde de sa mère cet unique souvenir². »

Outre cet aspect de l'agressivité maternelle qui impose sa présence dans l'espace intertextuel, puisqu'il est commun aux deux auteures, on retrouve chez celles-ci les mêmes corollaires de l'animosité entretenue à l'égard de l'enfant, à savoir sa flagellation physique et verbale et son association à un registre bestial (un thème qui sera abordé ultérieurement) ; dans les deux cas l'objectif est la dévalorisation quasi systématique de la descendance et sa

1. Marie NDiaye, *La Sorcière* [1996], Les éditions de Minuit, 1996, p. 80-81.

2. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 284-285.

réification. La perception de l'enfant se faisant par le truchement de représentations matérielles, sa présence n'est plus inhérente à son être, elle se limite à une greffe opérée par les géniteurs. En effet, ces derniers considèrent l'existence de la progéniture par le biais d'objets qu'ils veulent bien leur offrir. Le comportement de Berthe vis-à-vis de Violette en est une illustration puisqu'elle s'évertue à transformer sa fille en un objet somptuaire, et quoique l'intention en soit de marquer l'appartenance de cette dernière à la classe sociale du père, les dérives surviennent dès que la mère estime qu'il y a manquement de la part de l'enfant devenant alors coupable et méritant le châtement qui lui est infligé. Aussi la descendance est-elle un appendice qui justifie l'hostilité qu'on éprouve à son encontre. Face à sa chosification, l'enfant réagit en prenant le parti de l'être afin de s'opposer au paraître, il désavoue alors ce à quoi le parent voue un véritable culte.

Dans les œuvres de nos deux auteures, l'ascendance est occultation, la descendance est révélation. Le parent est mensonge, artifice, l'enfant est élan, franchise. Une vérité de laquelle il est en quête, et cela l'amène à explorer autant l'être procréateur que sa propre existence. Sans fard, Norah

« ne s'inquiétait plus avant toute chose du 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 dont le physique et l'allure n'étaient alors jamais affectés par le moindre signe de faiblesse ou de sensibilité à la canicule, 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, luisant¹ ».

Cette authenticité, elle la transmet à sa fille ainsi qu'à celle de Jakob, ayant « regretté d'avoir achet[é] » des robes qui auraient « transform[é] les fillettes en poupées coûteuses », rejetant ce « choix » « que son père aurait approuvé »². Le regard du père est relayé par la fille pour être dénigré ; la pensée est sondée pour être contournée. L'enfant se situe en contrepoint puis à contre-courant du parent, il se définit dans la négation du géniteur et se construit dans la remise en cause du jugement dépréciatif de ce dernier. La relation intergénérationnelle se fait donc interaction. Cette interdépendance est déterminante étant donné que la perception au sein de la relation parent/enfant a deux versants. Toutefois, on ne pourrait en distinguer les flancs, le paysage est en effet cahoteux et chaotique. Car si l'enfant se détermine le plus souvent par opposition au parent, il désire parfois en être le prolongement. Dans les ouvrages ndiayiëns, de même que dans les textes leduciens, les antithèses sont centrales, profondément structurantes.

1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 14.

2. Ibid., p. 68

« Je voyais ma mère au premier rang : une tache d'élégance. Une jeune fille et une jeune femme. Pacte de grâce. Je l'ai embrassée, elle a répondu : « Ma robe te plaît-elle ? » Nous parlions de sa toilette dans le taxi. Ma mère devenue parisienne anéantissait la directrice, le collègue se volatilisait. Pas la moindre insinuation. Elle me donnait son tact en me donnant Paris¹. »

C'est dans ce contexte que Violette retrouve sa mère à la suite de son renvoi du collège de Douai où elle a eu une liaison avec une surveillante prénommée Denise Hertgès (Cécile ou Hermine, respectivement dans *Ravages* et *La Bâtarde*). Berthe, comme à l'accoutumée, est mise au premier plan et ressort de son cadre. Décrite en ces termes oxymoriques « une tache d'élégance », cela synthétise à la fois la représentation et la transcription maternelles qui se font en effet par « tache(s) », par touches. Cette opposition investit l'être maternel qui est alors écrit par notes dissonantes. La mère est une instance aux contradictions multiples, aux réactions imprévisibles, un personnage reflété par la dissociation et non la déduction, puisqu'à l'acte renvoie la parole (« Je l'ai embrassée, elle a répondu... »), et au terme réplique le flamboyant (l'exaltation de la mère face aux expressions timides de l'enfance). Tour à tour impitoyable et bienveillante, la mère peut faire preuve à l'égard de Violette d'une insoupçonnée rudesse ou d'une grande délicatesse. Ainsi Berthe offre-t-elle ici à sa fille son élégance suprême qui, empreinte de solennité, se mue en subtilité ; la « grâce » revêt alors ses deux acceptions, raffinement et finesse se confondent pour octroyer à la narratrice une trêve, un moment de paisible complicité avec sa mère adorée. Quant au sombre portrait maternel, il se dresse à travers les ripostes aussi blessantes que concises de Berthe, un style incisif que reproduit Leduc l'écrivaine. Par exemple, les passages mettant en scène la fille et la mère s'achèvent souvent par des insultes ou des propos tranchants (de par le sens et de par l'emplacement), tels que les assertions catégoriques de Leduc. Ainsi de l'antiphrase lapidaire qui clôt *L'Asphyxie*².

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 119.

2. En effet, cette phrase constitue la clause d'un long passage – qui relate un événement ayant semblablement fortement marqué Leduc – compris entre les pages 170 et 188. L'antiphrase y fait écho à la scène comédienne dans laquelle excelle la mère qui abandonne sa fille lors de la « fête de Pentecôte » (*L'Asphyxie*, p. 170) au pensionnat en présentant le motif fallacieux d'un départ en voyage ; toutefois, la sortie de la fillette avec une surveillante les met sur le chemin de « la maison de [la] mère » (Ibid. p. 186). Berthe ne cesse alors, dans un empressement feint, de s'enquérir des études et de la santé de Violette, rebutée par l'hypocrisie de sa mère : « Je ne crois pas que je pleurais pour elle, mais pour mon incapacité de répondre « ça va » avec le même naturel qu'elle. J'étais honteuse de son mensonge. J'avais envie de m'enfuir, de me cacher à la cordonnerie, de cracher sur mes souliers... » (Ibid. p.187) ; le crachat étant ici une matérialisation de la colère que l'enfant veut expectorer : « Quand j'eus fini de cirer mes chaussures, je crachais dessus plusieurs fois : je me révoltais. » (Ibid. p. 178.)

« C'était une mère irréprochable. ¹ »

Comme son auteure, le texte est fidèle à la mère, un texte anguleux et aux multiples arêtes. Mais alors que le personnage de Berthe s'assène, se dessine en lignes abruptes, celui de Fidéline, la grand-mère, s'exprime en rondeurs.

« Tandis qu'on montait les baraques, les manèges, ma mère faisait une cure de repos dans le noir. Elle se couchait à cinq heures de l'après-midi. Son livre *Rester belle* ne la quittait plus. Elle évitait de parler, de s'impatienter. Elle buvait du consommé, de l'eau minérale, mangeait des fruits. Ce régime m'enchantait, il me permettait de passer les soirées avec ma grand-mère. (...) Quelquefois, elle s'éloignait dans un chemin herbeux. Elle pinçait sa longue jupe en son milieu, l'avancait un peu devant elle, se tenait droite et se soulageait avec la majesté d'un cheval. A part le bruit du liquide qui coulait, on eût cru qu'elle posait pour un peintre². »

Si la présence maternelle escamote tout ce qui l'entoure, elle ne peut supplanter celle de la mère ancestrale. Tandis que la mère est un ersatz d'œuvre artistique, la grand-mère demeure un authentique modèle du peintre, muse dans les plus simples, voire triviales expressions de son existence. L'action scatologique de celle-ci acquiert une dimension gracieuse. Elle est ainsi première, et primaire. Contrairement à sa fille, Fidéline est tangible, telle la nourriture qu'elle prodigue, et donc rassurante. C'est « la pourvoyeuse d'amour, la nourricière³ », qui acquiert d'autant plus de profondeur que sa présence pallie l'absence de la génitrice, elle est compensation et réconfort.

« - (...) Votre mère est partie. Grand-mère apparut plus dense qu'elle ne l'avait été vivante, plus résolue⁴ ! »

La grand-mère est associée à une présence irradiante. Elle est figure bienfaitante ; quoique peu attirante.

« Je voyais la tige de ses bottines à boutons, je voyais ses bas noirs et, dedans, ses mollets étranglés comme ceux d'un trotteur. Je détournai la tête, choquée par cette laideur chétive qu'elle me dévoilait⁵. »

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 188

2. Ibid., p. 9-10.

3. Catherine Siguret, op. cit., p. 122.

4. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 174.

5. Ibid., p. 86.

La répulsion provoquée par l'apparence de la grand-mère s'oppose à l'émerveillement face à l'apparat maternel. L'enfant, exprimant un jugement esthétique, s'en libère néanmoins, puisqu'aucune identification n'est établie entre admiration et affection. L'attachement à Fidéline est inconditionnel, et ce en dépit du regard appréciatif ou dépréciatif que l'enfant peut porter. Bien qu'imprégné des codes et critères du beau, il s'en détourne. Il déroge ainsi au principe de ductilité auquel il semble soumis. Nos auteures écrivent et ne réécrivent pas l'enfance ; elles l'inventent libre, et parfois obtuse. Ainsi se profile une enfance avec beaucoup d'aplomb. En effet, l'appréciation enfantine demeure ici stérile vu qu'elle n'engendre pas le jugement ou le sentiment. Cela corrobore l'idée que l'enfant tangué entre deux espaces, il est à la lisière du monde socio-culturel, et tout en portant dessus un regard perçant, il n'en est pourtant pas aveuglé et préserve sa perspicacité.

« Je la confondais dans ce demi-sommeil avec le cheval triste du camionneur du quartier. A cause de la difficulté qu'elle avait de tousser et de s'arrêter de tousser, j'imaginai cette bête traînant les déménagements des pauvres et fléchissant dans les côtes. Avec le supplice dans le jarret, la bête grimpait¹. »

La détérioration de la santé de la grand-mère s'accompagne de sa déchéance et la transmue en un être que l'enfant ne reconnaît plus. L'assimilation de la dégradation physique de Fidéline à la bestialité souffrante la distancie d'elle-même puisque la lumière, émanant de la profonde tendresse dont l'enfant et la grand-mère s'entourent mutuellement, s'est éteinte à l'approche de la mort de cette dernière, l'agonie ayant ravi celle qui « ne s'appartenait plus » en n'appartenant plus à Violette, en s'éloignant de la petite-fille. L'aura de la grand-mère ressuscitera néanmoins. Elle demeurera ;
Grandeur, d'un mystère que l'on ne réussit pas à percer ;

« Invisible, grand-mère devenait plus mystérieuse dans sa forteresse : sa chambre de malade². »

Délicatesse, d'une personne à l'indéfectible grâce ;

« Grand-mère était gracieuse avant tout³. »

Embaumement, d'une exhalaison florale.

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 26.

2. Ibid., p. 27.

3. Ibid., p. 29.

« J'étais imprégnée d'elle comme nous le sommes d'un parfum. ¹ »

En définitive, la grand-mère, ainsi que la mère sont forces : sereine de la grand-mère, intimidante de la mère ; les deux sont des figures vigoureuses dont la fille et petite-fille prend le parti.

« Je suis la fille non reconnue d'un fils de famille, je dois rivaliser en soins, en médaille et chaînette d'or, en robes de broderie, en longues anglaises, en teint clair, en cheveux soyeux avec les enfants riches de la ville lorsque ma grand-mère me promène dans le Jardin public. L'ange se change en gouvernante. Dans la chambre, c'est presque la misère – mon vase de nuit se transforme en saladier au début des repas – dehors c'est la représentation. Vanité des vanités ? Non. Ma mère et ma grand-mère sont intelligentes, elles ont de la personnalité, elles ont été écrasées l'une et l'autre à vingt ans, elles veulent combattre la malchance quand elles enrubannent une petite fille. Le Jardin public est l'arène, je suis leur petit torero, je dois vaincre les enfants cossus de la ville. La sous-préfète a demandé pourquoi mes cheveux brillaient tant, ce qu'on leur faisait. Ma mère implacablement, me donne trois cents coups de brosse trois cent soixante-cinq jours par an, ma tête penche, c'est cela mon premier souvenir². »

Dans un éternel renouvellement générationnel, les exigences se transmettent ; l'histoire familiale de Leduc en est une illustration puisque celle-ci affirme ceci : « ma mère était sous la coupe de ma grand-mère qui aimait voir sa fille chic », et de renchérir « jamais ma mère n'était assez coquette pour ma grand-mère »³. Cependant, l'importance accordée à l'apparence n'est nullement pure futilité puisqu'en s'apprêtant et en entretenant sa toilette, les mères manifestent leur volonté de ne pas sombrer entièrement, leur refus de courber l'échine sous les coups implacables du sort. L'élégance féminine se révèle acte de résistance face à l'adversité, contre l'acharnement de la société phallocratique qui n'a laissé de répit ni à Fideline ni à Berthe. Ce moyen de se libérer, du moins partiellement, du joug patriarcal, est également suggéré par Clotilde à sa mère, laquelle se laisse amoindrir par la figure fruste et rude du père, surnommé par sa fille la badine.

« Clotilde prit le bord de la cuve à deux mains :

- Si tu changeais de coiffure ?

Frise, tu seras moins triste, se disait-elle. Attaque. Qu'est-ce que tu attends pour attaquer ? Il veut nous changer en souris des champs. Il ne veut pas que nous nous sauvions.

- Si je changeais de coiffure ? dit la mère hébétée⁴. »

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 26.

2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 28.

3. Entretien de Violette Leduc avec Pierre Démeron.

4. Violette Leduc, *Les Boutons dorés* in *La Vieille fille et le mort* [1958], Editions Gallimard, 1958, p. 115.

L'enfant désire transmettre à sa mère son audace et sa vigueur, ne veut nullement assister à la déliquescence des traits maternels. « Clotilde ne pleurait pas. Elle pleurait rarement¹. » Et voudrait que celle qui « se soumit », se révolte. Ici encore, la descendance se montre éprise de liberté, et fait preuve de lucidité ; voilà pourquoi elle se révèle apte à exprimer ses propres volontés. L'enfance ne se laisse pas enclaver, elle est émancipation ; et cette fougue qui l'anime, elle voudrait ne jamais la voir désertier l'être maternel. Car dans le jeu de miroirs inhérent à la relation entre parents et progéniture, les reflets se dessinent et s'inter-définissent, et Violette, en l'occurrence, choisit d'être celui de l'inaltérable pétulance.

« J'avais seize ans, ma mère attendait un enfant légitime. Un soir (...) je dis sans réfléchir : “Une femme enceinte, c'est laid.” (...) J'avais dit cela parce que je voulais encore ma mère élégante et svelte, ma mère coquette qui avançait, reculait devant la grande glace avec la patience d'un mannequin de maison de couture. Ses manchettes, sa guimpe à baleines, son immense chapeau choisi parmi tant d'autres me manquaient jusqu'à en gémir². »

Dans l'œuvre de NDiaye également la descendance exprime le refus de la faiblesse maternelle. En la mère est perçue ou attendue par l'enfant une force envers et contre tout. Elle est, et devrait demeurer une figure puissante, inébranlable (notamment par l'âge chez Leduc) face aux assauts du destin et aux coups, fussent-ils assénés par l'enfant lui-même. C'est le cas de Malinka devenue Clarisse Rivière qui, en dépit de sa gratitude envers sa mère répondant au dénigrement de sa fille par un acquiescement, aurait préféré que celle qui s'efface s'impose en couleurs soutenues, qu'elle soit fauvisme et non impressionnisme.

« Elle l'eût voulue plus difficile encore, elle l'eût voulue haineuse et indignée³. »

L'enfant se veut le prolongement de l'ardeur, et non de la fadeur. Il veut voir la mère s'imposer au lieu de s'escamoter, y compris quand c'est lui-même qui lui fait front. Il ne désire appréhender l'ascendance qu'à son apogée. L'enfance fait le choix de son ascendance ; elle qui suivait la lignée, la trace désormais. Le schéma, de cette manière, s'inverse parfois, et la mère biologique est alors supplantée par une mère d'adoption.

« FRANCE. – (...) Et je vous donne tout ce que nous avons, Mme Diss, mère chérie, et je me charge de le lui expliquer, à lui qui sera furieux.

1. Violette Leduc, *Les Boutons dorés*, p. 114.
2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 63.
3. Marie NDiaye, *Ladivine*, p.14.

Mais elle est considérable, ma dette envers vous ! Oh, permettez-vous que je vous appelle : Maman ?

Oh, s'il vous plaît.

MME DISS. - Va, occupe-toi du prêt. Ne m'approche plus. Nous verrons plus tard.

L'odeur de ta sueur est forte, pareille à celle d'un animal qui a peur. Mais fais-toi belle, fais-toi belle.

FRANCE. - Vous êtes trop belle pour moi, maman, Mme Diss, si belle...¹»

France, la belle-fille « si peu plaisante à regarder » de Mme Diss, voudrait considérer cette dernière comme une mère de substitution qui, « si éclatante » et éblouissante, a épargné la femme de son fils pourtant disgracieuse puisqu'« encore mal dégrasée, encore lourde et taciturne² ». Tel l'enfant désiré, ici c'est la mère qui est convoitée. Toutefois, elle se heurte au rejet de cette belle-mère, et mère belle. Encore une fois, le personnage endossant le rôle de l'enfant est dénigré par une mère imbue d'elle-même. Les liens au sein de la famille empruntent ainsi une forme cyclique qui les inscrit dans un éternel recommencement. La sphère constituée par cette microstructure se referme ainsi sur elle-même et son confinement en induit la dégénérescence. Par extension, cette décomposition atteint non seulement le thème principal, mais contamine également ses sujets satellitaires.

Entre autres, le dépérissement physique s'assortit de la décadence axiologique ; et l'apparence, désormais dévoile ingratitude, lâcheté, voire trahison. Cette imbrication du latent et de l'apparent se lit, en filigrane, dans les appréhensions de la descendance, dans ses esquives. En effet, l'enfant souhaite ne jamais percevoir les marques de décrépitude sur le visage de la mère, car en découle l'impression d'une intrusion violente dans l'univers de celle-ci. Et, paradoxalement, la génitrice est encore plus redoutée quand elle ne se présente pas sous ses plus beaux atours.

« Je n'osais plus la regarder. Elle était peut-être désordonnée...³ »

Nous retrouvons cet aspect dans les œuvres ndiayennes, à l'exemple de *Ladivine* où, bien que l'ayant rebutée, Malinka déplore la déchéance maternelle quand les signes de déclin deviennent objet à constatation, et donc à matérialisation.

« La mère de Malinka ouvrit la porte avec méfiance. Des mèches de cheveux s'échappaient toutes droites de son chignon serré, la braguette de son jean n'était montée qu'à moitié.

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 20.

2. Ibid., p. 16.

3. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 129.

Quand elle s'attendait à la visite de sa fille, elle apparaissait toujours parfaitement mise et soignée, songea Malinka dans un brusque accès de tristesse¹. »

De même, dans *Mon cœur à l'étroit*, lorsque Nadia surprit, après de longues années de mépris unilatéral, sa mère échevelée, cette dernière, décontenancée, esquissa un geste afin de se dissimuler au regard de sa fille, ce qui ne manque pas de nous renvoyer à la réaction « méfian[te] » de Ladivine Sylla. Les intrigues de ces deux romans se faisant écho, étant donné que c'est la descendance qui y est coupable d'abandon, s'établit un parallélisme entre ces deux extraits ; en ressort ainsi une dimension qui transforme l'intimité violée de la mère en un parachèvement de la perfidie filiale. Le dernier rempart de leur dignité s'effritant, les mères qui mettaient un point d'honneur à entretenir une apparence plaisante et avenante se retrouvent contraintes à un ultime dénuement, à un absolu désarmement.

« Les jambes toutes molles, j'entre dans la maison de mes parents.

Ma mère cesse de chanter. (...) L'enfant, Souhar, les doigts accrochés aux barreaux d'un parc, pose sur moi un regard légèrement blasé, supérieur. (...) Ma mère paraît embarrassée, dans l'expectative – de quoi, mon Dieu ?

- Oui ? interroge-t-elle enfin dans sa langue.

Je déglutis. Je dis, dans un murmure :

- C'est moi, ta fille.

- Laquelle ? demande ma mère en français, après un temps.

- Nadia, dis-je.

- Nadia ? répète ma mère.

Ses mains se posent sur ses cheveux, comme pour les cacher, comme s'il était dit qu'une fille ne devait voir les cheveux de sa vieille mère délaissée. Elle jette un coup d'œil à Souhar, l'air égaré². »

Ainsi, le sujet de l'apparat est-il investi de notions qui le dépouilleraient presque de sa superficialité. Il devient motif qui participe de la portée exégétique, y compris lorsque le thème en question concerne, non plus le parent, mais la descendance. Les exemples de Malinka et de Violette en sont l'illustration.

« Elle pouvait voir dans le miroir s'assombrir ses yeux et se plisser son front comme chaque fois qu'elle pensait à la douleur de la servante, et cependant ses lèvres continuaient de sourire, ses belles lèvres peintes d'un rouge violent de fille presque heureuse³. »

1. Marie NDiaye, *Ladivine* [2013], Editions Gallimard, 2013, p. 117.

2. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 364-365.

3. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 59.

Quant à Leduc, prise dans le délire de persécution duquel elle est atteinte, elle s'abandonne à sa paranoïa et se livre à un numéro presque clownesque traduisant une des angoisses qui l'ont hantée, à savoir celle de déplaire et d'être désaimée, essentiellement de sa mère, la spectatrice dépitée et déconfite de cette scène que l'on ne peut trop tronquer sans la dénaturer ; d'où la longueur du passage ci-dessous qui la relate et en dénote par là même la démesure et la démence.

« Je me grime, miroir, un coup de main, il faut me réussir ça en un clin d'œil. Ce rouge framboise dégouline fameusement sur ma bouche fendue jusqu'aux oreilles. Confiture, ce que tu peux être hideuse. Je suis méconnaissable. Ma bouche traverse mon visage. Elle rejoint les clowns. Salut Méphisto, ça biche ? Mes sourcils mandarine courent jusque dans mes cheveux. Une croix au fusain au milieu de mon front, le deuil vient de là.

- Je suis belle ? Je te plais ?

- ...

- Je suis belle ?? Je te plais ?? Je suis bé-bé-bé-bé-belle ? Je te plais-plais-plais-plais-plais ? Jé té plais pas ? Té difficile. Té préfères l'ombre à la peinture ? Té pètes avec ta bouche, la nuit.

Elle m'écoutait, prostrée.

Partie maman. Partie chez Zézette. (...)

Si je griffais mes joues... Il est long à venir, par moment, le sang. Je me laboure, il coule sur mes joues. Courons, qu'elle le voie pendant qu'il est frais. (...)

Elle a caché ses enfants dans sa chambre à coucher. Elle a fermé à clé. (...)

- Tu ne vois pas que je te donne mon sang ? ai-je dit tout bas. (...)

Deux mères s'entendaient. Zézette a apporté deux coussins pour le dos de ma mère. Des enfants heureux se battaient dans la pièce voisine. (...) Zézette « décafotait » son poêle avec un tisonnier. Elle veillera sur moi quand ma mère sera partie. Elle l'a promis. Zézette pourrait être ma fille. (...)

- Toi tu oublies, moi je n'oublie pas, finit-elle par dire. Je la comprenais. Le bourreau exerce son métier ensuite il se soûle. La victime ne réagit plus, elle est sur le carreau. (...)

Je vois ce qu'elle regarde : un visage dégoulinant de rouge à lèvres. Du jus de framboise, de la mandarine. Manman, pitié, je suis au bain. Ils grattent au plafond, l'insecte perd ma raison, comprends-le. C'est mon mal, c'est mon secret. Mes ennemis¹. »

Le souci de l'apparat, dans les œuvres de Leduc et NDiaye, se manifeste dans l'outrance, et si cette exacerbation renvoie une image maternelle à la lisière du caricatural et donc du ridicule, frôlant ainsi parfois la comédie, cela prend des airs dramatiques quand il s'agit de l'enfant. En effet, ce dernier s'adonne à des exercices relevant de la simulation en exécutant et improvisant une panoplie de grimaces, même si cela s'inscrit dans le contexte d'un épisode hystérique. Malinka et Violette sont les actrices de leur propre malheur, et tandis que la première plaque sur son visage la teinte d'un bonheur feint, Violette s'embrase dans un numéro de

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 344-347.

bouffonnerie pathétique dégorgeant de couleurs criardes, criant le désespoir d'une fille dont l'attrait a toujours été éteint et qu'elle tient pour responsable de son manque d'amour, d'étreintes. En arborant la flamboyance chromatique des couleurs chaudes (le rouge et l'orange en l'occurrence), les deux filles, tels des Arlequins dont l'apparence bigarrée, chamarrée est à l'opposé de sa profondeur, se travestissent en fardant leur culpabilité de tortionnaires. Doublement puisque, d'une part, elles tiennent leurs mères captives de leur acharnement punitif, dans la dépossession pour Malinka (la distanciation obsessionnelle de « la servante ») et dans la possession pour Violette (la fusion obsessionnelle avec Berthe) ; et d'autre part elles demeurent prisonnières de la souffrance qu'elles s'infligent, ne pouvant ignorer leur laideur (physique pour la deuxième, morale pour la première).

A l'évidence, la thématique de l'apparat sur laquelle on s'est penché en laisse transparaitre d'autres fondamentales.

« Il est (...) intéressant de souligner le sens étymologique du « persona » latin : masque d'acteur, masque parlant qui peu à peu glisse sémantiquement vers le caractère, la personnalité, l'individu. A moins que le mouvement soit inverse et que ce soit l'individu qui peu à peu rejoigne ce qui l'enveloppe et le désigne aux autres, son masque, son « apparence » physique qui, bien plus qu'une simple représentation est son être véritable. La personne et le corps ne font alors plus qu'un, l'homme n'a pas un corps en sa possession, il est réellement ce corps, tout comme l'acteur est le masque parlant.

L'individu, en tant qu'homme isolé, en tant que singularité, ne peut donc exister, il est relié par son corps au monde environnant, il est bel et bien subordonné à une totalité sociale et cosmique qui le dépasse¹. »

L'image maternelle revêt les aspects mentionnés ci-dessus, tout en les détournant toutefois de leur logique déductive, pour privilégier une imbrication accumulative reflétant la densité multidimensionnelle de la mère. Celle-ci est un personnage théâtral de par la concentration, et de par l'exacerbation. D'une part elle cristallise l'aspect représentatif en ce qu'il est point de focalisation – puisque « Le nom de « théâtre » vient du grec *theatron* qui signifie « le lieu où l'on regarde »² » – voire de compréhension, les deux auteures ayant à cœur de sonder cette âme qui intrigue par sa proximité et opacité, « car *theatron* vient de *theorein*, que l'on peut dire : voir, mais aussi concevoir, comprendre, entendre (qui donne : théorie, théo-rétique, toutes notions non loin de l'*eidon* de Platon)³. » Ainsi la mère est condensation

1. Jean-Jacques Vincensini dir., *Souillure et pureté, Le corps et son environnement culturel*, Actes du Colloque organisé à Corte, les 21, 22 et 23 octobre 1999, par l'Equipe de Recherche Lettres et Langues, Maisonneuve & Larose, p. 101.

2. Alain Viala, Daniel Mesguich, *Du spectacle*, Presses Universitaires de France « Le théâtre », 2011, p. 16.

3. Ibid.

sensorielle, perceptive, et conceptuelle. Et d'autre part, la figure maternelle se manifeste dans un paroxysme tragique, un déchirement de cris stridents qui se prolongent en point d'orgue jusqu'à l'essoufflement.

Par ailleurs, l'incarnation scénique de la mère signe sa désincarnation tandis que sa confusion en un extérieur, tout soigné soit-il, la dévide de son intérieur, et de figure elle devient figuration. C'est le cas notamment de Mme Diss dont la rigidité physique permet la rigidité mortifère de Jacky, ou d'Hilda dont l'accapatement par l'ersatz maternel, à savoir Mme Lemarchand, devient dévastatrice vu que cette dernière aspire chaque once de vie de sa servante infantilisée pour la transformer en une poupée de chiffons.

La migration du fond vers la forme, et inversement, est capitale dans la vision de la mère et dans celle que cette dernière a de l'enfant en particulier ; en effet, cela implique les notions de complexité et d'unité. L'ascendance est tour à tour synonyme d'équivocité et d'univocité, et quoique le premier caractère soit hégémonique, le deuxième se manifeste chez les parents ou grands-parents simples, voire simplets, dont l'âme candide les assure de l'affection (bien que cet attachement soit parfois l'aboutissement d'un cheminement où des sentiments condescendants puis repentants se font suite) de leur descendance acquise à leur pureté. Ainsi, le corps des géniteurs est issu soit d'un matériau composite, sous un aspect monolithique, soit d'une matière d'une blancheur qui en rend la transparence. Il est impénétrable ou translucide.

Cependant, la présence de la génitrice n'investit pas uniquement la sphère de la représentation, elle se révèle également centrale dans celle de la transcription, étant donné que le cadeau fait par la mère appelle la scène où la narratrice devient le modèle d'un peintre. Tel ce tricot dont les rayures recouvrent le fond d'une toile, le visage de Berthe empreint le paysage leduzien.

« Le lendemain matin ma mère a fouillé dans un déballage de jupes, de robes, de foulards, de lingerie. Entre les Nouvelles Galeries et les Produits d'Auvergne. Elle l'a trouvé sous un tas de robes flasques :

- Je te l'offre. Tu as vu son chic ? Mets-le devant toi. Je l'ai mis devant moi. (...)
Son cadeau. Il fondait dans mes mains. (...) Quel tricot, quelle coupe. Des rayures bleues, des rayures blanches, un col russe. Si j'avais deviné que, vêtue de ce tricot, je poserais pour un peintre...¹»

En dépit de son aspect anecdotique, l'auteure ne manque de relater cet épisode. C'est habillée d'un vêtement offert par sa mère que Violette pose pour le peintre Paolo Vallorz ; d'où la

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 351.

centralité de la peinture dans le rapport à la génitrice. Le pictural fait écho au reflet, la toile au miroir dans lequel la mère se mirait pendant ses années d'élégance, ses années glorieuses.

« - J'oubliais... Venez avec ce tricot.

Il m'embrassa sur les joues. Il me donnait quelques miettes de ce qu'il recevait de Jacques.

Je brossai longtemps mon tricot à larges rayures blanches et bleu marine. Pourquoi Paolo le préférait-il ? Je le remis sur mon dos. Je montai sur une chaise devant la glace, j'essayai de le voir pour la première fois. Je n'y parvins pas. Je le déposai en grande pompe sur le dossier d'une chaise dans la salle à manger, en face de la place de Jacques quand il dînait chez moi avec Denis¹. »

Le miroir, le reflet, le tricot offert par la mère, le souci de l'image, l'amour infertile porté à un homosexuel : la présence maternelle s'impose subrepticement. Elle s'insinue partout, se distille. Elle se révèle ainsi codifiante (elle représente une grille de lecture, d'interprétation), et codifiée (présence subtile, transparaisant par petites touches). La mère est peinture.

En effet, la référence maternelle travaille à la fois l'axe syntagmatique (souvent thématique, ou rhématique) et l'axe paradigmatique puisque l'auteure y puise des rapprochements (comparaisons ou métaphores). Le renvoi récurrent à la figure de la mère permet la familiarisation de l'auteure avec son propre univers, et potentiellement avec celui de l'ascendance en réduisant, autant que possible, la distance qui sépare Violette de Berthe, en conjurant la fatalité de l'éloignement. Par ce biais est donc entretenu un lien, certes ambivalent, à l'instar de celui tissé avec la mère, mais rassurant dans la mesure où s'établit une double appropriation. L'écriture à travers le prisme maternel est possession.

« On a donné de grands coups de pinceau au ciel. Il y a des escadrilles de panaches frisottés. Les « pleureuses » qui couronnaient les chapeaux de ma mère leur ressemblaient². »

Et elle est, par ailleurs, possession par la mère du monde qui s'offre à la perception de l'auteure. Leduc, par le truchement de « métaphores créatives », réinvente son environnement en le marquant de l'empreinte indélébile de Berthe. Ainsi, en associant « deux concepts hétérogènes », se crée une « pression conceptuelle », et c'est alors « le concept exprimé par la source qui exerce une force sur celui exprimé par la cible en le restructurant d'une façon imprévue³. »

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 374.

2. Violette Leduc, *L'Affamée* [1948], Editions Gallimard, coll. Folio, 1974, p. 25.

3. Marco Fasciolo, Micaela Rossi, « Métaphore et métaphores : les multiples issues de l'interaction conceptuelle », *Langue française* 2016/1 (N° 189), p. 5-14, p. 11.

« En présence de métaphores conflictuelles, la pression du concept étranger – du foyer – pousse à restructurer le concept cohérent : la teneur. (...) C'est ce renversement de la pression conceptuelle qui change le conflit en instrument de création : si la pression sur le foyer garantit l'identité acquise des concepts, la pression sur la teneur la remet en question¹. »

Pour exemple, on prendra cette phrase où l'« expansion prédicative » (selon la désignation de Georges Molinié) formée d'épithètes oxymoriques, figure l'onde comme une matrice opaque et pourtant enveloppante ; néanmoins peut-on aussi y saisir d'autres significations tant le qualificatif « maternelle » se prêterait à maintes interprétations.

« Sous le pont, une eau sombre et maternelle court avec ses petites ondulations². »

La mère est finalement un personnage haut en couleur, au port altier, au style singulier, d'une insigne beauté et intelligence, nourrissant des rêves de grandeur. Se définissant au premier abord comme figure d'exposition, elle se réduit à une enveloppe pour être réinvestie. Le mouvement y est alors insufflé par l'enfant qui se libère de l'image par l'imagination. L'inertie du masque laisse également place au mouvement et à l'agitation de la violence. La mère est par conséquent tour à tour figure et transfigurée, tangible et dématérialisée. Toutefois elle ne survit que par opposition à celui qu'elle a porté, et qui désormais la fait exister, souvent à ses dépens. La mère subsiste dans le délitement des liens à sa progéniture, ceux-ci perdent toute consistance, et se reconcrétisent néanmoins. La figure maternelle devient alors symbole, doublement, puisqu'on la veut non seulement force, mais également force des mots. La mère hante l'imaginaire enfantin, et écrivain.

L'image prend, somme toute, plusieurs atours et détours, laisse apparaître ou fait disparaître ; et l'enfance l'efface, y fait face, ou en fait fi. Dans cette relation versatile, tout est objet à changement, ou à échange. En effet, le thème de l'apparence dans les œuvres de nos deux auteures s'assortit, entre autres, du sujet de l'argent. L'attrait est dessiné par une nature qui semble avoir choyé les parents, essentiellement la mère, et gâté une enfance défigurée, qui est sa propre tare (les procréateurs en étant exempts) ; et se redessine comme le nez déformant le visage de Violette qui paierait volontiers pour un nez plus avantageux, « un peu enfantin aussi...³»

-
1. Michèle Prandi, « Les métaphores conflictuelles dans la création de concepts et de termes », *Langue française* 2016/1 (N° 189), p.35-48, p. 40.
 2. Violette Leduc, *L'Affamée*, p. 198.
 3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 451.

« Un minois remet tout en question. Plaire, oh plaire jusqu'à ce qu'on vous emmène sur une civière. Je rêvai : obtenir un sourire charmant du poinçonneur de mon billet de métro. Interrompre les gourmets, lorsque je traverserai une salle de restaurant. Fleurir, rayonner à la sortie des écoles, pour les écoliers. Quel est ce petit enfant qui jouait, qui ne peut plus baisser les yeux ? Ton amoureux, ma petite. Prix : vingt mille francs¹. »

La séduction se réalise de et par l'enfance, entière dans le schéma attractif. L'enfant est sujet perceptif ; il est, absolument, regards.

Il est l'objet sur lequel on pose les yeux ; et un objet.

2. *Appât*

« Viens m'embrasser, enfant, *je t'en intime l'ordre*. PAPA ne craint personne, maintenant. J'ai prospéré et accumulé, j'ai acheté et vendu, racheté puis revendu. Ami, ma fille, ma toute petite, c'est à toi que je donnerai les pâtes de fruits si tu viens, là, tout de suite m'embrasser². »

C'est de cette manière qu'Aimé tente d'appivoiser sa fille, de l'allécher par les friandises qu'il lui tend afin d'escamoter la distance de plusieurs années d'abandon. Il somme sa fille de se répandre en de tendres effusions par ses exhortations, pressantes, à l'image des spéculations financières enfiévrées et frénétiques, des transactions successives d'un personnage au désir du gain continuellement attisé. L'argent assoirait la légitimité de laquelle se prévaut ce père dont la cupidité est projetée sur son enfant. Celui-ci serait, à l'image de son géniteur, mû par la même avidité et convoiterait donc les douceurs exposées à ses regards par un père aux larges prodigalités. L'intéressement évince donc le rapprochement et l'échange pécuniaire régit les relations intergénérationnelles. D'une part les interactions se cantonnent aux contreparties, et d'autre part la procréation devient pullulation, d'enfants et de billets. Le géniteur n'est assouvi que dans l'entassement, des biens et (étant révulsé par le larmoiement de sa fille) des garçons.

« J'aurais un fils, de nombreux fils pareils à moi. Je suis riche. J'ai de l'orgueil, une prestance. Surtout, je suis riche³ ».

La prédominance du nombre est ici palpable à travers l'aspect ostentatoire de la vanité possessive. Les occurrences relatives à la richesse sont nombreuses dans le texte ndiyäen, mais

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 450.

2. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 18-19.

3. Ibid., p. 26.

également leducien où la narratrice exulte d'un plaisir jubilatoire devant la profusion matérielle. Elle est prise dans un rituel, comptant son trésor comme pour s'assurer de sa réalité ; Leduc aura toujours la crainte que ses économies ne s'évanouissent et que ses billets ne perdent consistance. Son rapport à l'argent, dont nous verrons qu'il est déterminé par son enfance, est lien presque charnel. L'auteure évoque par ailleurs, parfois avec nostalgie, l'époque où elle vivait, confortablement, d'expédients et notamment du marché noir durant la guerre.

« Février 1945. Paris a été libéré, moi je n'ai pas été libérée de mon âpreté au gain, de ma ténacité de gagne-petit, de mes aspirations aux trafics, de mes penchants pour l'illicite, de mon désir de partir de rien pour me surpasser. L'argent, gagné avec mes efforts de débardeur, il dort, je n'ose pas l'éveiller. Ma mère dit qu'il serait sage de le déposer dans un coffre du Crédit Lyonnais. Je ne me sers pas de cet argent pourtant je le possède puisque le laisser dans une banque ce serait l'abandonner. Ce serait le mettre en pension comme j'étais en pension. Ma mère me dit qu'elle m'en reparlera. Son conseil m'effraie, son conseil m'afflige. La banque, une trappe pour mon bas de laine. La banque, une abstraction. L'abstrait me désespère : il m'échappe¹. »

Cette réalité, à l'inverse, n'est pas celle d'Aimé qui étale le leurre de ses « cent francs et cent francs et encore cent francs² », de ses pièces sonnantes et trébuchantes. Ce leurre est aussi celui d'un père qui, sous des airs de générosité, fomenté son escroquerie ; en suscitant et cultivant l'intérêt de sa progéniture, c'est son insatiabilité qu'il nourrit en tentant d'extorquer de l'argent à sa famille. Le parent n'est nullement un donateur mais un voleur.

Ainsi s'embrument les statuts et les attributs, et ceux qui sont censés prodiguer, dérobent. Cette imbrication est illustrée par le personnage féminin et proxénète de Khady Demba qui, à la « face ronde et bienveillante » et d'« une sollicitude toute maternelle », renvoie Khady « au temps de son enfance »³, et entoure cette dernière d'égards et d'attentions, bien qu'intéressés. Elle est sa protectrice et tortionnaire, les deux états ne s'opposant nullement et s'enchaînant presque naturellement.

« Elle finit son café avec une satisfaction un peu gâtée par l'irruption de Khady, fit claquer sa langue sur son palais puis, péniblement, se leva pour s'approcher de Khady, la prendre dans ses bras et, maladroitement, la bercer en lui promettant qu'elle ne la laisserait pas tomber. Pas de risque, chuchota Khady, avec ce que je te rapporte⁴. »

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 16.

2. Ibid., p. 27.

3. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 305.

4. Ibid., p. 308.

Exploitation et cupidité se mêlent à l'abnégation et la maternité, et ce sans heurt, sans hiatus aucun, comme si cela coulait de source, était dans l'ordre des choses. L'œuvre de NDiaye se construit sur la confrontation sans affrontement. Les antagonismes cohabitent au sein d'un mécanisme au fonctionnement fluide, et aux rouages bien graissés. La représentation des figures parentales se dessine sur le même modèle d'une harmonie tumultueuse. Les figures maternelles sont en effet vénales, autant Berthe qui « ne veut pas dépenser¹ », que Mme Diss, dont l'attachement à l'argent supplante celui qui ne devrait être porté qu'à l'enfant qui est désormais monnayé. L'intérêt pécuniaire supplante l'abnégation intergénérationnelle, les parents se détournent de leur progéniture comme Nancy s'est détournée de Jacky durant des années pour revenir enfin arborant des signes ostentatoires de richesse. Or sa disparition a laissé le champ libre à la mort de son fils.

Le lien matériel prévaut ainsi sur le lien maternel. A la substitution (a priori avantageuse puisque plus digne du statut de la mère aimante et dévouée) de la mère biologique par une autre figure, fait écho la convoitise des objets d'apparat. La prédominance de la possession est corollaire de l'intérêt non pas « à » mais « de » l'enfant. L'enfant est troqué.

« NANCY. - Je suis contente.

Je... Je tâcherai de faire mieux que vous encore puisque, moi, ces enfants que vous avez, je ne les quitterai pas.

FRANCE. - Il faudrait qu'elle me passe sa robe et ses sandales, le sac également. Je n'aurai jamais rien eu d'aussi joli.

MME DISS. - Tu veux prendre sa petite robe de cuir ? Ses sandales en peau de serpent ? De quoi tu auras l'air ?

FRANCE. - Ah, mais il le faut². »

L'enfant devient une monnaie d'échange étant donné que, d'une part France lègue sa descendance à Nancy contre l'appropriation d'objets rehaussant les couleurs maternelles, et d'autre part, Mme Diss réclame une rétribution à cette dernière pour se remémorer Jacky. Celui-ci est alors contrepartie.

« NANCY. - Et le garçon s'appelait Jacky, le petit Jacky car il n'était pas grand. Tu t'en souviens. Je t'en prie.

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 295.

A l'image de sa mère, Violette Leduc concède son avarice dont elle avoue sans ambages ceci : « C'est vrai, (...) ça me ravit, vous pouvez jeter ce mot-là, je le ramasse avec plaisir » (Violette Leduc, entretien « la laideur, les jupes, l'argent, la solitude, Simone de Beauvoir », enregistrement de 1970). Cela laisse donc penser qu'elle parle avec indulgence de l'avarice de Berthe.

2. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 69.

MME DISS. - A moins de cinq mille, non, je ne m'en souviens pas. (...) Je ne me souviens de rien pour rien.

NANCY. - Oui, oui. Voilà. Attends, que je regarde ce que j'ai. Voilà. Trois billets de cent, tiens. Voilà pour toi.

MME DISS. - Le pauvre petit Jacky...¹»

Le souvenir du petit garçon, et partant son être même, est tributaire de l'argent que l'aïeule soutire à la mère. Les réminiscences, insaisissables et vaporeuses, que la mémoire capricieuse et corrompue de Mme Diss rend versatiles, sont achetées. L'argent est converti en enfant. Lequel est tributaire d'une mémoire dont la résurgence est commandée par le seul aiguillon de l'argent ; cette mémoire ainsi soudoyée et donc souillée, condamne la vie de l'enfant à la seule création, voire à la seule invention. Ce dernier n'est alors que simulacre, un « certain² » enfant dont le corps frêle et le visage émacié suivent les mouvements fuyants de la mémoire labile qui en esquisse à peine l'existence.

« MME DISS. - On peut prêter à plus riche que soi. Ce n'est pas absurde, ce n'est pas discutable. Je dois trop d'argent à trop de monde, il me faut un bâilleur neuf, qui me fasse confiance, qui ne me demande rien.

J'ai mon fils, je n'ai qu'un fils³. »

La raison d'être de l'enfance est restreinte aux bénéfices, et cela est également le cas du fils dans *Les Serpents*. Ce dernier constitue un pourvoyeur de fonds pour la mère se targuant de la valeur sûre de l'enfant unique qui ne peut qu'aider sa génitrice, et revendiquant le droit au bien financier dont ce fils est naturellement redevable. L'avidité matérielle de la mère se mêle à l'intérêt des enfants puisqu'elle s'octroie le droit de s'emparer de ce qui est alloué pour fin d'éducation. L'aïeule monnaye donc sa descendance.

« MME DISS. - Les enfants coûtent mais ils vous rapportent aussi. Vous êtes aidés.

Prêtez-moi, chaque mois, ce qu'on vous donne pour les élever. Vous ne toucherez pas à vos économies, si c'est ce qui vous trouble.

Je m'arrangerai avec cette somme-là⁴. »

L'enfant est assimilé à un placement financier, il est investissement. Placé au cœur du système capitalisant, il en est le moteur puisqu'il est le centre d'une machine dont les

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 25.

2. Ibid., p. 24.

3. Ibid., p. 13.

4. Ibid., p. 14.

mouvements se font transactions. La progéniture devient valeur première, première puisqu'elle est en essence financière, première puisqu'elle engendre des profits. En étant ainsi évalué, l'enfant est dévalué. Suivant ce même schéma de déshumanisation à cause de l'argent, le lien maternel est dénué de toute affection, il est volontiers défait, au profit du rapport financier. Sous-tendant l'œuvre de NDiaye, l'argent, de par ses maintes occurrences, finit par supplanter un attachement censé être indéfectible. Il est fil d'Ariane acquérant ainsi l'inflexibilité des personnages.

« MME DISS. - Je ne veux que vous emprunter de l'argent. Mon fils me prêtera bien¹. »

« - France, suis-je effrayante, démoniaque ? Je veux bien oublier que je suis sa mère et qu'il l'oublie également si c'est ce qui doit lui rendre plus facile de me prêter². »

Le seul rapport à la famille subsistant est un lien ténu puisque pécuniaire. En effet, soit la mère se met en position de quémandeuse dans une situation financière précaire. Soit elle devient objet et source de honte pour l'enfant, en raison de la non-adéquation entre les aspirations de celui-ci et l'apport matériel, maternel. Cet aspect est présent dans *Ladivine* et *Mon cœur à l'étroit* puisque Malinka, comme Nadia, rejettent leurs mères car ces dernières appartiennent à une classe sociale modeste, ce qui contrarie les rêves de grandeur des deux filles. Soit la privation subie par la mère, et qu'elle fait subir à son enfant, se transforme en une opulence vengeresse de l'enfant-adulte. Cela est illustré notamment dans *Rosie Carpe* où la protagoniste, ayant vécu autant dans la dégradation personnelle que dans le besoin financier, a infligé son indigence à son fils, et son parcours errant faillit se solder par un infanticide. Titi connaîtra toutefois la réussite, pourtant aigrie.

La prévalence de l'argent dans les textes ndiayiens est par ailleurs notée par Annie Demeyère qui, s'exprimant ici à propos de *Papa doit manger*, met en évidence la constance du thème de l'argent, et partant sa centralité qui est reflétée tant sur le plan actanciel (l'argent transformé en divinité) que sur le plan discursif étant donné que le domaine pécuniaire semble régir les événements et déterminer l'intrigue. « L'argent est ce Dieu que vénèrent le père comme les filles, l'argent (...) apparaît comme moteur de l'action, repli des sentiments dans le registre trivial de la vie quotidienne³. » Il est le fil qui guide la progression de la narration, comme il délie les liens des personnages. Ainsi, au fur et à mesure que l'histoire se noue, les relations familiales se dénouent, s'étiolent ; elles se liquéfient en liquidités.

1. Marie NDiaye, *Les serpents*, p. 12.

2. Ibid., p. 16.

3. Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael dir., op. cit., p. 72.

"France : Ma propre famille, quand il m'arrive d'aller la voir, me prend pour une employée de la mairie venue réclamer, je ne sais pas, le paiement de l'impôt local¹».

Les liens s'effritent mais les figures parentales se couvrent d'une couche ne laissant voir que des visages de plus en plus resplendissants au fil des années. Les parents dans l'œuvre ndiayienne sont épargnés de la sénescence, comme momifiés dans une éternelle jeunesse. Tel est le cas d'Eva et Rudi dont « l'argent et la prospérité ont plâtré [leurs] figures d'un enduit très doux². » Ainsi préservés du passage du temps par l'argent, ils sont également préservés de la décadence causée par la présence des enfants, les leurs étant en effet partis depuis « près de dix-sept ans³. » Cette approche faisant prévaloir les biens matériels sur l'affection filiale est concrétisée par ce premier couple, et corroborée par la situation du second couple de l'œuvre théâtrale *Les Grandes personnes*. En effet, dépourvus de richesse et soutenus par leur fils (dont la présence auprès de ses parents est toutefois contrainte), Isabelle et Georges présentent des signes d'une inéluctable décrépitude. Aussi Isabelle affirme-t-elle :

" Oui mon trésor. (...)

Tu nous rends heureux mais cela ne nous empêche pas d'avoir des rides. C'est l'argent qui conserve⁴. »

La fontaine de jouvence nourrissant un inaltérable état de puissance n'est autre que la fortune, et l'enfant en annule les effets, les parents ne pouvant cumuler les « trésor(s) ». Et afin que l'enfant ne soit pas un obstacle, il est justement offert en pâture afin de jouir de cet argent, il est offrande mise sur l'autel parental. On immole l'enfant dont on aspire l'énergie vitale puisque par opposition à celle des géniteurs, la figure enfantine est terreuse, et par ailleurs dépossédée de tout caractère primesautier ou jovial. En effet, le maintien de la supériorité ascendante est le corollaire de l'intéressement et non de l'intérêt. Le détachement à l'égard des enfants est alors la garantie des satisfactions matérielles, cela mène donc à la négation des descendants. Le lien à l'enfant, s'il n'est pas seulement matériel induit le déclin et la dégénérescence ; la progéniture est alors considérée comme la gardienne, contrainte, du « temple de l'argent » selon l'expression leducienne. Nous la détournons toutefois, celle-ci signifiant originellement le soin et les attentions précautionneuses dont l'auteure entoure ses billets, pour mettre l'accent sur la signification culturelle du terme « temple » qui emplit son

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 13.

2. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 13.

3. Ibid., p. 16.

4. Ibid., p. 14.

complément du nom d'une connotation sacralisatrice. Par conséquent, lorsque l'enfant trahit le lien parental à l'argent et y fait défaut, il est brutalisé. Il devient objet de vengeance, maternelle en l'occurrence, et son acte répréhensible requiert le châtement corporel. Le parent se transforme en serviteur, adorateur inconditionnel de l'argent, le maître auquel il a prêté allégeance. Dans l'extrait ci-dessous, Violette en l'occurrence commet un grave manquement en perdant un parapluie coûteux, et la réaction brutale de Berthe ne se fait pas attendre.

« - Tu ne sais pas où tu l'as perdu, sale bête ?

Elle s'était jetée sur moi. C'était le commencement de la délivrance. La catastrophe venait au monde. Je l'avais sortie de moi-même, la catastrophe me soulageait. (...) En ce moment, elle vociférait avec ses mains. (...) Elle jeta au milieu de la pièce un brasier de mots :

- Dire que je me crève pour ça. Elle nous mettra sur la paille. Un parapluie tout neuf. Le plus beau de la ville. Ça n'est pas digne de ce qu'on fait pour elle. Il y en aurait qui te fouteraient ça à l'assistance. Ça n'a rien dans le cœur, ça n'a rien dans le ventre. Maboule ! Espèce de maboule.

Elle secouait mes épaules, elle secouait mes bras. Elle me projetait en avant, elle me projetait en arrière. Elle me jetait sur le côté. C'étaient autant de gestes qui me mettaient à l'Assistance, mais elle ne lâchait pas mon bras... (...) Mon plumier s'ouvrit et l'attirail se dispersa. Ce petit désordre l'énervait. J'essayai de les ramasser. Elle serra mes poignets.

- Si tu bouges, je te démolis...

Une pluie méchante piquait la terre. (...) Elle recommença la même besogne. Elle disait des mots, des mots, des mots et je mourais entre chaque mot. Ou bien, entre les mots, elle faisait de moi le pire des assassins : l'assassin imaginaire.

Je tombais à ses pieds, ma joue sur la pointe de ses souliers vernis. (...)

- Elle aurait votre peau, cette sale bête là...

L'orchestre de cymbales et de gongs cernait la maison¹. »

Le texte se poursuit, la violence aussi. Cet épisode constitue l'un des événements les plus marquants de *L'Asphyxie* vu, d'une part, la longueur du texte s'étendant sur près de six pages, et d'autre part l'intensité narrative et dialogique dont l'exacerbation est mutuelle. Nous notons en effet que, par une mise en abyme, le cadre circonstanciel établit le lien entre l'intérieur et l'extérieur, les grondements (de la mère et du tonnerre) se dupliquant et, partant, se décuplant. Par ailleurs, aux propos de Berthe, de registre vulgaire, répondent les commentaires relevant d'un registre soutenu. Au sein de l'opposition se décèle une complémentarité non seulement temporelle mais également discursive. L'orage est la continuité de la dispute, comme le développement textuel est la continuité des jets de parole maternels. Le déferlement des coups et des injures fait écho au déchaînement du mauvais temps. C'est une mère au caractère tempétueux qui laisse éclater sa fureur dans la démesure face à la négligence enfantine dont le

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 127-129.

retentissement se mesure à l'envergure que prend la valeur de l'objet¹. L'estimation de ce dernier est proportionnelle à la dévalorisation de l'enfant chosifié, indéterminé pronominalement, et non reconnu, ne pouvant être qu'abandonné à l'hospice, de par son illégitimité mais également son infirmité. Le parapluie devient relique, l'enfant est rebut. En effet, la profération de ces insultes agit comme la dégradation ultime de l'enfant puisque,

« avant d'être un verbe de parole, « insulter » est un verbe d'action : insulter c'est, littéralement et étymologiquement, « sauter sur quelqu'un » pour provoquer à la fois sa chute et sa déchéance, celle qui, le démettant de son statut d'humain, le fera dégringoler au bas de l'échelle des êtres qui peuplent l'univers, le transformera en chose pour le réduire au silence (car les objets ne parlent pas) puis, finalement, à néant². »

Cet anéantissement est, paradoxalement, réciproque, l'insulte étant comparable à un boomerang puisque, lancé par la mère, il lui revient. En renvoyant à son enfant le dédain qu'elle éprouve pour sa propre personne – car « un enfant peut payer pour le drame de sa mère, à savoir qu'elle se méprise³ » –, la génitrice suscite chez sa descendance un sentiment de détresse lié à l'effondrement de l'univers enfantin : les figures parentales s'y désagrègent et l'édifice familial s'écroule dans sa totalité. La violence, tout insignifiante qu'elle paraît, s'amplifie exponentiellement et devient un corps hypertrophié qui finit par avaler celui égrognant de la famille.

L'union des univers financier et enfantin est solidifiée par la récurrence du thème qui est prégnant dans les textes de nos deux auteures. Les rapports pécuniaires régissent, voire monopolisent les rapports familiaux, l'argent y est désormais exclusif. Subsiste ce seul fil, une liane, une liasse, et à ses bouts des inconnus : les géniteurs et leur progéniture.

« - Tu esquintes tes bottines. Ça coûte cher les bottines blanches.

- Achète-moi des galoches !
- Mal élevée, souillon ! Avance !

Elle passa devant moi en se désintéressant. Comme c'était facile de se séparer, de devenir deux étrangères. Pourtant je la suivais⁴. »

-
1. Par ce moyen, Leduc transmue la disparition (en l'occurrence d'un parapluie) en une imposante présence. Le corps textuel tend à l'amplification puisque l'échafaudage discursif pourrait continuer à se hisser : « sa besogne devenait éternelle. La grande pluie devenait éternelle. » La transcription se fait alors à l'image de la colère incommensurable de Berthe qui aurait poursuivi ses maltraitances si la « grand-mère [n'était pas] entr[e] accompagnée de fraîcheur. » (*L'Asphyxie*, p. 130) Cette phrase clôt le passage, en revanche, elle ne met pas fin à l'irritation de la mère. La rage de cette dernière continue à s'exprimer dans la suite du passage qui, par l'irruption de Fideline, se transforme en un contrepoint textuel s'opposant presque à la première section. La compagnie de « l'ange Fideline » change la donne car « quand elle entrait par une porte le mal s'en allait par l'autre ». (Ibid.)
 2. Federico Bravo dir., op. cit., p. 92.
 3. Catherine Siguret, op. cit., p. 232.
 4. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 181

Cette étrangeté éprouvée par la fille s'impose d'autant plus irrévocablement que les paroles offensantes débitées par la génitrice creusent un fossé infranchissable entre la mère et son enfant. Et ce étant donné que, « par les procédés d'appartenance et de ressemblance (métonymie, métaphore), l'injurier inclut l'injurié dans une espèce (...) et corollairement (par les mécanismes de non-appartenance et de non-ressemblance) et concomitamment, l'injurier l'exclut de la sienne¹. » Le flot des agressions verbales emporte la descendance et l'éloigne d'une ascendance dont le discours rageur est mimétique du rejet physique de l'enfant. Cependant, là réside une autre ambivalence des liens intergénérationnels. En effet, d'un côté l'insulte est porteuse d'un « signifiant fonctionn[ant] comme une sorte d'extension symbolique de la main qui gifle (...). L'urgence, c'est [donc] de porter un coup à l'adversaire, (...) ou, si l'on veut, de le tuer symboliquement². » Et d'un autre côté « tuer symboliquement l'autre c'est – par une sorte de conversion du somatique en sémiotique – halluciner la mort de celui-là même à qui l'on doit finalement laisser la vie sauve³ ». Ainsi, dans la parole agressive de la mère se jouent des désirs antagonistes et se projettent la mort et la vie. Il s'avère, en conséquence, que sous l'apparente superficialité d'un rapport à l'argent qui détruit toute autre forme d'existence, y compris celle de l'enfant, se lit en filigrane un véritable déchirement.

L'acharnement de Berthe sur sa fille est finalement la traduction de sa propre frustration. L'argent, dont la mère a cruellement manqué, et transféré vers l'enfant qui ne peut s'élever (du moins est-il perçu ainsi par la génitrice) à la hauteur du sacrifice. Cette transmission financière destinée à montrer Violette sous de beaux atours (dont a vu que c'est un moyen de résistance pour la mère qui tente de retrouver une dignité bafouée), est considérée comme un héritage dilapidé par la descendance. A la frustration du manque, s'ajoute donc la frustration de la déception.

L'enfant, intégré au monde de l'argent, est assimilé à une défaillance qui renvoie, ainsi que nous venons de le voir, à celle de la mère ; or quand cet enfant n'assume plus le rôle du bouc-émissaire, ce n'est autre que la génitrice qui s'inscrit entièrement en porte-à-faux. Cela est visiblement le cas dans un passage de *L'Asphyxie* où Leduc développe le thème percutant de la mort, en l'occurrence d'une fillette répondant au prénom de Clémence. Cet épisode saisissant est tissé autour d'un sujet primordial pour une auteure qui y révèle sa forte présence. En effet, contrairement à certaines analyses qui affirment que ce premier ouvrage leducien est

1. Federico Bravo dir., op. cit., p. 27.

2. Ibid., p. 100.

3. Ibid., p. 93.

la transposition fidèle de l'univers enfantin¹, nous entendrons dans la voix frêle de la petite Violette celle puissante de l'auteure, et ce en particulier dans la scène en question². Ce qui nous permet d'avancer ces propos c'est tout d'abord le ton ostensiblement ironique puisque se mêlent dans un imbroglio saugrenu les sujets de la mort, de l'argent et de la religion. Cette accumulation de références incompatibles caractérise cet extrait où un amoncellement de terre couvre le cadavre d'une enfant entourée par sa mère, Mme Bave, Hortense sa sœur et l'accompagnatrice de cette dernière, Violette, le témoin (averti) de cette scène.

« Le cantonnier formait son meulon à côté de la tombe cossue : celle d'une enfant qui avait raté son étranglement avec une serviette à nid d'abeilles. Une méningite l'enlevait plus tard à un dortoir détesté.

Dans une serre de son invention, Mme Bave avait cultivé pendant l'hiver des fleurs choisies. Quand le soleil fit une visite de politesse, elle déposa ses pots sur la tombe. Quand le soleil s'en allait, elle se sauvait avec eux. Les plantes pouvaient se refroidir et mourir... Il n'était pas question de dépenser chez le fleuriste.

Hortense, sa fille aînée, l'accompagnait. Moi j'accompagnais Hortense.

- Ma chère Clémence, disait Mme Bave, tu auras la plus jolie tombe du cimetière, la plus propre, la plus fleurie, la plus soignée... Tu auras des fleurs jusqu'à la Toussaint... Ma chère Clémence, la vie est difficile... Je te ferai agrandir quand les prix baisseront.

C'était Hortense qui répondait pour Clémence :

- Assez ! Cesse de gratter sa terre comme un caniche qui aguiche. Cesse de nettoyer et de fleurir l'apparence de son apparence. Pendant qu'il est temps encore, laisse-la reposer dans cette sale boîte qui est à sa longueur. J'aime bien le menuisier. Il a respecté ses aises. Ne lui reprends pas ton absence insignifiante, ce silence feutré, cet abandon absolu. Tes pas, autours de son enclos, sont des pas mal élevés. (...)

Mme Bave vit un ver luisant. Il avançait sur la tombe. Elle écrasa cette parure authentique :

- Ma chère Clémence, je ne t'abandonnerai pas. Les prix baisseront. Encore quelques années et nous pourrions t'acheter une concession. (...)

1. Par exemple, dans son *Eloge de la bâtarde*, René de Ceccatty énonce ceci : « Dans *L'Asphyxie*, l'écrivain veut restituer le regard qu'elle posait, dans son enfance, sur le monde, avec ses troubles, ses illusions, ses contresens. La littérature est au service de cette lecture première du monde. » (René de Ceccatty, op. cit., p. 253) Nous respectons ce point de vue, mais ne le partageons pas. Par ailleurs, ce sujet de fidélité ou de transformation de la réalité sera traité dans l'ultime partie de ce travail.

2. Cela peut être corroboré par cette déduction de Susan Marson qui estime qu'« ici, la voix qui deviendra connue, *plus tard*, comme celle de Violette Leduc parle, pour la première fois, comme porte-parole de la mort – et d'une mort qui parle non pour se faire entendre, mais regagner la paix et le silence de la mort. » (Susan Marson, « Au bord de *L'Asphyxie* : remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc », in *Littérature*, n° 98, 1995, Biographismes. pp. 45-58, p. 53-54) Et bien que Marson rapproche cet aspect de la mort de Fideline en considérant que *L'Asphyxie* « paraît comme le récit d'un deuil qui ne s'énonce pas » (Ibid., p. 55), nous voyons dans le fait de « regagner la paix et le silence de la mort » l'enjeu pour lequel Hortense mènera, pour sa sœur décédée, un combat contre la mère qui empêche le repos éternel de sa fille.

Mme Bave avait repéré un silex. Elle le jeta sur le docteur Pinteau mort en 1889. Elle récita une autre prière avant de rentrer. On ne quitte pas un mort comme ça ¹ ! »

Ce long extrait est cité à dessein de refléter l'incongruité des références à l'argent martelées par Mme Bave. Obnubilée par le souci des finances et investie dans les ingéniosités renouvelées (comme les fleurs qu'elle apporte au cimetière où git la dépouille de son enfant) afin d'épargner quelques sous, cette mère reproduit les fautes qu'elle commettait envers sa fille de son vivant. Clémence, dans sa vie, a en effet souffert de la négligence de sa génitrice² qui, sous le couvert de l'abnégation, reproduit les mêmes maltraitances. L'intérêt pour l'enfant est, irrémédiablement, supplanté par celui porté à l'argent. Ce comportement antagoniste de la génitrice à l'égard de la fillette est l'objet d'une focalisation grossissante : l'hypocrisie religieuse de la femme met en évidence sa pernicieuse ambivalence. Mme Bave (notons au passage la vilénie onomastique) est irrévocablement discréditée par le biais du parallélisme établi entre l'affectation endeuillée et la dévotion feinte – pour preuve l'opposition entre ses prières liturgiques et ses agissements irrespectueux non seulement de la vie dans ses plus simples et belles expressions (« elle écrasa cette parure authentique », en parlant du « ver luisant » mais également des morts, en l'occurrence « le docteur Pinteau » dont elle souille sans scrupules la tombe). Elle n'est alors que le simulacre d'une mère dont la fausseté est traduite par ses actes inconvenants, car celle qui fleurit la mort de sa fille aurait dû en fleurir la vie.

L'aspect matériel investit et déprave ainsi toutes les sphères de l'enfance, y compris la mort. Aucun sujet, aussi grave soit-il, n'est à l'abri de cette intrusion. Graduellement, le domaine de l'argent s'enfle jusqu'à absorber l'être enfantin. Cette incorporation se traduit par leur parfaite similitude ; d'où une confusion qui érige l'argent au rang de la descendance. Cette étroite jonction entre le monde de l'enfance et celui de la possession se lit dans la métaphore *in absentia* dont Leduc use à foison afin de signifier son lien physique, voire viscéral, à l'argent. Les billets de la narratrice sont alors le centre de tous les égards et sollicitudes maternels. La solide imbrication des deux mondes enfantins et matériel s'exprime dans une double manifestation : celle de la progéniture que l'on garde amoureuxment et jalousement ;

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 141-144.

2. Le personnage de la sœur n'a de cesse de réitérer les méfaits de la mère insensible : « Hortense insistait : - Elle, elle a fini de refroidir. Elle montait la côte de la Ronce. Elle traînait la boîte à lait qui était trop lourde pour ses doigts bleus. Elle ne sentait plus ses joues. Des pierres. Elle ne pouvait pas se moucher avec ses doigts bleus. Ce qui coulait réchauffait ses lèvres. Elle aimait bien les petites fleurs tremblotantes qui se rassemblent dans les haies. Avec ses doigts bleus, elle ne pouvait pas les cueillir. Elle les arrachait. Quand elle arrivait elle frictionnait toutes ses pierres : ses genoux, ses joues. » Mme Bave est en outre coupable de l'abandon de sa fille agonisante qu'elle laissa s'éteindre dans l'indifférence : « - Quand la chose est venue sur elle, hurla Hortense, elle était seule. Le jour, elle avait ton lit. La nuit lui laissais-tu de la place ? Tu ne sais pas. Quand la chose fut au-dessus d'elle, tu n'étais pas là. » (Ibid., p. 146.)

« Argent, cher petit. Viens vite sous les verrous. (...) Ah, oui ? Je te palpe, je t'ai reconquis, billet de cinq mille.¹ »

Et celle de la dépossession infantilissante, la narratrice spoliée de son bien étant réduite à un état de dénuement primitif. Cela transparait dans le passage ci-dessous où la narratrice relate un événement durant lequel, mêlée à une foule de trafiquants, elle se fait subtiliser « son gant éponge bourré de billets de banque » qu'elle « n'avai[t] pas eu le temps d'attacher sous [sa] jupe, avec trois épingles de sûreté² ».

« J'arrive au monde, je suis nue, gémissante et sanguinolente. On vient de me prendre jusqu'à la saleté sous mes ongles. Mon argent... mon néant.

Je me reprends, je tombe aux pieds de la foule, je le cherche. Ils le piétinent, l'adoré des adorés. C'est sûr, il est là, couché dans la feuillée des pavés... je vais le séparer de toutes ces brutes. Soulevez vos pieds, c'est mon bien, c'est mon aimé, c'est mon argent. C'était mon chéri, c'est mon enfant perdu, non je ne méritais pas ça. Vivre sans le retrouver, pas question. Je l'aimais, je le regardais, mon argent. Nous séparer ? Je vais rugir, je vais mordre, je vais griffer. Bonne maman te cherche, bonne maman t'appelle, mon petit bijou, réponds³. »

Ainsi est établie la corrélation enfant-argent dans un double schéma de création : Violette donnant naissance à sa précieuse progéniture dans un entassement persévérant, et la disparition de la bourse plongeant l'adulte dans un état régressif qui dénote le statut déterminant octroyé à la possession.

« Mon argent, ainsi se parle la mère qui a perdu sa jeune fille. O Violette, ne ravive pas la plaie. Mon poucet, mon chérubin, mon mignon ne me quittait pas. Je ne le pliais pas, je ne le froissais pas. J'ai mal, vite des trous béants pour mes pieds, je m'enfoncerai. J'aime l'argent, on me l'a pris⁴. »

A la mesure de la passion pour l'argent sera la perte. Le dévouement maternel, la dévotion amplifie le vide laissé par cet enfant sacralisé et approfondit l'abîme engloutissant l'âme souffrante. Ce gouffre happera la mère et ensevelira le fœtus. La spoliation est alors deuil.

« -Votre argent...
- Mon argent...
- Vous ne le retrouverez jamais !

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 320.

2. Ibid., p. 37.

3. Ibid., p. 37-38

4. Ibid., p. 39.

Je souffre et c'est bon. C'est chaud, c'est vivant, c'est une fausse couche, c'est mon argent qui tombe entre mes jambes.

(...) Quand je me retrouvai dehors... tactactac, flacflacflac. La belle argent, la belle amour. Mitraillés, les ventres ensemencés ; perforées, criblées les liasses de cinq mille. Mes billets de banque, un à un, glissaient une deuxième fois chauds et lisses entre mes cuisses.¹»

Cette interdéfinition des deux entités s'élargit à un lien chronologique. En recherchant l'argent, c'est en effet non seulement l'enfant que l'on tente de retrouver mais également son enfance.

« Mon argent c'est l'innocence et l'insouciance dont j'ai été privée². »

L'accumulation est compensation d'une enfance indigente et tourmentée, accablée des préoccupations maternelles quant aux dépenses. L'auteur se venge dans l'aspiration à un état d'enjouement que sauvegarderait l'abondance pécuniaire. En préservant son argent enfantin, elle protège son rêve d'une enfance aérienne. L'abondance matérielle est libération rétrospective, et partant, procréative. Dans la recréation des attributs (idéaux) de l'enfance, celle devenue adulte, réinvente une mère dont la légèreté, due à l'affranchissement des ennuis financiers, enveloppe sa progéniture.

La détermination du rapport à l'argent dépend, en conséquence, du versant social dont la prédominance se manifeste dans la plupart des domaines liés à l'enfance. On s'achemine de cette manière vers le chapitre suivant où l'on verra que la sphère enfantine est également investie par la société, tout paradoxal que cela puisse paraître puisque l'on considère que l'enfant est un être non encore sociabilisé.

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 41.

2. Ibid., p. 16.

Chapitre II : Duplications

A. De la socialisation : l'enfant entre ordre et désordre social

« La rupture totale est difficilement initiée, rarement consentie, du côté de l' « enfant » comme de la « mère » (...). Cela reste un grand interdit social, tout affranchi que l'on soit, au même titre que le concept de « mauvaise mère » est tabou¹. »

La survivance du lien entre la mère et l'enfant serait ainsi due à la conformité aux convenances sociales ; et son existence ne dépendrait que de la reproduction d'un schéma généralisé. Tout ce qui a trait à ces rapports relèverait de la fabulation dans la mesure où la famille n'existerait pas en tant telle mais en tant qu'appendice communautaire. Sans charpente aucune que pourraient constituer les sentiments primaires et primitifs et que supplante le « « devoir » (qui) n'est qu'une rationalisation² », la certitude de l'autonomie de la cellule familiale est ébranlée et s'instaure celle de sa subordination à l'organisme social. L'établissement des relations familiales ressortiraient aux codes culturels ; celles-ci sont instituées pour être institutionnalisées.

Le joug de la dépendance grégaire transparait dans les œuvres de nos deux auteures puisque les rapports, fictionnels, entre enfants et parents correspondent aux expériences réelles et les reproduisent. Les enfants malaimés s'acquittent d'une tâche à laquelle il leur est inconcevable de se soustraire, et qui finalement leur incombe. En effet, ils procurent aux géniteurs des soins dont ces derniers les ont privés ; guidés par « le prétendu sens du devoir qui contraindrait à s'occuper de sa mère [et qui] est une belle rationalisation de l'attachement de l'enfant sadisé, un amour « malgré tout », un attachement coupable puisqu'un attachement de victime³. » Cette conclusion, paradoxale, constatée par Patrick Delaroche et s'appliquant à la génitrice, s'étend ici aux deux parents puisqu'elle concerne le personnage maternel dans *Rosie Carpe*, mais aussi celui du père illustré par Ahmed ou Aimé dans *Papa doit manger*.

« (...) Pourquoi m'a-t-il paru si nécessaire de venir en aide à cet homme au seul motif qu'il était mon père ? Je suis en colère, mais faible aussi. Les yeux de mon père sont les miens et son front haut et l'implantation de ses dents un peu jaunes, comme les miennes⁴ ».

1. Catherine Siguret, *op. cit.*, p. 126.

2. Ibid.

3. Ibid., p. 183-184.

4. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 86-87.

En effet, s'immisce dans le rapport entre enfants et parents un discours et une idéologie qui reflètent la prévalence de la notion de ressemblance, en l'occurrence de Mina au père qui a abandonné ses deux filles, la similarité déterminant l'appartenance communautaire. D'où la contiguïté des corps au sein du même lieu faisant, alors, objet de passation.

« Depuis quelques semaines il savait qu'il n'était plus seul dans son repaire et il attendait sans hâte ni courroux que l'étranger se révélât bien qu'il sût déjà de qui il s'agissait, parce que ce pouvait être nul autre. (...) Mais il n'en éprouvait pas d'irritation : sa fille Norah était là, près de lui¹ ».

Une passation qui impose une proximité telle qu'elle ne laisse le champ libre qu'à un unique lien, dont la subsistance signifie l'anéantissement de tout autre attachement. Aussi, l'amour parental et filial ne se chevauchent pas, mais se suivent, l'un s'escamotant face à l'autre. Telles deux asymptotes, ces deux formes d'attaches – consenties ou appesanties, épanouissantes ou souffrantes – mais dans les deux cas cultivées, recherchées puisque la fille Norah, en dépit des sévices subis, retourne aux côtés du père l'ayant sollicitée afin de lui venir en aide ; l'enfant n'est donc pas déserteur. Cela se matérialise par le désir de rétablir les liens filiaux, étant donné que l'avocate, en défendant le frère, porte assistance au père ; Sony et son procréateur formant le même être². Norah représente également le prolongement du père vu qu'elle est pareille créature et élit domicile au même endroit que lui : un espace macrostructural et microstructural, à savoir la maison dans la ville de Grand-Yolf et la branche du flamboyant ; et ce, « pour établir une concorde définitive³ ? » Définitive, elle le serait, puisque irréversible, Norah, en effet, ne rentrera pas chez elle et laissera à Jakob le soin de s'occuper de sa fille Lucie, « [sa] chérie, [sa] petite poule rousse⁴ ».

« Elle avait pris la main de Lucie dans la sienne, elle la pressait et la caressait tour à tour. Elle sentait, bouleversée, que le véritable amour maternel se dérobait – elle n'en avait plus conscience, elle était froide, nerveuse, profondément désunie⁵. »

Ainsi, si l'enfant n'est jamais déserteur du champ, du front parental, il l'est de celui de sa progéniture. Il demeure enfance aux dépens de la parentalité ; il reste, à vie, appendice du corps ascendant.

-
1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 93.
 2. Cet aspect sera plus amplement développé ultérieurement.
 3. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 94.
 4. Ibid., p. 81.
 5. Ibid., p. 73.

Cette propension au sacrifice, souvent aigri, perd son amertume et se mue en une douce abnégation pour Violette. La petite fille est pourvoyeuse de la mère en denrée alimentaire, elle s'évertue à glaner quelques victuailles, en temps de guerre. L'enfant nourrit par ailleurs le désir lancinant, le rêve rémanent de subvenir aux besoins maternels en se substituant au « mari » absent, en endossant le rôle du père nourricier.

« L'usine, la gamelle... Travailler dans une usine pour elle, lui apporter l'argent de la semaine...¹ »

Ainsi les rapports ascendants-descendants se tissent sur un fond social qui revêt deux aspects, d'une part l'institution familiale, et d'autre part la classe sociale. Cependant, le schéma en est brouillé, et les représentations canoniques bouleversées ; les fonctions incombées aux membres de la cellule familiale (celle-ci étant éclatée) s'inversent, migrent, s'engloutissent². L'enfant s'investit d'une mission paternelle ; ou est investi par la responsabilité parentale dans la mesure où le statut d'enfant le charge du poids de ses procréateurs. Par ailleurs, la condition des géniteurs détermine la relation à leurs enfants, qu'il s'agisse de privations, ou d'opulence. Ainsi le générationnel glisse sur le terrain de la dissension culturelle. Et les acteurs de ce conflit se repoussent, se vengent, se spolient. Les relents des disparités sociales imprègnent le corps textuel et pénètrent si profondément les personnages qui s'en trouvent inhibés. Ces derniers sont par conséquent cantonnés à un étiquetage réduisant et clôturant leur espace, ne leur permettant aucune ouverture sur le champ macrostructural. « Les préjugés de classes, de races, ces rapports de pouvoir et de domination transposés au sein de la famille, sur lesquels [NDiaye] greffe paradoxes et contradictions d'une humanité défaillante³ », scellent souvent les tombeaux des personnages.

Leurs tombeaux, certains personnages les referment de leurs propres mains, tels que La fille dans *Les Grandes personnes*, où l'enfant sanctionne ses ascendants à cause de leur rang

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 44.

2. Nous verrons dans les œuvres ndiayiennes, de même que dans celles leduciennes, un versant sociologique, vu que, dans une certaine mesure, elles témoignent de « l'émergence des questions de « filiation » en littérature ». Celle-ci, « importante au point de donner lieu à la forme nouvelle et nombreuse des « récits de filiation », est contemporaine de l'intérêt croissant que l'on rencontre en sociologie autour de ces mêmes questions, d'autant que les structures de la famille sont en forte mutation. » (Philippe Baudorre, Dominique Rabaté, Dominique Viart, *Littérature et Sociologie*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 20) Nous noterons, en particulier, l'usage par Dominique Viart du terme « mutation » qui acquiert toute sa dimension chez nos deux auteures. Les notions de transformation et de mouvement sont en effet centrales, non seulement sur le plan thématique mais également stylistique, il en sera question dans le chapitre clôturant ce travail.

3. Nelly Kapriélian, « Marie Ndiaye sur les planches », *Les Inrockuptibles*, 12 février 2003, leseditionsdeminuit.fr.

social, en se soustrayant à leur généreux dévouement parental, les condamnant ainsi à une stérilité affective et se condamnant par là même à une errance moribonde. Elle punit donc ses parents de leur aisance matérielle, et partant de leur prodigalité jugée coupable. La fille d'Eva et Rudy tient en effet ces propos dont le ton péremptoire n'est pas partagé par son frère, ce dernier objectant la persévérance et la résolution dont leurs parents ont dû faire preuve afin de parvenir à la réussite, à une situation d'abondance, peut-être révoltante « mais bien légitime. [Car] ils en avaient bavé¹. »

« As-tu éprouvé le sentiment, toi aussi, que l'amour de nos parents te garrottait et qu'il fallait les faire expier des espoirs qu'ils plaçaient en nous et des excès de tendresse dont ils nous accablaient As-tu éprouvé, toi aussi, ce sentiment hargneux qu'ils devaient apprendre à souffrir, eux qui vivaient dans le confort, la joie, l'orgueil ? Qui tiraient de leur réussite une fierté un peu indécente² ? »

Dans la même œuvre théâtrale, la désignation uniformisatrice des ascendants pèse également de tout son poids sur le second couple qui, en contrepoint, représente un modèle opposé au premier, et qui demeure néanmoins captif des chaînes de la classification sociale. La présence du fils appelé « le Maître » ne préserve aucunement Isabelle et Georges du dépérissement physique, de l'usure provoquée par le temps et par l'effort, tribut de la classe laborieuse.

« Nous, nous n'avons que le bonheur et la fierté, car tu es gentil, attentionné, toujours disponible pour nous.
Mais nous avons nos pauvres têtes de vieux prolétaires³. »

1. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 26.

L'échange dialogique entre le fils et la fille d'Eva et de Rudy pose la notion de mérite, et partant d'équité sociale. NDiaye questionne sans répondre, quant à ce sujet comme tout autre, fidèle à une dynamique réflexive relevant d'une maïeutique destinée à interpeller le lecteur. Cela a été souligné par René Solis, et bien qu'il s'agisse ici de l'œuvre théâtrale intitulée *Papa doit manger*, ces propos s'appliquent également à d'autres textes ndiayiëns : « Passant du roman au théâtre, l'écriture de NDiaye ne perd rien de sa force d'insistance. Il y a en elle un élan qui la pousse à embrasser la difficulté pour mieux la désamorcer. Elle n'a peur de rien, surtout pas de la réalité du racisme et des clichés s'y rapportant ; elle les reprend à son compte pour mieux crever l'abcès. Elle n'adopte jamais le point de vue du bien contre le mal, préférant l'humour, comme dans cette formidable scène où les deux tantes (...) confessent à demi-mot l'attraction sexuelle qu'elles éprouvent pour Papa, avant de se livrer, elles, les vieilles filles blanches, à une séance d'envoûtement : « Je vais préparer quelque chose pour achever (...) le nègre. » (René Solis, « Artifice à « Papa », *Libération*, 2 mars 2003, leséditionsdeminuit.fr.) Cependant, nous verrons ultérieurement que la disparition de La fille ne trouve pas uniquement une justification sociale mais a par ailleurs trait au concept de vérité qui n'est toutefois pas étranger à celui de responsabilité.

2. Ibid., p. 25.

3. Ibid., p. 14.

Quant à Hilda, ce sont les mains de Mme Lemarchand dont elle est la servante qui l'étouffent ; l'enlacement se muant en strangulation tant l'étreinte est puissante. Mme Lemarchand profite justement de son pouvoir hiérarchique qui finit par empiéter sur le champ générationnel ; le discours et le processus infantilisans dont Hilda sera la cible se prolonge à ses embranchements familial et social. Exploitée par une maîtresse oppressante, elle devient à la fois la mère des enfants de celle-ci et son propre enfant, et bien qu'infantilisée, Hilda ne se transforme pas en un être asexué. Elle cristallise, *a contrario*, le désir de son employeuse qui voit en elle non seulement un objet d'affection dont on espère en retour un témoignage de tendresse, mais également un objet de convoitise charnelle (vu que la patronne s'adresse à Frank, le mari d'Hilda, en parlant de cette dernière ainsi : « elle est notre femme¹ »).

Le cheminement régressif que subit le personnage éponyme atteint son ultime parachèvement étant donné qu'il mène à la chosification de celle qui est comparée dans le passage ci-dessous à une minuscule ballerine esquissant des mouvements au gré de la volonté de sa manipulatrice. Le rapetissement de la servante en fera un objet de plus en plus lointain (cet aspect est accentué par une redondance presque paraphrastique corollaire du mode injonctif sur lequel Mme Lemarchand s'adresse à Franck) – et en conséquence invisible, insignifiant.

« Surtout lorsqu'Hilda lève les bras, Franck, comme elle le fait à cet instant, regardez, pour attraper le ballon, elle me rappelle irrésistiblement la petite danseuse au fond de la bouteille de cognac. Tournez la clé, Franck, et la danseuse tourne et tourne en battant élégamment de ses jambes graciles, toute menue et empesée, au rythme d'une musique de pacotille. Si gracieuses, Franck, si frêles et pourtant inaccessibles à moins de casser la bouteille. Hilda est ma petite danseuse de chair, Franck, tout au fond, tout au fond de son flacon. La voyez-vous bien maintenant? Approchez-vous donc, collez votre front aux barreaux. La grille est verrouillée². »

Condamnée à l'assujettissement par une ascendance stratifiée (Mme Lemarchand cumulant les statuts du parent, du patron, du mari, voire de l'harceleur tant est prégnante la connotation sexuelle dans l'attitude du personnage à l'égard d'Hilda qui aura été la victime de plusieurs formes de persécution), la servante se mue en un jouet, dépossédée de sa liberté, mise en cage et laissée sous les fers. Emprisonnée, elle subit une dégradation sociale, et de la caste des serviteurs, elle devient esclave que Mme Lemarchand « ne paye plus³ », dont l'affranchissement se monnaie : « Il fallait penser, Franck, au rachat d'Hilda avant de gaspiller cet argent⁴. »

1. Marie NDiaye, *Hilda* [1999], les Editions de Minuit, 1999, p. 78.

2. Ibid., p. 50.

3. Ibid., p. 90.

4. Ibid., p. 63.

Chez NDiaye la représentation infantilisante est également celle de la classe prolétaire dont on condamne la survie parasitaire. Perçue comme tributaire de la classe aisée à laquelle elle s'accroche pour s'en nourrir, elle ferait montre de dépendance matérielle se déclinant en une immaturité et un déplorable manque de rectitude morale. Une basse appartenance serait synonyme de malléabilité axiologique, et engendrerait des êtres vénaux, dépourvus de probité. Cet état social primitif légitimerait correction, voire appropriation. En effet, Hilda est désormais une propriété réifiée.

« Honnêtement, Franck, on acquiert, une fois devenu domestique, une sorte de complexion particulière, inhérente à cette condition, qui vous rend légèrement menteur, fraudeur, sournois comme un enfant, et comme un enfant vis-à-vis de l'employeur qu'on s'échine à vouloir tromper petitement, oui, Franck, pour le simple plaisir de se croire libre¹. »

L'œuvre ndiayienne compte une autre domestique, évoquée par le biais de la périphrase « la mère de Malinka », ou par l'appellation « la servante ». Cette dénomination fait l'objet d'un martèlement² rendu par le discours intériorisé et découlant de la volonté de reléguer le prénom maternel dans l'oubli, de l'enfouir dans les recoins de sa mémoire, modifie la structure narrative. Et ce, dans la mesure où l'annonce du prénom de la mère tient lieu de révélation (par ailleurs mise en exergue car encadrée par deux blancs typographiques clairement marqués sur la page du texte), voire de revirement étant donné l'insistance de Clarisse à gommer l'être maternel en cachant son existence.

« Quand l'enfant fut née, elle la prénomma Ladivine. C'était le prénom de la servante³. »

La naissance ontologique, du moins scripturalement, de « la servante » n'interviendra qu'à la naissance physique de la fille de Clarisse Rivière⁴. En effet, tout au long d'une large partie du roman, la mère est désignée en des termes réducteurs la définissant soit par sa maternité, soit par son statut de femme de ménage qui devient un signe ostentatoire car

1. Marie NDiaye, *Hilda*, p. 18.

2. Dans *Ladivine*, nous relevons trois occurrences, rien qu'à la page 31 par exemple, de la qualification « la servante ». Quant à la première occurrence de la désignation « la mère de Malinka » surgit à la page 12 lorsque l'aveu de Clarisse Rivière nous apprend qu'elle s'évertue à « dissimuler à tous que Clarisse Rivière s'appelait Malinka et que la mère de Malinka n'était pas morte » (*Ladivine*, p. 12), puis pages 13, 15, 17, 19, 20, etc. ; et à la page 21, on dénombre également trois fois cette même dénomination qui se décline en « la mère de Clarisse Rivière » ou encore « sa mère », ces variantes se succèdent notamment à la page 17.

3. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 76.

4. Nous verrons que le choix du même prénom que son aïeule pour la petite-fille scellera les deux destins. De Ladivine Sylla à Ladivine Rivière, il n'y a qu'un pas, une marche ; ce pas, cette marche, c'est la fille-mère Malinka, il sera franchi, elle sera nivelée à la mort de cette dernière.

constatable quand Ladivine Sylla s'habillait pour sortir, cela la « transformant » de « la femme jeune qu'elle paraissait être encore avec ses membres minces et droits bien moulés dans le coton délavé, en dame d'un certain âge, d'allure vieillotte, modeste, prolétaire ¹ ». Elle n'est nullement désignée par son patronyme, ce qui en fait une figure doublement anonyme puisque, sans nom, elle est par ailleurs plongée dans la masse informe d'une classe exploitée, déshumanisée, notamment par sa fille.

Par ailleurs, l'indistinction sociale de l'ascendance s'assortit d'une homogénéisation qui confond l'individu avec son appartenance sexuelle.

« Genet replaça le livre sur la table basse, il sourit d'un sourire ironique. Pages tournées avec des doigts de femme, pages souillées, pages enniées. Ce Ruysbroeck, de la connerie puisque j'ai la prétention de le lire. Je ne me disais pas : Genet ne sort pas de lui-même donc Genet ne peut pas s'intéresser à ce que je lis. Je me disais : Je suis une femme donc je suis un peu de charbon qui lui griffe l'œil. Mettons que je me tranche la gorge, mettons que ma tête roule à ses pieds sans éclabousser ses chaussures de daim... Je serais quand même une femme, un moule à enfants. Genet serre Lucien dans ses bras, repopulation zigouillée². »

Toute femme, s'agirait-il de Violette Leduc perçue par Jean Genet, est ainsi mère reproductrice, se donnant exclusivement à son rôle de repeuplement. Elle est intégrée, en l'occurrence par celui à qui l'auteure voue un culte, à la catégorie maternelle où n'est appréhendée que la fonction génitrice et non le statut individuel. L'appartenance féminine forme un conglomerat indistinct. Se fait de cette manière le glissement du genre à la biologie. Genet reconnaissant en Leduc celle qui l'a porté, cela les renvoie à leur condition première dont l'enfantement est la convergence ; d'où cette scène primitive où l'émetteur du jugement avilissant devient l'objet d'une déchéance statutaire, jusqu'à une ultime dégradation se traduisant par l'aspect scatologique.

« Je lui servis mon velouté avec dévotion. Je le servais le premier. Je le comprends maintenant. Je lui mettais dans son assiette des nourritures non terrestres : l'espace entre ses périodes sur les yeux blancs du saucisson ; le sang de ses poèmes, dans son verre de vin ; sa merde sur la languette d'un cornichon lorsque petit garçon il chialait, s'instruisait, regardait le visage de Nijinsky avant de se torcher³ ».

1. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 20.

2. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 201.

3. Ibid.

Dans les œuvres de nos deux auteures, les résonnances sociales retentissent à la moindre vibration¹. Cela leur confère une dimension, non seulement descriptive ou subtilement critique, mais surtout universalisante puisqu'une minutieuse attention est portée aux plus infimes manifestations sociales qui, apparemment négligeables, recèlent, *a contrario*, une profusion d'indices qui mettent les écrivaines sur les traces d'une humanité à comprendre.

« Une humanité du non-être, dans un univers marqué par des non-lieux : telles sont les « régions de l'inédit » qu'explorent ensemble ethnologues, sociologues et écrivains. (...) Ces non-lieux, il importe à l'écrivain de les transcrire, non pas comme des marges de société exotiques mais des foyers de vie décentrés, où le travail sur l'humain, l'intime, le civil est d'autant plus nécessaire à mener que, ne semblant pas s'y impressionner, ils s'y révèlent en priorité². »

Leduc, de même que NDiaye, perçoivent ce bouillonnement auquel on demeure aveugle car maintenu à une vision limitée par des œillères, et elles portent les voix des formes de vies habitant ces « non-lieux ». Des voix dont l'écho s'éparpille mais résonne toujours à travers des textes s'offrant à un lecteur qui se doit alors de rassembler ces sons diffus. En l'occurrence, dans l'extrait ci-dessous, les références à l'inscription ou à la désolidarisation communautaire se construisent en un réseau aux multiples connexions, notamment entre des personnages anonymes et la figure centrale de la génitrice. Ainsi, est établi le lien entre la mère de Violette et une saltimbanque.

« Il y a toujours un enfant qui peut se mettre à crier. Les yeux du père et les yeux de la mère insultent celle qui a renflé et réveillé leur héritier. (...) Dans la salle d'attente, la chanteuse des

-
1. Justement, sans quitter ce contexte misogyne, Leduc était consciente de l'entrave que constitue le fait d'être une femme, a fortiori une femme seule. Elle expose clairement ce point de vue notamment dans *Trésors à prendre* quand elle relate l'épisode du Sidi, un étranger que la patronne d'un café-restaurant refuse de sustenter bien qu'il ait de quoi payer son repas. Leduc, n'ayant pas pris sa défense car statutairement précaire, s'exprime ainsi : « Je suis du sexe féminin, mon sexe doit se taire, demeurer neutre, se vouloir faible, effacé dans une salle de douze hommes, douze puissances d'indifférence après le boire et le manger. Que pouvais-je faire ? Prendre la parole, attaquer la géante, les ouvriers... Je ne me délivre pas d'une éducation innée, de ma saloperie d'hérédité de bâtard, je ne m'en délivre pas surtout dans un cas de terrifiante injustice comme celui-ci. Je ne peux pas parler en public au-delà d'un auditeur, je ne peux pas m'imposer. Ma réclamation dès le début eût tourné à la clownerie. J'aurais pleuré sur moi-même en défendant l'homme qui avait de l'argent et qui ne pouvait pas manger. Je suis une femme seule donc à cause de cette fatale anomalie, je dois la fermer. J'ai moins droit à la parole qu'une femme accompagnée. » (*Trésors à prendre*, p. 84-85) Paradoxalement, outre les hommes qui sont présentés comme dépositaires d'un pouvoir abusif puisque phallocratique face auquel la femme ne peut être que rabaissée, les mères semblent également suspicieuses en présence d'une autre femme sans une famille qui lui octroierait sa légitimité. « Je retrouve la même méfiance des mères, appelant, reprenant, appuyant leur enfant contre leur hanche. Il ne faut pas m'aborder. Je suis seule. C'est une tare. » (Ibid., p. 49) Nous rejoignons ici l'aporie qui fait relayer les préjugés par ceux qui les subissent, qui fait embrigader les victimes parmi les rangs de leurs bourreaux.
 2. Philippe Baudorre, Dominique Rabaté, Dominique Viart, op. cit., p. 227-228.

rues a un trou. Elle est allongée sur le carrelage. Les chansons sont auprès d'elle. Le cornet est une chose qui provoque le malaise¹. »

La présence de l'enfance est constance, néanmoins, sa redondance n'en altère pas, en l'émuissant ou en la diluant, la signification ; loin d'être figurative, elle est centrale, comme dans cette mise en scène. La figure larmoyante et stridente de l'enfant condense en effet la tension des conflits sociaux, celui-ci étant la seule jonction entre deux classes que tout oppose, nantis de la société, et ceux qui en sont la lie. La représentante de ces bannis est ici perçue sous l'image récurrente d'un canidé dont les reniflements importunent l'enfant « héritier », préservé par ses parents, emmailloté dans les privilèges sociaux. La mère serait une femme de rue assimilée à cette « chanteuse des rues » dont les exhalations souillent la respiration de l'héritier lui-même image du père de Leduc que la relation avec Berthe, la servante, a entaché. La ressemblance des deux femmes en fait les cibles des regards accusateurs et des réprobations des « voyageurs de province [qui] jugent sévèrement cette action de renifler² ». Par ailleurs, la couleur bleue, symbolique de la mère, corrobore ce rapprochement puisque la chanteuse « préserve sous son aisselle ses chansons aux titres bleus³ ».

Si, dans le passage cité, l'enfant est investi du rôle d'un catalyseur synthétisant les disparités sociales, il peut également se placer au cœur de ces dissensions en véhiculant les tabous qu'elles impliquent. L'enfant ne déroge pas aux règles du jeu social, comme en atteste le passage suivant où la poupée étêtée de Violette devient l'objet d'un cérémonial.

« Je chancelai. Ce que je portais sur mes bras tomba à terre. La tête coiffée du bonnet révolutionnaire garni de fausse Valenciennes roula dans le ruisseau. (...) Les passants s'arrêtaient. Je regardais hébété. (...) Je mis la tête dans ma poche. Je couchais le reste dans mes bras, je le couvris avec un coin de mon tablier. Ce cou béant était indécent. Je ne pouvais pas la porter droite, elle n'était plus comme les autres⁴. »

Cette dislocation est qualifiée d'« indécent[te] », la différence de la poupée ne pouvant être ni exhibée ni assumée ; d'où la référence à la morale et la nécessité éprouvée par la fillette de cacher, et ce « à toute la ville », ce « corps sans tête »⁵ (et non la tête sans corps). La tête est capitale, au premier sens du terme, dans le schéma de verticalité et dans la corrélation antériorité-postériorité. L'enfant est représenté comme une figure sociabilisée, une

1. Violette Leduc, *L'Affamée*, p. 232-233.

2. Ibid., p. 232.

3. Ibid., p. 231.

4. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 17-18.

5. Ibid., p. 18.

condensation de codes. Il n'est nullement l'être flottant dont les contours seraient encore indéfinis, mais à l'inverse concentration des convenances, et par là même induration. Il est, d'ores et déjà, en terrain conquis, un être investi, jalonné. Aussi, l'assimilation des règles incite-t-elle l'enfant à la dissimulation du corps, voire à celle des corps ainsi qu'à la subversion.

- « - Ils ont été payés. Bien payés.
- Ils devaient respirer nos billets. Notre argent puait.
- Ce n'était pas le nôtre. C'était de l'argent volé.
- Sans regrets.
- Nous voulions être fabuleux.
- Nous le sommes.
- Nous ne sommes rien.
- Ils sont toujours entre nous.
- Tuons-les¹. »

Les rapports sexuels prohibés ne sont tolérés que si ceux qui en sont témoins sont soudoyés. L'argent maintient ces relations dans une cécité feinte. Ici encore, l'enfant est imprégné des codes sociaux et pourtant les transgresse en connaissance de cause, presque allègrement. Il se fait son propre moralisateur et libérateur. L'acuité du regard enfantin sur la société et son analyse clairvoyante du décorum l'incitent à arracher l'existence qu'on lui refuse. L'enfant se tient à la lisière de deux mondes distincts, tangué entre deux espaces. Il assouvit ses envies tout en sauvegardant un regard social sinon complaisant, du moins accommodant. Sans se jouer des codes sociaux, il en joue. Mi-social, mi-asocial, il intègre les règles auxquelles il doit se conformer afin de s'intégrer. Sans chercher l'affrontement, le heurt, il se faufile dans les interstices, s'insinue dans les brèches. L'enfant simule l'innocence et assume sa culpabilité pour tirer parti de celle des autres dont la cupidité motive le silence, rançon de la récompense. Ce silence est nécessaire à la survie d'un amour bravant les interdits sociaux car incestueux ; un amour entouré par une incrédulité offusquée et mimée par la reformulation « expolitoire » « qui entraîne une pure redondance dans l'expression d'un seul et unique thème à travers des expressions variées². »

- « - Soudain, ils n'étaient plus à ce qu'ils faisaient.
- Notre ressemblance les tourmentait. "C'est votre sœur ?"
- Notre ressemblance les épouvantait. "C'est votre frère ?"
- Notre ressemblance les horrifiait. Un frère et une sœur ?
- Ils ne se trompaient pas.
- Ils avaient deviné. (...)

1. Violette Leduc, *Le Taxi* [1971], Editions Gallimard, 1999, p. 26.
2. Georges Molinié, *La Stylistique*, p. 121.

- Notre ressemblance les glaçait.
- Qu'est-ce qu'on en a à foutre de notre ressemblance¹ ! »

Dans cette œuvre théâtrale, les réseaux sémiques antithétiques (puisqu'à la torture, la mort, le sang, la souillure s'opposent la sérénité, l'apaisement, le renouvellement) participent à l'écartèlement, voire au démembrement textuel ; d'où une écriture fragmentaire explorée dans les œuvres de Leduc et exacerbée dans *Le Taxi*. En effet, cette aventure d'un théâtre poétique, vu que les rimes, sans correspondre à un schéma canonique, répondent à une envolée lyrique revivifiant le fantasme leducien né de sa rencontre avec Marc (Jacques Mercier auquel elle fut mariée durant une année) et d'une scène érotique qu'ils vécurent dans un taxi. Cet ouvrage (le seul qui n'ait été écrit sous la houlette de Simone de Beauvoir et dont, par ailleurs, il ne reçut pas l'agrément) est pourtant la libre transmutation de son vécu que l'auteure transcende par la transcription et transgresse par l'inceste. « L'acte incestueux paraît ainsi comme l'interdit auquel renvoient tous les autres (...). De ce point de vue, *Le Taxi* pourrait effectivement se lire comme le scénario d'un fantasme nodal² ».

Ce rapport semble hanter l'imaginaire leducien qui transpose (par fabulation ou par authenticité) ce lien incestueux au sein de plusieurs fratries telles que celles formées par Marc – ou Gabriel – et sa sœur ; par Violette et son demi-frère Michel (quoique l'on puisse attribuer cette relation à un fantasme, Leduc semblant encline à ce que Pierre Démeron appelle « travail littéraire³ » par lequel elle transfigure la réalité qui serait ici tout autre : les deux enfants de Berthe entretenaient *a priori* des rapports superficiels) ; ou encore par M. Pinteau qui « vivait avec Mlle Pinteau » à propos desquels « on disait que le cher frère et la chère sœur ... »⁴

En outre, cette adaptation littéraire trouve spontanément écho dans une enfance à l'orée de l'éveil de son corps et de son plaisir charnel, à un âge proche de celui de Thérèse, jeune fille de dix-sept ans et portant le deuxième prénom de Violette, lors de sa découverte amoureuse pour Isabelle au collège de Douai. Leduc demeure une enfant amoureuse puisque nostalgique, et ces deux textes sont l'hymne de la passion absolue. En effet, tandis que dans *Thérèse et Isabelle*, les deux collégiennes se défont du genre et du lieu, et malgré (ou grâce à) l'aspect transgressif, le dortoir et la pension deviennent des endroits enveloppants, voire propices à leur idylle (Leduc en ayant gardé un souvenir impérissable, à l'abri de toute flétrissure). Dans *Le*

1. Violette Leduc, *Le Taxi*, p. 18.

2. Susan Marson, *Le Temps de l'autobiographie, Violette Leduc ou La mort avant la lettre*, Presses Universitaires de Vincennes, 1998, p. 236.

3. Entretien avec Violette Leduc, « *La Folie en tête, le fond et la forme* », par Pierre de Boisdeffre et Paul Renty, 21 mai 1970, ina.fr.

4. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 32-33.

Taxi, les frère et sœur se délient des chaînes du sang mais également des chaînes du temps, laissant libre cours à leur frénésie dans une voiture, puis dans une autre, nous projetant ainsi vers l'infini. La vie prend le dessus dans un éternel renouvellement, et le cycle renaît puisque l'amour s'ébat encore et encore. Cette ardeur se crée dans la continuité circonstancielle mais également dans l'intensité passionnelle mêlant la douceur à la bestialité, à la nature renaissante ou mortifère.

- « - Je ne voulais pas saigner, je ne voulais pas crier.
- Tu n'as pas saigné, tu n'as pas crié.
- Prends cette enfant. Prends-la dans les ronces, dans les orties. Dans la chaleur infecte.
- La prendre ? Je ne l'imaginais pas et j'en étais obsédé.
- Supplie cette enfant comme jamais enfant ne fut supplicié.
- Je prenais soin d'elle pendant qu'elle dormait.
- Divise en quartiers pour tes aises.
- Je soufflais sur ses joues dans les haies.
- Et couvre-la de branches souillées après.
- Partons avec cette enfant dans les premières fleurs.
- Chut. Elle meurt. (...)
- « - J'ai seize ans.
- J'ai quatorze ans.
- Aurons-nous des frissons¹ ? »

L'extrême se manifeste sous un autre aspect dans cet ouvrage puisque, outre les rapports incestueux, on retrouve ceux pédophiliques. En effet, l'initiation amoureuse du frère et de la sœur se fera sous la tutelle d'une femme prénommée Cyste et d'un homme, Dane.

- « C'est une enfant. Vous m'amenez une enfant. C'est risqué.
- Il nous jouait la comédie, il se faisait prier.
- ...
- Ils ont été formidables l'un et l'autre². »

Leduc, ayant assisté à l'adaptation de sa pièce *Le Taxi*, apprécia notamment la présence imposante de la carrosserie, presque la carcasse, du véhicule occupant le milieu de la scène et dont la matérialité est le support d'un texte à l'imagerie carnassière. On peut ici aborder un point qui rapproche nos deux auteurs sur le plan générique, puisque l'une et l'autre développent un goût pour la théâtralité en tant qu'esthétique (prédilection pour une transcription des extrêmes et leur exploration) et pour le théâtre en tant que représentation de la crudité et

1. Violette Leduc, *Le Taxi*, p. 45-47.
2. Ibid., p. 16.

parfois de la cruauté. Ni Leduc, ni NDiaye, n'est adepte de circonlocutions ou de « périphrases euphémistiques », selon la dénomination de Molinié. Elles ne sont ainsi nullement dans les détours mais dans les collisions parfois brutales. Cet aspect abrupt trouve écho dans l'écriture dialogique, et quoique les répliques relèvent de la stichomythie dans l'œuvre leducienne, et de la tirade dans les ouvrages ndiayiens, les deux écrivaines se rejoignent dans l'intensité, celle de la fugacité chez la première et celle de la ténacité chez la seconde.

Cette puissance du genre théâtral renvoyée par *Le Taxi*, par ailleurs, permis à Leduc de prendre sa revanche sur la censure qui a frappé un texte dans la rédaction duquel elle s'est profondément investie, à savoir *Thérèse et Isabelle*.

« Je construisais un collège... un dortoir... un réfectoire... une salle de solfège... une cour de récréation... Chaque pierre, une émotion. Chaque chevron, un bouleversement. Ma truelle aux souvenirs. Mon mortier pour sceller les sensations. Ma construction était solide. Ma construction s'écroule. La censure a fait tomber ma maison du bout du doigt. Si je pouvais me jeter à ses pieds, je m'y jetterais. Je m'expliquerais. Je lui dirais le début de *Ravages* n'est pas sale. Il est vrai. Il salira celui qui veut être sali. C'est de l'amour, ce sont des découvertes. Thérèse et Isabelle sont toutes neuves. Elles s'aiment dans un collège pendant trois jours et trois nuits. Elles ne voient pas le mal. La censure le verrait-elle où il n'est pas ? Thérèse et Isabelle sont trop authentiques pour être vicieuses¹. »

En réalité la « passion pour Isabelle brille en l'espace de trois mois (...) pour cesser brusquement². » Néanmoins, que Leduc ait resserré le cadre temporel dans lequel s'épanouit cette relation amoureuse, ne change rien au sort réservé à la première partie de son livre *Ravages* dont *Thérèse et Isabelle* constituait initialement le début. Mis au pilori, ce texte est publié sous la forme d'une version édulcorée en 1966, onze années après la parution de l'œuvre mère.

Les deux œuvres sont néanmoins différentes quant à la description des relations amoureuses entre chacun des deux couples de mineurs. En effet, dans *Thérèse et Isabelle*, l'auteure recourt à des métaphores pour retranscrire l'onirisme enchanteur qui a toujours entouré la passion des collégiennes de Douai dans le souvenir leducien. Tandis que dans *Le Taxi* – dont la parution est due à la notoriété acquise par l'écrivaine grâce essentiellement à *La Bâtarde* – les répliques empruntent des chemins plus abrupts et représentent des images plus crues que celles parfois chantournées du texte que Leduc admit avoir consciencieusement travaillé dans le but, non atteint d'après l'auteure, de demeurer fidèle à l'univers des jeunes

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 22.

2. Carlo Jansiti, op. cit., p. 69.

filles, de transcrire « l'envolée ¹ » qui a distingué cette relation aérienne et lumineuse. Le lien qui a uni les deux adolescentes se différencie de ceux entretenus notamment avec Cécile ou Marc, par sa fugacité, certes, mais essentiellement par l'exaltation sensorielle et sensuelle que l'auteure a insufflée, telle une révélation à la vie, dans le corps novice de Thérèse.

Somme toute, les protagonistes du *Taxi* ne sont autres que les alter ego de Thérèse et Isabelle puisque l'on retrouve la même charpente narrative : deux jeunes amoureux qui tentent de vivre leur passion en dépit des interdits sociaux qui pèsent sur leur relation jugée malsaine, et à cette fin ils se voient contraints à monnayer le silence et le service des adultes. Les transactions occupent une place primordiale dans les deux œuvres en question, et cela est corroboré par le passage ci-dessous.

Par l'effet de la symploque déterminée par Georges Molinié « comme encadrement identique et répétitif des différents ensembles (...) d'un discours² », s'établit un parallélisme entre, d'un côté le sujet et de l'autre le complément d'objet puis les deux groupes prépositionnels indiquant ici « l'instrument » puisque les prépositions, en l'occurrence « avec », « ont une charge sémantique propre qui se combine avec le sémantisme des constituants qu'elles mettent en relation³ ». Cela produit une impression de condensation des trois phrases qui finissent par se résumer à l'acteur de l'action, à savoir Mme Algazine, la propriétaire de la maison où Isabelle emmena Thérèse afin d'y louer une chambre, et l'objet, l'argent que celle-ci reçut de la part des collégiennes. Les deux éléments de focalisation se confondent donc et la commerçante se réduit à l'objet qu'elle manie avec une dextérité cajoleuse.

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 350.

Ce terme a été en effet utilisé par Leduc quand elle a abordé, notamment dans *La Chasse à l'amour*, le sujet de la rédaction de *Thérèse et Isabelle* : « Ecrire une heure ou écrire douze heures revient au même. Ce qui compte, c'est l'envolée. J'ai écrit trois heures par jour *Thérèse et Isabelle* avec la chevelure-fleuve d'Isabelle dans ma bouche, dans ma gorge. Ce qu'Isabelle m'a apporté, ce que je lui ai donné, je l'ai rendu à mon cahier. J'ai sacrifié ma tenue et mes principes, c'était l'amour de ce que je voulais décrire. Je voulais tout dire, j'ai tout dit. C'est seulement en cela que je n'ai pas échoué. Mon texte est plein d'images. C'est dommage. Mes roses, mes nuages, ma pieuvre, mes feuilles de lilas, ma mouture, mon paradis du pourrissement, je ne les renie pas. Je visais à plus de précision, j'espérais des mots suggestifs et non des comparaisons approximatives. Il y avait autre chose à dire, je n'ai pas su. J'ai échoué, je ne doute pas de mon échec. Je ne regrette pas mon labeur. C'était une tentative. D'autres femmes continueront, elles réussiront. » (*La Folie en tête*, p. 350-351) Nous verrons que ce thème de l'écriture défaillante et traîtresse revient souvent sous la plume leducienne. La défaillance réside pour Leduc dans la propension à l'utilisation des images qui, selon l'auteure est une faiblesse : « Les imagesTrès humblement, je pense que c'est de la part de l'écrivain de l'incapacité, de l'impuissance. Quand j'ai peur de trahir la sensation. J'appelle les images à mon secours. » (Paul Renard et Michèle Hecquet dir., *Violette Leduc*, Edition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 1998, p.32, citant *Les Lettres françaises*, Entretien avec Cl. Couffon, 15-21 octobre 1964.) Quant à la notion de trahison, elle ressortit à l'«exploit[ation]» de l'être maternel et de celui enfantin.

2. Georges Molinié, *La Stylistique*, p. 131.

3. Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, op. cit., p. 371.

« Mme Algazine nous regarda. Elle comptait les billets. (...)
Mme Algazine se gratta le menton avec nos billets. (...)
Mme Algazine continuait de chatouiller son menton avec les billets¹. »

Sur ce point, à savoir le commerce, est portée l'attention et une corrélation est établie entre la fonction et la qualification : « - C'est un commerce. Elle sera forcément aimable, dit Isabelle². » L'affabilité n'est plus alors un caractère intrinsèque mais une greffe que l'on opère par intéressement. Cet aspect est également présent dans *Le Taxi* puisque le frère et la sœur transforment les regards réprobateurs, et potentiellement délateurs, en une cécité feinte uniquement en assouvissant la cupidité de ceux dont la morale vogue au gré du lucre. Toutefois chez Leduc, la passion enfantine, toute corruptrice soit-elle, n'est pas entachée. Elle garde une chasteté certaine, qui l'est d'autant plus sûrement que l'auteure conjugue souvent l'amour avec l'enfance. L'association de ces deux univers constitue un leitmotiv et devient un motif littéraire.

« Elle souleva mon bras, ma hanche pâlit. J'eus un plaisir froid. J'écoutais ce qu'elle prenait, ce qu'elle donnait, je clignotais par reconnaissance : j'allais³. »
« Les doigts d'Isabelle s'ouvrirent, se refermèrent en bouton de pâquerette, sortirent les seins des limbes et des roseurs. Je naissais au printemps avec le babil du lilas sous ma peau⁴. »

Les expressions du corps se conjuguent au mode procréateur. Le plaisir se fait don (« ce qu'elle prenait, ce qu'elle donnait ») universel qui embrasse par ailleurs toute forme de vie. Les premiers émois se manifestent sous le signe du renouveau, entre autres saisonnier, puisque la découverte de l'amour d'Isabelle est une éclosion, une venue au monde. L'amour chez Leduc demeure ainsi dans la sphère de l'enfance, car l'amour est jeunesse.

« - Vous ne les retrouverez pas. Ils s'aiment dans une chambre d'hôtel.
- Ne parlez pas ainsi, dit Julienne. Ce sont des enfants.
- Justement ! Il ne faut pas qu'ils perdent leur temps⁵. »

L'amour physique relève également du monde de l'enfant, il y est même privilégié, porté par le désir de vivre. L'enfance n'exclut pas le plaisir, elle le justifie ; et ce d'autant plus que la pureté des sentiments, qui mènent à l'osmose charnelle, est corollaire de la sincérité enfantine.

1. Violette Leduc, *Thérèse et Isabelle*, p. 88.

2. Ibid., p. 68.

3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 83.

4. Ibid., p. 85.

5. Ibid., p. 258.

L'amour et l'enfance fusionnent y compris dans la description des rapports qu'entretinrent René et Violette, dont la relation fut tumultueuse comme la plupart des liaisons, y compris amicales, de cette dernière. La représentation leducienne des deux amants les fait migrer à la fois sur le plan actanciel et circonstanciel puisque les deux adultes, tels des chérubins, se muent en de doux êtres s'enveloppant de quiétude ; la frénésie sexuelle laisse alors place à la suavité. En outre, les corps et leur couche se transforment en une matière organique ; d'où le champ lexical de l'inhumation couplé à celui de la vie qui coule dans les veines et que l'on éprouve encore plus intensément.

« Notre nuit, nous l'inventons, nous l'entretenons. Nous ne faisons pas l'amour, c'est comme si nous finissions. Je me creuse, je l'enferme dans mes bras. (...) Le soir s'approche. Notre sang, notre apaisement. Les sources circulent dans nos membres. (...)

- On est morts ?

- On se repose, répond-il dans la chaleur de mon cou. C'est vrai, on se repose. Nous sommes l'un sur l'autre, la terre porte ses deux enfants. Nous sommes exposés, notre havre, cependant, est à l'abri. Sages jusqu'au bout des ongles. Je soupire¹. »

Leduc transcrit l'authenticité de l'amour en renvoyant à l'état doublement primaire que représentent l'élément enfantin et l'élément terrestre. Leduc relève par ailleurs le défi d'un assemblage improbable, et son texte est alors le confluent des isotopies les plus divergentes. Dans l'extrait ci-dessous le religieux rencontre le sexuel, et paradoxalement, les deux domaines spirituel et charnel se délestent de leurs connotations culturelles. Ils s'intègrent l'un l'autre, s'engloutissent et donnent lieu à un thème modestement primaire. Celui de la nourriture frugale et bienfaisante. Eminemment trivial ou sacré, les deux sujets finissent par évoquer un thème rudimentaire, terrestre. Ainsi le monde leducien se dessine à l'image d'une auteure sans prétention aucune, d'une franchise désarmante. Ces attributs ne sont autres que ceux de l'enfance qui ne quittera jamais Violette Leduc.

« - Mon doux Jésus, ai-je confié à sa verge.

Une bricole providentielle.

Je l'ai caressée d'abord avec ma joue. Plus chaude que de la mie de pain. La chair voudrait balbutier. L'orifice. Contre ma joue. Une bouche de nouveau-né cherche le sein². »

L'auteure met ainsi en valeur un processus régressif, et par là même libérateur puisque la primitivité déleste les rapports d'une femme avec un homme beaucoup plus jeune qu'elle (un

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 188-189.

2. Ibid., p. 232.

aspect qui, en dépit de ses tentatives pour s'en libérer, semble lui peser puisqu'il est l'objet de ressassement (« Combien d'années ai-je plus que lui ? Ce soir je ne veux pas compter¹. ») des préceptes et préjugés culturels. Dans sa conception, qui sera corroborée ultérieurement, la virginité est celle d'un corps physique non subverti par le corps social. L'enfance est inaliénable. Elle est un petit corps chaud dont les palpitations se font au rythme de la vie ; et ses frémissements témoignent de sa résistance à l'engourdissement que provoquerait la raideur de la société.

« Quelle panique quand ils m'accostent. Ils m'accostent rarement. J'ai vécu, bon sang. J'ai huit ans, j'ai dix ans quand un inconnu se propose. Je suis vierge, je serai toujours vierge malgré Isabelle, Hermine, Gabriel et un fœtus de cinq mois². »

La relation amoureuse est toujours empreinte de l'innocence enfantine. Le dénudement est également dénuement ; exempts de culpabilité ou artifice, les amoureux sont humus, exhalation de la terre qu'ils (et qui les) embrasse(nt), embrase(nt) dans un mouvement de destruction puis de naissance. Se renouvelle ici la représentation chamanique de l'auteure dont le monde se construit au rythme des symbioses et des synergies. L'accouplement des personnages est communion avec les origines, celles qui en verront l'aube (le début de la vie de l'enfant) et qui en prendront le dernier souffle dans l'ultime étreinte du trépas. La conception traditionnelle et image usitée d'éros et thanatos sont présentes et toutefois teintées d'une vision leducienne universalisante donnant épaisseur aux faits, objets et êtres. Bien qu'on puisse y déceler une inclination à la poéticité, cette propension à la disproportion est bien un aspect authentique de Leduc. En effet, nous verrons que cette dernière a toujours retrouvé en son environnement (animé ou statique) un complice, une enveloppe sans laquelle son propre être se disperserait puisque la nature de la campagne était salvatrice pour l'enfant ostracisée, et les infimes existences étaient salutaires à l'adulte tourmentée et solitaire. L'univers constitue ainsi, à différents égards, l'intégrité leducienne ; il est d'une part la matrice que son écriture célèbre fidèlement, et d'autre part le garant qui préserve son entité et la garde de la dislocation. Cette intégrité est alors celle de l'auteure et celle de l'individu, elle est donc scripturale et personnelle ; bien que Leduc soit prise dans un perpétuel mouvement de composition et de décomposition de son être.

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 189.

2. Ibid., p. 137.

« J'ai promené souvent mes doigts entre mes lèvres ; plus tard j'ai bouclé souvent ma toison avec un doigt avant de m'endormir, en m'éveillant, en lisant au lit. J'ai fait cela sans jouir jusqu'à l'âge de vingt-huit ans. C'était un passe-temps, une vérification. Je respirais mes doigts, je respirais l'extrait de mon être auquel je n'attachais pas de valeur¹. »

Leduc se trouve à la croisée des chemins, notamment dans la représentation d'une enfance entre sensualité et asexualité. L'auteure décrit une existence tout à la fois à l'apogée et à l'orée, s'appropriant le monde enfantin par sa perception accrue de cet univers qu'elle observe, et aspirant à un univers adulte intrigant et grisant qu'elle effleure grâce à ses sensations naissantes. Le monde leducien est ainsi célébration. Sa conception des êtres est extatique, que l'enivrement vienne de la mort ou de la vie, qu'il soit celui du dernier soubresaut ou du premier tressaillement.

« Clotilde monta sur la chaise. C'était une esquisse. Ses hanches, ses épaules étaient friables comme des pastels. Les deux tresses de cheveux noirs pétillaient dans son dos. Mme Relicat regardait sans franchise parce qu'elle n'avait jamais vu une enfant nue chez elle. La beauté ? Une plume d'oiseau dans une allée de la forêt en hiver². »

Avec cette même légèreté se frôlaient les corps de Thérèse et Isabelle, et avec la même grâce est ébauchée la passion que partageront les deux collégiennes. Tant que l'amour (sous différentes formes) demeure dans la sphère enfantine (intégrant par ailleurs les personnages séraphiques comme cela est le cas de Mme Relicat, une mère de substitution pour Clotilde, à l'instar de Fideline pour Violette), rien ne peut le maculer sauf quand l'adulte, ankylosé par le poids culturel, y fait intrusion.

En effet, nous pouvons relever dans l'œuvre leducienne un certain nombre de scènes où une enfant devient l'objet d'une expérience charnelle, nous constatons toutefois que l'événement est différemment relaté si une figure juvénile est responsable de l'acte d'attouchement ou s'il s'agit d'un personnage adulte. Un parallélisme établi entre deux épisodes de *L'Asphyxie* et deux autres passages de *La Bâtarde* permet de constater le ton enjoué avec lequel Leduc évoque son éphémère aventure avec Félicien, « un garçon de douze ans³ » ou sa découverte sensuelle avec « Aimé Patureau, adolescent de dix-sept ans au joli visage rond, aux bandes molletières sablonneuses⁴ ». Et à l'inverse de ces pages légères, celles où M. Pinteau dénude la petite Violette et pousse sa jouissance sadique au point d'esquisser un geste de

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 38.

2. Violette Leduc, *Les Boutons dorés*, p. 103.

3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 45.

4. Ibid., p. 38.

strangulation, sont enserrées dans une atmosphère putride qui rebute Fideline. Celle-ci se précipitant au secours de sa petite-fille, « était dégoûtée pour [eux] trois, mais elle avait un comportement élégant devant le mal¹» (notons au passage que Leduc n'est nullement coutumière de ce jugement moral).

D'un Félicien « presque méchant » à un M. Pinteau dont la « voix était méchante », le pas de la perversion est franchi. L'adverbe « presque », au-delà de son emploi permettant « la modification d'une expression quantifiée² », exempte le garçon – qui somme toute endosse le rôle du dominateur sans être à même de s'en acquitter – de toute intention malveillante étant donné la légèreté du contexte réunissant les deux enfants. L'injonction « Déshabillez-vous³ » s'apparente ainsi à une invitation, et au lieu d'obtempérer, Violette semble partager.

« Léger, il s'allongea sur mon corps nu, il dit : « Ne respirons pas. » Je lui obéis. Ses cheveux mouillés rafraîchissaient le creux de mon épaule. Il respira longtemps après, je respirai avec lui. « Je vous ai épousée », me dit-il. Il se leva, il se rhabilla en me tournant le dos, il s'en alla sans me dire au revoir. Je défroissai le drap, j'ouvris les volets : la lumière était un cadeau. Je rentrai à la maison, je pleurai sans chagrin, je me demandais pourquoi je pleurais. Le garçon m'ignora chaque fois qu'il revint dans notre quartier⁴. »

Lorsque le plaisir quitte la sphère enfantine où se déploie la liberté et l'élan de vie, la respiration allègre s'alourdit en halètements essoufflés ;

« On n'entendait que nos respirations besogneuses. Je frissonnai⁵. »

Puis les tremblements de l'enfant « emprisonn[ée] » « entre [les] cuisses » de l'homme qui « rapprocha ses genoux en coup de ciseaux »⁶, et ses inspirations de proie traquée face à celles de son prédateur fourbe et fourbu, se muent respectivement en spasmes de l'agonie, et en derniers souffles exhalés par M. Pinteau. En effet, cet épisode représente le parachèvement de la noirceur étant donné que de funestes auspices se lisent en l'acte vicieux.

« - Tu es une sotte, une sotte !

Sa voix monta, monta. Puis un enrrouement. Il se leva, me tourna le dos.

-T'ai-je fait du mal ?

De nouveau, sa voix suintait.

Fourbue, je me rhabillai.

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 35.

2. Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, op. cit., p., 378.

3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 45.

4. Ibid., p. 46.

5. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 34.

6. Ibid.

Ma grand-mère accourut dans la serre et boutonna ma robe. Je regardai vite M. Pinteau. Dans un instant, il tomberait foudroyé à nos pieds¹. »

Si, comme nous l'avons précédemment abordé, l'enfant est d'une perspicacité telle qu'il est souvent lucide quant aux règles sociales, parfois il se révèle également extralucide. Leduc, de même que NDiaye, prête à l'enfance une puissance perceptive inouïe. Ce point évoquant le regard perçant de l'enfance sera abordé à différents endroits tant il semble constituer un rouage de la genèse textuelle. Ainsi, dans cet extrait de *L'Asphyxie* M. Pinteau est décrit comme une bête dont les cris se déchirent et dont le corps se déchiquète – présage funeste puisque l'homme décèdera quelque temps après l'agression de Violette dont le silence pourrait faire l'objet d'une extrapolation : la petite fille aurait gardé le silence quant à cet acte d'attouchement car elle aurait prédit la disparition de son auteur. Toute dénonciation ou aveu fait à Fidéline, qui avait deviné ce qui s'est passé, aurait été donc d'utilité aucune. Dans le silence de Violette on pourrait voir une conformité aux convenances sociales face au tabou de la pédophilie, mais on pourrait également l'interpréter comme un silence qui anticipe celui de la mort guettant l'homme.

« Grand-mère vit que je mentais. Je ne savais pas pourquoi je défendais M. Pinteau. Elle savait, elle, que le mal n'avait pas quitté la serre, et que la meilleure façon de l'éloigner, c'était de le laisser aller et venir...

- Quelle drôle de voix dis-je, pensive.

N'était-ce pas pour cette voix déchirée, pour cette voix de quelqu'un à qui on arrache un membre, que je mentais ?

M.Pinteau mourut le mois suivant, le cœur enlisé dans la graisse². »

Cet aspect sinistre corollaire du rabaissement de l'enfant à un objet d'assouvissement charnel est également la traduction de l'extrême subversion de ces actes perpétrés par l'adulte. En effet, M. Pinteau apparaît comme un personnage d'autant plus malfaisant qu'il est d'apparence bienveillante. Les métaphores religieuses redondantes marquent le hiatus entre la description de celui qui avait « une voix sucrée, des mains de prélat³ » et ses agissements. Cette solennité dévote, bigote, (que la présence niaise de Mlle Mathilde Pinteau renforce puisqu'elle représente, à son insu, le prolongement de son frère dont elle est le double symétrique, car elle aussi « parlait avec la lenteur d'un grand-prêtre⁴ ») abritera – telle la serre où l'homme attire la petite fille pour en disposer à sa convenance, loin des regards – l'acte pédophile.

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 35.

2. Ibid., p. 36.

3. Ibid., p. 32.

4. Ibid.

Au « Approche, ma douce...¹ » de M. Pinteau fait écho le « Petite, viens ici². » de l'inconnu qui s'est mis sur le chemin d'une camarade de classe de Violette. Les injonctions résonnent et les scènes où l'enfant est pris pour cible se construisent en réseau, tissent la nasse où l'enfance est prise au piège de la perversité qui, par ailleurs, revêt plusieurs formes. Dans la section consacrée à « Armandine qui avait une fièvre de cheval à cause de ce membre inconnu³ », le parallélisme entre l'état embrouillé dans lequel est plongée la petite fille et la confusion textuelle traduit l'intensité de l'impact que la rencontre malencontreuse de l'exhibitionniste eut sur Mlle Lepèze qui, à la suite de cet événement, confirma sa réputation d'« élément de désordre⁴ » auprès de sa maîtresse d'école. Par le truchement des renvois successifs et asyndétiques de la rue où guettait l'homme à la « chose molle et pâlotte⁵ » vers la salle de classe, et inversement, cette dernière apparaît comme un milieu où la rectitude zélée et l'incompréhension maintiennent l'enfant dans le désarroi au lieu de l'en sortir.

« Les mots de l'institutrice se déplacent de manière semblable, faisant écho à ceux de l'exhibitionniste, et ils reflètent en même temps les paroles de toute personne dans le texte qui exhibe son autorité d'adulte. L'enseignante, l'homme du boulevard ou de la serre ne sont, d'une certaine façon, que les porte-parole de la sévérité de la mère. De l'autre côté, la voix douce et nostalgique de la grand-mère se fait entendre dans les paroles de tout personnage qui parle sans ordonner⁶. »

Ainsi, la domination exercée par l'adulte sur l'enfant est inévitablement réification⁷ de ce dernier, que l'autorité provienne d'un étranger aux fins malsaines, d'un parent à la poigne de fer, ou encore d'un éducateur appréhendant son métier telle une manifestation de supériorité.

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 34.

2. Ibid., p. 24.

3. Ibid., p. 25.

4. Ibid., p. 24.

5. Ibid., p. 25.

6. Susan Marson, « Au bord de *L'Asphyxie* : remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc », p. 53.

7. Cet aspect est abordé par Leduc notamment dans un texte où elle tient le rôle ingrat de la dominatrice faisant peu de cas des intentions et attentes de Patrice, son jeune lecteur et correspondant : « Je ne lui ai pas dit que j'étais belle. Tu ne lui as pas dit que tu étais laide... Bah, mes disgrâces s'accordent à mon paternalisme. Jouons, de vive voix, les purs esprits. Impossible, mon cerveau est vide. Je veux plaire, je veux lui plaire. Et après ? Après rien. C'est un gosse. Trop frêle son âge. (...) Où couchera-t-il ? A l'hôtel ? Dans mon lit. Un gosse n'a pas d'argent. J'éteindrai, nous parlerons de Michaux, de Breton dans l'obscurité de ta chambre, après ? Après, tête bouclée sur mon épaule, loin de mes champignons, tout le monde sera content, Michaux, Breton. Après, après ? Un enfant, c'est maladroit, c'est indécis. Nous le forcerons. » (*La Folie en tête*, p. 253) Ici, la volonté protectrice (corollaire du « paternalisme ») et séductrice s'enchevêtrent. Celui qui est perçu comme un enfant, et donc, a priori, physiquement inatteignable puisque situé en dehors de la sphère charnelle, devient objet de désir unilatéral (« Nous le forcerons »). L'enfant est encore proie. L'ascendant parental et sexuel se confondent et l'accaparement de l'être convoité empruntent les voies charmeuses et autoritaires. L'enfant est ainsi source de plaisir, il accueille intégralement le parent ou celui qui en emprunte le statut.

L'exacerbation de l'autorité, même si celle-ci s'inscrit dans un projet éducationnel, semble donc gangrener l'univers scolaire et corrompre le corps enseignant.

Ce thème est amplement traité chez NDiaye dont l'œuvre *Les Grandes personnes* insiste sur les travers d'une société où les petites tractations s'avèrent de gros marchandages. Dans cette pièce théâtrale, le dialogue se prête à ce jeu d'échange où les joueurs sont les adultes, où les jouets ne sont autres que les enfants, et où la règle est simple à retenir : les parents mettent à la disposition du maître d'école les corps de leur progéniture et en contrepartie ce dernier leur inculque son savoir. Ainsi l'enfant fait l'objet d'une transmission rétribuée ; d'où la corrélation enfant/propriété qui justifie bien des dérives. La pédophilie en est une, et pourtant les parents d'élèves dans l'ouvrage ndiayien, maintenus par leurs œillères dans un aveuglement unanimement consenti et confortable, livrent en pâture leurs enfants à un maître qu'ils ont vu grandir et qui demeurera un éternel enfant aux yeux de ceux qui l'ont adopté depuis son enfance et qui ne cessent de l'appeler Lulu. Tels des moutons de Panurge, ces parents ne pourront admettre que l'enfant est désormais adulte, et homme sévissant (cela nous renvoie au titre de l'œuvre reprenant cette périphrase par laquelle les adultes se désignent quand il s'agit de signifier à l'enfant que l'interdiction qu'on lui oppose est justifiée par le clivage entre les deux mondes distincts de ceux qui sont devenus grands et de ceux qui ne le sont pas encore). Nous verrons par ailleurs que la seule voix qui se lèvera, comme un éveil de conscience qui se manifeste de temps à autre mais que l'on enfouit sous des couches de lâcheté et de non-dit, sera celle de Madame B, elle aussi réduite au silence.

C'est justement ce silence contre lequel se dressent NDiaye et Leduc. Leurs écritures crues résonnent comme un rejet de la littérature lisse, la leur étant aspérités, boursouflures, rugosité. Leur refus du secret escamotant l'acte les mène sur le chemin de la franchise et du rejet du langage édulcoré (et partant des tropes atténuant l'impact des mots tels que l'euphémisme ou la litote). Sans nivellement, ce chemin est donc cahoteux, escarpé et entrecoupé. Le paysage est donc d'un enchevêtrement tel que les frontières qui semblaient infranchissables sont abolies ; cela est perceptible à travers la représentation de la cellule familiale, mais est également visible dans la conception de l'univers scolaire.

L'exercice de l'autorité dans ce milieu fait ainsi l'objet d'une remise en question dans l'œuvre ndiayienne, et notamment dans *Mon cœur à l'étroit* où Ange Lacordeyre, second mari de la protagoniste Nadia et enseignant, est soudainement frappé d'opprobre symbolisé par une blessure béante qui déchira mystérieusement son flanc. Les deux personnages, toutefois à des degrés différents – Nadia devenant aussi objet d'hostilité générale d'autant plus virulente qu'elle s'exposait à des regards auxquels la blessure d'Ange le soustrayait – se voient alors

contraints de se livrer à une longue introspection qui, au fur et à mesure, a exhumé leurs méfaits, essentiellement d'ordre familial, mais aussi professionnel. Nadia et Ange, longtemps dédaigneux en société, furent, pareillement, condescendants face à leurs élèves. Imbus de leur être, ils voyaient en leur domination en classe une légitimité incontestable, jusqu'au jour où l'événement énigmatique provoqua un irrévocable renversement de situation. Ange est ainsi renvoyé à un état de subalterne, dépourvu de toute autorité, n'étant plus pourvoyeur de leçons et auteur de coups, il devient lui-même enfant et objet de la violence dont il usait naguère.

« Je bouscule Ange, qui somnole, bouche ouverte. Il se réveille en sursaut, lève spontanément son avant-bras devant son visage émacié comme pour se défendre d'une claque. Ainsi tentaient de se protéger, au grand agacement d'Ange, les élèves auxquels il voulait parfois donner une taloche, non, une gifle, c'est de cela qu'il s'agissait¹ ».

La porosité des univers chez NDiaye fait migrer les statuts et laisse surgir les questionnements. Nadia, dans son roman, en dépit de sa sévérité apparente dont ses parents, son fils et ses élèves ont subi les méfaits, reprend graduellement conscience de ses sévices, et par là même des erreurs de son mari. En effet, en lisant un « petit traité sur l'éducation » écrit par Richard Victor Noget – le voisin envahissant et prodigue dans les soins dont il entourait Ange autant que dans la nourriture dont il la gavait – Nadia recouvre sa lucidité quant aux méthodes de ce dernier et à sa vision surannée et pernicieuse de l'enseignement.

« Je feuillette, lisant quelques phrases ici et là. Il me semble alors entendre la voix d'Ange : « La salle de classe ne doit en aucun cas être une réconfortante matrice mais le lieu d'une sévérité bien dosée et d'une implacable justice / Mes frères, qu'avons-nous fait de nos enfants / Ce n'est pas le lait que nous devons apporter, il suffit qu'il ait été donné en abondance dans les premières années, ce n'est pas le lait suave mais, d'une certaine façon, ce qui lui est opposé, le sang, métallique, déplaisant et sublime. »

Oui, voilà précisément la manière dont Ange aimait à s'exprimer et qui m'indisposait tant que j'avais appris à faire ma sourde quand il se lançait, le regardant d'un œil voilé, chantonnant en moi-même (viens danser mon petit sac en argent !) afin de m'étourdir et de ne plus l'entendre². »

Nous pourrions voir dans cette dénonciation des rapports verticaux entre l'enseignant et l'apprenant le reflet d'une modification sociale dont l'un des signes est « le lent déclin, souvent décrit, du rôle de l'instituteur puis (...) celui, actuel, du rôle de professeur³ ». Cette transition statutaire ébranle les schémas classiques puisque « ce n'est plus l'adulte qui institue l'enfant

1. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p.180.

2. Ibid., p. 353-354.

3. J. B Pontalis dir., *L'enfant, Nouvelle revue de psychanalyse*, p. 6.

mais l'enfant qui enseigne l'adulte. Du moins l'adulte fait ce qu'il peut pour croire en la réalité de cette pédagogie inversée, déjà portée à son accomplissement, dans l'imaginaire, par le rêve du nourrisson savant¹. » Toutefois, l'intention ndiayienne ne réside pas dans un projet prônant l'établissement d'un autre rapport vertical, et le lien avec l'élève n'est pas systématiquement envisagé comme un échange de savoir, à l'inverse il serait, idéalement, un lien de réciprocité tout bonnement humaine. La franchise (de la parole comme du sentiment) est une notion centrale dans l'œuvre ndiayienne², car elle est fondement de tout lien, à quelque échelle qu'il soit. Cet aspect peut être illustré par l'exemple du Maître présenté comme une victime qui s'est mué en bourreau. Son propre rejet qui lui a valu celui des autres est dû à la sournoise ambivalence de laquelle il est pétri. Exilé de soi-même car ne pouvant habiter, intégralement et dans l'intégrité, son être, il sera ostracisé et banni, à la fois de la communauté des enseignants qu'il finira par désavouer et de l'ensemble des enfants qu'il confondra en un corps à abuser.

« LE MAITRE : Je suis seul parmi les enfants, je suis seul entre papa et maman, seul au milieu des adultes dont je n'ai jamais fait partie.

Quoique je les comprenne si bien, je n'aime pas les enfants, non, je les hais depuis toujours. Si enfant moi-même, j'allais à l'école la peur au ventre, ce n'est pas l'enseignant que je redoutais mais eux, les autres enfants qui reniflaient en moi une forme particulière de honte et de malaise car je m'étais extrait pour quelques heures du grand corps flasque de mes parents et je me sentais, dehors, bien nu, bien laid et vulnérable.

Je suis seul dans ma maison, solitaire dans l'école.

Nul ne m'approche.

Je pue la profanation sans le défi, le péché sans la croyance.

Il faut avoir pitié du maître transi dans cet âge inexistant.

Les enfants flairent ma duplicité et je répugne les adultes³. »

Le deuxième exemple est, en l'occurrence, celui du cheminement critique amorcé par Nadia. En effet, face à la théorisation rigide de l'éducation de l'enfance s'oppose l'enfance réelle, palpable et vibrante à l'image des notes du refrain d'une chanson qui émerge du fond de la mémoire de la protagoniste, telle une révélation : « Non, il n'est aucune chanson que je connaisse aussi bien, aussi profondément que celle-ci, même si j'avais oublié que je la connaissais, même si je me suis soigneusement gardée, moi, de la chanter à qui que ce soit⁴. » Cette chanson, s'imposant comme un lien infrangible avec son enfance, parvenait à l'oreille de

1. J. B Pontalis dir., *L'enfant, Nouvelle revue de psychanalyse*, p. 6.

2. Nous aborderons ce sujet, c'est-à-dire la primordialité de la vérité notamment au sein de la famille, à différents endroits de ce travail.

3. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 53.

4. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 337-338.

Nadia quand, petite, sa mémoire s'en imprégnait, car était « patiente et gaie cette voix, et tenace sous l'apparente humilité », cette voix de sa mère qu'elle réentendit lorsque la « très vieille femme » la fredonnait désormais pour la petite-fille Souhar¹.

Nous constatons ainsi que, chez NDiaye, est prônée une conception égalitaire du milieu scolaire où l'enfant n'est plus l'être passif dont la fonction première est d'engranger les connaissances qu'on lui dispense à profusion, mais tour à tour le récepteur et l'émetteur dans un dialogue renouvelé. L'auteure dénonce donc le cantonnement de l'enfance au silence, car dès lors qu'on musèle l'élève, en l'occurrence, le monde propice à l'enrichissement du savoir devient celui de la soustraction. Et dans ce cas, l'école est synonyme de privation. Il en est de même chez Leduc, étant donné que la petite Violette vécut sa scolarité comme une dissolution et non une constitution de sa personne. En restant sur les bancs de l'école, l'enfant demeure au ban de la société, l'exclusion étant cristallisée par l'univers de l'école.

« J'allais en classe au bout du village. Je m'étais habituée à courir avec ces sabots qu'on peut prendre à la main quand les garçons vous jettent des pierres et qu'on galope...

A l'école, la polonaise avait partagé ses poux avec moi. Ma mère m'avait quittée et ne m'écrivait pas. Je ne sais plus pourquoi Mme Laure, ma tante, ne me nourrissait pas à midi². »

L'environnement scolaire, délétère, devient léthal pour l'enfant qui y est objet d'exécration. L'école est ainsi associée à la négation, reproduite scripturalement par une construction asyndétique et la juxtaposition accumulative mimant l'aspect aléatoire des injustices subies par la petite fille dont le rejet physique se manifeste en maltraitance, lapidation, souillure, privation de toute sustentation par une source censément nourricière. L'enfant est alors excréation.

« Lorsque des souvenirs de l'école où sa grand-mère l'avait envoyée quelque temps s'insinuaient dans ses songes, ce n'était que bruit, moqueries, bagarres et confusion et quelques vagues images d'une fille osseuse, méfiante, prompte à griffer pour se défendre et qui, recroquevillée sur le sol

-
1. Outre la reconnaissance de ses parents qu'elle renia durant de longues années et les liens retissés, après qu'ils se sont étioyés, avec son fils Ralph, Nadia prit conscience de la vanité des certitudes qu'elle avait concernant son métier et comprit qu'elle s'était fourvoyée. Ce cheminement peut être illustré par ces deux citations – dont la première est extraite du corps du texte et la seconde de sa fin – marquant la transformation de sa conception de la relation qu'elle devrait instaurer avec ses élèves, relation qui ne serait plus régie par la peur mais par la sollicitude. Le sentiment de crainte est illustré ainsi : « J'aperçois le dos de Noget courbé vers Ange et je songe aussitôt que je m'incline pareillement vers les enfants que je gronde, à l'école, voulant les impressionner de tout le poids de ma chair furieuse penchée vers eux. » (*Mon cœur à l'étroit*, p. 120.) Tandis que le deuxième sentiment de bienveillance trouve exemple dans cet extrait : « Je songe à la petite école de la clairière, me demandant si les élèves y restent dormir, s'ils y passent la totalité de leur existence d'enfants. (...) Le regret violent de ne pas être là-haut, dans la clairière lactée, l'ombre cordiale des sapins, me torture. Comme je m'occuperais bien de ces enfants, d'où qu'ils soient issus ! » (*Ibid.*, p. 361.)
 2. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 60.

carrelé (...), entendait sans pouvoir les séparer les uns des autres les mots rapides, secs, impatients, contrariés d'une institutrice qui, par chance, ne lui accordait pas la moindre attention, dont le regard perpétuellement outragé ou à l'affût de l'outrage effleurait la fille sans la voir¹ ».

La structure d'incorporation communautaire et de formation se révélant lieu de désintégration est un thème également développé dans l'œuvre ndiayenne *Trois femmes puissantes*, en particulier à travers le personnage de Khady Demba imposant une « présence ontologique opposée à (...) "l'inconsistance constitutive" d'autres personnages² » ; d'où sa résistance inouïe et sereine qui se révélera à l'épreuve de toutes les tribulations.

« 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, (...) sachant bien qu'il s'agissait d'une langue, le français, (...) mais incapable de la reconnaître dans ce débit pressé, coléreux, gardant toujours par ailleurs une partie de son esprit aux aguets, tournée vers le groupe des autres enfants d'où pouvait à tout instant provenir une attaque sournoise, coup de pied ou claque (...).

Voilà pourquoi, aujourd'hui, elle ne savait de l'existence que ce qu'elle en avait vécu³. »

L'école se révèle lieu de stérilité cognitive, et afin de pallier cette indigence de savoir, l'enfant assimilera l'apprentissage dispensé par la vie dont il deviendra le fidèle disciple. L'instinctif prend le pas sur le culturel. Ces ressources et élan de survie, Khady Demba les puise dans son enfance durant laquelle elle prit de l'assurance.

« Et si la fille (...) acceptait les humiliations elle n'avait pour autant peur de personne.

Khady sourit intérieurement.

La fille minuscule et teigneuse, c'était elle.

Elle toucha machinalement son oreille droite, sourit de nouveau en sentant sous ses doigts les deux morceaux distincts du lobe : un enfant s'était jeté sur elle pendant la classe et lui avait arraché sa boucle d'oreille⁴. »

Cette chair fendue est l'empreinte indélébile de l'enfance marquant celui qui deviendra adulte. Les traces en sont tellement profondes, ancrées, que toute dissociation des deux états en devient artificieuse, forcée et fallacieuse. L'enfant que fut cette femme jouissait d'une inaltérable unicité ; de même, Khady l'enfant et Khady l'adulte sont d'une unité indéfectible. Le recours à la métalepse reproduit la situation du personnage fluctuant entre deux époques dont

1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 267-268.

2. Lydie Moudileno, « Puissance insolite de la femme africaine chez Marie NDiaye », *L'esprit créateur*, Volume 53, n° 2, 2013, p. 68, utilisant une formule de Christophe Meurée.

3. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 268.

4. Ibid., p. 268.

l'une découle de l'autre, et la coule dans le marbre de la constance ; ces allers-retours du récit tissent entre elles les périodes de la narration et en accentuent l'interdépendance.

Ainsi, le morcellement, comme celui de ce lobe déchiré, que vit l'enfant au sein de l'école ne le condamne pas à l'anéantissement. A l'inverse, dans un élan de vie, celui-ci rassemble son être pour en faire une entité libre et indivisible. A l'instar de Khady qui tire son aplomb de la sûreté de son nom, Violette éprouve son être dans sa volonté tenace.

« J'avais plus de courage que toutes les élèves rassemblées quand j'étais interrogée, quand je me figeais, quand bête je m'abêtissais, quand je commençais de voir dans les yeux que j'étais laide, que cela les amusait, qu'elles se poussaient du coude¹. »

Nonobstant la représentation de l'école par Leduc et NDiaye comme un univers coercitif, l'enfant n'y déroge pas à sa nature d'être ardent qui résiste face à la dégradation. Violette se libère de la claustration du pensionnat ou de la salle de classe pour élire domicile au sein de l'infinitude des champs qu'elle aimera jusqu'à la fin de son existence. Elle se ressource ainsi dans le renouvellement et la sérénité de la campagne.

« Je m'en allais en classe sous un dôme de feuillages, je respirais la lumière et le bon air, la brise fiançait les branches. (...) Non je ne fondais pas dans le paysage. Je vérifiais mes joues fraîches, je sortais mon pied de mon sabot, je reniflais, j'étais moi-même, sans projet, sans ambition, sans intelligence, sans réflexion. Hommes, femmes, enfants ne me blessaient pas². »

Porté par son élan de vie, mû par ses impulsions, l'enfant trouvera réconfort dans toute énergie s'offrant à lui et qu'il puise dans la nature, dans l'art, ou encore auprès de l'humain. En effet, l'environnement scolaire n'est pas limité au seul versant négatif, y émerge *a contrario* des personnages à l'image résolument positive. Ainsi, celui d'une professeure de mathématiques au collège de jeunes filles de Valenciennes³. Présentée comme un ascendant hybride, cette femme aux allures masculines, manifeste une sévérité bienveillante et dans ses

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 58.

2. Ibid., p. 49 et 53.

3. Ce personnage ne constitue toutefois pas une exception, vu que, malgré son insistance sur les détestables souvenirs qu'elle a gardés de l'école, Leduc s'exprime avec des propos emplis de nostalgie pour cette période de sa vie : « Ces élèves du petit dortoir qui étaient contentes de leurs devoirs, de leurs doigts bleus et noirs qu'elles suçaient, du repas qui venait, du sommeil qui les prendrait après qu'elles auraient quitté la cordonnerie. Je les méprisais. Maintenant je sais que je les adorais inconsciemment. Dieu que tout cela me manque... » (Violette Leduc, *Correspondance 1945-1972*, p. 76.) Cette scission dans la vision leducienne nous permet d'avancer l'hypothèse d'une réécriture arrangée de son enfance que l'auteur voulut plus misérable qu'elle ne l'était en réalité.

paroles adressées à Violette, les ordres se mêlent aux prévenances et aux douceurs de la grand-mère.

« Mon petit, tu te tiens mal. Redresse-toi. Redresse-toi là-dedans. (...) Embrasse-moi et tiens-toi droite¹ ! »

L'enfant obtempère, et l'obéissance est dans ce cas plaisante (puisqu'elle est, en outre, associée à la musique qui constitue un refuge pour l'enfant férue de piano), et non assujettissante comme elle le serait face à la seule rectitude du pouvoir ascendant de Berthe. L'intérêt porté par celle dont le « rire dionysiaque mit un peu de baume dans [le] cœur² » de Violette qui a été abandonnée au collègue³. Alors que le pensionnat se vidait, la petite fille, demeurant seule, trouva consolation auprès du professeur de mathématiques dont l'expansivité joyeuse et réconfortante renvoie aux notes retentissantes du piano d'étude.

« J'avais de la poigne. Le piano ne finissait pas de résonner. Cet exercice m'avait fortifiée. Je marchai, droite aussi en dedans⁴. »

Tout est rythmé, scandé par la musique et en particulier par les sons du piano. Tel un métronome, cet instrument régit un univers que l'enfant met en scène. Autour de cet élément central, comme le piano emplissant l'espace du réfectoire au pensionnat de la petite Violette, s'organise une théâtralisation textuelle où l'auteure rythme les revirements au gré des pulsations, les coups de théâtre se faisant musicaux. L'enfant orchestre son univers en combinant différents mondes que les sensations animent et investissent d'une âme. Cet aspect animiste, prépondérant dans l'œuvre leducienne, sera développé ultérieurement, nous l'évoquons ici car, de par son importance, il s'impose à différents égards, notamment dans l'univers symbiotique réunissant l'enfant et la musique. En effet, au sein de ce monde, la musique ne se résume pas à un solfège, au contraire y virevoltent les mélodies, les sens, et les plaisirs du corps.

« Une cellule, une fenêtre au verre opaque, un piano, une chaise, c'est tout. J'entrais, j'étais à lui, il était à moi. Lentement, geste après geste. Si je le voyais ouvert je le fermais pour l'ouvrir moi-même. Je le voulais secret chaque fois que j'arrivais. Je dégrafais mon porte-musique dans un angle de la pièce parce qu'avant d'étudier je devais me tenir à distance de ce meuble silencieux dans le silence (...). Intimidée, j'enfonçais un doigt dans l'aigu puis un autre dans les basses : je

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 176.

2. Ibid., p. 175.

3. Nous avons précédemment vu que pendant les vacances de la Pentecôte, la mère prétextait un voyage pour s'exempter de reprendre son enfant, bien que le collège où cette dernière était interne se « situ[ait] à deux cents mètres seulement de la maison familiale. » (Carlo Jansiti, op. cit., p. 54.)

4. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 177.

mesurais l'étendue du clavier, je voulais encore le même silence entre l'aigu et le grave. (...) Je m'éveillais la nuit avec des sueurs froides si je n'avais pas suffisamment étudié. J'en parlerai encore. Je m'éveillais après m'être endormie à une heure du matin, après avoir pleuré sous le drap parce que j'étais différente des autres élèves dans le dortoir puisqu'elles dormaient, parlaient en dormant, se débattaient, riaient alors que je ne dormais pas. (...) Moins je dormais, plus je demandais à étudier mon piano après le petit déjeuner. J'avais un rendez-vous, j'oubliais que j'étais privée de liberté¹. »

Se dégagent du passage ci-dessus deux isotopies, à savoir l'érotisation² et l'emprisonnement, et la musique est le maillon reliant ces deux champs lexicaux puisqu'elle représente pour l'enfant son désenchaînement et sa consolation, notamment physiques. La relation à la musique se jouant ici dans la constance d'un « rendez-vous », elle devient promesse pour laquelle l'enfant nourrit des espoirs toujours renouvelés, ce qui en exacerbe le désir. Cela nous renvoie d'ailleurs à l'espérance entretenue par les rendez-vous bimensuels de Leduc avec Simone de Beauvoir, ces derniers représentaient pour l'auteure une véritable impulsion de vie. L'adulte comme l'enfant, aura besoin de ces moments, d'une grande charge émotionnelle, qui tout en ponctuant son existence, lui donne son sens.

La transcription du sujet de la sexualité semble obéir à un schéma en résonances, puisque l'auteure attribue à l'enfant une perception chargée de connotations culturelles qui en fait, notamment, un témoin, averti, des émois et de la frénésie des corps adultes.

« Seule enfant parmi les adultes, je ne m'ennuyais pas. J'étais une adulte arriérée parmi d'autres adultes éveillées. Je voyais le sang de chaque mois sur les bandes, ma mère me donnait des leçons de réalité, j'en parlerai³. »

En compagnie de ceux qui ont atteint la maturation sexuelle⁴, l'enfant fait montre d'une maturité qui lui permet de décrypter des messages interdits. Cette capacité au décodage ressortirait au choix du mode narratif dont l'importance est non seulement reflétée par le passage consacré à M. Pinteau duquel Violette prévoit le trépas, mais également par d'autres chapitres où la petite fille est dotée d'une fine perception de ce qui pourrait se dérober au regard de l'enfance. Leduc recourt à ce que Genette « baptiser[a] *paralepse*, puisqu'il s'agit ici non

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 61-62.

2. Nous relevons par exemple ces expressions ou occurrences verbales dont la connotation sexuelle est évidente : « j'étais à lui, il était à moi », « lentement, geste après geste », « je dégrafais », « intimidée », « j'enfonçais », « sueurs froides ».

3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 40.

4. Il s'agit en l'occurrence d'Estelle qui « se crut grosse » et dont Violette a été la complice durant l'« attente terrible » : « Elle prenait ma main, elle la promenait sur sa toison sèche, du vieux foin, elle faisait entrer mes doigts entre ses replis. » (*La Bâtarde*, p. 39.)

plus de laisser (-lipse, de *leipo*) une information que l'on devrait prendre (et donner), mais au contraire de prendre (-lepse, de *lambano*) et donner une information qu'on devrait laisser¹. » Ce « typ[e] d'altération » permet de donner « en focalisation interne, une information incidente sur les pensées d'un personnage autre que le personnage focal, ou sur un spectacle que celui-ci ne peut pas voir². » Ainsi, dans une section de *L'Asphyxie*, l'enfant est mis au cœur de sa rencontre avec Mme Barbaroux, Fidéline et Violette s'étant rendues à son domicile pour se procurer du charbon, car « ça demande beaucoup de charbon, le chausson aux pommes³ ». Ces propos incitatifs adressés par la grand-mère à sa petite-fille maintiennent le lecteur dans la sphère de l'enfance, jusqu'au commencement d'une longue scène où la narratrice est prise entre son auto-culpabilisation et le plaisir frustré d'une Mme Barbaroux délaissée par son mari et s'épanchant en plaintes exaspérées : « Quand nous nous frôlons, il recule... Il ne se passe jamais rien...⁴ ». L'auteure cultive ainsi l'ambiguïté dans un texte mâtinant naïveté et sexualisation.

« Je caressais encore le carrelage. Je le caressais lentement d'un pied, puis de l'autre. Cela excitait mon désir de distractions. Pour faire cela, j'étais assise au bord de ma chaise et je me cramponnais aux barreaux⁵. »

Le mouvement évoquant l'acte amoureux est interrompu par l'enfant lorsque le regard de Mme Barbaroux lui fit prendre conscience du caractère éventuellement répréhensible du mimétisme des oscillations du pied de la petite fille. Encore une fois, l'enfant s'autocensure, il se perçoit ainsi en tant qu'être social devant composer avec le décorum.

"Mme Barbaroux suivit mon va-et-vient. Je m'arrêtais⁶. »

Toutefois, Violette se voit encouragée par une hôtesse qui trouve en la réception de ses invitées, et en particulier l'enfant, une occasion inespérée de satisfaction, serait-elle par procuration, puisque la petite fille s'adonne à des mouvements équivoques – et qu'elle aurait perçus en tant que tels étant donné que son regard s'attarde sur le corps de cette femme et en particulier sur son ventre mystérieux, siège d'un plaisir intrigant : « Son ventre vaniteux était quand même secret comme l'entrée d'une caverne...⁷ » –. Le carrelage devient, de même que

1. Gérard Genette, *Figures III*, p. 212.

2. Ibid., p. 213.

3. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 87.

4. Ibid., 94.

5. Ibid., 88.

6. Ibid.

7. Ibid., p. 89.

l'enfant, support de transfert jouissif. Le plaisir que les deux procurent à Mme Barbaroux est une compensation au corps laissé en friche, un exutoire du désir physique inassouvi, et même salvateur pour cette femme croupissant sous ses amas de chair laissés à l'abandon.

« - Nous allons partir, dit grand-mère, qui était gênée et inutile.

- Restez. Il faut que j'astique ma cuisinière et mes chandeliers. Nous bavarderons, ce sera plus excitant.

- Plus entraînant, rectifia instinctivement grand-mère¹. »

Ainsi, l'enfance surgissant dans l'univers décrépissant de cette femme, est une aubaine pour celle qui résiste à la mort qui rôde, et qui, à force d'acharnement a réussi à se loger dans son corps. « Mme Barbaroux était un ferment de mauvaises odeurs. Ses chairs se désagrégèrent si elle bougeait² », et pourtant « elle ne supportait pas cette odeur funèbre », « l'odeur du goudron³ » qui pénétra par la fenêtre qu'elle ordonna à [la] grand-mère de refermer⁴ ». Cette femme s'accroche à la vie de toutes les forces qui lui sont données et qui se mesurent à la puissance avec laquelle ce personnage s'acquitte des tâches ménagères.

« Le mouvement devenait captivant. Les va-et-vient se rapprochaient. Il me semblait qu'elle éraflait le dessus de la cuisinière. Le bruit nous griffait partout.

- Arrêtez ! Vous vous mettez en nage, dit grand-mère...

- Le travail est en route, j'irai jusqu'au bout⁵. »

Cependant, ce passage nous renvoie au plaisir que prenait Violette Leduc en « briquant » son « petit réduit ». Le ménage a, en effet, occupé de longues heures de la vie de l'auteure, et l'analyse proposée par C. Jansiti se suffit à elle-même tant elle est pertinente.

« Violette Leduc a clairement conscience de la fonction cathartique de ces travaux ménagers. Dans une longue lettre à Simone de Beauvoir, elle décrit une de ses matinées de ménagère avec une obsession du détail tout à fait cocasse. Le soin méticuleux apporté à chaque tâche, l'aspect répétitif de ses gestes quotidiens, qui jouent un rôle à la fois de défoulement et de refoulement sexuel, à la limite de l'anéantissement, en disent long sur le rapport si particulier qu'elle entretient avec la matière⁶ ».

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 92.

2. Ibid., p. 94.

3. Ibid., p. 95.

4. Ibid.

5. Ibid., p. 93.

6. Carlo Jansiti, p. 239.

Le thème de la sexualité chez Leduc émerge lorsqu'on s'y attend le moins, il est surprise tant actancielle que circonstancielle. Il surgit dans un taxi, dans un dortoir jouxtant les cellules des surveillantes, dans la maison d'une femme esseulée, il surgit aussi au détour d'une allée et se développe au gré des flâneries d'une auteure donnant comme seul repère, comme seul point de rencontre avec son lecteur le nom amoureux scandé de Simone de Beauvoir qui laisse place à un errement dans les jeux et les réminiscences enfantins.

« Je dis tout haut son prénom et son nom, je me promène dans un jardin à la française, je suis altière et distraite, je vais, entre les statues, avec mon mouchoir de dentelle, je n'élève pas la voix. Son prénom et son nom dans ma bouche, la pudique amande dans l'écorce. Les tours et leurs meurtrières, des petites filles auxquelles je m'attarde. J'aime les sexes fendus avec un trait. (...) A huit ans, je balayais la fente d'un bébé avec une branche de cerfeuil. Ses yeux, au-dessus du cerfeuil, des énigmes, des drôleries. Un jeudi, je montai dans une tour. Envolée, ma branche de cerfeuil. On croit cela. Les fentes de la tour me troublèrent. (...) Les meurtrières autour de moi m'interrogeaient. Rageuse, combative, je mis un œil dans l'une d'elles. Le bébé de la ruelle me montrait son sexe. Je m'approchai plus près, je contemplai un paysage étroit dans la fente d'un petit enfant. (...) Le cerfeuil s'est desséché, le bébé a été précipité dans les oubliettes. Mes jeux n'ont pas eu de suite¹. »

Dans l'œuvre leducienne, les rencontres de l'enfance sont surprenantes et les rencontres avec l'enfance sont inopinées. Cette liberté scripturale donne l'impression d'un désenclavement quasi radical des normes narratives, l'auteure ne semble répondre qu'au seul besoin irrépressible de dire. Dans les passages précédemment cités nous relevons par exemple ces deux incursions métadiscursives : « J'en parlerai² » et « J'en parlerai encore³ », qui sont représentatives d'autres commentaires de Leduc signifiant au lecteur l'intention, voire l'urgence de continuer à s'exprimer. Leduc est dans la hantise de la parole, obsédante et lancinante, les renvois intertextuels se faisant nombreux. La transcription n'est pas une, elle est fractionnée, multiple, redondante. L'auteure demeure dans le souvenir perpétuel et dans son élan émancipateur et constructeur, elle établit un lien presque instantané à l'écriture. Son texte s'apparente alors plus au discours qu'au récit.

« En vérité, le discours n'a aucune pureté à préserver, car il est le mode « naturel » du langage le plus large et le plus universel, accueillant par définition toutes les formes ; le récit au, contraire, est un mode particulier, défini par un certain nombre d'exclusions et de conditions restrictives (...). Le discours peut raconter sans cesser d'être discours, le récit ne peut « discourir » sans sortir de lui-même. (...) La moindre observation générale, le moindre adjectif un peu plus que descriptif,

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 30.
2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 40.
3. Ibid., p. 61.

la plus discrète comparaison, le plus modeste « peut-être », la plus inoffensive des articulations logiques introduisent dans sa trame un type de parole qui lui est étranger, et comme réfractaire¹.»

Réfractaire, le discours leducien l'est, essentiellement quand ce sont des enfants qui prennent la parole, qui clament haut et fort leur liberté, certes sexuelle, mais surtout leur liberté de parler. Ainsi, dans *Le Taxi*, l'auteure a pris le parti d'une langue licencieuse et violente allant à contre-courant du lieu commun d'un amour tendre et affectueux, voire mielleux. Dans la bouche du frère et de la sœur se succèdent les mots dérangeants et s'égrènent les mots percutants, chacun pesant de son poids dans un dialogue où les amants échangent les coups et les assèment au lecteur. Dans cette œuvre théâtrale, « le tabou de l'inceste, comme les autres tabous brisés dans le texte, ne serait qu'une figure possible de l'interdit qui frappe le rapport du mot à la chose² ». Par conséquent, au-delà de la prohibition de l'acte incestueux, on s'attaque à l'interdiction de l'acte linguistique, car les deux univers de la passion et du langage ne peuvent survivre l'un sans l'autre ; cette interaction leur confère, en effet, épaisseur et consistance.

« Il faut donc de l'extime dans l'intime du dispositif désirant. Les mots dépravés, dégradants, vulgaires, visant le corps, la passion sexuelle, peuvent avoir cette fonction à travers le langage amoureux, et seulement là. Afin que l'intérieur de l'amour se constitue et se perpétue, il faut cette mise en extériorité, ce dehors radical propre à la virulence et vivacité des mots pour qu'il y ait de l'enjeu³. »

Et grâce à l'envergure que produit cette coalition des deux forces amoureuse et discursive, se crée une entité déchaînée. Pour Leduc, ce n'est pas tant l'acte physique qui prime dans *Le Taxi*, c'est plutôt la façon avec laquelle il s'impose à une société sourde et aveugle, somme toute insensible ; et justement, en étant placée au sein de l'enfance, la puissance en est décuplée. Les termes révoltants proférés par des enfants deviennent révoltés.

« L'art de transposer nous rappelle puissamment que la communication humaine est contextuelle : le langage est une mise en situation. (...) Cela vaut aussi pour la langue triviale, essentiellement (...) lorsque celle-ci est utilisée par des écrivains (...). Les mots obscènes surgissant dans le discours amoureux [,] mots incongrus, stupéfiants, déplacés, qui traversent, biffent, détournent, troublent le langage affectif, en opérant une sorte de frayage entre l'intime extrême et l'écrit toujours public en sa destinée d'inscription. Comme on le sait avec le

-
1. Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, *L'Analyse structurale du récit*, *Communications* 8, Editions du Seuil, 1981, Gérard Genette, « Frontières du récit », p. 168.
 2. Susan Marson, *Le Temps de l'autobiographie, Violette Leduc ou La mort avant la lettre*, p. 236-237.
 3. Federico Bravo dir., p. 322.

psychanalyste Sandor Ferenczi, les mots tabous sont de l'ordre du langage infantile. Ce sont des « mots magiques » qui expriment une charge émotionnelle incalculable¹. »

L'auteure offre donc une image positive des enfants bien que pris dans l'étau social. « Elle dénonce aussi la famille qui les maintient, à travers l'argent, dans un état de dépendance, leur imposant ainsi tout un système de règles étouffantes concernant leur sexualité². » Sous le joug des interdits, l'enfance réussit tout de même à s'inventer un monde à sa mesure, petit par l'espace puisque les personnages se limitent à l'habitacle du véhicule, grand par l'imagination vu que les deux jeunes personnes rivalisent d'ingéniosité afin que « le taxi ainsi aménagé [leur] offre (...) un abri (...) qui participe au monde magique de l'enfance. (...) Ils y ont créé leurs propres règles et mythologie³. »

Ainsi, loin de toute standardisation des relations, les interactions familiales sont régies par une enfance qui, bien que souvent laissée pour compte, se venge de la cécité parentale par une lucidité réflexive. Le duo fraternel et amoureux accuse le regard réprobateur des parents enlisés dans leur immobilisme, prisonniers de leur dénuement de perception et de discernement.

- « - Je m'assassinais, je t'assassinais à cause d'eux, à cause des autres. (...)
- Je creusais un autre trou...
- C'étaient eux les fossoyeurs. Pas nous. (...)
- Elle ne voit rien, not'mère. Soudain elle nous observait, l'air tragique.
- Il lisait not'père. Soudain, il nous dévisageait, l'air accablé.
- Que pouvaient-ils nous reprocher⁴ ? »

Les géniteurs demeurent en retrait, méfiants face à l'enfance qui s'exprime essentiellement dans la fougue et la profusion. Les parents se complaisent dans la passivité, sombrent dans la léthargie, ne se manifestent que dans la l'impuissance, la résignation. Cet accablement parental s'oppose au déchaînement (de la passion) et au désenchaînement (des conventions) des enfants.

Toutefois, l'enfance peut être également prise dans ses propres chaînes, alors son aigreur fermente et se transforme parfois en rancœur qui se retourne contre elle. En effet, nous trouvons dans l'œuvre ndiayienne des personnages qui trouvent refuge dans les paradis artificiels car ils

1. Federico Bravo dir., p. 306-307.

2. Paul Renard et Michèle Hecquet dir., *Violette Leduc*, Edition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 1998, p. 171.

3. Ibid., p. 164.

4. Violette Leduc, *Le Taxi*, p. 28.

y voient la seule échappatoire à leur environnement vicié. L'enfant devient alors « le bouc-émissaire de la pathologie familiale¹. »

« Les délinquants représentent toute cette force indomptée, non orientée (...). Ils vont s'employer, par vengeance ou plus simplement par besoin de survivre, à faire le mal en réponse au mal qu'on leur a fait. Les délinquants sont nos rédempteurs négatifs². »

Cela est le cas de La fille dans *Les Grandes personnes* : « J'ai bu, j'ai sniffé, je me suis piquée, je vous ai haïs³ ». De même, Ami dans *Papa doit manger*, connaîtra les affres de la dépendance, « passant d'une défonce à une autre et ne pensant qu'à cela⁴. » Toutes les deux sombreront dans la consommation de produits stupéfiants qui, au lieu de les soulager d'un mal, les rendent encore plus destructeurs.

Notre lecture de la place de l'enfant dans la société est induite par les conceptions leducienne et ndiayienne. Néanmoins, cela ne nous empêche pas de voir en leur réarrangement de la réalité un fond empirique puisque nos deux auteures, en nous présentant une enfance contrainte à une lutte pour exister, mettent finalement en lumière le fragile équilibre intergénérationnel, vu le « difficile exercice de concilier les droits des enfants et ceux des parents⁵ », et ce d'autant que « plus difficiles à cerner sont les limites socioculturelles des conceptions de l'enfance et leurs conséquences institutionnelles⁶. »

Ce thème de la socialisation présente ainsi une grande imbrication car s'y emboîtent différents aspects sous lesquels l'enfant est envisagé en tant qu'être social ; ceux qui ressortent sont le statut, le corps et le langage. Ces trois déterminations s'articulent de manière extrêmement intriquée, d'où le choix, presque la nécessité, de mettre en avant leur articulation dans une approche pour le moins complexe. En effet, face à la dégradation parentale, la descendance réplique en imposant son corps révolté, lequel s'exprime puissamment, afin que la place que l'on accorde à l'enfance au sein de la société ne soit plus à la dimension d'un être chétif et taiseux, mais à celle d'un être exubérant et expansif. En définitive, tout en concentrant

-
1. Guy Corneau, *Père manquant, fils manqué, Que sont les hommes devenus*, les Editions de L'Homme, 2014, p. 27.
 2. Ibid., p. 89.
 3. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 25.
 4. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 86.
 5. Jacques Dumais, « En France : la protection de l'enfance en cheminement », in : *Santé, Société et Solidarité*, n°1, 2009, *Violence et maltraitance envers les enfants*, pp. 75-78, p. 77.
 6. Jacqueline Costa-Lascoux, « La loi et l'enfant : protection et conflits », in *Enfance*, tome 45, n°3, 1992, pp. 199-209, p. 201.

les enjeux sociaux, l'enfant s'en décentre et les tourne en jeu. Il suit les règles puis les transgresse. La relation de l'enfant à la société est non seulement interactionnelle mais également ludique, puisque tout en faisant place au décorum, celui-ci en fait fi. Il appartient à la société, il la fait toutefois sienne.

B. De l'assimilation

« Le sexe et le genre se rejoignent souvent dans l'écriture des femmes sous les figures du corps fertile. Il n'est donc pas surprenant que la grossesse et l'accouchement soient des images et des métaphores récurrentes, mais aussi la mort ou le monstre, qui forment le versant noir de la capacité à mettre au monde. (...) il pourrait s'agir là d'un des aspects fondamentaux d'une esthétique au féminin¹. »

Nous retrouvons en effet ces aspects dans les œuvres de Leduc et de NDiaye qui usent des schémas classiques de la parturition ou de l'infertilité, toutefois en les détournant. Nos deux auteures se hissent sur les assises, notamment littéraires et culturelles, non pas pour s'y installer mais prendre leur envol. Ainsi, leurs écritures ne sont pas simple transcription mais interprétation, notamment de l'image du ventre. Ce ventre apparaît comme l'épicentre du corps car il en condense toutes les formes d'expression, ce qui lui octroie une puissance contre laquelle il n'est pas aisé de résister : « Les femmes sont incapables d'amitié, même à distance. Servantes de notre bas-ventre, de notre maternité. Toujours le sexe, les bras et le cœur grandement ouverts... Comme j'admire les putains². » Leduc déplore ce fatalisme physiologique pour en prendre le contre-pied en exprimant son « admir[ation] » pour les travailleuses du sexe. Le moyen de s'affranchir de l'esclavage dans lequel leur ventre tient les femmes est alors l'instrumentalisation de ce dernier. Afin de dompter ses impulsions, il faut les dévoyer du chemin prédestiné par la biologie. A la conformité culturelle répond, en contrepoint, la dissidence asociale ; d'où la remise en question systématique des *a priori*.

Tel que nous l'avons abordé, le ventre est la forteresse du plaisir frustré de Mme Barbaroux dont la fureur ménagère tente de compenser l'absence d'ardeur charnelle, il est également le pays merveilleux de Violette et d'Isabelle. Les amours fraîches des deux jeunes filles développent en effet l'isotopie de la naissance, et par exemple « le leitmotiv de l'allaitement est très présent dans *Thérèse et Isabelle*. Il permet de détourner encore une fois les

-
1. Marianne Camus dir., *Création au féminin, Volume 1 : Littérature*, Collection "Kaléidoscopes", Editions Universitaires de Dijon, 2006, p. 11.
 2. Violette Leduc, *Correspondance 1945-1972*, p. 75.

codes de la sexualité (...). Tout en détours et en décentrement, les représentations des corps et des désirs prennent une nouvelle dimension, hors des carcans de la littérature érotique masculine¹. » Le ventre abrite donc le plaisir, mais il est surtout symbolique de bien d'autres aspects dont il s'agira dans cette partie. Cette richesse représentative de la partie centrale du corps pourrait être illustrée par l'anthropomorphisme suggéré du ventre de Ladvine. Ce dernier se mue presque en un être autonome qui réagit en s'adaptant à chaque situation et en se faisant le complice de la protagoniste.

« Sa grossesse se voyait si peu qu'elle jugea pouvoir continuer ses visites à la servante jusqu'au septième mois. Elle fut intriguée de ce que, déjà peu arrondi, son ventre se faisait encore plus discret quand elle prenait le train pour Bordeaux. Et lorsqu'elle entra dans l'appartement de sa mère et que sa main, machinalement, se portait à son ventre, elle ne sentait plus sous le pull lâche qu'un dur renflement² ».

On tend ainsi à l'élargissement du champ représentatif du ventre qui est alors refuge de l'enfant : « Les mères de famille pressent contre leur ventre leur enfant rougissant quand j'arrive devant l'école³. » ; ou de ce qui est assimilé à l'enfant, à savoir l'argent : « Indifférente, je souriais au ciel pommelé avec mes bénéfices sur mon ventre⁴ ». Mis en exergue, l'abdomen appelle les autres parties du corps comme pour représenter encore plus sûrement le centre de ce dernier : « Les doigts de mes deux mains se nouent les uns aux autres à hauteur de mon ventre⁵. » Ce ventre est entouré de bras dont la circularité est marquée par le recours à l'emploi pléonastique de l'adjectif numéral, comme une tête est ceinte d'une couronne. La prédominance du ventre se lit symboliquement et textuellement puisque ce dernier se dédouble, celui de la fille reflétant celui de la mère.

« Elle se tenait, craintive, dans l'encadrement de la porte de ma chambre, elle portait le gros édredon devant son ventre. (...) Je lui ai pris l'édredon, je l'ai porté comme elle devant mon ventre. Il traînait à terre. Je marchais dedans⁶. »

Berthe rendant visite à Violette et désemparée après la soudaine disparition de son mari, Ernest Dehous, est d'autant plus abattue qu'elle assiste, impuissante, à l'hystérie de la narratrice prise dans son délire de persécution. Le désarroi de Berthe est par conséquent exacerbé par le

-
1. Mireille Brioude, Anaïs Frantz et Alison Péron dir., *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, Presse Universitaire de Lyon, 2017, p. 55.
 2. Marie NDiaye, *Ladvine*, p. 75.
 3. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 10.
 4. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 444.
 5. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 21.
 6. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 343.

comportement d'une fille qui, face à l'être maternel désarmé et éprouvant le besoin de se pelotonner afin de se protéger, ne serait-ce que par un simple édredon, oppose un énième acte affligeant. La mère est alors privée de réconfort, tout mince soit-il, puisque la narratrice lui ravit son dernier rempart. En dépit de ses agissements, Violette est consciente du dénuement maternel (elle place l'édredon également devant son ventre, son geste faisant alors écho à celui de sa mère), néanmoins elle n'y répond pas (puisqu'elle piétine le duvet) : « Je la malmenais depuis la mort de mon beau-père. J'étais lâche¹. »

La récupération, par nos deux auteures, de l'image classique du ventre comme siège de l'enfant la transforme en une représentation aux multiples portées. Face à la diversité des significations liées au ventre, nous commencerons par l'aspect le plus trivial, à savoir la nourriture.

« La cuisine : un ventre avec du silence. Le silence : un enfant qui se faisait. C'était le jour dans la nuit². »

On ne pourrait trouver meilleure métaphore que celle-ci, étant donné que, dans la partie suivante, il s'agit bien de l'association des deux mondes enfantin et culinaire.

1. Ingestion

Aussi commun soit-il, le sujet de la sustentation est polysémique. « La nourriture devient “équivoque” (MCE, 146) et prend la figure abjecte du tripoux, nourriture carnavalesque qui ne permet plus d'atteindre la transfiguration eucharistique mais cantonne les personnages à un ressassement tautologique (du tripoux aux tripes). Nourriture et corps s'équivalent ignominieusement : la mayonnaise ressemble à une “mixture de larmes, de morve” (MCE, 212)³. »

Si cette remarque met en évidence l'ambivalence de l'alimentation qui est érigée en motif tant le thème est récurrent et signifiant notamment dans *Mon cœur à l'étroit*, elle s'applique à la plupart des ouvrages ndiayïens. En effet, ce dernier titre annonce dès l'épître le réseau métaphorique sous-tendant le roman, étant donné qu'un parallélisme est établi entre l'engorgement de Nadia par une nourriture dégoulinante et l'accablement de ce personnage par la sanction résultant de l'ensemble de ses actes répulsifs. L'amoncellement des aliments est

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 343.

2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 444.

3. Andrew Asibong et Shirley Jordan dir., op. cit., p. 88.

alors la concrétisation de l'accumulation des actions répréhensibles par lesquelles le cœur de Nadia est enserré, comme il est pris dans la graisse, il est par conséquent « à l'étroit ». La protagoniste goûte ainsi à sa propre aigreur. Dans d'autres œuvres, la nourriture est omniprésente, étouffante voire émétisante, elle prédomine dans les liens entre la génitrice et sa progéniture, la première avant la seconde.

« FRANCE, - (...) Elle pourrait dire, gentiment : finissez-moi tout ça et je vous rachèterai un chichi à la fête. Comme elle n'aimerait pas qu'il y ait un reste des restes, elle remplirait leur assiette, de façon à vider la casserole et qu'il ne soit plus question, les jours suivants, des spaghettis bolognaises, car elle saurait à quel point on peut haïr le rata vertueux qui du fond du frigo vous accuse, - de sorte, les assiettes débordantes, que les enfants en auraient bien plus qu'ils ne peuvent en ingurgiter ¹ ».

A l'abondance substantielle répond l'indigence affective. La profusion alimentaire enveloppe le corps parental d'une couche épaisse qui empêche toute fusion ou effusion avec l'enfant. La boulimie est proportionnelle à l'éloignement des deux générations. C'est dans cet antagonisme (dont on verra qu'il revêt, entre autres, un aspect physique) que s'exprimera la relation de Sony à son père, et que se manifeste le lien de Nadia avec Ralph. En élargissant son corps, grossissant de sa propre existence, le parent s'engloutit dans sa vanité et sa condescendance. Cela détourne l'enfant évitant la perception même du géniteur qui inspire répugnance et dégoût. Nadia payera le tribut du dédain envers ses parents et de son arrogance sociale ; dénigrant, elle est reniée par son fils. Et sa glotonnerie, que matérialise le personnage de Noget, est l'expiation de la faute dont elle s'est rendue coupable, de l'outrage à l'égard de son ascendance aimante.

« - Et moi je suis fatiguée qu'on me reproche d'être une mère vénéneuse ou une mère qui n'aime pas comme il faut, dis-je vivement. (...) »

- Laissez-moi donc finir, dit-il en haussant la voix. Ainsi votre fils est établi, il a choisi de mettre entre sa nouvelle vie et Bordeaux une distance peu aisée à franchir, (...) la présence de sa mère dans la même ville lui était intolérable, de toute évidence. (...)

La tête me tourne légèrement. J'ai un goût de bile dans la gorge, l'haleine amère. Je songe de manière inopportune que mon petit déjeuner est loin à présent.

Je gémis :

- J'ai si faim que je dévorerais un rôti tout entier !
- J'ai préparé des croque-monsieur (...)

Mon cœur brave, mon brave cœur déclinant, continue de battre vaillamment dans le lard qui l'emprisonne² ! »

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 65-66.

2. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 160-162.

L'enfant et les aliments relèvent de la chair (ne dit-on pas de l'enfant : "ma chair et mon sang" ?), et désormais procèdent de la même chair, la deuxième venant supplanter la première puisqu'elle apporte la satisfaction que la mère ne retrouve pas dans ses rapports avec son fils. En effet, si l'on suit l'ordre diégétique, la deuxième référence à la nourriture en corrélation avec le sujet du fils est appelée par l'évocation de l'éviction de Nadia par ce dernier, tandis que la première survient lorsque est abordée la rupture de Ralph avec Lanton, ce qui fut une déception pour la génitrice. La nourriture est ainsi compensation de l'enfant puisqu'elle comble le manque que son absence génère. Cette association de l'enfant, et plus particulièrement à l'enfant de substitution, Lanton en l'occurrence, à une nourriture empâtant la mère, est itérative.

« Vous avez remarqué comme je suis devenue grosse, eh bien, sans doute, c'est arrivé après que mon fils vous a quitté, en l'espace de deux ou trois mois j'ai accumulé une partie de cette chair inutile, mais c'est surtout depuis quelques jours car un étranger cuisine pour nous et, plus ou moins, il nous force à manger tous ces plats si gras et si savoureux, oui, exquis en vérité mais qu'il bourre de graisse secrètement, je ne sais pas comment il fait car je ne la sens pas, je n'en suis pas indisposée quand je mange...¹»

Cette redondance suscite une impression nauséuse. L'entassement et l'étalement des plats tout au long des œuvres provoque chez le lecteur un haut-le-cœur. La nourriture avalée engloutit le texte, remplit un espace scriptural considérable, comme elle hante les années de vie des personnages, occupe un large pan de leur existence. L'association évolue vers une assimilation parfaite des deux entités : terrestre et procréative, à savoir l'aliment et la progéniture.

« J'aurai vécu dans l'obsession des nourritures. Ma mère a gavé sa fille, son fils, sa petite-fille par crainte de leur avenir. Une maladie ou une simple grippe se déclare, elles mettent en péril le lendemain. Ma mère aura vécu, elle m'aura appris à vivre dans la crainte du lendemain. Ne pas manger du mieux qu'on peut c'est courir à sa perte. Anémiée, presque rachitique à sa sortie de l'ouvrage, une jeune fille – ma mère – reçut une nourriture phénoménale dans ses entrailles : un môme. Aux milliards de graines dans un jet de sperme, elle opposa pour sa fille des milliards de calories. Sois forte pour être forte dans la vie, me disait-elle. J'ai eu peur, j'aurai toujours peur du lendemain. Mourir de faim est ce qu'il y a de plus difficile au monde, m'a dit un ami. Oui et non. Je revenais chaque matin avec deux futurs de champs de pommes de terre, de pâturages, de vergers, de potagers lorsque je portais deux sacs pleins.²»

On note ici le rapport boulimique à la nourriture dont le pourvoyeur a, ou endosse, le rôle parental. La nourriture, chez Leduc comme chez NDiaye, est outrance, démesure : « J'avais

1. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 138.

2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 221.

un quart d'heure pour engloutir une montagne de purée, des endives cuites, deux tranches de faux filet, du fromage, de la compote. «Mange, mange», suppliait ma mère¹. » Par ailleurs, elle conforte la relation, effective ou factice, entre enfant et procréateur. Ce second cas est illustré par le rapport paternel instauré par le seul fait d'engraisser sa progéniture ; d'où l'image du « père, inconnu, parti au loin, qui un jour revient et, pour se faire aimer et pardonner, gave ses enfants, silencieux et souriant mais attentif à la moindre défaillance de l'appétit². » La mise en apposition de l'épithète, « inconnu », souligne la formule oxymorique alliant rapprochement et distance, à la fois dans la sphère familiale où la proximité laisse place à l'absence, et dans la sphère relationnelle puisqu'à la privation fait suite un prolongement établi par l'alimentation. En effet, la main nourricière trouve sa continuité dans le corps de l'autre, doublement, étant donné que cette continuité se matérialise dans l'estomac qui reçoit les aliments, mais prend aussi la forme de la survie de celui qui les ingère. Toutefois, ce lien scellé entre parent et progéniture et synthétisé par le ventre devient des plus ténus à cause de la précarité qui lui est inhérente, ou encore à cause de l'abondance même des plats offerts à l'enfant. En effet, l'ascendance pêche par excès, transformant de cette manière sa progéniture en une masse informe (« Je ressemblais finalement à ce que ma mère attendait de moi, une boule impénétrable³. »), et partant, la volonté de nourrir en un risque de mourir. La sustentation, au lieu de maintenir la vie, la soustrait.

« On meurt aussi de manger, la nourriture est l'interdit auquel il ne faut pas succomber sous peine de mort, la mort vient par la nourriture (...). En effet, le centre de la topographie grotesque est le ventre, mais ce ventre peut trahir l'homme : le serpent est dans l'homme, c'est l'intestin, il tente, trahit et punit... il est le principe de la corruption et de la dégénérescence de l'homme : le ventre mange l'homme (...) les deux gros ventres se mêlent dans un enchevêtrement grotesque où les frontières s'effacent, ventre gros de la grossesse et ventre gros de la bonne chère⁴ ».

La nourriture est ramenée à l'enfance soit dans un rapport de foisonnement soit de pénurie. En effet, dans un long passage de *La Folie en tête*, la narratrice se livre à une énumération des denrées alimentaires achetées lors d'une de ses sorties pour faire ses courses. Son cheminement au milieu des étals est alors assimilé à un périple qui prend fin quand Violette choisit de s'asseoir à côté d'un manège presque vide puisqu'il n'y avait que « la seule cliente du manège » était une fillette de « dix ans »⁵. Cette quasi-absence de l'enfant met alors en cause

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 149.

2. Marie NDiaye, *Providence*, p. 52.

3. Catherine Siguret, op. cit., p. 137.

4. Jean-Jacques Vincensini dir., op. cit., p. 126-127.

5. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 169.

un large éventaire et un long inventaire. L'enfance est ainsi insignifiante tout en constituant l'enveloppe spatiale, à savoir le carrousel, qui prend en son sein et abrite l'étalage et la profusion des victuailles. L'abondance alimentaire se confronte à l'indigence nourricière, l'objet de cette prodigalité faisant défaut, l'enfant étant inexistant. La fertilité se heurte à l'infertilité. Cette vacuité amène la narratrice à laisser libre cours à ses questionnements et à considérer du point de vue de la vanité, non seulement la régularité de sa tâche quotidienne : « Je suis là, liquéfiée sur un banc, avec mes commissions bien faites, inutile, indispensable à qui¹ ? » ; mais également son métier d'écrivain : « mes lèvres pleines de mots et de sanglots qui ne sortent pas, est-ce écrire, est-ce ne pas écrire² ? »

Ainsi l'abondance ne vise plus la vie, c'est-à-dire ni la survie ni le corps (ré)investi par l'enfant (par le fait même de continuer à exister) ; elle n'est donc plus promesse. Elle devient dépossession puisqu'au lieu de consacrer l'attachement familial, elle en marque uniquement le détachement.

« Ma mère ne venait pas souvent au parloir. Elle se passionnait pour le commerce du meuble et de la décoration. Elle envoyait chaque semaine une apprentie chargée d'un sac aussi vaste qu'un sac pour cinquante kilos de charbon. Ma santé la préoccupait toujours. Je recevais des monceaux de provisions (...). Ma mère achetait les meilleurs fruits, les meilleurs chocolats, le meilleur miel. J'avais la case la plus pleine, j'avais presque honte de tant d'abondance. Ma mère apportait une charge, son "fardeau", comme elle dit, quand elle se maria. Elle travailla le lendemain de son mariage pour payer tout de suite le pain de son "fardeau"³ ».

L'engraissement de l'enfant est à associé à sa perception comme un poids dont on ne réussit pas à se délester. L'acceptation de la présence enfantine se fait dans la renonciation et le fatalisme. Sans possibilité d'en nier l'existence, la génitrice se résigne donc au maintien en vie et en bonne santé d'un « boulet » que l'on « traîne »⁴ et dont on assume dans la contrainte toute la responsabilité. En effet, Berthe portera à l'égard de sa fille les sentiments contradictoires qu'elle éprouvera envers le père de cette dernière, André Debaralle. Celui-ci de retour, elle oblige Violette à s'apprêter en vue d'une rencontre avec cet homme.

« - Assez. Il est revenu.

Elle disait qu'il était revenu sur le ton de la défaite. J'avais posé ma tartine sur la table. Elle ne buvait pas son café. Un reste d'eau bouillante chantait inutilement dans une petite casserole.

- Tu le connais ?

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 169.

2. Ibid., p. 170.

3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p.61.

4. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 45.

- Oui, toi aussi.
 - Mais non, je ne le connais pas !
 - Mais si !
- Je cédaï encore. Elle recommençait :
- Tu crois qu'il t'a reconnue ?
 - Il ne m'a pas reconnue puisqu'il ne me connaît pas.
 - Tais-toi !

Elle versa la tasse de café dans la cafetière. Elle rangea ma tartine.

- Tu goûteras ce soir.

Elle me lavait le visage. Elle m'habillait.

- Tu vas porter sa médaille.

(...) J'avais faim. Je n'osais pas le dire. Ma mère m'empêchait d'enlever mes gants. Quelquefois, elle se levait et se mirait dans la vitre du café. Alors j'admirais Juliette qui se coiffait deux fois par semaine, mais qui avait une bouche si bonne et si nette¹ ! »

A la privation de la sustentation répond la rigidité de la conformité quant à l'apparence vestimentaire. Cette austérité maternelle s'oppose à la générosité du personnage de Juliette dont la « bouche » représente tout (aban)don de soi. Les lèvres s'ouvrent en effet soit dans la prodigalité nourricière, soit dans le soin apporté à leur maquillage. Entre pitance et abondance, l'enfant demeure sous la coupe de et boit à la coupe du parent, tour à tour débordante et desséchée. Il est soit abreuvé à outrance par une mère voulant aller à contre-courant d'une hérédité menaçant sa progéniture de maladie, soit livré à la pénurie. Les frustrations de la mère (provoquées par ses privations et ses tribulations) et de sa progéniture se font écho, la première souffrant une vie accablante se venge dans le châtement de celle qui est son « fardeau ». La figure maternelle est la prisonnière doublée de la geôlière, elle est celle qui traîne ce poids et qui, s'appropriant le corps du supplicié, lui inflige les punitions d'un tortionnaire se plaisant à un sadisme capricieux. La constance de l'animosité et de l'acharnement maternel s'éprouve dans l'inconstance du personnage.

Étant donné le lien à la mère, viscéral, organique, biologique, et par là même indéfectible, l'enfant demeure sous la férule de celle-ci. La génitrice devient une créature carnassière, le vampirisme maternel étant un leitmotiv chez nos deux auteures. La figure de la mère est souvent solaire, aveuglant l'enfant, le consommant, et le consommant. Ceci force les traits dévorateurs du personnage féminin qui demeure ainsi enveloppe, celle qui porte celui qu'elle engloutira à répétition. On retrouve cette représentation de la mère comme un extérieur, notamment dans sa description en être se concrétisant dans l'apparat mais dont l'essence est vide, absence. La mère est un être qui régurgite pour réingurgiter, comme dans *Mon cœur à l'étroit* de NDiaye où Nadia se remplit d'une boule qui grossit et finit par s'évacuer.

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 40-42.

« L'instinct maternel est une légende poétique autant qu'une construction sociale, parfois calquée sur la vie fantasmée des animaux, qui se livrent spontanément, il est vrai, au nourrissage de leurs petits, du moins dans la plupart des cas. Car les femelles exercent à merveille le droit de vie et de mort sur leur progéniture, éliminant les plus faibles, comme ceux qui mettent en danger leur intégrité physique. C'est pour sauver leur intégrité mentale que les mères (...) éloignent leurs enfants, comme pour sauver la vie de leurs enfants¹. »

La nourriture est subsistance, voire survivance, non plus celle de la progéniture mais celle de l'ascendance. L'enfant, incorporé par le parent, lui transmet son énergie vitale, les joues du premier se creusent tandis que le visage du deuxième s'arrondit. Les géniteurs sont des créatures cannibales qui se repaissent de leur progéniture, et partant de leur propre corps ; ils sont incarnation et réincarnation d'une figure anthropophage, voire d'un charognard, à l'instar du personnage du père dans *Les Serpents*.

« MME DISS. - Une fois le garçon mort et enterré, il a resplendi. La jeunesse et la satisfaction l'illuminaient de l'intérieur, tendaient et poussaient sa peau, embrasaient ses yeux. Je lui ai dit, en lui tapotant la joue : tu t'es nourri de Jacky, tu t'es engraisé de lui. Jacky t'a donné, je lui ai dit encore, la vigueur précieuse de son adolescence, les poumons neufs et roses de ses quatorze ans (...). Mon fils ne s'est pas récréé. Il a remué les lèvres et la mâchoire comme s'il finissait d'avalier une petite boule de nourriture un peu pâteuse, puis il a souri largement pour me montrer comme ses dents étaient saines et luisantes. (...) Alors j'ai dit, tout aussi gravement : le fait est que tu n'as jamais été aussi beau, même au temps où tu as séduit cette Nancy.

NANCY. - Si j'avais, par mon garçon, assouvi ma faim de tyrannie, aurais-je l'air très jeune également ? Si je m'étais repue de lui ?

MME DISS. - Le père a eu son content de chair fraîche, certainement². »

Assimilé à une bête que l'on caresse après qu'elle a été rassasiée, ce géniteur pourrait bien être la génitrice (Nancy la mère se demandant si elle « aurai[t] (...) l'air très jeune également [,] si [elle s'] étai[t] repue » de Jacky). Et les œuvres se font écho, construisant une trame faite de tissus organiques, de "chair fraîche". Cela rappelle Wilma, la compagne et « geôlière »³ du fils de la protagoniste de *Mon cœur à l'étroit*. Une femme, avatar de la mère, dont la voracité fait une prédatrice : non seulement de l'ancienne épouse de Ralph, car « c'est elle qui a pris Yasmine, dit [la] mère [de Nadia] d'une voix basse, sifflante, douloureuse. (...) [Puis] d'un mouvement preste, elle feint de jeter quelque chose dans sa bouche⁴ » ; mais également de la fillette Souhar.

1. Catherine Siguret, op. cit., p. 86.

2. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 56-57.

3. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 327.

4. Ibid., p. 366-367.

« Wilma se ressert avec avidité, elle mange presque gloutonnement – et, la terrine de lièvre, elle la dévore sans pain, à la fourchette, entrecoupant ses bouchées de longues gorgées de café noir. J'espère que ce n'est pas ton enfant, la petite, dont nous nous régalons ainsi, aimerais-je dire à mon fils sur le ton de la plaisanterie¹. »

Le parent, réel ou de substitution, montre ses crocs dès qu'on approche sa victime, il devient menaçant comme le père envers la mère de Sony qui désirait venir voir son fils.

« « Si je te vois débarquer, je lui tranche la gorge et la mienne après sous tes yeux. »
Mais était-il homme à se trancher la gorge². »

Cette mère voulait préserver son enfant de l'appétence paternelle qui destinait Sony à l'engloutissement, et ce fut pourtant son cas, comme d'ailleurs celui de Jacky que la mère ancestrale, Mme Diss, se dispensa de « protéger », puisque l'enfant n'est que « l'autre, le petit »³. L'enfant demeure l'étranger, celui que l'on ingère (dévore par acte de maltraitance, dont on nie l'existence), mais n'intègre pas (l'enfant que l'on expulse par parturition, que l'on n'admet pas en tant que sien, que l'on dénude de toute valeur). Indigne d'être au monde comme un individu à part entière, il est prédestiné à devenir une proie qui est alors maintenue par la mâchoire du parent se délectant de la vue de sa victime : « Ses yeux sombres et froids luisaient d'affection et d'orgueil quand il les posait sur l'adorable visage de Sony.⁴ » L'enfant est une possession dont on tire vanité. Il est objet dont l'exposition ostentatoire (d'où l'intérêt porté à l'apparence physique de Sony) apporte (re)valorisation au parent qui est le premier admirateur de l'objet ravi, de ce « petit captif choyé⁵ », de ce butin de guerre sur lequel il fixe son regard fier et déterminé. L'inflexibilité du père dans le premier récit de *Trois femmes puissantes* est marquée par les multiples occurrences de l'expression « un homme implacable et terrible⁶ », et il en sera de même du destin du frère de Norah.

« Il lui monta aux lèvres cette plainte : Mon pauvre, pauvre Sony, qu'elle ravala cependant comme un épais crachat car une femme était morte et Norah avait l'habitude de défendre les cas de femmes mortes de cette façon et non pas de prendre en pitié leurs bourreaux, fussent-ils souriants et doux, fussent-ils de malheureux garçons sur le ventre desquels un démon s'était assis quand ils avaient cinq ans⁷. »

1. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 328.

2. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 56.

3. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 31.

4. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 56.

5. Ibid., p. 53.

6. Ibid., p. 48, une variante de cette occurrence revient notamment à la page 50.

7. Ibid., p. 68.

L'enfance n'est perçue synchroniquement ni chez Leduc, ni chez NDiaye, et si tant est qu'elle le soit, elle n'y est pas cantonnée. Elle est donc foncièrement diachronique. Loin d'être condensation (temporelle), elle est traînée, c'est une matière s'effilochant laissant des traces émaillant l'existence entière des personnages. L'enfance est un canevas, un tissu distendu, indéfiniment puisqu'il couvre toute la postérité. Cette distension est rendue par l'effet de la répétition dont use NDiaye, en l'occurrence la réitération de l'image du « démon assis sur le ventre¹ » de la progéniture maudite. Ces « démons qui s'étaient assis sur leur ventre quand elle avait huit ans et Sony cinq² » ont scellé, dans les premières années de leur vie, le sort de Norah, et plus ostensiblement, celui de Sony. Ainsi s'opère une prédétermination de l'enfant comme victime expiatoire. L'enfant est inéluctablement immolé, son existence n'est justifiée que par le sacrifice. En effet, Sony est condamné par le désir paternel. La descendance est prisonnière de la satisfaction de l'ascendance, elle-même s'évertuant à satisfaire un besoin, à pallier une privation infantine ; d'où l'appétence du géniteur et son appétit insatiable.

« Il ignorait la compassion et le remords, la faim l'ayant tourmenté chaque jour de son enfance, il était résolu maintenant à se gorger et à faire travailler sa vive intelligence au seul bénéfice de son confort et de sa puissance³ ».

Le père se goinfrant venge son enfance indigente et affamée, il se montre d'une grande « voracité » ; d'où son ingestion effrénée des aliments qui se mue en une auto-flagellation.

« Le déjeuner, au cours duquel il se soumit de nouveau lui-même au supplice de la glotonnerie, se renversant régulièrement sur sa chaise pour reprendre son souffle, bouche ouverte et les yeux clos (...). Il respirait comme une bête à l'agonie⁴ ».

Cette punition dont le père est son propre objet, est également celle infligée au fils. Dans un continuum des malheurs, le géniteur oppresse à son tour le fils par l'appétence insatiable qu'il manifeste. Cependant, cette voracité alimentaire se confond avec l'appétit sexuel. En effet, il existe une « ambiguïté qui veut que dans la plupart des langues manger et copuler puissent s'entendre l'un pour l'autre [ce qui] permet de décrire en termes voilés mais compris de tous une avidité qui ne concerne pas seulement les nourritures⁵. » En l'occurrence, dans ce premier

1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 61, 62, 64, etc.

2. Ibid., p. 93.

3. Ibid., p. 50.

4. Ibid., p. 74.

5. Denise Paulme, *La Mère dévorante, Essai sur la morphologie des contes africains*, Editions Gallimard, 1976, p. 312.

récit de *Trois femmes puissantes*, le père de Norah épouse une jeune femme qui fait alors l'objet d'un transfert : d'une part physique étant donné que deux filles naissent d'une union avec le fils, et d'autre part fatale puisque Sony désormais croupit en prison. Par ailleurs, la description d'un père alourdi, empâté, et d'un embonpoint grandissant, s'oppose à celle de l'enfant périliclitant, souffrant de la faim, n'aspirant qu'à satisfaire le besoin vital de se sustenter.

« Il haussa ses épaules squelettiques. Il avait faim continuellement (...) Il ne faisait plus, lui avait-il dit en souriant, que des rêves de nourriture. (...) Il s'éloignait en traînant les pieds, long, famélique (...) Il tourna la tête et fit mine de porter une cuiller à sa bouche¹. »

Fils et père se situent aux antipodes. La représentation polaire des deux personnages se précise par deux caractérisations diamétralement opposées. L'enfant, informe et dévitalisé, est dans la négation du père, qui est justement à l'origine de la négation du fils dont le géniteur cultive la transparence, l'apathie.

« Elle reconnaissait bien maintenant, malgré la maigreur, les croûtes de sang séché, la barbe folle, le visage de son frère (...). Il haussa ses épaules squelettiques². »

Les personnages condamnant l'enfance s'engraissent. C'est le cas du père de Norah et de Sony, ce dernier écopant de la peine de prison dont le père se décharge grâce à son statut d'ascendant. Mais aussi de la figure de la "tante Marie". Cette dernière, sanctionnant l'enfance, se gorge de nourriture en considérant d'un œil réprobateur un amour malade.

« - Deux enfants se regardaient trop, la garce s'empiffrait.
- "Ça se soigne, ça se guérit."
- Ça ne se soigne pas ! Ça ne se guérit pas !
- Ça se fait dans un taxi.
- Et c'est elle qui paie³. »

Le titre de la pièce de NDiaye *Papa doit manger* établit également le lien entre la paternité et l'avidité où confluent nourriture et argent. Les figures parentales sont perçues comme des créatures cannibales. Cette constance de la voracité pourrait évoquer, en référence

1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 65.

2. Ibid., p. 82.

3. Violette Leduc, *Le Taxi*, p. 24.

à l'imaginaire enfantin¹, le personnage de l'ogre, puisque les descriptions antagonistes du père et de l'enfant (Sony décharné par opposition au père engraisé) laissent entrevoir un mouvement de transfert substantiel, ce dont se sustente le père est enlevé à l'enfant. D'où un phénomène d'engloutissement qui finit par nier l'existence de l'enfant qui se réduit alors à un cadavre. La chère devient chair.

« La nourriture est profondément liée à la mort. Là encore le retour à l'étymologie est heuristique, depuis civière dérivé de *cibus* : nourriture, et qui signifiait véhicule servant au transport des provisions, en passant par cercueil du grec *sarcophagos* : mangeur de chair, jusqu'à croque-mort ! (...) Le traditionnel repas funéraire a quelque chose d'un substitut cannibalique... il faut manger le mort et nourrir sa douleur². »

Par un effet de surenchérissement, l'ingestion de l'enfant ne se limite pas à son anéantissement, elle est doublée d'une cruauté sadique. Dans *Les Serpents*, par exemple, la violence du père sacrificateur est régie par le « rituel³ » du géniteur préparant ses enfants pour l'autel, ceux-ci sont offrande, objet d'immolation. Le déchaînement, voire le fanatisme paternel est alors mis en scène dans une cérémonie processionnelle, sacralisée et dont la spectatrice est l'ouaille grand-maternelle : « MME DISS. – (...) Il a deux enfants de cette femme-là et, le croiras-tu, il les prépare pour le feu d'artifice, depuis des heures. Comme s'il allait les sacrifier au feu d'artifice, il les pare, les arrange, les dresse⁴. »

FRANCE. - C'est qu'il était réveillé, vous savez. Je me tenais dans la pièce profonde et je pouvais entendre son souffle, qui n'était pas celui du repos mais de l'affût et de la méfiance. Le souffle rapide des enfants sur leurs chaises, je ne pouvais pas l'entendre car le réfrigérateur bourdonnait. Je savais qu'il était là, qu'il me guettait, je savais qu'une seconde de rêverie signerait ma propre consommation. Je ne pouvais pas entendre le souffle un peu court des enfants mais, le mien, oui, mon souffle, je pouvais l'entendre, rauque et long et en désaccord avec le sien et qui, même, contestait le sien⁵. »

-
1. Nous verrons que l'œuvre ndiayienne est destinée autant aux adultes qu'au jeune public. Dans cette mesure où certains motifs sont communs à sa littérature et à ses contes pour enfants, cela détermine son hypertextualité, ou ce que Genette nomme, comme terme générique, la « transtextualité » définie comme la « transcendance textuelle, à savoir tout ce qui (...) met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. J'appelle cela la transtextualité, et j'y englobe l'intertextualité au sens strict (...). J'y mets aussi, sous le terme, qui s'impose (sur le modèle langage/métalangage), de métatextualité (...). J'y mets encore d'autres sortes de relations (...) que je baptiserai faute de mieux paratextualité (mais c'est aussi pour moi la transtextualité par excellence), (...). J'y mets enfin (sauf omission) cette relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit (...). Appelons cela, comme il va de soi, l'architexte, et architextualité, ou simplement architecture... » (Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1979, p. 87-88.)
 2. Jean-Jacques Vincensini dir., op. cit., p. 128.
 3. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 27.
 4. Ibid., p. 24-25.
 5. Ibid., p. 66-67.

Chez nos deux auteures les respirations du parent et de l'enfant ne peuvent être concomitantes. Tandis que l'un inspire, l'autre expire. Ici, le bruit des enfants est recouvert par celui du réfrigérateur, l'autre du père dévorateur, seul celui émis par la mère demeure audible ; sa voix dissonante la sauve du grognement de son mari auquel France abandonne toutefois sa progéniture. Dans la cohue, c'est l'enfant qui est piétiné et le géniteur, même s'il est foulé, se soulève sans le relever. C'est une lutte sans merci qui se livre sur fond générationnel et dont l'issue est souvent prévisible, l'enfant écopant du statut de martyr. Courbant l'échine, celui-ci se verra décapité, il ne sera épargné que si un tressaillement de survie le dresse contre ses bourreaux. Tout acquiescement au désir parental se soldera par une condamnation au mutisme. Le conglomérat (sous des aspects de symbiose) familial ne mène qu'à la mort, seule la scission est salvatrice (comme le fut celle de Rudy ou Titi). Au lieu de se souder, il faudra se scinder du groupe ; les membres n'existent qu'en l'absence du corps.

L'anthropophagie parentale est représentée dans cette œuvre théâtrale à travers l'image du serpent qui « n'a pas fini de digérer le petit Jacky, il est encore tout déformé par la bosse que lui fait dans l'estomac le corps du garçon¹ ». Et dans *Trois femmes puissantes*, le père de Sony dont la glotonnerie émétisante mime l'engloutissement de l'enfant qu'il a détruit et auquel il s'est substitué en endossant le rôle du père auprès des fillettes à Dara Salam. Les parents tirent leur énergie vitale des corps de leurs enfants. Cela explique la jeunesse éternelle des procréateurs et l'inéluctable décrépitude filiale. L'appétence censée être intangible puisque désir, se concrétise, tandis que l'enfant, dont l'existence est, de prime abord, éprouvée par sa présence physique, se dématérialise, s'évanouit. Ainsi l'ascendance refuse-t-elle à l'enfant son corps, afin de satisfaire son propre corps, d'en intensifier, d'en exacerber l'existence. Par conséquent, non seulement les valeurs matérielles privent l'enfant de toute considération affective, mais les géniteurs également suppriment, détruisent l'existence enfantine dont ils sont origine pour s'imposer en un être charnel (par sa respiration dans la mesure où l'existence du parent se fait aux dépens de la vie de l'enfant, et ses aspirations). La nourriture est ainsi souvent synonyme de dislocation familiale, toutefois elle peut se révéler élément de cohésion. Les aliments et la prodigalité, constituant dans ce cas la chair même de la famille, trouve son incarnation dans un personnage en particulier, et chez Leduc celui-ci n'est autre que Fideline. La grand-mère, toujours associée à une nourriture bienfaisante, a une présence revigorante.

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 49-50.

Violette puisera donc à volonté dans le généreux souvenir de sa grand-mère angélique, dès que la nostalgie de ses moments insoucieux la confronte à son désarroi.

« Je questionne, au rayon parfumerie du *Printemps*, des *Galleries* :

- Vous n'auriez pas un parfum qui ressemblerait à celui d'une tarte aux pommes ? Une tarte caramélisée...

Deux vendeuses retiennent leur fou rire, un chef de rayon me dévisage. Je pars.

Cette odeur de pomme cuite au four, cette vagabonde dans les prés, dans les prairies, cet esprit des vergers tantôt timide, tantôt frondeur, a été mon témoin le jour où je me fiançai aux sentiers de l'Orne. Au fond d'un bois, dans une plaine, entre les collines, sur une voie ferrée, près d'une herse, ma grand-mère Fidéline, partout invisible et ressuscitée, surveillait son chausson aux pommes. Je cherche l'odeur dans Paris tandis que des senteurs intrépides sillonnent mon village. Fidéline, je te le confie, je transporte mes larmes d'enfant dans une chemise orange. Ecrire était un secret, maintenant je suis un colporteur. La chemise orange est une marchandise à placer¹. »

L'invocation de Fidéline est en effet associée aux odeurs exhalées par son « remarquable » « chausson aux pommes »² qui font irruption dans le champ sensoriel de la narratrice, à la moindre association : « René s'impatiente avec une cigarette. Je suis amoureuse chaque fois de son blouson en faux daim. C'est roussâtre, c'est appétissant comme la cannelle de Fidéline³. »

Chez Leduc, la générosité nourricière englobe d'autres sphères que celle familiale, pour permettre une symbiose, notamment avec Lucien, un ami de Jean Genet.

« Lucien me suivit dans la cuisine, il plaqua un baiser sur ma joue. Il devinait mon inconfort et ma bonne volonté, ce gosse de vingt ans. Pour gazouiller ça gazouillait dans le plat du faux filet. De la gaieté, de l'insouciance, la bonne sauce ne connaissait pas Jean Genet. Lucien ouvrit la porte du four, ses yeux brillaient. On est jeune, on a faim. Il referma⁴. »

Les thèmes de l'enfance et de la nourriture s'intègrent mutuellement. Leur double ingénierie est rendue par la ponctuation accumulative, d'où la juxtaposition ; en outre, l'hypallage (« la gaieté » et « l'insouciance » qualifiant la « bonne sauce » relèveraient de l'univers enfantin) produit un effet de mélange textuel. Par ailleurs, la polysémie du verbe « gazouiller », connotant le son de l'enfant babillant et du plat mijotant. L'appétence pour la nourriture découlerait presque de l'état d'enfance (« ce gosse de vingt ans »). Cette corrélation quasi instinctive est à l'image de cette phrase aux allures d'axiome aussi sommaire que primaire:

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 24-25.

2. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 10.

3. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 297.

4. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 202.

« On est jeune, on a faim. » Le lien étant naturel, en ce qu'il est évident et physique. D'où encore la relation de l'enfance au plaisir des sens, à la bonne chère. Et ce plaisir se vit dans le don, dans le partage, dans le souci de l'autre comme c'est le cas de Lucien à l'égard de Violette.

Dans l'œuvre ndiayienne également nous retrouvons cette connotation positive de la nourriture quand aucune perversité ou mensonge ne corrompt les relations familiales. C'est le cas pour Le fils d'Eva et de Rudy dans *Les Grandes personnes* : « Il aimait faire de la pâtisserie. Tous ces gâteaux, toutes ces tartes qu'il a confectionnés¹ » ; la générosité de cet enfant dont la bienveillance réconcilie parents biologiques et parents adoptifs est associée au don nourricier. On retrouve la même identification quant à l'ascendance, l'abondance sustentant le corps est celle qui maintient l'autre dans l'attachement au personnage, à la vie. La même source assure subsistance et existence. Étant le corollaire de l'abnégation et du don de soi, la nourriture, par définition substantielle, préserve de la déliquescence et de l'étiollement du lien filial. Sa matérialité densifie ce qui est enclin à la dissolution.

« Ma mère, cette vieille femme opiniâtre, prépare chaque jour un plat de semoule au beurre, de poulet grillé ou de poisson frit accompagné d'aubergines ou de tomates. Cette nourriture, je l'absorbe sans arrière-pensée ni crainte d'aucune sorte, avec gratitude. Et quand, entrant dans la cuisine, je hume l'odeur du beurre en train de fondre dans la semoule brûlante, je ne peux m'empêcher de penser que c'est elle, cette semoule émiettée chaque matin par des doigts honnêtes, qui a contribué à chasser de mon ventre ce qui en avait pris possession. Car, me dis-je, 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 ? Une chose noire, luisante, fugitive, qui laissa sur le plancher une légère trace de sang en direction de la porte². »

Les repas maternels sont bienfaisants ; à l'inverse, l'engorgement par la nourriture de Nogent provoquant un état de réplétion et d'écoeurement chez Nadia s'apparente à un empoisonnement. Une surabondance qui nourrira la créature immonde qui se développe dans le ventre de celle-ci. En effet, le personnage de Nogent est la personnification de l'orgueil et la prétention de cette femme qui dédaigne ses parents, et *a fortiori* ceux qui l'entourent. L'écrivain de notoriété publique dont l'existence même était ignorée par Nadia se fait le messager d'une entité indéfinie mais dont la finalité est de dévoiler aux yeux de cette dernière sa propre ignominie. Car ne s'imaginait-elle pas, si elle rencontrait par hasard sa mère, « feindre l'étonnement, nier être Nadia, de ce ton un peu pointu, au débit précipité (...), avec quelques

1. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 88.

2. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 373.

mots recherchés, précieux, que cette vieille illettrée ne comprendra pas et qui la feront reculer aussi efficacement qu'un coup de feu en pleine poitrine¹ ? »

Ainsi, l'aliment ne se limite pas à une substance que l'on avale, il est le vecteur des relations familiales, sociales, et cela transparait à travers le rôle qui lui est accordé sur le plan diégétique. La nourriture devient actrice des événements dans *Mon cœur à l'étroit* puisque la libération de Nadia de la sombre créature qui l'habitait (autant concrètement sous forme d'« une courte et grasse anguille² », que figurément sous forme d'une sourde culpabilité) s'est produite grâce aux bons plats de sa bonne mère.

Cette importance symbolique de la nourriture, nous la constatons aussi dans les œuvres leduciennes. Nous retenons, afin d'illustrer cet aspect, deux passages. Le premier fait suite à la visite rendue par Jacques Guérin à Violette lorsqu'elle séjournait dans une clinique à Versailles.

« Oui ma maman, ton enfant affaibli entend aussi le fiacre d'André Debaralle, le bruit des roues caoutchoutées sur les pavés du Nord. Arras est dans ma chambre de malade. Si les rats de ton couloir quand tu me portais pouvaient se nourrir avec tout ce qu'il a apporté... Tu voulais m'enlever de ta route infernale, pauvre mère, j'y suis enlisée. Fideline se révoltait. Je suis prostrée.

- Au revoir, soignez-vous bien.

- Oui Jacques.

Je garnirai mon golgotha de roses et de lilas dès que je pourrai.

J'ai donné ses provisions aux infirmières le lendemain. Me nourrir ? Quelle horreur.³ »

L'évocation émétisante de la nourriture est corollaire d'une autoflagellation expiatoire des malheurs maternels. L'enfant se châtie elle-même pour venger sa mère qui a sous-tendu l'existence et la survivance de sa fille à coups de sustentation forcée. L'histoire maternelle se joue en une tragédie où un *deus ex machina* ironique reproduit la fatalité et les personnages. En effet, la narratrice confond le docteur qui était en charge de l'établissement où elle a fait une cure de sommeil avec son grand-père paternel : « Le docteur Le Savoureux ressemblait au vieux Debaralle, le père de mon père. C'était saisissant. Mais il n'avait pas les regards fourbes du vieux Debaralle⁴. » La narratrice s'amuse ainsi de la dimension dramaturgique en lui conférant un aspect sarcastique, cynique.

Quant au deuxième passage, il intervient dans le contexte d'une scène réunissant la narratrice et Berthe.

1. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 338.

2. Ibid., p. 373.

3. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 115.

4. Ibid., p. 117.

« Je volais dans les rues, je volais dans les escaliers. Il ne faut pas qu'elle vive seule quand je suis là. Je me plie à ses désirs. Comme tu as été longtemps ! me dit-elle effrayée si j'ai été absente une demi-heure. Je m'accuse en silence. J'ai traîné ? Non, j'ai galopé.

Elle épluchait des endives, elle soupirait :

- Mon Dieu que j'étais malheureuse... Je vivais dans les courants d'air !

Je n'osais pas demander où. Je le devinais : à l'hôpital. Je suis incendiée. C'est la honte.

- J'ai pris des William's, ce sont celles que tu préfères. Elle a levé la tête. Le matin son visage ressemble à celui d'un vieux curé de campagne.

- J'aime les poires quand elles sont mûres, a-t-elle dit gravement.

J'ai montré aussi mes deux tranches de filet. Le sang mouillait le papier.

(...)

- Tu n'es pas venue me voir à l'hôpital : pourquoi ?

Je n'avais rien à répondre. J'étais coupable.

Elle effeuillait l'endive.

Je ne te connaissais pas ce peignoir, ai-je dit tout bas.

Elle a enlevé ses lunettes. Elle me dévisageait :

- C'était mon peignoir quand je circulais dans la salle...

Elle m'avait condamnée.

Elle a cessé d'effeuiller¹. »

La référence à la nourriture se construit en scène, elle est décor que l'on installe, toutefois l'action, loin de s'en détacher, y est rattachée. L'évocation de la sustentation structure l'œuvre et donne consistance aux événements. En effet, dans ce passage les poires matérialisent la tentative de Violette de se racheter d'avoir abandonné sa mère à l'hôpital lors de sa maladie. Le code substantiel se construit en réplique du schéma actanciel. Ici le procès de la fille par la mère est rythmé par la préparation culinaire, les endives étant le substitut de Violette vu la concomitance des deux faits ; la proclamation de la sentence marque ainsi l'achèvement de l'épluchage. La parole tranche l'acte, et inversement. Berthe dénude le légume et Violette, cette dernière désormais dépourvue de toute possibilité de plaidoirie en réponse au réquisitoire maternel qui s'apparenterait à un procès par contumace puisque la culpabilité avérée de et par l'enfant s'exprime soit dans les esquives (par le biais des renvois aux victuailles, offertes à la mère comme preuves d'affection et tentatives d'expiation, pour la détourner de l'affliction et du cheminement vers le verdict redouté), soit dans les insinuations de Berthe ou le mutisme de Violette.

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 336.

Les propos maternels tranchent et la sanction tombe, toutefois ils ne sont pas incisifs, mais contondants. L'ingratitude enfantine est étouffement et bruissement. Elle est chuintement des points de suspension qui suggèrent sans prononcer. La mère fuit l'accusation franche comme la fille se dérobe à l'aveu. Les deux femmes se prêtent à l'équivocité. Ce passage multiplie en effet les jonctions, y convergent des univers antagonistes : celui de la chaleur d'une cuisine lors de la préparation du repas familial, et celui de l'austérité d'une salle d'audience, du tribunal où le juge émet la condamnation, arrête une exécution inéluctable. Gravité et familiarité se mêlent par ailleurs dans le personnage maternel qui, en « peignoir », « épluchait des endives » puis « a enlevé ses lunettes » pour « dévisag[er] » sa fille ; d'où la sentence qui tombe, comme la dernière feuille.

2. *Incorporation*

« Retournons en arrière, ouvre-toi le ventre, reprends-moi. Tu m'as tant parlé de ta misère quand tu cherchais une chambre, quand tu ne la trouvais pas parce que tu n'avais plus la taille fine. Souffrons encore ensemble. Fœtus, je voudrais ne pas l'avoir été. Présente, éveillée en toi. C'est dans ton ventre que je vis ta honte de jadis, tes chagrins. Tu dis parfois que je te hais. L'amour a des noms innombrables. Tu m'habites comme je t'ai habitée¹. »

Le contenu est contenant et réciproquement, les corps de l'enfant et de la mère s'identifient dans une double mise en abyme. La mère est finalement assimilée à l'enfant, elle y est ingérée. Et l'enfant voudrait réintégrer la matrice maternelle, ce qui fait du corps maternel et enfantin une enveloppe qui est tour à tour celle de la génitrice et de la fille, un organe plasmique s'emplantant et se vidant alternativement des cellules de deux êtres dont l'un aspire, happe l'autre. Leurs existences donnant ainsi l'impression qu'elles ne peuvent être simultanées, parallèles et qu'elles ne s'expriment que dans l'ingurgitation. Les relations intergénérationnelles sont ainsi essentiellement régressives. Toutefois, si chez NDiaye, ces rapports familiaux se manifestent dans cette propension à l'incorporation physique, faisant de chacun l'ogre de l'autre, chez Leduc l'expression régressive du lien en particulier à la mère est une condition *sine qua non* de la recreation de soi. L'opposition inhérente aux relations familiales est destructrice chez la première et constructive chez la seconde.

En effet, dans une œuvre telle que *Les Grandes personnes*, les structures antithétiques comme l'oxymore (nous verrons par exemple l'occurrence « petit père² »), fait de la famille

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 25.

2. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 38.

une construction initialement vacillante dont l'écroulement est inéluctable (nous verrons par ailleurs dans cette même œuvre, à travers le personnage de La fille, que le mensonge est susceptible d'ébranler les édifices qui ont l'air des plus solides). La redondance de ces expressions antagonistes condamne les personnages et le lecteur à demeurer dans un éternel retour. On en vient à éprouver un sentiment d'un inaltérable *statu quo*, ou la sensation d'un tourbillon temporel où on reste prisonnier de l'œil du cyclone. Tout défile sans bouger. On est immobilisé, statufié au sein d'un bal du mal, un bal où tous sont victimes et, ou bourreau.

« Mme DISS. – Elle est venue pour conduire le père, mon fils, ton mari, sur la tombe du garçon avec elle¹. »

Le fils, le mari, le père ; la femme, la mère, ou encore la grand-mère « cette mère de substitution² », le même personnage endosse différents rôles, simultanément. Les figures, en l'occurrence celles de l'homme, sont immuables (le fils qui demeurera fils) ou interchangeables (les maris de Mme Diss qui se suivent). NDiaye joue avec, se joue des représentations. Aucun personnage n'est imprégnation d'un modèle, tout se fait fuyant, spectacle de transformisme. Dans la multiplicité de leurs manifestations, les êtres ne sont que fulgurances. Les personnages interchangeables et remplaçables se prêtent à un jeu de rôles. Père, mère, grand-mère et enfant sont des acteurs itinérants de la famille. Les figures s'inventent, se réinventent, s'évincent, se supplantent, s'affirment, se suppriment, tournoient dans une mise en scène mouvante et un spectacle vertigineux pour celui qui tente de se rapprocher de la scène afin de déchiffrer les codes.

Les personnages ont propension à la duplication, prennent des proportions qui, tout en les amplifiant, les aplatissent, voire les anéantissent puisqu'ils perdent la consistance que confère l'être unique. Dans la profusion, ils éclatent. NDiaye met en scène cette hydre théâtrale dans *Les Serpents*, mais également dans *Hilda*, puisque ce personnage féminin porte maints visages.

« MME LEMARCHAND. - Je suis le reflet d'Hilda comme elle est le mien, Franck. Vous me regardez mais c'est aussi Hilda que vous voyez, puisqu'elle dépend de moi.

FRANCK. - Merci, non.

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 47.

Ces références où les statuts s'accumulent sont nombreuses. Nous relevons par exemple « son père, mon fils », ou symétriquement à cette occurrence « son père, mon fils », notamment aux pages 24, 25, 26, 27.

2. Catherine Siguret, op. cit., p. 219.

MME LEMARCHAND. - Si Hilda n'est pas là en cet instant, c'est par ma volonté. Elle garde mes enfants, en ce moment, parce que je veux qu'il en soit ainsi. Hilda m'est attachée, Franck, même si elle ne m'aime pas. Alors ?

FRANCK. - Oui ?

MME LEMARCHAND. - Vous pouvez m'embrasser, je vous le demande. Figurez-vous que je suis Hilda. Hilda¹ .»

Mme Lemarchand est une mère divinité qui « veu[t] qu'il en soit ainsi » et qui a fait plier Hilda à toutes exigences et caprices au point de la transformer en un personnage protéiforme, et finalement sans identité. Elle prive Hilda de sa propre existence tout en l'érigeant au statut d'objet désiré, pour en faire son égale (la mère de ses enfants) voire un être qui lui est supérieur et qui représenterait la mère idéale, ou encore, une future mère (« elle porte un petit...² ») ou encore haineuse. Par ailleurs, en l'infantilisant « elle dépend de moi », Mme Lemarchand fait du personnage d'Hilda le confluent de toutes les déclinaisons du lien. Celle-ci est alors mère réelle, rêvée, présente, absente ; enfant fantasmé, exposé car perçu comme un faire-valoir. Hilda est convoitée de par son prénom, sa beauté, sa rectitude. Elle est la tant attendue, que ce soit telle que mère (pour des enfants délaissés et mal aimés de son employeuse) ou telle qu'enfant parfaite. En effet, Mme Lemarchand veut la modeler, se fait son pygmalion.

« Mme Lemarchand. - Et je me charge d'habiller Hilda (...). J'ôterai moi-même ses vêtements à Hilda, je la déshabillerai dans ma chambre, comme une camériste, et, quand elle ne sera plus qu'en slip et soutien-gorge (sa toute petite gorge d'oiseau fragile, Franck), je lui passerai ce que j'aurai préparé pour elle³. »

Tandis que l'existence de ses enfants est rapetissée, réduite à une forme de vie balbutiante, à peine perceptible (« ces sacrés gosses⁴ »), Hilda devient enfant dans le regard d'un personnage autoritaire, tortionnaire, omnipotent et dévoreur. Ayant causé sa perte, la patronne se substitue à sa servante auprès du mari de cette dernière. Le mari est donc sacrifié (maintes occurrences du terme « sang⁵ »), emprisonné⁶, supplanté par la mère malfaisante qui se fait la seule compagne d'Hilda qui est alors, outre la mère et l'enfant, la femme. Ainsi évidée, vidée de toute contenance, elle disparaît pour sa propre famille et est substituée par Corinne ; elle est « tu(ée) » par Mme Lemarchand qui s'en nourrit puis nourrit l'espoir de la remplacer.

1. Marie NDiaye, *Hilda*, p.45.

2. Ibid., p. 57.

3. Ibid., p. 41-42.

4. Ibid., p. 41

5. Ibid., p. 46, 47.

6. En effet, Franck est maintenu derrière une grille, ne pouvant observer sa femme que de loin : «Approchez-vous donc, collez votre front aux barreaux. La grille est verrouillée. Il n'est pas utile que j'aille chercher la clé, n'est-ce pas Franck ? » (*Hilda* 50-51)

Dans ce maelström où le tissu familial se déchire, se broie, se dégage paradoxalement une vision manichéenne de cette ossature microsociale. NDiaye perçoit la famille en des couleurs qui s'annulent et se complètent (puisque le blanc est la somme des couleurs alors que le noir en signifie l'absence) en les dépouillant de toute connotation culturelle. Le paysage familial, dont l'enfant est par ailleurs évincé, se dessine ainsi dans ces deux codes chromatiques ; néanmoins c'est au lecteur de les interpréter et de voir, ici ou là, s'esquisser la figure de la mère, la prédation, ou le visage du père, la voracité. Aussi le parent, tour à tour ogre ou ogresse, mène-t-il sa progéniture à sa perte. Dans *Hilda* ou encore *Les Serpents*, en raison de l'indifférenciation des genres et des statuts (notamment des mères, celles-ci étant interchangeables), la trace de l'enfant est perdue. D'où la portée presque aphoristique de ce « il n'y a plus rien » où se condensent et auquel se résument les deux œuvres théâtrales.

« MME DISS. - Il n'y a plus aucun bruit... Comme après la mort du garçon... quand le père voulait rire, la maison, frappée de stupeur... tâchait de le faire taire.

Dans la maison.

NANCY. – (...)

Il n'y a plus rien.

Il n'y a plus rien et il n'y a plus personne et nul enfant ne deviendra le mien par l'effet de mon amour...

Il n'y a plus rien... que le très léger soupir de ce qui m'attend là-bas embusqué et persévérant dans l'ombre de la table ou de la cuisinière ou de deux petites chaises désertées, (...). Cette maison est fétide, je suis la dernière à être mangée¹. »

Effectivement, France sera « celle dont tu m'as dit (oui, oui, tu me l'as dit) que tu t'en étais régalé². » L'ingestion de la mère et de l'enfant scellent leur destinée en les confondant en un seul corps ; leur chair dissoute scelle la fin de la génitrice, de même que celle de sa progéniture. Leur mort est consommée. Dans l'œuvre ndiayienne, la famille emprunte ainsi un cheminement, incontournable, la menant à son anéantissement (qui englobe soit la plupart soit certains membres de la cellule familiale).

Dans les œuvres ndiayienne, cet anéantissement est accentué par une expulsion géographique, *Hilda* ainsi que France ne sont plus reconnues par les leurs, étant donné que la première est évincée par sa sœur qui prend place au sein du foyer et auprès des enfants, tandis que la seconde « n'ose plus entrer³ » dans la maison familiale et se voit dans son rôle de mère supplantée par Nancy. Nous relevons ce phénomène dans *Les Grandes personnes* également.

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 83-84.

2. Ibid., p. 86.

3. Ibid., p. 48.

« LE FILS : (...) ils m'avaient mis au monde et logeaient dans ma poitrine¹. »

La relation parent-enfant, sous quelque forme qu'elle soit, met en place une détermination spatiale. Les procréateurs se définissent par leur localisation géographique. Ils sont lieu, situés par rapport à une frontière physique. En effet, ils sont à l'intérieur ou à l'extérieur du corps, du domicile de l'enfant. Ce dernier les y tolérant ou les en excluant.

Ainsi se confirme la décomposition des relations familiales (impliquant les versants complémentaires de la fonction et de la spatialisation) dans la perception ndiayienne. Leduc, à l'inverse, et en dépit des contradictions qui marquent le lien à sa mère, livre une représentation harmonieuse de sa fusion avec Berthe. Ainsi, la mère est celle qui conçoit, mais elle est également conçue.

« Tu deviens mon enfant, ma mère, quand vieille femme tu te souviens avec une précision d'horloger. Tu parles, je te reçois. Tu parles, je te porte dans ma tête. Oui, pour toi, mon ventre a une chaleur de volcan. Tu parles, je me tais. Je suis née porteuse de ton malheur comme on naît porteuse d'offrandes². »

Et cette relation symbiotique s'exprime dans le besoin de la narratrice de protéger et de multiplier les attentions et preuves de sollicitude à l'égard d'une mère vieillissante, ou de procurer quelques victuailles, malgré la guerre, à une mère que l'enfant, tout jeune était-elle, voulait couvrir de soins prodigues.

« Berthe ma mère, j'étais ton mari avant ton mariage. Je grattais avec mes ongles la terre des jardins, je volais pommes de terre et petits pois, je me jouais des fils de ronce. Tu t'es mariée, tu m'as acheté ce qu'il y a de meilleur chez le confiseur, tu m'as remboursé les pâles émeraudes dans les cosses de mes petits pois. Pourquoi je volais ? Parce que nous étions pauvres et rationnées. Dérober avec les ongles, prendre à la terre ce qu'elle donne à profusion, quelle fièvre couleur lie-de-vin, quelle émeute dans le cœur. Ma joie, ma résolution quand je partais à pied pour les champs de Marly³. »

1. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 40.

2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 21.

3. *Ibid.*, p. 41.

Cette générosité filiale dont Violette fait preuve envers sa mère¹, se confirme par ailleurs dans la correspondance de l'auteure. En effet, on constate² que la fonction expressive est prédominante dans les échanges épistolaires de Leduc, l'auteure se centrant sur sa propre personne, ses turpitudes et son esseulement. Toutefois, dans les lettres adressées à Berthe, la tonalité se modifie et les aspects phatique et conatifs sont alors significatifs des attentions d'une fille se détournant d'elle-même pour s'orienter vers sa mère.

« Ma chère maman,

Quel soulagement et quel bonheur de recevoir ta lettre ce matin. Je me rongerais, je pensais à toi le jour, la nuit, vingt fois par jour. Je n'osais plus écrire. J'avais peur de recevoir des tristes nouvelles. J'étais lâche (...). Dis-moi ce que tu voudrais. Tu me feras plaisir. De l'argent pour le charbon ? Des lainages ? Du linge chaud ? Je sais que tu n'aimes pas demander mais prends sur toi. Je serais si contente de te gâter. (...)

Et tes yeux ? As-tu de meilleures lunettes ? Peux-tu regarder la télévision ? Donne-moi des détails.

Et tes jambes ? Peux-tu sortir un peu ?

Je t'embrasse très affectueusement³. »

Le caractère recroquevillé sur le malheur égocentrique de Leduc se mue en une empathie ouverte sur autrui, en propension à l'abnégation et la prévenance. Face au malheur maternel, celui de l'enfant s'estompe, se dissout ; et la légèreté du ton de l'auteure lorsqu'elle aborde ses soucis personnels, qui fait défaut dans les lettres destinées à Simone de Beauvoir ou Jacques Guérin, est recouvrée. Les douleurs enfantines s'apaisent pour panser les blessures maternelles. Le regard introspectif (focalisé sur ses propres souffrances) devient rétrospectif (se dirigeant vers l'ascendance).

-
1. Les témoignages bienveillants à l'égard de Berthe sont réitérés tout au long de l'œuvre leducienne. En effet, Violette, en se remémorant sa pleurésie, évoque les précautions que l'enfant prenait envers sa mère afin de ne pas l'importuner : « Oh ! ma période d'amour, mon abnégation, mes sacrifices pour ne pas l'éveiller la nuit ! Elle dormait dans le grand lit d'acajou, les portes étaient ouvertes. Je me dressais, je me penchais en avant, je serrais l'édredon, je l'enfonçais dans ma poitrine ou dans ma bouche, je mordais ma main, je tirais mes cheveux... Non je ne voulais pas tousser. Elle venait, elle me demandait si j'avais mal, plus mal, moins mal. Je la rassurais, j'insistais pour qu'elle aille se coucher. » (*La Bâtarde*, p. 47) Et quand la narratrice essuie le revers de l'échec commercial de son livre, *Ravages*, elle a aspire à trouver réconfort auprès de sa mère, puis rapidement, dans un revirement, ce sont les bras de la fille qui s'ouvrent pour accueillir celle qui devait l'enlacer. « Ma mère me consolerait. Elle ne me prendrait pas dans ses bras. Une mère doit serrer son enfant dans ses bras tout au long de sa vie, le serrer encore quand elle a pied dans la tombe. Ma mère n'enfermerait pas mes mains dans les siennes. Parfois elle pleure quand je pleure. J'ai plus mal qu'elle : je la vois pleurer. Je cesse de pleurer, je me domine pour que cesse sa peine. Ne sois pas malheureuse... Je lui dis, je la supplie. Elle est souvent mon enfant dont je dois m'occuper. » (*La Chasse à l'amour*, p. 210.)
 2. Suivant « ce que Jakobson a appelé les fonctions linguistiques, auxquelles correspondent des (...) "modalités de phrases". » (Bernard Dupriez, *Gradus : Les procédés littéraires*, Union générale d'éditions (10-18 Domaine français), 1984, p. 182.
 3. Violette Leduc, *Correspondance 1945-1972*, p. 467.

Bien qu'il soit appréhendé de manière plus spontanée dans l'œuvre leducienne, nous retrouvons cet aspect d'interversion des rôles chez nos deux auteures. Et afin d'étayer cette convergence, nous citons ces deux exemples qui se font parfaitement écho.

« La servante poussa une exclamation de fillette.

- Oh oui, allons au restaurant !

Elle jeta un coup d'œil troublé à Malinka, comme si elle craignait de la voir réprover un tel projet.

- Bonne idée, dit Malinka la gorge serrée.

Comment ferait-elle jamais de la vie de la servante un pain moins amer¹ ? »

La même scène de la mère cherchant l'approbation de sa fille est décrite dans *La Bâtarde*.

« Une femme usée nous sourit :

-Vous le voulez ? dit-elle. C'est du bon pain de mon boulanger. Il est frais.

La simplicité dérouta. Ma mère me demanda du regard si elle pouvait accepter. Elle prit le pain, elle remercia². »

Les occurrences inversant les rôles du parent et de l'enfant se font nombreuses. Elles concernent les figures d'ascendants dans la plupart des œuvres ndiayennes³, ou englobent les figures de la lignée maternelle dans la mesure où Malinka et Ladivine Sylla seront représentées sous des traits enfantins.

« Mais elle les avait entraînés à la traiter comme une femme inconséquente, toujours redevable, fuyante et facile à tromper, voilà pourquoi elle ne pouvait reprocher à Ladivine de se tracasser ni de lui parler comme à une enfant⁴. »

Toutefois, en dépit des responsabilités qui lui incombent, étant donné que ceux censément chargés du rôle protecteur s'en délestent et les délèguent, l'enfant n'est pas érigé au rang d'ascendant, alors que la mère est valorisée aux dépens des enfants rabaissés, convaincus qu'il leur est impossible de prétendre aux qualités maternelles. L'enfant devient une source

1. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 119.

2. Ibid., p. 301.

3. Par exemple, dans *Les Serpents* où Mme Diss réclame à France de prendre soin d'elle : « Vous devez me compter comme l'un des enfants. Vous devez vous occuper de moi. Vous devez prendre toute la responsabilité de ma personne. Moi, je ne peux plus. » (p. 73) ; ou *Mon cœur à l'étroit*, Nadia constatant, à ses dépens, la permutation de son rôle avec celui de son fils Ralph : « C'est moi qui autrefois lui faisais peur d'un seul froncement de sourcils, c'est moi qui pouvais l'amener aux larmes rien qu'à lui faire sentir que je pourrais me mettre en colère – à quel moment, quel âge avait mon fils quand la peur a basculé d'un côté vers l'autre ? (p. 296) La protagoniste prend en outre la place de l'enfant qui se rebelle contre l'autorité parentale : « Je n'ai pas à obéir à mon fils, sur aucun point. » (p. 188)

4. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 127.

d'abnégation, mais surtout un visage taciturne couvrant de son regard bienveillant l'être maternel, primesautier, léger. Ainsi, Mina, qui assumera par ailleurs la charge de son père (PAPA. – Je suis entièrement à la charge de Mina. C'est une situation qui me fait honte, de dépendre de cette fille comme un petit enfant¹»), est comparée à « une petite mère active, un peu soucieuse² », s'opposant ainsi au visage rieur d'une mère « rigol[ant] (...) spontanément » et que ses deux filles « aim[ent] plus que [elles]-mêmes³ ». Cette confusion se propage, des membres partageant les liens du sang, à ceux qui se lient par alliance.

« MME DISS. - Je dis : mon chéri, en songeant à un certain Tony (...) et, de cette manière, avec en tête la belle gueule de notre Tony, je peux parler à mon fils sans en éprouver trop de mélancolie⁴. »

MME DISS. – (...) Je crois que tu plairas au père de mon fils. Il aimait les petites femmes comme toi... lui ou un autre... comment savoir, comment se rappeler⁵ ? »

Se dessine ici l'assimilation de la gent masculine en un seul corps indistinct que seule détermine la concupiscence et la capacité à procréer. Ce discours émanant du personnage de la grand-mère, à l'appétence inassouvie et jetant en pâture une autre mère consentant à des rapports subvertis, fait de la génitrice la principale instigatrice de cette ubiquité. La confusion par la mère du fils avec l'amant, escamote les liens du sang au profit d'une relation fondée uniquement sur le désir matériel – trivialité qui vide le terme « famille » de sa portée socioculturelle. La famille serait la résultante d'un conglomérat dont l'adhérence ne dépendrait que de l'unique facteur de l'héritage, faisant ainsi table rase de ceux de la consanguinité et de l'alliance. L'amalgame se répand à tous les personnages dans une perversion incestueuse. En effet, la présence maternelle dans la deuxième nouvelle de *Trois femmes puissantes* se fait timide puis fréquente pour devenir insistante. Les occurrences narratives du terme « maman » se multiplient⁶ et la figure en devient prégnante. Insidieusement, le visage de la femme aimée, Fanta, est supplanté par le visage maternel. Cela transparaît à travers une écriture cultivant l'ambiguïté où les propos équivoques suggèrent la liaison, non plus de Fanta, mais de la mère avec Manille (ce patron de Rudy qui est à l'antipode de ce dernier, du fait de son succès et de son aménité). De cette manière, le corps de la mère se substitue graduellement, subrepticement, au corps de la femme dans une vision adultérine.

1. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 91.

2. Ibid., p. 24.

3. Ibid., p. 13.

4. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 87.

5. Ibid., p. 92.

6. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, on compte sept occurrences aux pages 147, 148, 149 dont quatre à la p. 149.

« Et il affectait un ton ricaneur mais il se sentait brusquement presque aussi jaloux, perdu et malheureux qu'il l'avait été lorsque, tout juste âgé de trois ou quatre ans, il avait vu chaque mercredi revenir maman avec ce garçon plus vieux, dont il ne savait rien, dont il avait ignoré jusqu'à présent qu'il s'était agi de Manille, et qu'il avait dû supporter l'ombre gigantesque du garçon au-dessus de lui, avec ses jambes dorées sortant d'un short comme deux piliers qui lui barraient le chemin vers maman (...).

Pourquoi, alors, lui avait-il toujours semblé que l'atmosphère de la maison se modifiait avec l'entrée du garçon, qu'elle devenait à la fois chargée et pétillante et qu'une secrète excitation accélérât les gestes et le débit de maman (...), tirait maman d'un ennui que la simple présence de Rudy ne parvenait pas à rompre, accentuait et grandissait peut-être même ?

Tous les deux, maman et Manille, avaient partagé ce souvenir secret, dans le dos de Rudy – et dans quel but, bon Dieu ?

Qu'il représentât exactement le genre de fils que maman aurait aimé avoir, Rudy n'en doutait pas, cependant était-ce une raison pour...¹»

Manille se substitue finalement à Rudy dans les rapports privilégiés que ce dernier est censé avoir avec sa mère. On glisse progressivement des liens avec Fanta aux liens tissés avec la génitrice². Celle-ci, en remplaçant la première dans le récit et les pensées de Rudy, devient ce que fut jusque-là Fanta, la femme objet de tous les désirs, suscitant convoitise et jalousie. Rudy le mari régresse, redevient Rudy le fils. L'enfant prend le pas sur l'homme.

Justement, que ce soit chez NDiaye ou chez Leduc, les personnages ne se délestent pas de leur figure d'enfant. En effet, l'irruption des parents implique l'immersion de l'adulte dans l'état infantin. Ces corollaires, cette dualité, structurent les œuvres de nos écrivaines. Par bribes, par pans, ou pas blocs, l'enfance est irrémédiablement présente. Dans *Rosie Carpe*, Titi, l'enfant abandonné par sa mère et atteint de leptospirose, « dix-neuf ans après (...) a désormais une vie cossue et beaucoup d'enfants qu'il a eus avec Lisbeth, héritée du père Carpe dont elle était la maîtresse. Quant à la mère Carpe, rajeunissant de plus en plus, [elle engendre] une autre fille, Rose-Marie Carpe dont le père est aussi celui de Lisbeth³. » De son côté, Mme Diss, dans *Les*

1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 158-160.

2. Cet aspect, à savoir la confusion entre la partenaire et la génitrice est également présent dans d'autres œuvres ndiayiennes, notamment dans *Les Serpents* : « Et mon fils m'a dit, vaguement déçu : France est une fille commode à satisfaire. Et il voulait savoir si j'étais, moi aussi, commode à satisfaire car il ne voulait mettre en comparaison avec sa femme que sa mère elle-même. » (p. 72) Ou encore dans *Mon cœur à l'étroit* où l'allusion à une relation amoureuse entre la protagoniste Nadia et l'ancien amant de son fils Ralph est réitérée à plusieurs endroits du roman. NDiaye, par le biais des nombreuses occurrences textuelles, présente ainsi ce désir lancinant comme un fantasme obsédant : « Je lui aurais pris Lanton, je l'aurais même, disait-il, cocufié avec Lanton. Symboliquement, et c'est pire, avait-il ajouté devant mon visage stupéfait. » (p. 299) ; « Comme s'il était grotesque et louche et non pas remarquable et digne de reconnaissance qu'une mère adorât l'amant de son fils plutôt que le fils lui-même. » (p. 282) ; « Suggérer que j'ai été amoureuse de Lanton... Quelle blague révoltante, quelle bêtise ! C'est comme s'il sous-entendait que je suis tombée amoureuse de mon propre fils (...) » (p. 185).

3. Asma Bouyacoub, *L'écriture des sensations dans Rosie Carpe de Marie NDiaye*, mémoire de maîtrise, élaboré sous la direction de M. Guy Larroux, 2003, p. 5.

Serpents, lèguerait volontiers son ex-mari à sa bru en en vantant la virilité puisque celui-ci est cédé, ostensiblement, à des fins de procréation.

« MME DISS. - Je te présenterai mon troisième mari qui se trouve, je le sais, être libre en ce moment. Il saura te faire des enfants charmants. Il t'amusera. Fini l'enterrement dans les maïs. J'aurai confiance. Tu iras loin. Je t'observerai et je me dirai, elle est ma jeunesse, elle est ma vie. Ce mari que j'ai eu et qui deviendra le tien, étant donné qu'il m'aime encore assurément, tu accepteras qu'il se partage entre nous deux mais tu resteras la maîtresse de ses décisions¹ ».

Cette perversion des relations familiales par le désir outrancier et outrepassant toute frontière statutaire, est illustrée, en outre, par la relation du père et du fils Sony à la même femme dont les deux petites filles sont potentiellement les sœurs ou les nièces de Norah. NDiaye nous introduit en effet dans des lieux orgiaques livrés à la débauche, pourtant sans que l'on soit enclin à l'appréhender d'un regard moralisateur.

Cette subversion des liens caractérise aussi les membres de la famille chez Leduc.

« Folie, épilepsie, nymphomanie, exhibitionnisme, pédophilie... Autant de « perversions » qui font écho aux obsessions maternelles. C'est une enfance qui se déroule sous le signe du traumatisme sexuel : par la naissance illégitime de la fillette d'abord, puis par les mises en garde de la mère contre les hommes, ensuite par les expériences extra-familiales, comme les attouchements de Pinteau.

Le thème de l'inceste, qui hante l'imaginaire de Violette, est récurrent. Il est abordé en sourdine : Pinteau est amoureux de sa sœur ; l'épileptique, pendant sa crise, s'agenouille devant une statue pour laquelle sa sœur a servi de modèle. Sans aller aussi loin : la grand-mère raconte à sa petite-fille la mort de sa sœur cadette, Fanie². »

Dans l'œuvre leducienne, on entre ainsi de plain-pied dans un monde entremêlé qui semble être une extrapolation de la réalité, notamment du lien de la narratrice au fils légitime de sa mère.

« Violette a raconté comment la naissance de son demi-frère, Michel Dehous, lui avait suggéré une spectaculaire transformation de son exclusion de bâtarde en relation monstrueuse³. »

Et René de Ceccatty justifie cela en faisant référence à ces extraits :

« Je souhaitais des amours extravagantes, de l'inceste. Je voulais une compensation, une revanche avec de l'anormal. » (*La Bâtarde*, p. 63) Et plus tard, lorsqu'elle poursuit son marché noir avec

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 76.
2. Carlo Jansiti, op. cit., p. 112.
3. René de Ceccatty, op. cit., p. 163.

Michel : « Il me donne le bras, il ne regarde pas les femmes, je lui appartiens sans qu'il me possède. Je suis sa compagne. » (*La Folie en tête*, p. 75)¹. »

Quoique ce fantasme soit ici qualifié de « monstrueu[x] », il semblerait que l'auteure n'ait pas été dans la quête d'une dimension horrifiante vu qu'elle aspirait à conjurer le sort de paria, mais qu'elle ait cherché à multiplier les déclinaisons de son existence en variant les inclinations (physiques : saphique, incestueuse, ou éthiques : opportunisme, franchise) et les incarnations (mémorielles et fictionnelles). Leduc se renouvelle pour s'éloigner de son origine. Ses renaissances contrecarrent sa naissance. Grâce à ces superpositions, elle étoffe l'être grêle, fruit de la désillusion maternelle et du caprice paternel. Elle donne proportion à l'exiguïté dans laquelle l'a enserrée sa bâtardise.

Si la narratrice dans l'œuvre leducienne déforme pour se libérer, les personnages ndiayïens demeurent pris dans un monde où les collusions, et collisions, se reproduisent à l'infini. Cela se répercute d'une part sur la vision, trouble, du texte, et d'autre part condamne les instances actanciennes à demeurer dans un univers bancal, où l'absence de toute assise provoque le malaise de ce qui est prêt à s'écrouler.

"LA FILLE : J'aurais souhaité (...) qu'ils soient simplement heureux de me retrouver et puissent oublier à l'instant, comme les chiens qui revoient leur maître, la souffrance et l'anxiété de ces longues années d'attente². "

Dans *Les Grandes personnes*, outre la revenante, la fille d'Eva et Rudi, l'enfant du couple Isabelle et Georges est appelé Maître, étant maître d'école, mais en cultivant l'équivocité – cela en fait aussi le maître de ses parents. Ainsi l'enfant est érigé au rang de supérieur, il prend l'ascendant, et par là même les parents sont infantilisés. L'enfant devient tuteur puisqu'il dicte ses volontés, toutes insignifiantes et futiles soient-elles, telles que l'heure de se coucher. Mais aussi parce qu'il est responsable, soutenant les existences vacillantes, vaines, précaires de ses géniteurs.

« LE MAÎTRE : Petit papa, petite maman, c'est moi !

GEORGES : C'est gentil.

On se sent si solitaires. (...)

On est vieux, on ne vaut plus rien.

LE MAÎTRE : Je ne devrais pas être votre seul fils. C'est trop lourd.

Je suis fatigué³. »

1. René de Ceccatty, op. cit., p. 163.

2. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 24.

3. Ibid., p. 27.

Le texte leducien cultive également l'imbrication des rôles, notamment dans ce passage où il s'agit de la première visite à Jacques Guérin. La narratrice accentue la vision assimilative de la parentalité et de l'enfance (et non distinctive où l'ascendance et la descendance représenteraient des statuts dissemblables et disjoints). Les frontières s'étiolent, s'amenuisent soit dans l'interversion (la permutation des rôles), soit dans l'accumulation (les deux rôles se superposant) ; ici, en l'occurrence, Jacques est à la fois enfant et parent de Violette.

« Je me retrouvai dans le hall. Les fougères pétillaient ; Jacques me demandait si je travaillais, il s'animait. Il se donnait à ce qu'il disait. J'étais comblée comme s'il avait été le préféré de mes enfants. Il faisait des gestes précieux en parlant. Une fleur s'ouvrait à la place d'une main. Ce geste de lancer la main en avant, de séparer le médium et l'index du pouce, de montrer la manchette de la chemise - la chemise la plus fine parmi les voiles et les batistes - ce geste me donnait du malaise parce que je me demandais s'il était étudié ou non, parce que je me demandais si mon père avait ces gestes-là ou pas¹. »

Par ailleurs, la confusion des statuts outrepassé, chez Leduc, de même que chez NDiaye, les champs classiques de la famille ou de la société pour atteindre parfois les sphères célestes.

« Et, mon Dieu, qui est le père² ? »

Dans l'œuvre théâtrale, *Providence*, la protagoniste a porté en son sein un enfant dont elle ignore le géniteur. Et à la disparition de ce dernier, elle part en quête de sa progéniture mais également de son fertilisateur. En effet, à l'interrogation se mêle l'assertion puisque deux lectures se proposent, avec et sans ponctuation. Au sein de cette équivocité s'ébauche la reconnaissance de ce tout comme origine de la vie que Providence a portée en son sein. Celle-ci aurait été fertilisée soit par un élément, une bête, en somme la nature ; soit par un homme ou des hommes qui dans leur masse représentent l'Homme. Ce jeu de structure mêlant cohérence (puisque le personnage est dans l'ignorance du géniteur de son enfant disparu) et anticipation textuelles (dans la mesure où on s'achemine vers la révélation et le dénouement, du moins scriptural) est également présent dans « Le père, mon Dieu. » Cette apostrophe ferait fonction d'allégation, la virgule laissant deviner le verbe copule omis, et partant, suggère le prédicat – le créateur serait alors le procréateur.

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 144.

2. Marie NDiaye, *Providence*, p. 69.

Nous pourrions étayer l'aspect évoqué ici en citant le personnage de Nadia, dans *Mon cœur à l'étroit*, s'adressant à l'ancien amant de son fils et qu'elle tenait pour supérieur à ce dernier : « Mon Dieu, Lanton, Ange est si malade et je ne peux rien faire... » (p. 138)

Si NDiaye se situe du côté de la transgression par le sacrilège, Leduc se situe du côté de l'ironie dont la première cible est elle-même.

"La glace à trois faces à trois faces de Schiaparelli est un vampire. Je suis moche. Un canal, pour me recevoir, s'élargirait. Je souffre dans les entrailles de ma grande bouche, de mon gros nez, de mes petits yeux. Plaire, se plaire. Le double esclavage¹. »

Dans la relation de l'enfant au miroir, les renvois à la figure maternelle sont fréquents (par exemple : « Ma mère le dit et le redit : un chapeau vous rajeunit, un chapeau vous ombre². ») La présence maternelle balise alors le texte, le ponctue, comme elle le fait dans la vie de l'enfant devenue adulte. Ces références à Berthe, représentant l'image irréprochable dont sa fille est exclue, rendent d'autant plus implacable la malédiction dont Violette se considère la victime. L'auteure est aux affres, torturée par son reflet, qui lui est doublement imposé, par le miroir, et par la mère, objet et sujet par lesquels la narratrice est toutefois fascinée, vouant admiration à la perfection maternelle et désirant trouver grâce auprès de son propre reflet. Les deux demeurent par ailleurs dans l'insatisfaction du regard qu'ils portent sur une Leduc s'affublant de quolibets tels que « guenon³. »

« Je me voyais trois fois en enlevant mon manteau près de la glace à trois faces. L'éclairage me semblait plus cruel que dans notre garni.

- Mon Dieu, dis-je au miroir⁴. »

La narratrice cultive ici l'équivocité, également par le truchement de l'apostrophe, en faisant du miroir non seulement une entité interpellée mais aussi un interlocuteur. Tour à tour, elle constate l'image de son physique ingrat, et reconnaît sa fascination pour cet objet, adulé par sa mère. Le miroir manifeste la puissance d'une entité divine sans pitié, que l'on invoque comme pour en apaiser la colère.

En définitive, la figure parentale se révèle désassimilation (rejet de l'enfant par les géniteurs et réciproquement), simulation (puisque l'ascendance endosse souvent un costume, voire plusieurs rôles), elle est aussi assimilation (l'enfant étant perpétuellement réintégré au corps de l'ascendant, et inversement).

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 202.

2. Ibid., p. 203.

3. Ibid., p. 210.

4. Ibid., p. 195.

Deuxième partie

Créations, de l'infinité à l'unicité

Chapitre I : De l'univers

A. Entre deux mondes

1. L'enfance entre perte et repères

« Je jetais mes bras en avant, je m'en allais pleurer mes premières larmes d'enfant qui ne comprend pas pourquoi il est démuné. Les dalles, leur dureté : une présence, une consolation¹. »

Dans un accès de désespoir face au silence indifférent de René, son amant, Violette Leduc se réfugie dans le silence austère, et néanmoins enveloppant, d'une chapelle pour laisser libre cours à l'expression d'un chagrin aussi paroxystique que fugace. Dans ce moment d'exaspération et d'abattement, la narratrice est assimilée à un enfant plongé dans le chagrin, ce qui évoque un attribut communément relié à l'enfance, à savoir le dénuement, « démuné » étant un « prédicat (...) [qui] « apparti[ent] à l'une des valeurs connotatives dominantes² » du signifiant. L'enfant est souvent en perdition chez nos deux auteures, il peut toutefois avoir la hargne et la détermination de celui qui, n'ayant plus rien à perdre, a tout à gagner.

a. L'indéfini

Dans les œuvres leduciennes et ndiayiennes, l'enfant est relégué à un plan secondaire, voire accessoire ; dans le regard de son parent, son existence est tributaire de celle du conjoint de ce dernier. Il n'est autre qu'un succédané qui n'est guère rassasiant de la présence dont l'être convoité emplirait celui qui le désire. Ainsi Berthe voit-elle en sa fille le reflet, quoique loin d'être flatteur, d'André Debaralle, l'homme adulé ; une vénération dont le pouvoir d'attraction et de répulsion s'exercera par ailleurs sur la fille.

« Ma mère l'a aimé. Je ne peux pas le renier. Comment l'a-t-elle aimé ? Avec courage, avec énergie, avec ivresse. C'était un amour définitif, c'était une marche au sacrifice. Je lui pardonne, dit-elle encore. Il était malade, il dépendait de ses parents, il craignait son père. Il a dit quand c'est arrivé : "Jure que tu quitteras la ville, petite, jure que tu partiras." Elle jure, elle se jetterait à ses pieds, elle croit qu'elle a fauté. Il fait blanchir son linge à Londres, il n'a guère l'âme raffinée. Lâche, paresseux, incapable. Mon miroir, manman, mon miroir. Non je ne veux pas de toi, hérité. Mon dieu, faites que j'écrive une belle phrase, une seule. "Lâche, paresseux, incapable..." Toujours aimer, toujours juger, toujours accabler³. »

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 276.

2. Georges Molinié, *Eléments de stylistique française*, p. 111.

3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 24.

La représentation est ici à focalisations multiples. La génitrice perçoit la copie blafarde de son fertilisateur qui a ensemencé en elle, de par son acte même, une image aux limbes de l'indélébile et de l'évanescent ; de cette intimité, Berthe demeurera toutefois nostalgique. Elle tentera en effet de raviver les couleurs du portrait d'André en imposant à Violette une conformité à l'appartenance et à l'apparence paternelle. Or le résultat s'apparentera plus à la caricature qu'à la photographie. Quant à l'enfant, elle voit les figures maternelle et paternelle dans un dédoublement marqué aussi bien textuellement que référentiellement. Cette duplicité est traduite par un effet d'épanadiplose (« lâche, paresseux, incapable. Mon miroir, manman, mon miroir (...) «Lâche, paresseux, incapable...» ») renforcé par une structure chiasmatisque encadrée par les qualificatifs redondants du père, c'est-à-dire « lâche, paresseux, incapable », où la césure est marquée au milieu du terme « manman », le déterminant ainsi comme le centre et le pivot de toute signification, à la fois antithétique et symétrique. Cette métathèse traduit donc l'ambivalence qui a régi la relation de l'enfant à l'instance maternelle mais également à celle paternelle, cette dernière étant repoussée, redoutée et enviée (de par son statut social et, idéalement, familial).

Le topos de l'image, on en trouve l'écho dans l'œuvre ndiayienne étant donné que l'enfant y est confondu dans et par sa similarité avec l'ascendant. Cet aspect est illustré dans la dernière nouvelle de *Trois femmes puissantes* ainsi que dans son hypotexte, publié dans le dernier chapitre intitulé « Inédit de Marie NDiaye » du numéro consacré à l'auteure de la *Revue des Sciences humaines*. L'auteure n'ayant apporté, en comparaison avec ce texte, que quelques modifications secondaires à son récit principal, entre autres le prénom de Fanta qui est ici Adrianna tandis que le personnage de Rudy y est présent sous le même nom et avec les mêmes préoccupations.

« Il n'avait besoin que de sa femme et de son fils – encore que, ainsi qu'il se l'était déjà avoué avec un peu de gêne, bien moins besoin de son fils que de sa femme, et moins de son fils lui-même qu'en tant que mystérieuse et séduisante extension de sa femme, fascinant, miraculeux développement de la personnalité et de la beauté d'Adrianna¹. »

Les enfants sont des appendices, des créatures parasites qui se sustentent et tirent leur semblant d'existence de celle des géniteurs, toute stature, toute vie à part entière leur est par conséquent refusée. Aussi ne sont-ils qu'une estompe, cette ombre légère, ce croquis aux traits

1. Inédit de Marie NDiaye, in *Revue des Sciences Humaines* n° 293, Janvier-mars 2009, p. 205.

brouillés et aux couleurs affadies que l'un des ascendants, mû par sa fascination pour l'autre, tente d'esquisser.

Etant une ébauche, l'enfant est graduellement effacé puis condamné à l'absence. Dans les deux œuvres *Hilda* et *Papa doit manger*, le discours se fait ressassement autour de l'enfance, une répétition qui, à force de suivre un schéma circulaire, finit par creuser un fossé au fond duquel la descendance est abandonnée. N'étant plus fin mais moyen, l'enfant est instrumentalisé ; ce dernier est d'autant moins fin qu'il doit suivre un parcours quasi initiatique pour acquérir son statut de postérité méritante, et pour que l'ascendance lui soit aimante. Absolu ou motivé, le sentiment paternel oscille entre amour et récompense. Les aptitudes de Djibril devraient être une compensation à la reconnaissance perçue comme généreuse donation par l'être parental.

« (...) s'était-elle rabougrie et desséchée, cette intelligence sans laquelle Djibril, son fils, ne serait plus qu'un garçon parmi tant d'autres peu intéressants ? »

« C'était son fils, Djibril, et il le reconnaissait entre tous les enfants.

Par habitude¹ ? »

De cette obligation qui lui incombe, à savoir se montrer à la hauteur sous peine d'être privé d'une particularité sous-tendue par une appartenance généalogique, l'enfant a pleinement conscience.

« Je suis Mina, dite nana, mais ma sœur Ami me fait honte. (...) Nous sommes des filles ordinaires alors que nous devrions, pour le retour de notre père, porter magnifiquement notre petite tête sombre, nous devrions...² »

Mina a une clarté de vision paradoxalement suggérée par l'usage des points de suspension qui « peuvent exprimer une réticence, un non-dit peu ou prou suggéré... la confusion... le caché...³ ». La signification de ses propos, échappant à leur inscription, se charge par le truchement du signe de ponctuation pour laisser entendre une volonté d'émancipation non seulement linguistique mais également ontologique. L'enfant qui pourrait englober le monde dans son être si bien qu'empli de l'univers, le sien émergerait et il en serait la représentation, est cantonné à se percevoir, à l'inverse, comme un être englouti par son environnement. Se plaçant vis-à-vis de la représentation dont l'origine est parentale, l'enfant devient le sujet de sa propre exclusion, il est alors dans l'effacement et la négation de soi.

1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 232.

2. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 24-25.

3. Rolande Causse, *La Langue française fait signe(s)*, *Lettres, accents, ponctuation*, Editions du Seuil, 1998, p. 198.

« NANCY. - Le petit Jacky ? Je pourrai l'appeler comme ça ?

FRANCE. - Oui, il s'appelle Jacky.

NANCY. - Tu ne m'avais pas dit, Mme Diss, que ce nouveau petit garçon s'appelait Jacky.

MME DISS. - J'ai dû l'apprendre puis l'oublier. Il y a eu, dans mes vies d'épouse, tant de petits garçons qui se ressemblaient, et tant de petits Jacky. De sorte que, pour moi maintenant, tous les petits garçons s'appellent Jacky¹. »

Ce processus dépréciatif outrepassa les contours de l'être enfantin qui est désormais un objet à duplication. Le « un » dévalorisé se mue en un « plusieurs » annihilés. L'enfant est doublé, et donc évincé pour être déchu du statut d'être dont le souvenir n'est jamais altéré par l'oubli. Il n'est pas un, il est homonymie ; il n'est jamais absence, il est maintes présences (ici, il y a plusieurs Jacky) car remplacé autant de fois que nécessaire. Ainsi, mères et enfants rejoignent le bal tournoyant de NDiaye, un spectacle vertigineux d'ombres et lumières², un mouvement frénétique où les êtres sont versatiles, insaisissables, brumeux. Loin de l'invariabilité des statuts, NDiaye esquisse le trait, les traits des personnages, toujours fuyants. Dans ce tournoiement, sens et sensations se font traîtres à l'image des personnages perfides (Mme Diss en l'occurrence, ou encore Mme Lemarchand) qui font en déformant et défont en voilant les histoires et les souvenirs.

Cet univers oppressant est peuplé de spectres. Ce sont les enfants rachitiques, glapissants et mutiques dont les mères, en particulier, sont attifées. Ce sont les enfants inaccomplis, des prémices de vie suspendues, des corps informes et non formés qui s'évacuent de la matrice maternelle, l'avortement étant très présent chez nos deux auteures et notamment chez Leduc qui en a fait l'expérience personnelle et qui y a consacré son récit *Ravages*³. Ce sont, en outre, les enfants dont la conception est latence (d'une vie aléatoire tributaire d'une combinaison propice à celle-ci) et désir porté par une femme, elle-même projet d'une mère⁴.

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 68-69.

2. Cela rejoint les notions corrélatives absence/présence, notamment concernant le père, ce dernier est donc également entraîné dans ce maëlstrom.

3. Violette Leduc expulse en effet un fœtus dont le développement avait déjà atteint un stade assez avancé pour que l'opération abortive soit un danger pour sa vie. Ce danger pourtant encouru, lui avait permis de retrouver une solitude à la fois redoutée et espérée : « Bébé sanglant, j'étais la promesse de mademoiselle la solitude aux yeux de verglas. » (Violette Leduc, *Ravages* [1955], Editions Gallimard, 1975, p. 474) Cette décision risquée semble avoir été motivée par le désir de Violette de retrouver grâce aux yeux de Berthe qui, à la fin de l'ouvrage lui fait constater ceci : « - Ta petite taille. Tu as retrouvé ta petite taille ». Mais « pour la première fois, ses paroles n'avaient pas de résonance en [elle]. » Et, pour clore son texte, à l'auteure de renchérir : « J'étais seule. Enfin seule. » (*Ravages*, p. 478)

4. Cela est parfaitement illustré par le cas de Khady Demba dont « l'attente, le terrible désir de grossesse avaient fait de chaque nouveau mois une ascension éperdue vers une possible bénédiction ». (*Trois femmes puissantes*, p. 247.)

Ce sont, par ailleurs, les enfants se recroquevillant dans un état larvaire puisque, bien qu'adultes, ils ne s'affirment toujours pas à travers une présence assurée et effective. Fantomatiques, ils demeurent, justement, dans l'ombre maternelle ou de son substitut. Ralph, dans *Mon cœur à l'étroit*, en est une illustration ; en effet il est soit cramponné au corps de la mère, Nadia, tel un appendice qu'elle finit par amputer en le rejetant violemment, soit sous le joug de Wilma, une femme insondable et une créature carnivore aux aguets, tenant sous ses crocs sa proie, longuement chassée et jalousement gardée.

Perdus dans ce monde agonisant, les visages enfantins sont immergés dans l'indétermination, dans l'indifférence du trépas en somme ; celui de Jacky, en l'occurrence, finit par sombrer quand ce dernier meurt dans la complicité active ou passive de tous ses ascendants. Sa mort, préméditée, est amorcée par les termes qui, traduisant l'insignifiance de l'enfant pour son père et sa grand-mère Mme Diss, émaillent l'œuvre ndiayienne et serrent graduellement l'étau autour du petit garçon, le cheminement textuel en mime donc l'exécution.

« Nancy. - Je serai toujours pour lui la mère d'un certain garçon¹. »

Cet anonymat contamine jusqu'à l'univers de la mort et rattrape l'enfant dans sa tombe. Freddy Moliger, à la fois sauveur et assassin de Clarisse Rivière ou Malinka, se confie ainsi à sa future victime presque consentante à propos du village où son frère cadet est inhumé. Quand il avait l'âge de dix ans, « un train avait écrasé Christopher qui traversait les rails à cet instant² », et seul son frère préservera son souvenir, quoique confus depuis cet accident, après que « Freddy s'était mis à courir à toutes jambes, [qu'] il avait couru dans les champs labourés, dans le petit bois d'à côté où il n'y avait même pas de sentier, non pas pour chercher ses secours mais parce qu'il était comme fou, il était comme fou, répéta-t-il de sa voix perçante, calme néanmoins³. »

« Il avait également oublié dans quel village Christopher était enterré et cela aussi le navrait, il aurait aimé aller fleurir la tombe, de temps à autre. (...) Il l'avait demandé récemment à sa mère mais elle ne s'en souvenait pas non plus, si même elle l'avait jamais su⁴. »

La disparition de l'enfant revêt maintes formes. Ici, son éviction du champ mémoriel d'« une mère qui buvait sec⁵ » le réduit à un cadavre sans nom et sans âge. Sans sépulture,

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 24.

2. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 116.

3. Ibid., p. 115.

4. Ibid. p. 115-116.

5. Ibid., p. 111.

l'enfant peut l'être, également, par le fait d'un ensevelissement linguistique. Ce sort fut le tribut de Sony, le fils entouré par tant de soins qui devint le « petit captif choyé » d'un père qui, dans un désir de possession exclusive, en a privé une mère plongée dans l'affliction et murée dans le silence.

« Jusqu'à présent, leur mère n'avait plus jamais revu Sony, ne lui avait jamais écrit ni téléphoné, n'avait plus jamais prononcé son nom¹. »

Le père réussit à faire de Sony un absent de la sphère maternelle, à en faire un absent. Le dernier bastion de l'existence du petit garçon : son nom, est désormais tu, gommé. Son appellation n'étant plus objet à prononciation, et *a fortiori*, à écriture, l'enfant quitte doublement la réalisation locutoire et illocutoire. En effet, d'une part il s'efface en tant qu'acteur de l'énonciation (devenant quasi mutique), et objet de l'énonciation (étant escamoté de la parole maternelle). L'enfant capturé et accaparé par le père (re)devient, balbutiement. Il le (re)devient puisque l'enfant soit retourne à l'état initial de non-affirmation, du moins par le langage, ce qui renvoie à sa privation étymologique de parole, soit est réduit au silence, par le père en l'occurrence.

« Norah remarqua que son frère ne considérait jamais personne directement.

Son regard affable, impersonnel allait d'un visage à l'autre sans s'arrêter sur aucun et il fixait avec attention, lorsqu'on lui parlait, quelque point invisible de l'espace, sans pour autant cesser de sourire (...).

Il évitait particulièrement de se laisser surprendre, attraper, songeait Norah, par le regard de leur père. »

« (...) Leur mère n'avait pas cessé de sourire depuis ce voyage, de ce sourire lâche, comme éloigné de son visage, flottant légèrement devant elle, qu'elle avait ravi à Sony et qui protégeait sa peine.

Norah continuait de lui transmettre les quelques nouvelles qu'elle recevait de Sony ou de leur père (...), mais elle avait souvent l'impression que sa mère, souriant toujours, hochant la tête, s'efforçait de ne pas l'entendre². »

A l'exclusion de l'enfant de l'acte de parole fait écho la surdité maternelle de sorte que la descendance quitte alors définitivement le monde perceptif qui lui donnait consistance. Cette figure maternelle dans la première nouvelle de *Trois femmes puissantes* renvoie à celle d'Hilda. La pièce théâtrale ayant pour titre le prénom de la protagoniste n'est autre que la représentation du néant. L'œuvre s'engloutit dans un trou béant, happée par l'abîme, celui du vide laissé par

1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 57.

2. Ibid., p. 56-58.

la mère dont les enfants ont été dépossédés par Mme Lemarchand, celui où se dérobe cette mère exploitante et glaciale envers sa progéniture, celui où sont engouffrées les deux descendances dont les prénoms sont tus. Leurs âges sont relégués au rang de détail insignifiant lancé de manière expéditive, presque éructé, comme auprès de Mme Diss qui ignore également l'âge de ses petits-enfants et qu'elle « confon[d] avec des enfants qu'avaient auprès d'eux certains de [ses] maris¹ » ;

« Franck. - Hilda demandera quel âge ont les enfants dont elle devra s'occuper.

Mme Lemarchand. - C'est sans importance.

Franck. - Hilda voudra savoir.

Mme Lemarchand. - Des jumeaux de trois ans, un petit de dix-huit mois. Maintenant, Franck, dites ceci à Hilda pour moi : A demain, à demain². »

Des enfants dont l'existence même est déréalisée.

« Franck. - Il faut que les enfants s'habituent.

Mme Lemarchand. - De quels enfants parlez-vous, Franck ?

Franck. - De nos enfants, à Hilda et moi.

Mme Lemarchand. - Ah, les vôtres. Ces sacrés enfants qui m'empêchent d'avoir Hilda tout de suite³. »

La vacuité dans cette pièce de théâtre est également l'inconsistance de l'être enfantin qui, loin d'emplir l'espace de la génitrice, se rapproche de la disparition tant convoitée par cette dernière. L'exil maternel y est un isolement appesanti par l'enfance encombrante dont la présence est source de lassitude. Dans la plupart des ouvrages de NDiaye, la procession funeste d'un groupement familial ankylosé défile lentement sous notre regard. Avec la variante du schéma inverse où les parents empêchent leur progéniture de se mouvoir, notamment dans *Les Grandes personnes*. L'auteure prête à l'image d'un poisson évoluant dans un environnement vaseux, « éternellement condamn[é] à vivre dans l'oubli et à traîner l'ennui de sa condition au fond des eaux stagnantes⁴ » une place centrale, comme on le voit en particulier dans *Rosie Carpe*. Cette représentation marécageuse, récurrente à travers l'œuvre entière, soit en tant que topos soit en tant que métaphore lorsque Ahmed assimile sa fille à une carpe, laisse s'installer une morosité ambiante, patente ou latente. Cela instille alors une impression de dégoût des

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 58.

2. Marie NDiaye, *Hilda*, p. 26.

3. Ibid., p. 25.

4. Jean Pruvost dir., *Dictionnaire des animaux de la littérature française, Hôtes des airs et des eaux*, Editions Honoré Champion, Paris 2015, p. 80.

autres et de soi-même (suscité y compris chez le récepteur). Cette lourdeur omniprésente traduit l'abattement auquel la plupart des personnages de NDiaye sont enclins.

« Ma solitude est si pesante quand je n'ai que les enfants pour me tenir compagnie¹. »

Leur résignation est mortifiante, voire mortifère. C'est sur le même schéma que se dessine la relation de cet ersatz de mère avec ses enfants ; ainsi ne perçoit-elle dans la société de sa descendance que la déliquescence, et préfère à cela le trépas. La destruction transparait comme le maître-mot dans le sein familial, et les dommages sont collatéraux.

« Mme Lemarchand. - J'ai désiré mourir pour ne pas passer cette journée seule avec mes enfants² ».

C'est, par ailleurs, la dissolution implacable de l'existence du personnage éponyme dont le nom est répété jusqu'à épuisement. Ce prénom, qui fascine Mme Lemarchand dont l'unique résolution est l'acquisition d'une servante qui la décharge de sa responsabilité, est réitéré, scandé. Une litanie qui se mue en malédiction. Le nom Hilda est égrené, et chaque occurrence réclamant les services de la domestique en invoque les forces qui finissent par quitter son corps désormais dépossédé de son énergie car possédé.

Cette œuvre est donc placée sous le signe de l'indétermination et représente un espace fluctuant et brouillé dans lequel sont plongés tous les personnages. Et bien que la patronne soit, pareillement, habitée de désirs contradictoires et tangue en conséquence entre la dualité des espaces, elle apparaît comme la seule maîtresse à bord d'un navire en naufrage, puisqu'elle prive non seulement Hilda de toute consistance mais également la progéniture de cette dernière et la sienne.

Cette indéfinition, dans l'œuvre ndiayienne, est objet à renchérissement, car si Mme Lemarchand est dans la négation de l'âge et de l'être de ses enfants, d'autres enfants, notamment dans *Les Serpents* ou dans *Mon cœur à l'étroit*, perdent leur appartenance sexuelle. L'enfance ressortit à un état désormais asexué, tel celui d'un amphibien hermaphrodite.

« MME DISS. - Ce n'était pas un garçon, pas une fille.
Ce lui était profondément égal d'être moqué. Il se bagarrait par formalité. C'était un être bizarre et qui n'avait pas de sexe³. »

1. Marie NDiaye, *Hilda*, p. 23.

2. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 24.

3. Ibid., p.55.

« Son enfant, que j'ai eu pour élève quelques années auparavant, était-ce un garçon ou une fille ? Innombrables visages jolis et attentifs, abondance de perfection enfantine qui se fond dans ma mémoire en une seule face abstraite et douce aux tons gris¹. »

La négation de l'enfant est par ailleurs dans son obligation de se révéler sous une autre forme. L'enfance est le non-être. Son existence se fait par relais esthétique, ou temporel. Cela est le cas dans les passages ci-dessous, où la fille est exhortée à faire montre de caractéristiques anachroniques. Aussi, n'est-elle ni dans l'instant ni dans la valeur. Soit rapetissée (même si l'intention de la mère est d'en faire une enfant socialement présentable), soit grandie (toutefois par la privation), Norah, de même que Violette, n'en est pas pour autant agrandie.

« Elle aurait aimé lui dire maintenant : Tu te rends compte, tu nous parlais comme à des femmes et comme si nous avions un devoir de séduction, alors que nous étions des gamines et que nous étions tes filles². »

Les coups sont assénés à l'enfant par des injonctions telles que « Ne faites pas l'enfant³ », ou encore :

« Montre-nous comment on devient une femme...⁴ »

« Tu pleures comme une femme, il faut abandonner les gamineries littéraires⁵. »

L'enfant est désormais étranger à sa propre sphère, à son essence. Il est écarté de la définition commune de l'enfance, chronologique (« comme une femme »), psychologique et émotionnelle (« Tu pleures »), et linguistique (« les gamineries littéraires »). D'un déplacement langagier, on assiste à une suppression syntaxique vu que l'adjectif possessif « mon » est omis par le géniteur.

« C'est moi, enfant. (...) »

Papa est revenu, Papa entrera, enfant...⁶».

Le lien paternel devient un rapport quelconque dans un parachèvement de l'indifférence qui se concrétise en cécité. En effet, Mina, se présentant à son père par une assertion aussi laconique que limpide, voit pourtant son père lui rétorquer « Mais qui est Mina ? » L'être

1. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 24.

2. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 14- 15.

3. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 174.

4. Ibid., p. 27.

5. Ibid., p. 176.

6. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 9.

enfantin est voué à la désagrégation physique, il est purement et simplement invisible. La négation de l'enfant prend enfin un tournant qui la dévoie d'une insensibilité passive vers une insensibilité active ; d'amorphe, elle devient agressive.

« MME DISS. - (...) Est-ce que c'est cela, Nancy ? Est-ce que le pauvre Jacky n'était pas, régulièrement, roué de coups par un père irritable, mon fils, mais qui frappait à ses heures, avec un sens du rituel, et savait se dominer, ce père-là, pour ne pas l'abîmer gravement ? Pour que le garçon, Jacky, ne puisse jamais songer qu'il le battait pour autre chose que son intérêt ? Mon fils, je le reconnaîtrais bien là. (...) »

NANCY. - Mais... Mais est-ce qu'il était... turbulent, pénible, dangereux ? Est-ce qu'il avait besoin, de temps en temps, d'être ainsi rappelé à l'ordre, d'être un peu... pour son bien... dompté ? Il devait être difficile, difficile. (...) Oui. Dur à élever, insupportable ? Et lui, son père, sans doute il n'en pouvait plus¹ ? »

La brutalité est ainsi le lien qui, en supplantant toute autre forme de relation, aussi ténue soit-elle, s'instaure entre le père et le fils, entre « le battu et celui qui battait². » Ce lien n'est que brisure. Il est l'instrument de flagellation de Jacky par celui qui fait de la torture une correction, voire une fabulation³. La maltraitance du père est rationalisée dans la mesure où la source n'en est plus l'acharnement obscur d'un père haineux, mais un enfant à éduquer, ce qui justifie certains comportements paternels, tout rudes soient-ils. L'enfant subit la violence mais il est en outre spolié de tout droit, dénué de toute capacité ou légitimité de réaction, voire de refus. On le martyrise, prétendument, par égards pour lui. En conséquence, la brutalité paternelle est doublement pervertie puisque d'une part elle est camouflée, et d'autre part elle est maquillée car on tente de faire croire à l'enfant⁴ que la maltraitance est dans son « intérêt », qu'elle lui est bénéfique. Les coups sont ainsi justifiés par l'existence même de l'enfant, ils font partie intégrante de l'être enfantin dont émane une violence que le père ne fait que concrétiser.

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 26-27.

2. Ibid., p. 30.

3. Cet extrait relève d'un passage qui ressortit à d'autres inscriptions, nous y reviendrons donc afin d'en mesurer la portée. Nous pouvons néanmoins d'ores et déjà noter que l'aspect de la fabulation renvoie non seulement au caractère mensonger qui sert de justification à l'injustifiable, à savoir les sévices portés à l'enfant, mais également à l'illusion paradigmatique qui, paradoxalement, en codifiant la violence par le biais du langage et donc en la bridant, répond à la volonté paternelle de perpétuer ses actes destructeurs. Ainsi, Mme Diss affirme-t-elle : « Et choisissant ce mot de cravache, mon fils, son père, pour dissuader de penser à la ceinture dont il devait cingler les mollets du petit Jacky, pour éloigner la pensée ou le soupçon de cette ceinture. Comme on sait bien qu'il n'a pas de cravache, pas de cheval, mon fils. » (*Les Serpents*, 26-27.)

4. Mais, faut-il le préciser, en tenant ces propos, la mère qui fut absente et l'aïeule qui fut le témoin placide essayent également de se persuader que leur impassibilité ne fut en rien fatale pour l'enfant.

Cependant, face à cette cruauté, l'enfant courbe rarement l'échine et puise en lui une force qui le redresse. Jacky, en dépit de la souffrance qui lui aura été infligée, gardera l'ascendant sur ses bourreaux.

« MME DISS. - Le garçon se déplaçait dans une telle gloire de douceur qu'il fallait à son père une haine spéciale pour oser la forcer puis s'inventer des raisons de le cogner. Jamais ce garçon n'a rien fait qui ait pu justifier ne serait-ce qu'un froncement de sourcils, qu'une mauvaise pensée tournée vers lui. Et plus son père, mon fils, le battait, et plus loin encore s'écartaient de Jacky les motifs coutumiers pour lesquels on peut, à douze ans, recevoir une raclée¹. »

Face à l'oppression, bien que celle-ci s'exprime dans une moindre mesure en comparaison avec les formes qu'elle revêt dans l'œuvre ndiayienne, nous retrouvons chez Leduc l'image de l'enfant investi d'une puissance qui lui permet de se libérer de l'enserrement maternel.

« De sa main libre, elle m'aplatissait contre le mur. J'aurais été contente de souffler sur cette main, de la regarder s'envoler comme le pétale d'une fleur de rien du tout... Cette main ne m'humilierait plus². »

Ainsi « aplati[e] », écrasée par la main de Berthe, Violette oppose résistance et s'en s'émancipe grâce à sa capacité imaginative et acquiert par là même sa densité et épaisseur. Elle recouvre sa dimension en dépit de la volonté de broiement par sa génitrice, un acte traduisant la perception de l'enfant comme un obstacle au dessein maternel, à savoir, l'union providentielle avec « l'homme qu['elle va] épouser³. » La procréation à contretemps de l'enfant fait de celui-ci une pierre d'achoppement qui entrave la matérialisation du lien marital des procréateurs. Quand la postérité met en péril l'antériorité, se manifeste le conflit entre ce qui existe (l'enfant) et ce qui aurait dû exister (le mariage). La dualité devient alors duel, un combat à mort entre ce qui est, et ce qui devrait être. Violette est, encore une fois, dénuée de toute légitimité, celle dont sa conception l'a privée, celle dont son existence effective est dépossédée car, du point de vue maternel, la réalisation de l'enfant a supplanté la réalisation du désir. On rejette l'enfant pour se rapprocher du père, cela tout en rejetant ce dernier à travers son enfant ; d'où la double répudiation de l'enfant dans ce qu'il est (l'enfant en tant que tel), et dans la

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 29-30.

2. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 43-44.

3. Ibid., p. 44.

Ce passage, dont il sera question également dans un autre chapitre, correspond en effet à la rencontre de Berthe et Violette avec André Debaralle. La fureur de la mère prend donc source dans ses frustrations quant à son histoire avec ce dernier ; ces désillusions sont d'autant plus dévastatrices que Berthe s'entête à les nourrir tandis que tout projet de mariage est manifestement improbable.

représentation dont il est porteur (l'enfant en tant que copie du père). En effet, souvent, ce qui se révèle salvateur pour l'enfant n'est autre que sa puissance et sa richesse représentative. Khady Demba, en l'occurrence, s'est nourrie de son fonds mémoriel pour constituer son être que les épreuves auraient pu dissoudre.

« Apparaiss[ait] de temps en temps le visage (...) de l'aïeule qui l'avait élevée et protégée et qui avait su reconnaître, bien qu'elle l'eût traitée avec rudesse, qu'elle était une petite fille particulière nantie de ses propres attributs et non une enfant parmi d'autres¹. »

L'image de l'enfant dans les œuvres ndiayïennes est déterminée par deux schémas distincts. Suivant le premier, l'existence enfantine est taxée de normalité et devient par là même une forme indiscernable, fondue dans la masse ; dans le second, elle est gratifiée d'une particularité, d'une ascendance que lui concède le seul fait de sa descendance. Ainsi, l'unicité de l'enfant, innée ou acquise, serait anachronique – se situant en dehors de l'emprise du temps puisqu'elle s'affirmerait le jour de la naissance –, ou diachronique – progressant sur l'axe du temps qui permettrait à l'enfant de s'affirmer et de conquérir l'affection parentale. L'amour serait alors soit à l'épreuve du temps, soit une preuve du temps. Si Djibril doit faire montre de qualités dont est tributaire la reconnaissance de son père (qui, d'ailleurs, dans un élan de conscience à la fin du récit commence à considérer son fils d'un œil moins examinateur), Khady se dispense de la sanction environnante en trouvant faveur à ses propres yeux.

« De telle sorte qu'elle avait toujours eu conscience d'être unique en tant que personne et, d'une certaine façon indémontrable mais non contestable, qu'on ne pouvait la remplacer, elle Khady Demba, exactement, quand bien même ses parents n'avaient pas voulu d'elle auprès d'eux et sa grand-mère ne l'avait recueillie que par obligation – quand bien même nul être sur terre n'avait besoin ni envie qu'elle fût là. (...) »

Il lui était même arrivé de se sentir fière d'être Khady car, avait-elle songé souvent avec éblouissement, les enfants dont la vie semblait joyeuse (...), ces enfants-là n'étaient pas plus humains que Khady Demba qui n'avait pourtant, elle, qu'une infime portion de bonne vie. A présent encore c'était quelque chose dont elle ne doutait pas – qu'elle était indivisible et précieuse, et qu'elle ne pouvait être qu'elle-même². »

Cette singularité de l'enfant se prolonge en celle de l'adulte. La particularité s'affranchit de l'approbation parentale pour s'exprimer sans concession.

« Et elle ressentit alors si pleinement le fait indiscutable que la maigre fillette farouche et valeureuse (...), et la femme qu'elle était maintenant (...), constituaient une seule et même personne au destin cohérent et unique (...). »

1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 253.

2. Ibid., p. 253-254.

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 domestique¹. »

Sa lucidité confère solidité et perspicacité à l'enfant serein, originellement assuré de ses pas. Toutefois, il arrive que cet aplomb s'acquière à l'aboutissement d'un long cheminement s'assimilant à une lutte pour la survie. L'enfant, longtemps maintenu dans l'inachèvement sous la férule maternelle, finit par s'en libérer et s'affirmer. Ainsi, Titi, échappant à l'infanticide, connaîtra l'opulence². Ce n'est autre que l'émancipation de la figure maternelle qui ramène l'enfant de la survivance à la vie. Loin de s'aimer, les existences maternelle et enfantine ne s'affirment que dans la répulsion l'une de l'autre, elles sont antagonistes et par conséquent concurrentielles, puisque dans les œuvres de nos deux auteures, les traits marqués de l'une estompent, inéluctablement, ceux de l'autre (par exemple, Ladvine occulte la présence de sa mère, et Berthe escamote celle de Violette).

Cette revanche de l'enfance n'advient pas uniquement dans la confrontation, mais aussi dans la complicité avec l'ascendance. Condamné à l'abandon maternel, l'enfant dans *Révélation* est implicitement présenté comme un déficient mentalement ; « au cerveau fêlé », tel qu'il est décrit sur la quatrième de couverture du recueil de nouvelles intitulé *Tous mes amis*, il porte toutefois un regard aiguisé sur le monde.

« Elle lui murmura à l'oreille : je rentrerai sans toi à Corneville.

- Je sais, dit-il.

Il lui sourit gentiment pour la rassurer. Il alla jusqu'à lui tapoter le bras, alors elle ne put s'empêcher de lui confier qu'elle aurait aimé que le car ne s'arrête pas, ce que le fils comprenait, lui dit-il, parfaitement³. »

L'enfant qui constituait une fissure, dans son corps et sa lignée, puisqu'il est perçu comme une avarie, et partant une avanie, permet à la mère, pourtant coupable, de rétablir la cohérence de ses actes, et donc de son être. Ce fils, en acceptant le sort que sa génitrice lui réserve et en lui manifestant son indulgence, mime un certain ordre universel, car l'abandon emprisonnera la mère dans la culpabilité, tandis que le petit garçon sera léger de son innocente mansuétude.

1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 264.

2. Cependant, sans manichéisme, nous verrons que la réussite d'Etienne ne sera pas d'un absolu éclat, mais aura la fadeur de son enfance.

3. Marie NDiaye, *Révélation*, in *Tous mes amis* [2004], les Editions de Minuit, 2004, p.174.

Les rôles et représentations sont intervertis. La mère étant habituellement l'être porteur de l'existence en est désemploie ; évidée, privée de toute connaissance, elle est réduite à un état de perdition, et ce à l'exemple de Nadia dans *Mon cœur à l'étroit* qui, coupable de la négation de ses proches, en particulier ses parents et son fils, en fera l'amère expérience et aura un parcours labyrinthique tout au long du roman. On songe également à Nancy qui fut à peine une ombre dans la vie de Jacky et non la mère à qui le rôle protecteur incombait. La génitrice est désormais une figure de l'ignorance.

« Nancy. - Crois-tu ? Mais ne me demande pas, affirme ! Ce que tu sais, dis-le-moi, puisque, moi, je ne sais pas¹ ».

A l'inverse, l'enfant est investi, chargé d'une force, du mystère d'une vie. La figure maternelle est désacralisée tandis que l'enfant, détenant des pouvoirs ésotériques, est érigé au rang de créature prophétique, étant à même de percer le sens des paroles sibyllines d'une mère qui constate que « les autres fils qu'elle avait ne l'auraient pas compris du tout, elle y pensa et, déjà, ce fils-là lui manquait. Elle reviendrait seule, tant mieux – comme il lui manquerait² ! »

Cette connaissance permet à l'enfant de s'élever vers un état de plénitude qui le met hors de portée, lui permet de desserrer les griffes de l'emprise qui tenterait de l'enfermer dans la souffrance. De sa propension à la résilience, Khady Demba dans *Trois femmes puissantes* s'est également nourrie.

« Son enfance inquiète et délaissée, puis les vains efforts pour tomber enceinte qui, même s'ils l'avaient maintenue dans un état intense, presque fanatique, avaient porté des coups peu sensibles mais fatals à sa précaire assurance en société, tout cela l'avait préparée à ne pas juger anormal d'être humiliée³. »

Ici, ce n'est plus l'enfance mais son absence qui engendre l'autodénigrement de l'adulte. Sans enfance, ce dernier est dépourvu d'amour propre, argue de son avilissement, et se complaît dans un rabaissement consenti. La négation de l'enfance n'est que la négation de l'être. Si l'adulte peut causer la perte de l'enfant, ce dernier est, en contrepartie, à l'origine des égarements du premier. Les deux âges sont tant intriqués que toute dislocation en est délétère ; aussi est-ce dans l'absence de repère que l'on se préserve de la perte. Le jalonnement est alors synonyme d'erreur.

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 26.

2. Marie NDiaye, *Révélation*, p. 174.

3. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 252.

En somme, la descendance s'affranchit du joug parental qui la tenait dans la dépendance, voire dans l'anéantissement statutaire, et trace son parcours ou érige son monde. L'enfant arrache ainsi son droit à la primauté de la parole qu'il recouvre. Lui, qui se perdait dans son aphasie ou sa palabre, qui était maintenu dans un état de balbutiement face au discours d'une ascendance imperméable ou caustique, émerge du silence contraint dans lequel il était tenu. Réhabilité, il est désormais porteur de sa propre appartenance. Les « enfants », tout autant que les « hommes » et les « femmes », sont finalement des promesses, des chances intarissables d'écriture.

« Je ne connais pas vos morts, citadins cueilleurs de muguet, je connais les miens. Ils étaient simples quand ils me rencontraient : ils me regardaient une fois. C'étaient des hommes, des femmes, des enfants au coin de la rue de Montreuil (...). Hommes, femmes, enfants rencontrés dans la rue au long de mon existence, vous serez toujours ma prière en suspens¹. »

b. L'indéfinissable spatio-temporel

Parmi les points communs que l'étude des écrits de Leduc et de NDiaye a mis en lumière, on compte leur intérêt pour la représentation picturale qui passe chez la première par les descriptions minutieuses et se révèle par une admiration manifeste pour les peintres, et en particulier Van Gogh, et qui transparaît chez la seconde à travers l'édification d'un monde dont les assises sont essentiellement sensorielles, d'où le rôle fondateur joué par les couleurs dans son œuvre. Ainsi enclines à traduire leurs mondes par le truchement des codes chromatiques, nos auteures écrivent une enfance aux teintes et aux nuances changeantes afin d'en exprimer l'innocence, la fragilité, la culpabilité ou la puissance.

Loin de cantonner les couleurs à une neutralité descriptive, celles-ci sont chargées de significations qui assoient alors un monde régi par les antagonismes. En effet, l'écriture ndiayienne de l'enfance est celle de la fin. Les enfants y sont au terme de leurs parcours (dans *Révélation*, la mère amène son fils par un bus qu'il ne reprendra pas, Rosie Carpe s'achemine vers l'abandon de Titi à la mort). Inversement, les parents, la mère en particulier, connaissent l'apothéose, renaissent tandis que leurs enfants décrépissent. Géniteurs et progéniture empruntent des chemins à contrecourant et cette discordance se traduit par une dissonance de couleurs. Tandis que l'image parentale explose en intensité chromatique, la descendance

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 10-11.

s'éteint dans une lividité cadavérique. Ainsi donc s'adresse Eva à sa fille, longtemps disparue pour fuir le trop-plein de sentiments, d'argent mais aussi le non-dit de ses parents, et se manifestant sous une forme spectrale.

« Le front blanc et la bouche si froide, qu'as-tu donc fait durant toutes ces années ? Nous revenir ainsi, blanche et froide et maigre et vieille d'un coup comme l'était ta grand-mère à l'instant de mourir¹. »

De même, chez Leduc, l'enfant est peint en couleurs ternes, il se confond donc avec son milieu. Cette invisibilité de l'enfance est également représentative de celle du tutorat, du support parental, se soustrayant à sa responsabilité, se cachant. L'enfance est à l'image du « bébé », dans le passage ci-dessous, qui se fond dans son environnement et auquel on devient aveugle, sauf l'auteure dont la sensibilité à fleur de peau l'éveille au monde et réveille ce dernier à sa fine perception. L'enfance se situe entre l'inapparent et l'évident.

« Le bébé avançait à côté de cet homme qui ne lui donnait pas la main. Pareilles à des hannetons captifs des grandes aiguillées de fil blanc, ses mains pendaient. L'homme se déroba sous le cache-poussière. On avait ficelé le bébé avec des chiffes mastic. Les couleurs délabrées se confondaient avec les troncs écaillés, les murailles, les vitrines fades ...² »

La primauté du « bébé » et non de l'homme en fait le point de mire des deux enfants, Violette et Mandine. Une prévalence qui est, paradoxalement, teintée de couleurs terreuses qui feraient de ce bébé un élément indistinguable du décor. Sa présence est par conséquent mise en avant et en arrière-plan. Ainsi, chez Leduc, l'enfance est livrée à une double représentation, elle n'amarre jamais, tanguant dans l'entre-deux. Elle est flux et reflux. En effet, l'enfance émaille le texte, ses manifestations se font cris tout autant stridents que furtifs. Elle est alors jaillissement. Cela transparait dans son évocation fragmentée et néanmoins lancinante. L'enfant dans l'œuvre de notre auteure est à la fois acteur et figurant, il est constitutif de par, non pas sa constance, mais sa redondance. Une redondance temporelle, entre autres, puisque la scène à laquelle assistent les deux fillettes replonge Violette dans le traumatisme laissé par une mère qui refusait de lui tenir la main : « Il ne se penchait pas sur le bébé. Grâce à ses poches, lui, il se débarrassait de ses mains...³ »

La main, partie du corps qui est une continuité vers l'autre, est désormais un pont brisé, un lien bafoué, rompu. Ce membre devient alors non plus un prolongement mais un appendice

1. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 73.

2. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 149.

3. Ibid., p. 150.

encombrant, inutile et difficile à porter, à dissimuler. On ne sait qu'en faire. Ceci était le cas de Violette enfant qui ne savait où mettre son « bras gauche, [qui] jadis cassé, reste déformé¹. » Et c'est la petite Violette qui finit par prendre la main abandonnée de l'enfant, son alter ego : « Je lui donnai la main. Je ne supportai plus sa condition². » En effet, cet épisode fait écho au premier passage du livre : « Ma mère ne m'a jamais donné la main... » Le texte se construit en résonnances. Les reflets pullulent et les images se dédoublent. Comme pour conjurer le sort de la solitude (Clémence, le bébé, Violette), le malheur enfantin se rappelle, se répond et se répand, et par là même se tisse la nasse de la détresse. Les personnages, tout autant que le lecteur, y sont emprisonnés. En se rapprochant de la fin, le texte se referme, se clôt, scripturalement et spatialement. De cette manière, s'établit un schéma invariablement itératif, circulaire ne laissant donc aucune échappatoire, on est alors pris d'une sensation de claustration, d'« asphyxie ».

Aux peaux diaphanes et aux corps qui en deviennent vitreux, les enfants s'expriment par des existences feutrées, imperceptibles. De cette manière, l'enfant semble prisonnier du monde sépulcral auquel le renvoient les couleurs blêmes qu'il arbore.

« Sous son aspect néfaste, le blanc livide est opposé au rouge : c'est la couleur du vampire qui cherche précisément le sang (...) qui s'est retiré de lui. C'est la couleur du linceul, de tous les spectres, de toutes les apparitions (...). C'est la couleur des revenants³. »

Ainsi s'esquisse une enfance exsangue, transparente, inconsistante ; ou, à l'inverse, une enfance imposante et souvent omnisciente. En effet, si le blanc est la couleur du « départ vers la mort⁴ », il est également connotatif d'« une valeur limite (...). Il est couleur de passage⁵ » car « la valorisation positive du blanc est (...) liée au phénomène initiatique. Elle n'est pas l'attribut du postulant ou du candidat qui marche vers la mort, mais celle de celui qui se révèle, qui renaît, victorieux de l'épreuve⁶. »

Cet antagonisme inhérent au monde de l'enfance est par ailleurs traduit par la dichotomie jeunesse/vieillesse, et partant celle de la vie et de la mort. Cette association est prédominante chez NDiaye autant que Leduc puisqu'elles usent de l'antithèse jusqu'à la vider de tout heurt. Les illustrations du rapprochement des deux mondes parsèment les textes de nos écrivaines, qu'il s'agisse de qualifier le visage de la voisine de Richard Rivière par « la maigre

1. Carlo Jansiti, op. cit., p. 56.

2. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 156.

3. Jean Chevalier, Alain Cheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, Jupiter, 1982, p. 108.

4. Ibid.

5. Ibid., p. 107.

6. Ibid., p. 109.

figure de la vieille aux cheveux de bébé¹ », de la narratrice qui se présente comme « une vieille enfant² » – elle qui tour à tour a « l'insistance d'un enfant » et « la prudence d'une vieille »³ –, ou encore de Marc que Violette observe et à propos de qui elle s'exclame : « Qu'il avait vieilli, qu'il était las. Il tenait sa monnaie comme l'aurait tenue un enfant⁴ ».

Par un réinvestissement de l'oxymore coordonnant enfance et vieillesse, la contradiction se mue en une interdépendance tant les nombreuses occurrences textuelles présentent les deux manifestations sous le seul mode de la contiguïté. La métaphore filée, en l'occurrence chez Leduc, finit par créer chez le lecteur un réflexe qui canonise la structure oppositionnelle. L'âge, jeune ou avancé, finit par relever de la même isotopie malgré ses variantes. Dans l'extrait ci-dessous, on parlerait donc de « catachrèse avec laquelle nous avons affaire à une extension d'un sens propre primitif, extension qui se traduit par un sens de seconde origine, mais qui reste néanmoins un sens propre⁵. »

« Leur table, divinement rapprochée du sofa comme à l'école maternelle. Le sofa a des cheveux de vieille, je suis bienheureuse à côté d'eux. Je pose mes mains d'enfant de cinq ans sur leur table. Les fleurs vont naître, leur fenêtre est un berceau garni de verdure. Paris, quand tu te mets à te souvenir de la campagne...⁶ »

Ce choix d'assortir les deux extrêmes du début et de la fin de la vie, les deux versants allant de pair chez le même personnage, est par ailleurs corroboré par leur rassemblement au sein du même lieu.

« Un instituteur jouait au ballon avec ses élèves sur un terrain entouré de grillage neuf. Une odeur de vieillesse décolorée, celle de la poussière du terrain de jeux, emplit le taxi⁷. »

L'enfance est miroir de la vieillesse. L'opposition est encore une fois structurelle : le nombre des années séparant l'instituteur de ses élèves est renvoyé par le décor de la scène : le grillage neuf contrastant avec la poussière du terrain. Cependant, à l'image de cet environnement, le jeu naît de la contradiction, et s'y prêtent volontiers les personnages, tout autant que l'auteure.

1. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 369.

2. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 184.

3. Ibid., p. 285.

4. Violette Leduc, *Ravages*, p. 428.

5. Dany Amiot dir., *La Métaphore : regards croisés*, Journée d'études, Arras, mars 2002, organisée par Grammatica et le CRELID, Artois Presses Université, 2004, p. 101-102.

6. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 320-321.

7. Violette Leduc, *Ravages*, p. 337.

En effet, la construction de l'œuvre leducienne se fait en résonance. La narratrice se situe sur le plan de l'actanciel et de l'accidentel désormais investi d'une puissance brouillant l'ordre d'importance des événements. La présence sensorielle exacerbée de l'auteure s'éprouve sur deux paliers d'existence se doublant, s'amplifiant. Le nivellement et la superposition laissent place à la fusion. Loin d'être tranchée, l'enfance chez Leduc est flottante, migratoire. Elle vogue entre les mondes. A la multiplicité paradigmatique fait écho une écriture en vases communicants. Le travail de Leduc est un travail de fente (des cloisons) et de fonte (des espaces). Ainsi, l'environnement dans lequel Leduc inscrit son avortement est empreint par le monde de l'enfant autant sur le plan actanciel que circonstanciel.

D'une part, la veille de sa visite à la sage-femme qui allait se charger de son interruption de grossesse, la narratrice se révèle d'un empressement enfantin face à la promesse du recommencement d'une année pleine d'espérances, d'une régénérescence d'un corps désespéré dont on anticipe l'évidement.

« J'avais l'émotion d'un explorateur qui part pour la terre Adélie. J'aurais été joyeuse et déçue si le sang était revenu pendant mes préparatifs. Je mis dans mon porte-billets l'argent que j'avais gagné avec mes travaux à la machine. Je me couchais plus tôt que d'habitude, j'attendis le sommeil avec l'impatience d'une bonne écolière la veille d'une rentrée. J'avais les mains sur mon ventre. J'écoutais. Rien ne remuait¹. »

D'autre part, l'enfance, devenue tangible tant ses immortalisations sont nombreuses, couvre non seulement le cadre spatial, à savoir les murs avec les photographies des nourrissons, mais couvre aussi le temps à travers le renouvellement générationnel. L'enfance suit un schéma répétitif, preuve de sa pérennité et de son invincibilité.

« Tant de photographies d'enfants, tant de dédicaces au-dessous des petites bouches édentées, au-dessus des cheveux lisses, de la mèche roulée ou bien des crânes chauves me surprirent.
- Je suis sage-femme, dit-elle. Le bébé que vous voyez là-bas est le père du gros bébé ici². »

En outre, cette omniprésence est d'autant plus imposante qu'elle tranche avec l'évènement qui lui permet de surgir : « Le drap était froid, les bouches édentées riaient dans les cadres, sur les murs³. » La joie de vivre s'oppose alors à la volonté de la prendre et l'enfance nargue celle qui s'apprête à la tuer en elle.

1. Violette Leduc, *Ravages*, p. 427.

2. Ibid., p. 430.

3. Ibid., p. 433.

La mise en texte de l'enfance, échappe, déroge d'une part au synchronisme et d'autre part à la linéarité. L'écriture de l'enfance se dessine en un mouvement cyclique dû aux maintes références qui en font un point d'ancrage duquel on s'éloigne sans le perdre de vue, auquel on s'amarre pour se perdre. En effet l'enfance est présente sans être rassurante, elle est bilieuse. Une amertume à laquelle Violette regoûte.

« L'oublierai-je la mauvaise saveur de la fourchette en fer dans mon café au lait au réfectoire lorsqu'on appelait les noms de celles qui sortaient le dimanche matin ? Mes larmes arrosaient mon pain trempé. Je le tromperai, les réfectoires seront des ruines. Elle n'était donc pas finie cette dernière larme ? Elle ne finira jamais. Où vas-tu, toutou Violette ? C'est le trottoir qui avance, ce ne sont pas mes jambes. « Ça se guérit, c'est gras », dit ma mère quand elle parle de son rhume. Ce bloc de consolations dans l'arrière-nez quand j'étais enrhumée et qu'on ne m'appelait pas au parler. Je m'éveillais la nuit, je croyais que je trahissais l'enfant de cinq ans que j'avais été, les convulsions qu'elle avait eues parce qu'elle voulait revoir sa mère dont elle était séparée, je croyais que je trahissais cette enfant inconsolable parce que j'avais dormi. Du jour où je m'en suis détachée, je l'ai eu à mes pieds. Elles disent cela, elles sont fières de pouvoir le dire. Où vas-tu toutou Violette ?

(...) Ma mère dit : « Où peut-elle traîner ses guêtres ? » Gabriel ne se le disait pas¹. »

Dans cet extrait s'amalgament les pans de vie du personnage, la confusion s'immisçant, puisqu'elle apparaît sous la forme de la continuation, par le biais de la typographie (d'où la juxtaposition textuelle présentant le passage en un bloc sans distinction aucune), mais aussi de l'homonymie (« tremper », « tromper »), et de l'homophonie et notamment l'assonance (« Où vas-tu, toutou Violette ? »). En effet, Leduc dont l'attente était déçue, glisse du statut de celle qui « trempe » dans la souffrance à celle qui « trompe » son mari. Elle associe ainsi les actes, mais également les acteurs dans et de sa vie, à savoir sa mère et Gabriel (Jacques Mercier), dans une mise en parallèle des préjudices et sévices, des propos et leur absence (« Ma mère dit (...) Gabriel ne se le disait pas »). De victime, Violette devient bourreau puisque vengeresse, destructrice (« Je le tromperai, les réfectoires seront des ruines »). Ainsi, l'enfance a beau être un tronçon de vie, on s'y empêtre, on s'y emplâtre.

Dans les œuvres de nos deux auteures, on demeure captif de l'enfance suppliciée et donc suppliciente. Cette réitération modifie foncièrement la représentation de la période enfantine, a priori joviale et primesautière, et en imprime une image déconstruite (la récurrence opérant, subrepticement, un travail de sape auprès du lecteur) empreinte d'autant plus profondément que les enfances se condensent en une seule, détruite (car désormais définie par l'anéantissement).

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 345-346.

« Ah! Madame Violette, quelle grande adultère vous êtes avec l'eau froide dans votre trou. « Sois femme. » Je suis une femme froide avec une main froide dans de l'eau froide. Je courus, crucifiée, je l'avais prévu, par la fraîcheur des gamines et des gamins. Mon sexe réclamait des idylles au fond des ruelles. J'arrivai essoufflée, haletante, prête à avouer¹. »

Cet adultère, Violette ayant trompé Gabriel avec « un marchand d'amandes grillées² », est associé à la parole maternelle déplorant d'une part le genre ou le sexe d'une enfant androgyne, hermaphrodite, et d'autre part l'incomplétude féminine, l'immaturité de sa fille devenue femme. Par cet acte extraconjugal ce n'est autre que son enfance que l'on venge, la narratrice étant mue par un désir de satisfaction rancunière. Ce désir est en effet une purgation, une « vidange³ » nécessitant une immolation ; d'où l'alliance des champs lexicaux du renouveau, et du sacré⁴. Ainsi l'enfance est non seulement prémices, mais également prémisses. Elle est commencement justifiant et menant vers l'aboutissement, un cheminement somme toute. Dans les extraits ci-dessus Violette est non pas enfant puis adultérine, mais enfant et adultérine. L'enfance ne se résume pas à des réminiscences ponctuelles, elle est consubstantielle à l'être. Ainsi, l'enfance est tissu, dans ses acceptions organisée et organique, toutefois nécrosé. En effet, en commettant cet acte vengeur, la narratrice éprouve une culpabilité et une répulsion envers l'homme et pour elle-même. L'usage du polyptote (répugnait/répugnant ; dégoûtait/dégoûtant ; horreur/horrible) est révélateur de cette sensation d'écœurement qui envahit son être. Cela est corroboré par l'épiphore rythmant la phrase dans l'extrait cité (« Je suis une femme froide avec une main froide dans de l'eau froide. ») et accentuant le qualificatif « froide » qui sonne comme une auto-condamnation. En définitive, ce tissu nécrosé de l'enfance gangrène toutes les composantes, décomposées voire putrides, de l'existence de Violette.

« Les heures passent, la nuit tombe, je suis une petite qui a peur du cachot. Je perdais cent sous, une médaille, une chaîne, des gants, un parapluie, j'étais une enfant, ma mère fermait les volets en plein jour, je devais me coucher débordante de vitalité, c'était un cachot⁵. »

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 347.

2. Ibid.

3. Ibid.

Recontextualisé, ce terme est accompagné de l'épithète « réciproque », ce qui charge le mot « vidange » d'un sens physique, sexuel, s'appliquant à l'amant improvisé de et par Violette, et d'un sens figuré étant donné que la narratrice conçoit cet adultère comme la matérialisation de son besoin de libération. L'usage de ce mot dans une double acception l'apparente à une antanaclase.

4. Nous relevons en effet ces occurrences dénotant l'innocence enfantine : « la fraîcheur des gamines et des gamins », « idylles », et ces termes procédant de l'univers religieux : « crucifié » et « sacrifice », ou encore « abattoir » où l'on mène Gabriel.

5. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 21

Lorsqu'elle est arrêtée par les gendarmes, les souffrances enfantines de la narratrice émergent, et constituent une source intarissable de tourments pour l'auteure dont le passé et le présent se reflètent. Ainsi le cachot de la prison menaçant Violette qui s'adonnait au trafic du marché noir pendant la guerre est le même cachot maternel.

« Celle qu'il appelle « Paris-Beurre » doit livrer le nom de la ferme chez qui elle s'approvisionne sinon elle ira au cachot¹. »

La narratrice, se refusant de divulguer le nom de ses fournisseurs, a la hantise de la dénonciation, de l'avilissement, du rapetissement, "toute petite" étant une qualification équivoque puisque d'une part elle ferait référence à l'enfance de l'auteure et d'autre part à son absence de grandeur, à la mesquinerie de la délation.

« Je suis toute petite, monsieur, pourquoi veux-tu de moi une montagne d'ordures ? Je dois me séparer de ce que j'ai acheté et, en plus, je dois trahir². »

L'enchevêtrement des époques est tout aussi palpable chez NDiaye qui lui donne corps, notamment sous la forme d'une buse.

« Il fit monter Djibril, jeta le cartable à ses pieds, et l'enfant lui sourit, largement, totalement, pour la première fois depuis longtemps, songea Rudy troublé.

Il s'installa à son tour, lança le moteur.

- A la maison ! s'écria-t-il avec entrain.

La voiture s'ébranla.

Elle passa sur un objet gros, dense, mou, qui la déséquilibra légèrement. (...)

- Mon Dieu, mon Dieu, mon Dieu, murmura-t-il.

L'enfant s'était tourné vers la vitre arrière.

- On a écrasé un oiseau, dit-il de sa voix fraîche.

- Ce n'est rien, souffla Rudy, ça n'a plus d'importance maintenant³. »

La réhabilitation du père après son éviction, sa renaissance ne se fait qu'au prix de l'affranchissement du joug parental. Père et mère l'accablaient et condamnaient sa vie et celle de sa famille (de son enfant par conséquent et essentiellement) à l'enlissement. Encore une fois, le prolongement de l'état d'enfance est synonyme d'embourbement. Rudy se libère des anges

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 21

2. Ibid.

3. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 244.

gardiens de sa mère, et des démons de son père¹, ces divinités maléfiques qui planaient sur l'existence de Rudy en empruntant l'image de cette buse. Aussi, en écrasant le volatile, le fils se libère-t-il, symboliquement, de l'emprise néfaste de ses géniteurs.

Si dans la deuxième nouvelle de *Trois femmes puissantes*, l'antagonisme parental représente la perte de l'enfant, cette notion revêt un aspect spatial dans *Ladivine* notamment. Dans ce roman, Clarisse et Richard Rivière « avaient élevé Ladivine, leur fille unique, dans une morale neutre, ou flottante, ou constamment relative². » Par un rapprochement métonymique et plus exactement une métalepse, puisque ce n'est autre que la passivité éducative de ses parents qui permet la dérive de Ladivine vers la prostitution, se crée une contiguïté, voire une confusion spatiale entre les lieux où la fille s'adonnait au commerce de son corps avec le domicile et le lit parentaux. Par ailleurs, ce dernier, en symbolisant la léthargie du père et de la mère, « qui dormaient là-bas de leur sommeil paisible³ », se transforme en un lieu permissif de débauche. On assiste alors à une duplication à l'infini étant donné que le lieu de la prostitution prolonge celui parental qui lui-même représente une continuation du premier. Le vice (filial) et la morale (impassible de parents amorphes) se concentrent en un même lieu afin d'en signifier le lien indéfectible.

« Et cependant elle continuait d'accepter les rendez-vous de ses clients réguliers, roulant jusque chez eux depuis que ses parents lui avaient offert un scooter, couchant dans des pavillons assez semblables au sien, avec leur crépi beige et leur toit de tuiles mécaniques, dans des lits pareils à celui de ses parents, le même modèle décliné en stratifié foncé ou clair, et ses pieds nus foulaient le même carrelage luisant et dur que chez elle⁴. »

A ce choix comme théâtre des plaisirs de la chair d'un endroit substitutif de celui des géniteurs fait référence l'évocation ostentatoire et obscène de la couleur du sperme du fils, et maître pédophile, par les parents dans *Les Grandes personnes*. La sexualité demeure dans la sphère enfantine, vu que l'allusion à cet aspect de la vie d'adulte des personnages est en étroit lien avec les ascendants. A l'acte qui lui a donné naissance, la descendance oppose un acte de pure satisfaction charnelle, voire de dépravation. Aussi en la réduisant à la vacuité, raille-t-on sa conception.

1. En effet, NDiaye brosse le portrait incongru de ces géniteurs, d'un côté le père qui commit un meurtre et la mère dont la ferveur est investie dans la distribution de prospectus annonçant « Ils sont parmi nous » et représentant « le dessin maladroit, presque risible, d'un ange adulte assis à table parmi les membres d'une famille extatique, le sourire pervers, malin de l'ange. » (*Trois femmes puissantes*, p. 149.)

2. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 178.

3. Ibid., 182.

4. Ibid.

Cette ironie, nous la retrouvons encore dans *Mon cœur à l'étroit* où la chambre de la petite-fille Souhar qui « à présent, (...) était tapissée d'un papier rose à fines rayures ton sur ton, moquettée de rose foncé, garnie d'une multitude de peluches¹ », non seulement jouxte celle d'une vieille connaissance de l'ex-mari de Nadia à propos de laquelle cette dernière s'indigne en constatant « qu'une vieille copine tapine derrière le mur de la chambre où [le père de son fils² s]'occupe si bien de [s]a petite-fille³. » De plus, la chambre de l'enfant n'est autre que celle du père Ralph « dans laquelle il ne se privait pas de faire l'amour avec Lanton⁴ », son ancien amant.

Chez Leduc également, le lieu du plaisir se définit en rapport avec l'ascendance. Toutefois, loin de rapprocher ces deux espaces comme dans l'œuvre ndiayienne, ce qui fait de ce lien une subversion, l'auteure les éloigne afin que le désir charnel soit une révélation. La satisfaction des corps choisit, dans *Le Taxi*, un espace exclusivement enfantin pour sa mise en scène, à savoir un « manège ». Ce lieu relève d'une double inscription érotique et thanatique, ce qui accentue la puissance dialogique. D'une part le carrousel participe de la représentation quasi sadomasochiste des deux personnages. En effet, sa giration est assimilée à celui de la faucheuse qui, dans un mouvement circulaire, décapite pour revenir à la charge et laminer les corps du frère et de la sœur pris dans le tourbillon de la passion et de la destruction. Et d'autre part, l'impétuosité des pulsions est à l'image de ce carrousel dont les références textuelles redondantes reproduisent l'aspect rotatif, continu, et donc renaissant.

- « - Toi, ma fille, tu l'as dit.
- Pourquoi te tenais-tu debout au bord du manège au risque de te tuer.
- Je m'offrais. A toi, à tous.
- Je croyais que tu préférerais mourir...⁵ »

Les deux occurrences ci-dessous font écho à cette première, et invariablement, le lieu d'exultation des réjouissances enfantine est également celui de l'exaltation des jouissances enfantines.

-
1. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 218.
 2. « Le père de mon fils », de cette manière est défini l'ex-mari de Nadia, dont le nom n'est pas mentionné. Seule l'identification par rapport au fils lui permet d'actualiser son existence, d'en faire une figure du présent dans la mesure où son état de mari est révolu. Cela corrobore la notion de pérennité de la détermination parentale. Le statut de parent est statuaire.
 3. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 232.
 4. Ibid., 217.
 5. Violette Leduc, *Le Taxi*, p. 50.

- « - Après tu te serais tenu droit au bord du manège comme tu te tenais ?
 - La mort m'aurait poussé.
 - Et moi j'aurais tourné sans toi ?
 Dans la grosse musique ? Les jambes écartées, ensanglantées ? »
 « - Ah ce manège ! L'atmosphère barbare. Je t'aurais décapitée.
 - ...
 - J'aurais mis ta tête dégoulinante entre mes jambes.
 - Ils auraient vu ce que c'est, le sexe¹. »

En somme, chez Leduc, le théâtre de la sexualité est lié aux retrouvailles tandis qu'il est perdition chez NDiaye. Toutefois, les deux auteures se rejoignent dans l'association du lieu à la perte, et cette notion revêt plusieurs formes dans leurs œuvres. La première va à contre-courant de la conception commune du repère constitué par l'appartenance géographique (l'enfant du village, l'enfant du pays), sociale (enfant du peuple), familiale, le foyer symbolisant la structure solide réunissant parents et enfants. Cette conception de l'intégration à une communauté devient alors surannée. Cet aspect est manifeste dans le cas de Rudy dont la terre natale suscite le rejet. Pris en aversion, ce foyer qui est en premier lieu le pays, la patrie, inspire le dégoût. Le repère n'est plus un repaire, on s'y trouve sans s'y intégrer, sans y être rassuré.

« A Dara Salam ou, plus tard, dans la capitale, au Plateau, il se rappelait n'avoir éprouvé nulle répugnance quand des mains qui le servaient mélangeaient les contacts de la viande et des pièces de monnaie. (...) Sa joie, son bien-être, sa gratitude pour les lieux avaient brûlé d'un éclat purificateur les gestes usuels.
 Tandis qu'ici, dans son pays natal...² »

Ainsi, le foyer ou du moins le caractère de localisation géographique s'attachant aux parents est dénudé de sa connotation positive, la notion de lieu est imprécise, vague. Une incertitude qui est aussi celle du personnage y afférent. Ici, Norah se perd dans les méandres de sa mémoire et peine à retrouver la maison de son géniteur. Ce brouillage géographique est en réalité la traduction de l'indéfinition du personnage parental que la fille a été empêchée de cerner par le dédain que ce père lui a toujours marqué, à elle de même qu'à sa sœur.

« Elle eut quelque peine, dans le taxi, à indiquer précisément où se trouvait la propriété de son père (...). Elle ne s'y retrouvait plus, si bien qu'elle songea un instant, comme elle avait une nouvelle fois fourvoyé le chauffeur que Jakob et les enfants allaient penser qu'elle avait inventé et l'existence de la maison et celle de son propriétaire³. »

1. Violette Leduc, *Le Taxi*, p. 51-52.

2. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p 214-215.

3. Ibid., p 73.

« Car tout ce qui venait de cette maison n'était que ravage et déshonneur¹. »

« Le ravage et le déshonneur » ont également envahi la maison de Rudy. Le foyer devenu monoparental bien qu'abritant également la mère, n'est plus alors investi par l'enfant. Le « petit Djibril de sept ans », fils de Fanta et de Rudy n'habite plus réellement ce domicile dont il foule à peine le sol. Ses pas prudents s'éloignent ainsi de l'abjection parentale dont la maison devient le témoin puisque la bâtisse est « tout entière figée dans le non-fini sans espoir² », enlisée dans l'inachevé : des travaux de rénovation, du père incapable de mener à bien ces tâches, du père décevant (et désenchanté).

« L'enfant habitait la maison en petit esprit indécis, effleurant le carrelage de ses pieds légers, semblant même parfois flotter au-dessus du sol comme s'il redoutait le contact avec la maison de son père, pareillement, songeait Rudy, qu'il se tenait prudemment à l'écart de son père lui-même³. »

Ce non-investissement du lieu qui se matérialise dans la manière de l'enfant de frôler le sol de la maison irrémédiablement paternelle, représente la distance prise par Fanta et le petit garçon à l'égard du père, lui-même ne considérant la relation vis-à-vis de sa mère que superficiellement et sans engagement ou profondeur affective. D'où la répétition du schéma intergénérationnel, un modèle itératif régissant les relations interfamiliales impliquant la notion de l'immuable.

En effet, dans les relations intergénérationnelles, la détermination spécifie la localisation. Les personnages revendiquant leur ascendance désirent réintégrer le lieu, l'emplacement familial, réclament leur droit légitime et naturel à l'appartenance physique au foyer dont le parent est exclu par l'enfant telle une menace, une violation de sa propriété. Cela est le cas de Mme Diss, dans *Les serpents*, qui maintenue à l'extérieur par son fils, désire pénétrer à l'intérieur de la maison comme pour étayer le droit qu'elle s'arroge de posséder les biens matériels de sa descendance. Ce schéma se répète dans *Papa doit manger* où Aimé est l'incarnation masculine du géniteur cupide et intrusif, imposteur et importun : « Allons, laisse-moi entrer. (...) J'entrerai, sais-tu. Oui, j'entrerai, puisque je suis ton père³ ».

Ainsi, le lieu parental est celui qui échappe à l'enfant, celui où il subit l'intrusion du géniteur, celui où il subit la maltraitance qui mène à sa mort. Si le lien du sang est marqué par

1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 111.

2. Ibid., p. 116.

3. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 10.

le lien géographique, il en est aussi la négation. Le lieu censé envelopper l'enfance pour la préserver, la menace pour finir par l'exécuter. Le lieu parental inexpugnable ne semble l'être que pour dérober l'enfant aux regards, ou pour le tuer. Dans *Les Serpents* notamment, le domicile parental, les champs de maïs de même que la cage aux serpents l'entourant, deviennent le théâtre de la disparition du petit Jacky.

Graduellement, on s'achemine vers l'incorporation, concrète, de l'enfant par le lieu. L'identification est alors parfaite, ce qui place la descendance et le domicile sur le même axe paradigmatique. Cela est illustré dans *Providence*. Dans cette première pièce théâtrale de l'œuvre coécrite par NDiaye et son époux Jean-Yves Cendrey, il existe un lien physique au foyer puisque la disparition de ce dernier est corrélative à celle de l'enfant de la protagoniste.

« PROVIDENCE : Je ne désire qu'une chose – apprendre pourquoi mon petit n'est pas revenu à la maison ce soir et apprendre également, si la réponse existe, pourquoi cette maison même, ma maison, a disparu¹ ».

Si le thème de la perte prend sa forme ultime chez NDiaye, il existe sous sa forme implacable chez Leduc dont les œuvres présentent une constante, celle de l'errance enfantine. Violette en l'occurrence est l'objet de cette condamnation formulée dans le passage ci-dessous relevant du chapitre qui relate l'abandon par Berthe de la fillette au pensionnat. Accompagnant une surveillante lors d'une sortie, l'enfant anticipe alors la réponse à une éventuelle interrogation quant au domicile maternel.

« Quand la surveillante te demandera si c'est ta maison, tu répondras entre oui et non... C'est ta maison et ce n'est pas ta maison. Tu n'en auras jamais, tu le sais déjà...² »

Les personnages leduciens suivent le même parcours chaotique. L'enfant est toujours dans l'entre-deux, d'où son inachèvement. Il est privé de refuge car ce n'est qu'un « enfant trouvé », contraint au vagabondage.

« Recevoir du courrier m'est indifférent. Ils ne me rejoindront pas. Ils enlèveraient la vieille cloche de mon cou, ils m'en priveraient. C'est ma médaille d'enfant trouvé³. »

1. Marie NDiaye, *Providence*, p. 17.
2. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 186-187.
3. Violette Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 18.

Le manque du foyer stable, le ballotement des enfants qui ne s'amarrent à aucune terre, réduit ces derniers à une extrême dégradation, en deçà de la mort. L'indétermination est alors totale : « Il n'est pas aisé de voler un cadavre dans une maison car le mort est rattaché, attaché à un foyer¹. » Cependant, dans le lieu où l'on constate sa perte, l'enfant essaye, tant bien que mal, de se retrouver. Il tente donc de conjurer son sort d'errant en orientant ses pas.

« C'est décidé : nous partons.

- Où irons-nous Maurice ? Où coucherons-nous ? Où habiterons-nous ?

- Vous n'avez pas quatre ans, alors ne posez pas ce genre de questions, m'a-t-il répondu². »

Le besoin de se situer, de connaître sa destination serait, a priori, l'apanage de l'enfance. Or ici, c'est l'adulte qui ressent la nécessité de suivre une direction préalablement définie. Le thème de l'enfance est ainsi, chez les deux auteures, fortement rattaché à la notion de spatialisation ; d'où la recherche, la quête inespérée du foyer enveloppant.

« Le village dormait, les rues patientaient. Je m'acheminai vers la gare entre les collines, je me rapprochais de la maison... A vendre ou à louer ? Je l'ignorais. Espèce de houlette, espèce de fadaise, espèce de bergerie, lui disais-je en grognant avec amour parce que les brebis du postier broutaient en face d'elle sur une pente de gazon, à la hauteur de ma chambre à coucher si j'avais osé l'acheter, si j'avais osé me renseigner. (...) Mes rires d'enfants que je n'ai pas eus, mes rires d'enfant lorsque je voyais les vitres du premier étage à nettoyer. (...) J'arrivais, je prenais la maison dans mes bras, j'avais l'ampleur du jour qui se levait. Je me consolai de la maison que je n'aurai pas, du jardin que je ne cultiverai pas. Je l'écris avec des larmes de sang : je n'aurai pas ma petite maison avant de dormir³. »

L'enfant espère se reconnaître à travers le lieu qu'il désire habiter et qu'il aspire à investir afin de réinvestir son propre être, en particulier enfantin. Reflet de la primordialité que revêt la dimension géographique, le leitmotiv du foyer est d'autant plus prédominant qu'il est intertextuel. En effet, à l'évocation de ce village de « Notre-Dame-du-Hameau⁴ » répond celle de « la Couvertoirade », un village au « nom processionnel » qui suscite les mêmes espoirs et les mêmes déceptions car « on ne revient pas. Le fardeau des nostalgies pèse lourd. »⁵ L'enfance semble être à la fois l'aiguillon d'une quête hargneuse, et l'obstacle à la réalisation du rêve de

1. Violette Leduc, *L'Affamée*, p. 14.

2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 367.

3. Ibid., p. 447.

4. Ibid., p. 446.

5. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 89.

s'installer, tant ce rêve est grand et difficile à satisfaire. Dans son inlassable et acharnée recherche, Leduc veut élire domicile dans chaque maison perçue comme le siège du bonheur¹.

« On jouait du piano. J'entendais le roulis des gammes. Une belle maison avec des baies, des abat-jour, des voix heureuses... Comme les maisons qu'on n'habite pas sont tentantes ! Les cabanes, les hangars, les maisonnettes des passages à niveau sont des guet-apens². »

La fascination pour cette « maison » idyllique, ces « voix heureuses » et cette musique est révélatrice de la privation inconsolable engendrée par la déplorable réalité d'une maison sans âme, sans mère aimante. A travers ce passage, se lit en filigrane un double antagonisme : la bienveillance à laquelle l'enfant aspire et qui est concrétisée par le foyer chaleureux, et l'austérité maternelle qui prive l'enfant de toute possibilité de s'envelopper de caresses³. La quête du domicile est somme toute une quête de tendresse joyeuse et la construction (bâtie) en est alors métonymique.

Ce désir lancinant du foyer est également évident dans les œuvres de NDiaye ; d'où cette constatation de Dominique Rabaté qui souligne la prédominance de ce thème⁴.

« Le rapport à la maison, à l'improbable « home, sweet home » (qu'*En famille* a déjà thématisé avec force), est une structure obsessionnelle de l'œuvre de Marie NDiaye, encore plus nettement mise en relief par son théâtre. Il se lit comme le schéma (implacable) d'un désir de reconnaissance, mais un désir impossible à satisfaire, qu'aucune épreuve ne saurait garantir⁵. »

-
1. La quête de l'auteure qui semblait interminable prit finalement fin quand elle fit l'acquisition d'une maison : « Je finissais par me caser, j'aimais d'amour la maison dont j'étais privée pendant un mois. Je l'aimais en tremblant. S'ils me la reprenaient ? Ils ne me la reprenaient pas. Je finis ainsi le récit de ma vie de 1907 à 1964. » (*La Chasse à l'amour*, p. 440) L'aboutissement de cette longue recherche est également l'achèvement du récit, comme si la narration leducienne était motivée par cette seule aspiration au doux foyer.
 2. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 181.
 3. Cette frustration est toutefois liée à l'amour incommensurable de Violette pour Berthe. L'enfant avait besoin d'une fusion symbiotique avec une mère qui y a répondu par un éloignement physique. Le plus grand rêve leducien est donc demeuré celui d'une intégration parfaite au sein du corps maternel, ce qu'elle exprime explicitement dans cet extrait : « Parfois il dit que je l'ennuie avec mes malheurs d'enfant. La patience a des limites. Parfois il a la nostalgie de l'air des Charentes, la nostalgie de la campagne. Il admire l'éducation anglaise : en Angleterre les parents ne se collent pas aux enfants, ils les mettent dans des collèges. Je n'ose pas répondre que je ne les approuve pas, que si je pouvais refaire mon enfance, je la referais dans la poche d'un kangourou. » (Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 364.)
 4. Le choix anthologique des œuvres de NDiaye effectué par Dominique Rabaté a en effet porté sur le début du roman *En famille* pour souligner l'exclusion – sans qu'il y ait par ailleurs, mais cela est-il étonnant vu que l'on s'accoutume au trouble ndiayien, une raison évidente – de Fanny par sa famille. Voici l'incipit du passage en question : « Quand elle arriva devant la maison de l'aïeule, au bout du village, les deux chiens qu'elle avait bien souvent caressés autrefois, maintenant si vieux qu'ils n'y voyaient plus, trouvèrent assez de force pour se jeter rageusement contre la grille, et ils aboyaient dès qu'elle faisait mine de passer son visage entre les barreaux, avec une violence qu'elle ne leur avait jamais connue. » (Marie NDiaye, *En famille* [1990], Les Editions de Minuit, 1991, p. 7.)
 5. Dominique Rabaté, op. cit., p. 46.

Face à l'errance, personnages ou narrateurs leduciens et ndiayïens cherchent donc un point d'ancrage et, faute d'un foyer stable, ils se contentent d'un endroit de passage. Toujours à la lisière des espaces, ils ne trouvent réconfort que dans des lieux transitoires. Désarmée après la confidence révélée à Denis, le compagnon de Jacques, quant aux sentiments qu'elle a pour ce dernier, allant seule sur le trottoir, Violette est sans autre secours que celui du métro. Son domicile est le mouvement : « Le métro. Je n'ai que le métro... une fois de plus¹. » Au sein du temple du voyage, Leduc choisit, comme seul rempart à la perte et seul lieu salvateur, le distributeur de bonbons. Elle s'immobilise et penche la tête sur la machine à enfance.

« Je m'asseyais à ma place, la place prédestinée près de la machine à friandises. J'appuyais ma tête et mon épaule contre la réserve de bonbons et, comme le chat enroulé autour de lui-même dans sa corbeille, je m'enroulais autour de ma détresse. Roulement d'un train, d'un autre train, dans ma moiteur et dans ma vase. M'appuyer sur quelqu'un. Je rêve ? La machine à friandises m'acceptait. Je pleurais d'amour sur elle et sur moi. Nous laissons les clients se débattre avec le ressort barbare du tiroir. C'était souvent Noël, c'était souvent Pâques si mon regard flânait sur la voûte de carreaux blancs, sur les rails à petit parcours : je ne me méfiais pas. (...). Je soupirais d'aise. J'obtenais ce que je voulais : la tranquillité. La machine à friandises est froide contre ma tempe. C'est bien, je n'exige rien². »

Violette s'assoit à côté de la machine à friandises dans la station de métro qui lui offre un répit. L'enfance est ainsi détachement de la souffrance, c'est une parenthèse. Elle libère de l'inscription spatio-temporelle éprouvante. C'est un état hors localisation. C'est une condition faisant fi de toute catégorisation puisque l'auteure revendique une enfance émancipée de l'esclavage temporel.

« Des chapelets de semaines, de nuits, de journées. Je fatiguais les horloges, les horloges me fatiguaient. Je ne me mariais plus dans le réfectoire : j'avalais des cuillères à soupe de moutarde pour les lentilles sans Isabelle, pour le café au lait sans Hermine. Dix-huit ans. Quelle farce, un acte de naissance. J'avais cent quatre-vingts ans lorsqu'une élève massacrait une sonate dans le Jardin d'enfants, j'avais quatorze ans lorsque je recevais une lettre de ma mère, j'avais mes dix-sept ans lorsque l'élève-complice glissait une lettre d'Hermine dans la manche de mon tablier. Je lisais la lettre dans les cabinets où j'avais aimé Isabelle³. »

Le mélange des époques dans cet extrait est mimé par une syntaxe énumérative et asyndétique ; d'où une juxtaposition empêchant le classement. Le nombre d'années que porte le personnage, sans âge, se réduit ou s'additionne au gré des moments de vie. Le monde représenté est alors hors détermination, chez Leduc, de même que chez NDiaye qui, comme

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 161.

2. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 31-32.

3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 113.

nous l'avons vu, brouille la temporalité en brouillant les statuts (d'enfant ou d'adulte) et les événements. Nos auteures écrivent le refus des classifications. Dans leur mouvance, les frontières sont escamotées jusqu'à disparition. L'étiollement des scissions cultive le flou, le tout.

« J'ai honte, elle me surprend. Je suis une adolescente indécente ; elle regarde ce que je fais : j'accroche au mur ses photographies. Elle me prend en faute : Où m'asseoir ? Sur mon divan ? Trop intime, trop débraillé. Où ? Sur la chaise en face du fauteuil. La chaise près de la porte, ce sera moins positif. La chaise sur laquelle, tous les soirs, je range mes vêtements d'enfant. Elle est venue. Quelle sagesse, quelle réserve près de la fenêtre où j'entends le surnom de « Patate » crié à travers une vitre. ¹»

Les événements interviennent au sein d'une seule et indivisible unité étant donné que, d'une part, la chronologie est abolie vu qu'il n'y a ni antériorité ni postérité, de même que les frontières des lieux puisqu'il n'y a ni intérieur ni extérieur, et d'autre part la catégorisation du temps et de l'espace devient surannée. NDiaye et Leduc ont une large perception d'un univers dont la représentation embrasse plusieurs angles de vue ; d'où la force associative et interprétative de leurs œuvres (nous verrons que le fantastique ndiayien et le surréalisme leducien en sont des aspects). Le passage ci-dessous est une illustration de cette appréhension globale de l'environnement. En effet, de la visite rendue par Simone de Beauvoir à Leduc pour s'entretenir à propos d'un « projet de travail... *Thérèse et Isabelle*² », le texte s'achemine vers l'enfance. Par un glissement thématique, sont évoqués l'amour et l'admiration inconditionnels de Leduc pour Simone de Beauvoir qui impliquent un comportement d'adolescente épinglant au mur les posters de son idole, puis la honte générée par cette inscription anachronique de la narratrice qui pourtant marque sa régression en l'accentuant et en se laissant immerger dans son enfance. Celle-ci s'inscrit dans le lieu (après hésitation, le choix s'étant fixé sur le siège déterminé métonymiquement comme enfantin) et la réincarnation en la personne du petit garçon auquel la mère assène des blessures injurieuses à force de hurlements et de répétition du quolibet « Patate ». Ainsi, par-delà les murs et les époques, s'écrit l'histoire universelle de l'enfant violenté physiquement et verbalement qui cherche à se blottir dans le sein d'un lieu rassurant. Résonne alors le surnom « patate » donné au fils de la voisine par sa mère. Tout se fait écho, se construit dans l'arbitraire et la cohérence. En effet, ce quolibet se réfracte sur la vitre et atteint Leduc dont le visage est affublé d'un gros nez. Le visage enfantin se dédouble, puisque Violette se reconnaît dans le petit garçon, le visage maternel également. Simone de Beauvoir, qui « est

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 310-311.

2. Ibid., p. 311.

presque maternelle ¹», devient une sorte de rempart protégeant la fragilité de l'enfant, elle fait figure de personnage bienveillant lui épargnant ses réprimandes, et se plaçant naturellement à côté de la fenêtre d'où surgissent les coups, comme pour les parer.

Le spatio-temporel chez nos deux auteures migre vers d'autres contrées. Il est éloignement chez NDiaye : c'est celui qui est inconnu et méconnaissable. Il est rencontre chez Leduc : c'est à la fois celui qui berce (la nostalgie de l'enfance et le rêve du foyer), et celui qui perce (la sexualité infantine et l'exacerbation des sentiments). L'enfance est ainsi déracinée, arrachée à son monde originel pour être greffée à d'autres univers. Elle est alors dissonance. Néanmoins, elle peut également se révéler résonnance, un écho traversant les frontières et emplissant les espaces, à perte de vue.

2. *L'enfance à perte de vue*

Nous avons vu que l'enfance dans les œuvres de NDiaye ainsi que Leduc ressortit à l'atemporel. En effet, d'une part nulle frontière tangible ne cloisonne les statuts suivant l'âge. Et d'autre part l'enfant tangue entre les époques, il ne s'inscrit exclusivement dans aucune tranche temporelle. C'est un être prophétique qui se situe à l'orée du futur puisqu'il l'anticipe et le prédit ; un être antithétique qui, bien qu'adulte, est pétri par et dans le passé et que les réminiscences (qu'il en soit l'auteur ou l'objet, par exemple Ralph dans les souvenirs de sa mère Nadia) placent et replacent dans l'enfance où le présent et le passé s'affrontent ; un être synchronique ou historique que le présent définit comme enfant ou dont l'enfance est reproduite (les narrations mises en abyme d'autres enfances se greffant à la trame principale). Il est ainsi soit plongé dans l'espace temporel, soit en émerge pour y être immergé, soit s'en émancipe et voit se profiler un monde jusque-là inexploré. L'enfant est ainsi au confluent des temps. Cela, tout en l'empêchant de s'amarrer à une terre, lui permet de se déployer, de se désamarrer au gré des vents, emporté par ses inclinations.

Cette envergure de la présence infantine se déploie sur tout le champ textuel de nos deux auteures ; elle est foisonnement de formes, notamment nominative. Chez NDiaye, cette amplitude est palpable à travers l'éventail des désignations. L'enfant n'est pas unique, il est multiple, en attestent ses différentes appellations dans *Papa doit manger* : « mon oiseau »,

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 26.

« enfant », « enfant perfide », « petite méchante », « ma petite », « petit oiseau », « ma fille », « chères petites mortes », « mon enfant », « ma fille, ma toute petite », « mes chères belles petites cailles », « ma propre chair », « ma petite fille »¹, etc. L'appellation est tout aussi primordiale chez Leduc car elle a rapport à la représentation des personnages d'une part et d'autre part à la langue. On souligne ainsi les traits du personnage ou on les efface.

« J'étais enceinte, ce soir-là, dans une loge du Théâtre de l'Athénée. Les zibelines, les visons, les parfums, les robes pailletées me renvoyaient à mon état. J'étais, près de chaque spectateur, un fruit réchauffé. On frappa les trois coups. Oui mon petit, oui, nous sommes au chaud l'un et l'autre ; toi au-dedans, moi au-dehors. Accord troublant, moment de la découverte : pas un geste, pas un mouvement. Modestie de mon cœur, de mon esprit, de toute ma personne, détente fructueuse ; ne pas lever les yeux, surtout ne pas lever les yeux, être prête, recevoir, garder, un faux mouvement, vous perdez votre enfant. Je mûris, je suis béate, je m'enrichis, mon cœur nourrit un fruit, mon esprit aussi. J'attends pour quand ? Pour maintenant. Je mets au monde un absent.² »

Chez Leduc comme chez NDiaye, l'omniprésence de l'enfant s'exprime en ses différents états et manifestations. Il est universalité. Il est l'homme et la femme aimés. Dans cet extrait, en assistant à une pièce de Genet « *Les Bonnes* à l'Athénée³ », Violette donne naissance au tant espéré, l'"absent" étant Jacques, mais il aurait pu tout aussi bien désigner Hermine (« Denise Hertgès (« Cécile » dans *Ravages*, « Hermine » dans *La Bâtarde*), une institutrice qui avait partagé la vie de V. Leduc dans les années trente⁴. »). Cette dernière appelle, en effet, Violette par des qualificatifs enfantins, et réciproquement, notamment dans l'extrait suivant qui relève du passage relatant la scène du pont où il s'agit d'un long développement décrivant la réaction suscitée par l'invective qu'une femme a éruptée au visage de la narratrice : « moi, si j'avais cette tête-là, je me suiciderais⁵. » (Il sera d'ailleurs question de cette scène du pont de la Concorde dans un chapitre ultérieur.)

« Elle léchait ma morve, je léchais la morve d'Hermine.

- Mon petit...
- Ma petite...
- Mon petit...
- Ma petite...

Nous tournions, nous pleurions, elle m'appelait, je l'appelais mon petit, ma petite à l'infini.

« Elle est venue dans mes bras. Elle sanglotait.

1. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 9,10,11, 12, 16, 19, 21 et 29.

2. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 155.

3. Ibid., p. 154.

4. Violette Leduc, *Correspondance 1945-1972*, note de Carlo Jansiti p. 177.

5. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 221.

- Partons mon bébé, partons. Tu auras ce que tu voudras. »¹

Les désignations ressortissant au monde de l'enfance sont également pléthoriques dans la bouche de Marc (ou Gabriel) puisqu'il use, pour s'adresser à Violette, de termes aussi foisonnants que dissonants tels que « bonhomme », « pauvre bonhomme », « mon petit don Quichotte », « mon petit bonhomme », mais encore « mon pauvre petit », « mon pauvre petiot », « enfant », « petit », « p'tit », « mon petit vieux », « mon vieux », « mon petit », « mon pauvre bonhomme », « ma fille », « mon vieux », « mon petit », « mon petit vieux »². Ici les appellations sont marquées par une gradation qui signifie le passage d'un état d'enfance à celui de vieillesse. Marc reconnaît Thérèse sous des traits antagonistes, ces traits s'affaissant. L'enfance ainsi n'est plus vérité, mais image, elle est visions. Ainsi, les perceptions se superposent, à l'instar des surnoms, et les enfants se font au nombre des amants. Outre Jacques, Hermine et Marc, Isabelle est assimilée à l'enfant, d'autant plus chéri qu'il instaure un changement de statut, et partant un accomplissement : « J'ai eu un enfant, j'ai eu Isabelle qui m'a faite femme. Mon enfant, c'était elle³. » La passion se mue en gestation et enfantement, l'homme se conçoit, afin que l'absence se transforme en présence et que l'être aimé acquière consistance. Leduc et NDiaye ont la même représentation de la relation à l'amant, confondu avec l'enfant et intégré physiquement.

« Que voulait d'elle cet homme au regard clair et doux, accroché à son dos avec le poids supplémentaire de son enfant adorable, que voulait d'elle cet homme qui avait planté dans son flanc ses petites griffes indolores et dont elle ne pouvait plus, malgré ses ruades, se débarrasser⁴? ».

Comme Violette porte Jacques, Norah porte Jakob, cet homme-enfant récalcitrant dont elle ne peut se délivrer, cet homme-fœtus dont la naissance provoque des spasmes dans le sein maternel, le ventre : « Et elle songeait à Jakob et aux deux filles survoltées et son ventre se contractait⁵. » Cet aspect est récurrent chez NDiaye étant donné que, non seulement Jakob sera représenté sous une image enfantine, mais aussi l'homme devenu l'amant de Malinka après son divorce avec Richard Rivière.

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 221 et p. 229.

2. Violette Leduc, relevés aux pages 55, 56, 62, 100, 197, 199, 269, 274, 275, 276, 200, 201, 272, 356, 361, 368, 426, 273, 274 de *Ravages*, page 297 de *La Bâtarde*.

3. Violette Leduc, *Ravages*, p. 61.

4. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 35.

5. *Ibid.*, p. 37.

« Freddy Moliger était là, assis sur une chaise de la cuisine, devant une tasse de café au lait qu'elle lui avait préparée. Elle se tenait debout, appuyée à l'évier et le voyait se régaler, ajoutant du sucre, encore du lait, à la fois appliqué et morose, faussement dédaigneux comme s'il craignait, en montrant que c'était bon, qu'on lui enlevât sa tasse pour le punir de se pourlécher alors qu'il ne le méritait pas¹. »

Ce personnage ambivalent accumule d'une part les dualités adulte/enfant, diabolique/angélique, et d'autre part il est à la fois l'immolateur et le rédempteur de Malinka qui trouve la mort par les mains de cet homme, et retrouve grâce à lui son identité en n'éprouvant plus le besoin de se cacher derrière le nom et la vie de Clarisse Rivière. Freddy Moliger, dont le prénom est par ailleurs porteur d'une connotation enfantine vu que c'est un diminutif, représente l'enfant abandonné – dont l'innocence lave les péchés de celle qui l'adopte, en l'occurrence Malinka – voire un messager dont le dessein expiatoire atteint une ferveur et un aveuglement tels qu'il finit par anéantir celle qui fut indigne à l'égard de la figure séraphine de sa mère. Nous voyons ainsi que la qualification enfantine participe d'une édification (diégétique), qui n'est guère arbitraire. Quant à la description, si anodine qu'elle paraisse, d'un homme buvant un café au lait gloutonnement car il appréhende, naïvement, qu'on le prive de son délicieux breuvage, elle sert en réalité le projet narratif que NDiaye élabore en amont de l'écriture du roman.

« Dans tous vos livres, on sent planer une menace. Écrivez-vous vos romans à partir de leur catastrophe finale ?

Oui, sans que cela soit bien précis au départ. Je sais que la construction du livre doit s'établir autour d'un noyau qui en sera la fin pour le lecteur mais qui, dans mon esprit, est au début de l'histoire. J'ai l'impression de tracer des cercles tout autour de ce secret, celui de la catastrophe, jusqu'à m'en approcher au plus près². »

Tandis que NDiaye cultive autour de l'enfance de ses personnages un mystère dont quelques (et certainement pas tous) éléments de résolution ne sont apportés qu'à la fin du livre, Leduc envisage le motif enfantin avec une spontanéité et une bonhomie reflétée par la légèreté textuelle. Cet aspect aérien laisse apparaître sous des traits enfantins l'amour que l'on éprouve pour l'autre, ou l'amour-propre.

« Je titubais, je m'embrouillais dans mes pieds. Le village dormait sous sa coiffe de ténèbres. Satisfaite de ma journée, de ma soirée, de Fernand, je m'appelais mon petit coco, mon petit

1. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 114.

2. Camille Thomine, « Marie NDiaye : un beau roman peut être divers, confus, flamboyant. », entretien avec l'auteure, *Le nouveau magazine littéraire*, mensuel 572, octobre 2016.

poussin, ma petite poulette. Je me regardai dans la glace, je vis la tête d'une femme qui commençait à réussir¹. »

Leduc connaît enfin l'abondance dont elle fut privée en se livrant au commerce illicite pendant la guerre, en procurant notamment aux amis de Maurice Sachs du ravitaillement, victuailles obtenues avec l'aide de Fernand. « Il s'agit de Fernand Longlet, garçon boucher (...) qui avait fait du marché noir avec V. Leduc² », « un joyeux garçon (...) devenu le chef d'une petite bande de trafiquants », à laquelle « Violette aime se joindre »³. La réussite de son trafic lui procure alors une fierté qu'elle exprime par des « appellations hypocoristiques (...) propre[s] à rendre une intention caressante⁴ » et affectueuse ; d'où l'autocomplaisance de la narratrice. La désignation permet ainsi de renouer avec soi-même, mais également avec les autres, notamment un chauffeur de taxi. L'enfance est donc porteuse d'expansivité, d'une extraversion compensatrice qui n'est pas toujours caractéristique d'une auteure ressentant souvent le rejet des autres.

"- Bonsoir monsieur.

- Bonne nuit ma petite dame

J'ouvrais la porte de l'immeuble, j'étais la petite dame d'un inoffensif. Je ne le reverrais pas⁵. "

Le qualificatif "petite" implique l'appartenance à, il instaure immédiatement un lien, établit une jonction. Le lien naît *ex nihilo*. La performativité du discours est d'autant plus accentuée dans le recours au qualificatif "petite", que le rapport surgit du néant. La plupart des personnages usent de termes infantilisans, quelque relation qu'ils entretiennent. L'humain chez Leduc est traduit par ces appellations devenant usage, toute autre désignation serait inauthentique, surfaite. En effet, chez cette auteure la perception du petit déteint sur tout le tissu vivant (incluant personnes, nature, objets). Tissue puisque entrelacé, enchevêtré (interdépendance des éléments), tissu puisque chaque fibre, chaque point y est discerné. L'écriture leducienne également va commencer à se tisser à sa première rencontre avec Sachs lorsqu'elle était secrétaire aux éditions Gallimard.

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 423.

2. Violette Leduc, *Correspondance 1945-1972*, note de Carlo Jansiti p. 300.

3. Carlo Jansiti, op. cit., p. 127.

4. Bernard Dupriez, op. cit., p. 301.

5. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 71.

« Il reprit avec sa voix chantante :

- Vous m'avez écrit. Vous devriez écrire. J'en parlais à l'instant.

Je poussai une sorte de cri d'effroi.

Il épongea son visage.

- Calmez-vous, mon enfant, dit-il. A plus tard, Paris m'attend et j'attends tout de Paris¹. »

La désignation « mon enfant » n'est pas affectation verbale, parole mielleuse, elle est performative dans la mesure où « les effets suscités par les perlocutions sont de vraies conséquences, dénuées de tout élément conventionnel² ». La verbalisation crée le lien à l'enfance et l'actualise. Un pont s'établit entre les personnages dont les dispositions se transfusent. L'autre se mue en prolongement de l'énonciateur dont l'inclination (l'« indulgence »), ou l'aspiration (l'écriture) se transmettent. Celui que l'on rappelle à l'enfance porte alors l'état, le projet de l'autre, et en devient le projet (puisque'il en est alors la création), comme Leduc sera celui de Sachs, son incitateur à l'écriture.

« - Vous avez changé votre coiffure, me dit-il avec enjouement. Ça vous vieillit, ça vous va bien. Il rit et je ris plus fort que lui.

Sa bouche quand il riait ne voulait pas de la gaieté.

La pince tomba dans mon dos, mes cheveux tombèrent dans mon cou.

- Votre coiffure au bureau ! dit-il avec sa voix chantante. Nous avons déjà des habitudes ma chère enfant...

Il me mettait trop à l'aise³. »

L'appellation « chère enfant », semblablement affective devient effective. La désignation par le caractère enfantin ne relève pas d'un jeu, elle est vision, voire intériorisation de l'image de l'autre, en l'occurrence, du reflet de la narratrice qui est alors d'autant plus sûrement enfantin que le changement de coiffure confirme, en l'altérant, cet état de jeunesse. Ainsi, lorsque Leduc voit en un écrivain (nous verrons que cette perception par le prisme enfantin concerne Simone de Beauvoir, mais également Jean Genet ou Nathalie Sarraute) un enfant, la dénomination, la caractérisation n'est nullement fioriture, mais essence.

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 285-286.

2. John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire, How to do things with words*, introduction, traduction et commentaire par Gilles Lane, Editions du Seuil, 1970, p. 115.

3. Ibid., p. 259.

« - Avec plaisir, ma chère enfant, me répondit-il.

Je n'avais plus l'âge d'une "chère enfant", mais c'était dit avec tant d'indulgence que j'en éprouvais aussi¹. »

En effet, les maintes occurrences de « ma chère enfant ² » établissent, comme étant évident et indéniable, l'état d'enfant ; les désignations concentrent le lien entre d'un côté le père et l'amant rêvé et de l'autre côté la fille transie d'un amour qu'elle veut intense, passionnel. D'où,

« Le coup de tonnerre :

- Ma chère si vous voulez...

- Ne dites pas "ma chère". Je vous en prie, ne dites pas "ma chère"³ ! »

« Ma chère. Pourquoi n'écrivez-vous pas, ma chère ? Quand on écrit les lettres que vous m'écrivez, ma chère... Ses formules mondaines, ses béquilles ; il faut que je le comprenne. Il a souvent l'âme infirme, Maurice Sachs. Pauvre jongleur qui a soif du potage des familles. Ma chère, ma chère. Il jongle avec sa tristesse⁴. »

L'appellation « ma chère » omettant le rapport à l'enfant est taxée d'affectation et d'afféterie, contrairement à celle qui invente, voire instaure un lien filial. L'enfance, bien que greffée, est adoptée, intégrée.

« - Pourquoi serais-je triste ma chère ? Dit-il.

J'avais abusé. Il me glaçait avec un "ma chère" affecté. Je voulais qu'il me dit : "Je suis triste parce qu'il est parti", je voulais violer l'intimité d'un homosexuel. Il me rejetait. (...)

- Vous regardez ma chère enfant. Qu'est-ce que vous regardez ainsi ? Dit-il sans lever la tête.

- Vos initiales, dis-je tout bas.⁵ »

L'absence du terme « enfant » est rupture textuelle et actancielle. La désignation « enfant » est en effet assimilée à un pacte de fidélité narrative. En l'absence du lien établi par cette appellation, la transmission est rompue. Cela renforce ainsi le pouvoir de la dénomination qui outrepassé l'aspect représentatif et porte la sincérité textuelle. A l'inverse, l'emploi de « ma chère enfant » assure la continuité discursive et installe une connivence entre les deux instances actoriales. Cette complicité se traduit par un échange, y compris sensoriel (l'intensité du regard semblablement perçu intuitivement) entre les deux actants. On poursuit ainsi le sujet entamé.

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 249.

2. Ibid., p. 261.

3. Ibid., p. 401.

4. Ibid., p. 304.

5. Ibid., p. 262-263.

« - Charvet est le plus grand chemisier de Paris, ma chère. Nous irons choisir des cravates ensemble place Vendôme si bon vous semble.

C'était trop. Je me fâchai. Je me méfiais de sa proposition¹. »

Puis la distance se réinstalle entre les deux personnages par le simple fait d'omettre le mot « enfant ». Le terme est investi de pouvoir, une puissance qui modifie non seulement l'orientation dialogique mais également la relation de Leduc avec Sachs qui semble avoir vogué au gré des désirs capricieux de ce dernier.

Les appellations réunissent non seulement les personnages, mais également le texte, ils relèvent de la charpente discursive. La référence enfantine émaille l'œuvre et finit par englober la plupart des personnages, principaux ou figurants, dont ce concierge.

« Je vois sa moustache en brosse de diplomate anglais. Elle est en bonne santé. Sa culotte grise est fourbue : c'est un fœtus². »

Chez Leduc l'intertextualité est endogène et exogène. En effet, ses textes se lisent sous l'éclairage d'autres écrits, et à la lumière de passages entrecoupés et néanmoins inter-référentiels. Les sujets sont disloqués pour être mieux réunis au sein d'un ensemble en treillis. Leduc jette un pont solide dans et entre ses textes, comme ici son bras constitue un prolongement intergénérationnel et passionnel : « Je finis de lire le dernier cahier de Maurice assise sur la chaise de Gérard, ma main libre posée sur la paille de la chaise de Maurice³. » Ainsi, Leduc se met en lieu et place de Gérard⁴ afin de se substituer, voire d'évincer cet enfant adoptif car « Gérard devient l'enfant de Maurice⁵ ». Elle désire donc être aimée comme une enfant pourrait l'être de son père : « Je demeurais une enfant dont il fallait s'occuper⁶. » Ce désir d'un état enfantin éternel, éternisé ferait écho au refus de l'appellation « ma chère » qui, dans la bouche de Sachs, rebute l'auteure par son maniérisme et sa fausseté, et ce contrairement à « ma

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 263.

2. Violette Leduc, *L'Affamée*, p. 28.

3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 395.

4. Il s'agit de « Gérard Oppenheimer, le petit garçon juif d'Anceins » (Carlo Jansiti, op. cit., p. 122) dont la relation avec Maurice Sachs était pour le moins ambiguë. Protectrice ou désireuse, l'affection que ce dernier vouait à l'enfant était renforcée par l'amour de Gérard pour la littérature, et en particulier la poésie. Ce garçon qui a été « arrêté à Paris » (Ibid.), était un enfant « amaigri, boutonneux, disgracieux dans un long pantalon qui le vieillissait » (*La Bâtarde*, p. 439), un solitaire qui subissait l'absence de son père qui « a été emmené en Silésie », et la maltraitance de sa mère à cause de laquelle il « “ne mange pas à [s]a faim” » car « elle ne payait pas sa pension » (Ibid., p. 390) : « Je n'osai pas lui demander si Gérard était intelligent. Il l'était puisque ses possibilités de souffrance, à l'âge de douze ans, étaient illimitées. » (Ibid., p. 401.)

5. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 396.

6. Ibid., p. 393.

chère enfant » que ce dernier terme transfigure, la désignation devenant ainsi appropriée, naturelle, intime. Tandis que la première dénomination est affectée, la deuxième affectueuse. Cette empreinte de tendresse marque ces propos de Gérard Magestry, lors d'un dîner chez Leduc : « Votre tam-tam, mes enfants, devient fatigant¹. »

Le caractère hypocoristique associé à l'« emploi d'un ou de plusieurs lexèmes mélioratifs qui, au moyen d'une apostrophe, constituent le prédicat d'une assertion implicite dont le thème est l'interlocuteur² » accompagne la plupart des personnages, tout en édifiant systématiquement leurs univers. Ainsi que nous l'avons vu, les mots doux sont générateurs de liens, entre autres temporels. En effet, par le truchement de ces désignations se crée un monde immuablement enfantin où tous les statuts se confondent, se rejoignent dans l'enfance, mais également à travers les âges ; cette dernière étant inséparable de la sénescence.

« “- Ah ! mes enfants”...soupirait Cocteau.

Je le sentais épuisé. Cocteau n'était pas riche, il me posait des problèmes avec son hospitalité. (...) Assis sur une chaise dorée inconfortable, il me disait des petits riens. Dehors, les jeunes gens organisaient leur partie de volley-ball. Cocteau s'assoupissait. Son menton pointu venait sur la longue cravate souple, il repartait ; Cocteau luttait, souriait. J'étais effrayée, mes seize ans repoussaient un vieil homme qui s'affaissait après le repas³. »

L'appellation "mes enfants" est prélude à la mise en scène de la vieillesse de Cocteau, s'achevant par son trépas : « 15 mars 1966 - Cocteau est mort⁴. » Une phrase lapidaire par laquelle est marquée la fin. Ainsi les dénominations sont chargées de valeur effective, réelle. L'appellation est réalisation. Cette portée perlocutoire est également primordiale dans l'œuvre ndiayienne, le signifiant étant seul porteur du mot, englobant le signifié.

« Mais, alors, le prénom de l'enfant, ce Souhar maudit, a refusé obstinément de passer mes lèvres.

- Vous savez bien, ai-je dit d'une voix presque désespérée. Je vous en prie, ne faites pas semblant ! Ma petite fille...

Etait-il décidé que je serais punie chaque fois que je semblais me dérober devant le monstrueux prénom⁵ ? »

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 200.
2. Bernard Dupriez, op. cit., p. 301.
3. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 231.
4. Ibid., p. 232.
5. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 310.

Nadia évolue de l'hermétisme quant au prénom de sa petite-fille au mimétisme, et ce dans la réitération du nom dont le retentissement rappelle le tintement et l'intonation des notes de la chanson maternelle : « Il me semble maintenant que je peux prononcer le prénom de ta fille, aimerais-je lui dire, Souhar, Souhar¹ ! » La charge performative du nom est fortement présente chez NDiaye, puisque l'enfant n'acquiert consistance que grâce à la formulation de son prénom. Tel est le cas dans *Mon cœur à l'étroit* où Nadia, la grand-mère escamote l'existence de sa petite-fille dont elle exècre le patronyme.

« Sa sieste finie, j'emmène Souhar se promener en poussette le long de la plage, sur les planches. Tout en marchant je chantonne son prénom, Souhar, petite Souhar, veux-tu être un petit sac en or ou un petit sac en argent ? Penchée en avant et me tournant le dos, attentive, l'enfant me fait pourtant comprendre, par ses hochements de tête, les frémissements de ses omoplates, que ces paroles la réjouissent, bien qu'elle ne puisse encore les comprendre tout à fait². »

L'acceptation du prénom de sa petite-fille n'est autre que l'acceptation de l'existence de celle-ci puisque « nommer l'enfant, c'est lui donner déjà sa place en tant que membre de la société³ », et *a fortiori*, membre de la famille. Par conséquent, Nadia n'admet cette réalité que lorsqu'elle reconnaît celle de ses parents. L'histoire familiale ne se conçoit que dans le prolongement. Toute rupture, celle provoquée et portée (la créature dont elle a permis le développement s'étant évacuée après qu'elle ait rendu à ses parents leur existence) par Nadia en compromettrait la naturelle continuité et donc la renaissance. D'où la primordialité de l'histoire, sans laquelle le futur de la famille serait mis en péril.

Par la désignation se construit le pont intergénérationnel mais également interpersonnel ; en répondant à la lettre de Patrice, son lecteur, Leduc acquiert l'audace de la jeunesse de celui avec qui elle communique, épistolièrement, et pourtant viscéralement.

« Nouveauté : un homme, un gamin, m'écrivait ; un homme, un gamin ne voyait pas mon visage. (...) Je m'acheminai du côté de la rue Basfroi, je volai, sans préméditation, une huître qui avait la forme d'un sabot. Je pouvais faire n'importe quoi après avoir répondu à un gamin⁴. »

L'auto-perception de la narratrice détermine le regard que cette dernière porte sur Patrice dont la qualification se réduit pour se restreindre au terme « gamin ». L'âge de Leduc ôte à son

1. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 347.

2. Ibid., p. 375.

3. Françoise Dolto, *Les Etapes majeures de l'enfance*, p. 186.

4. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 214.

admirateur puisqu'un « abîme sépare une femme de quarante ans d'un adolescent de dix-sept ans¹. » En effet, l'enfance est définie dans la relativité, elle se détermine ainsi en rapport avec l'autre suivant l'âge ou l'ascendance de celui-ci ; elle est donc toujours lien. La notion d'enfance devient caduque lorsqu'elle est en autarcie. Expansive, elle doit être ouverture pour survivre. Aussi est-elle essentiellement vie, mouvement, toute tentative de la statufier lui étant mortifère. Ecrire l'enfance, chez nos deux auteures, ce n'est autre que la désenclaver. Cette émancipation passe par l'implosion des attributs.

« NANCY. - Il a bouclé le garçon ? Avec les vipères ?

MME DISS. - Je t'ai dit, Jacky n'avait pas peur. Pourquoi boucler quelqu'un qui n'a pas peur et qui, à tous les ordres, obéit, à la fois endurci, modeste, insensible ?

Le père, mon fils, avait peur à sa place. Il était bien malheureux malgré sa cruauté. Nancy² ! »

Chez NDiaye, on parlerait en effet de présentations (le personnage est présenté une fois sous certains traits) plutôt que de représentations (la présentation du personnage est associée à la répétition) ; puisque les traits des instances actoriales ne sont jamais figés, ils oscillent, ondulent. L'enfant en l'occurrence est victime et téméraire, voire invincible. C'est également le cas du père dont le statut de bourreau est assorti de couardise. Le personnage ainsi se renouvelle, ne se répète pas. Les cadres, loin d'être figés, éclatent. L'écriture de NDiaye est foncièrement celle de la labilité. La vision que cultive l'auteure est celle d'un théâtre de la non-incarnation. Quant à Leduc, elle cultive celle de la réincarnation.

« Il engloutit la crème, les fruits. Je rayonnais. Ce jour-là il me parla de son enfance avec amertume, de sa mère qui vivait en Angleterre, des parents qui sont inférieurs aux animaux parce que les animaux se séparent vite et pour toujours de leurs petits.

- Ma chère enfant c'était exquis, me dit-il³. »

Son transfert du niveau prédicatif à celui discursif par le biais de l'apostrophe, fait du syntagme de l'enfance un élément qui s'impose autant par la fonction référentielle (étant donné le thème duquel la narratrice s'entretenait avec Maurice Sachs) que par la fonction phatique du langage (assurée par l'interpellation de Violette). Ne ressortissant à aucune détermination catégorielle du fait de sa large étendue couvrant à la fois la construction scripturale et la représentation actancielle, l'enfance se révèle méta-chronique.

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 213.

2. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p.39-40.

3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 344.

« Il avait eu envie de rire, il s'était retenu. Il gonflait ses joues, il mettait son poing devant sa bouche, il émettait un son entre le sanglot et le gloussement. Emu, il renversait la situation. C'était l'émotion d'un petit garçon timide et d'un homme pudique. Ce triste, d'aspect sévère, était capable d'égayer et de s'égayer. Son jeu m'allait au cœur¹. »

En somme, les personnages, en l'occurrence Jacques Guérin, représentent l'image enfantine qui, ainsi dépeinte dessine une enfance atemporelle. Cette dernière est, subsidiairement, situation tributaire de conditions extrinsèques, et essentiellement état que l'on a, acquiert ou conquiert. L'enfance est soit connaissance, suivant le jalonnement chronologique de la doxa – la connaissance dénotant ici l'aspect pragmatique, invariable, voire sclérosé par lequel l'enfance est balisée – ; soit reconnaissance, et ce dans les deux sens du terme. L'enfance, on s'y identifie, ou on s'en glorifie ; elle est perception ou consécration. Dans la première situation le personnage se voit enfant, et dans la deuxième, se désire tel. Finalement, on se choisit enfant. Cela fut le cas de Violette, qui voulait conquérir la paternité de Sachs, et le conquérir. Aussi cette dualité souligne-t-elle, encore, l'étroite corrélation entre l'amour et l'enfance. Une enfance qui se veut libre puisqu'elle est, en définitive, choix.

Cette liberté est par ailleurs celle d'une enfance qui surgit, sans précédent avertissement, puis disparaît tout aussi soudainement, pour réapparaître de nouveau. Hormis les passages où Leduc transcrit ses souvenirs ou encore quelques scènes dont une relatée dans une lettre à Simone de Beauvoir² la présence de l'enfant se fait sporadique et toutefois réitérative. La figure enfantine devient écho enveloppant le texte. Les œuvres des deux écrivaines sont celles de l'évanescence. Les êtres versatiles sont par ailleurs d'une présence fugace. L'éphémère laisse rapidement place au néant et les voix, se révélant résonnances, s'amenuisent jusqu'à l'infini, deviennent chuintements progressivement étouffés, et toutefois étouffants puisqu'étouffés et entêtants chez le récepteur qui deviendra la trace du personnage dont la disparition est souvent

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 143.

2. Dans ce texte épistolaire, Leduc raconte à Simone de Beauvoir une expérience qu'elle présente ainsi : « c'était un événement dans ma maison qui rumine avec moi » quand elle a porté secours à une voisine qui a demandé son aide car son « bébé se mourait vraiment » (*Correspondance*, p. 156). Cette longue lettre foisonnante de détails, s'achève par un passage pour le moins surprenant étant donné qu'il s'agit d'une remise en question de la perception et partant de la transcription littéraire de l'autre, en l'occurrence Simone de Beauvoir. « Je marchais encore, je me voyais dans la glace en pantalon d'homme, le bébé contre ma poitrine plate. C'était un spectacle louche. Je me disais que c'était de la sensiblerie, que deux mois de vie c'est un duvet qui tombe. J'avais peur. Je croyais que mon bercement donnait du mouvement à sa vie. Il s'est un peu assoupi en geignant, en souffrant dans le sommeil. Je me suis apaisée aussi et j'ai eu en le portant un moment de lucidité. Je comprenais que je vous écrivais des niaiseries, que je vous répétais à chaque ligne pendant des pages que je vous aime, que je vis dans le minuscule, que je vous parle de moi, de moi, de moi. Si ce bébé avait été à moi, je l'aurais jeté contre le mur pour l'achever dans mon accès de lucidité et de lâcheté. Ce n'est pas de la littérature. Je l'aurais fait au moment propice pour effacer ces années de sensiblerie, d'impuissance. Je doutais du livre que j'écris, je me disais que c'était du narcissisme sexuel, du figlorage. Je sentais la sensiblerie que je mets autour de ma passion pour vous. Comment trouver la moyenne entre l'épanchement, la complaisance et le dessèchement. » (Ibid., p. 157.)

ténébreuse. Chez Leduc, les êtres (proches ou lointains) sont condamnés à l'ensevelissement par la mort ou les drames¹. Quant aux personnages de NDiaye, prestidigitatrice de l'écriture, ils s'évanouissent dans le brouillard des événements suspendus et des métamorphoses inattendues (le fils et le maître pédophile dans *Les Grandes personnes* se transforme en un oiseau et la lignée matriarcale dans *Ladivine* est associée aux canidés). Aussi l'évanescence est-elle obscure chez Leduc et occulte chez NDiaye. Et le lien inextricable de l'enfance au morbide est loin d'estomper l'assombrissement de leurs textes brumeux et embrouillés.

Chez nos deux auteures en effet, les titres sont loin d'être édulcorés ou colorés, c'est un monde sombre et oppressant qui en émane, et la lecture intensifie cette impression de claustration puisqu'on demeure dans l'enceinte de ces œuvres de la rémanence dont l'exploration n'est nullement achèvement. Par conséquent et paradoxalement, en mettant en scène des univers de l'inconstance, Leduc et NDiaye cultivent une continuité réceptrice et perceptrice. Elles construisent des ouvrages qui semblent être leur propre prolongement, l'édifice s'érigeant presque indéfiniment, dans la tentative de dire des instances auctoriale et lectoriale. L'une et l'autre trouve ainsi son statut dans un désir inextinguible, incoercible de déchiffrer et de coder. Cela transparaît chez NDiaye à travers le versant psychologique de ses romans dans la mesure où elle se livre à la prospection des profondeurs secrètes de ses personnages, de leurs pensées, sentiments ou intentions ;

« A l'intérieur des récits la puissance des mots, y compris ceux qui ne sont jamais prononcés, est évidente. Insultes, rumeurs, tabous, ruminations langagières, non-dits et paroles regrettées constituent des moteurs essentiels des intrigues ndiayennes². »

D'où l'impression qu'elle donne à son lecteur d'errer dans un monde qui devrait exister (et non pas un univers qui est réalisé par le fait de sa transcription). Voguant et tanguant, le lecteur n'aborde à aucune terre de salut, il s'évertue à sonder les êtres sans s'en imprégner. Par ailleurs, nous retrouvons chez Leduc, l'association du livre à l'image de l'enfant avorté, symbolisant les espoirs déçus d'un ouvrage qui aurait dû voir le jour et qui en a été privé. Cela dénote l'angoisse de la vacuité éprouvée et transmise au lecteur, notamment par le biais des

-
1. Ces drames se suivent et ne se ressemblent pas, c'est en effet Fideline dans la maladie, Berthe souffrant de la déchéance de l'âge et de l'avitissement du sort, Sachs ou encore l'enfant de douze ans, Gérard, qui lui vouait une passion tout équivoque relevant d'une amoureuse filiation ; Esther dans la rafle des forces nazies ; Clotilde des *Boutons dorés* et Jean-Baptiste son petit frère : « son canard adoré. Il courait à travers la pluie – la pluie d'aujourd'hui – il jouait du tambour. Elle criait aux prunes bleues, à leur haleine glacée qu'il était son tambour major. Jean-Baptiste est mort » (*Les Boutons dorés*, p. 131-132) noyé et sa sœur ne put le sauver.
 2. Lydie Moudileno, op. cit., p. 67.

passages relatifs à l'exploitation (meurtrière) de l'enfance de et par l'auteure, l'écrivain-Violette se faisant presque proxénète de l'enfant-Violette.

Dans et après la découverte de ces auteures, persiste l'impression d'avoir frôlé l'impalpable, d'avoir entendu l'ineffable. Un sentiment d'impossible que Leduc, autant que NDiaye, se plaisent à développer chez leur destinataire. Cette prédilection pour la mise en avant de l'inconstance et de la multiplicité inhérentes à l'existence apparaît dans le thème de l'enfance qui suit ce même mouvement de flux et de reflux puisque celle-ci est majoritairement présente à travers le besoin rétro et introspectif des personnages.

L'écriture de nos deux auteures est à l'affût de l'enfance dans toutes ses manifestations, gravées en dépit de leur fugacité. En guettant chacune de ses apparitions, les œuvres retracent les marques pour les couler dans un matériau aussi solide que ductile, que Leduc et NDiaye travaillent et refaçonnent à l'image d'une enfance dont les empreintes se brouillent dans le sable emporté par le vent, se fossilisent dans les sédiments que l'on déterre à l'âge adulte, se creusent sous le passage et le piétinement d'un troupeau en transhumance. L'enfance est l'objet de l'acharnement des éléments qui, tout en l'inhumant, ne cessent de l'exhumer, d'en modifier la matière.

L'existence de l'enfant se conjugue à l'infinitésimal qui embrasse néanmoins l'univers. L'enfant chez Leduc est une particule diffuse. Il est contenu dans tout et, inversement, l'enfant englobe tout puisque sa présence s'éprouve à travers l'infime, sa vie se construit dans la rencontre avec l'ensemble de son environnement. Le petit est sujet et objet du monde dont l'édification procède du regard enfantin, et partant (re)produit l'écriture¹.

1. Nous abordons d'ores et déjà ce thème, qui sera plus amplement développé, car nous estimons qu'il est fondateur de l'univers leducien. L'esthétique du petit s'exprime dans la totalité du texte et est érigée en motif diégétique. Elle se manifeste donc à travers un grand nombre de passages, qu'ils soient dialogiques tels que : « Elle s'est détachée avec brusquerie.

J'ai demandé à Isabelle ce qu'elle fixait ainsi.

- Les cailloux, dit-elle.

Les cailloux c'était nous ; c'était l'instant tout nu. » (*La Bâtarde*, p. 98-99.)

A dominante descriptive et énumérative : « La gare végétait, mais un chariot, la bascule, un porteur, un flâneur, le guichet fermé, l'étiquette d'une valise enregistrée, la poussière qui habillait la gare de mélancolie surannée, me prédisaient : elle vient. Le volet de fer de la librairie proposait la méditation, le tramway avec son timbre et le refrain des essieux ajoutait de la frivolité aux petits déplacements. » (*Ibid.*, p. 102)

Ou narrative : « J'ai suivi Isabelle. Sa mise modeste m'oppressait et m'enchantait. Nous avons contourné un ramasseur de crottin. » (*Ibid.*) La concentration de ces extraits, voulue, est illustrative de l'importance de cette esthétique leducienne.)

Cette esthétique du petit amplifie la présence enfantine dont on capture tous les bruissements. Bruissement car l'enfance émet un son ténu et continu ; ténu car il s'exprime dans la fragilité de l'instant ; continu car il est redondant. C'est alors « un enfant a pleuré ¹ » par-ci, et des « enfants jouaient dans la cour de l'école, le soleil rentrait (...) ² » par-là, ou encore « la femme rit. Elle ne comprend pas le français. Elle berce son enfant ³. » Puis à la fin de la même page, comme en réponse à son début et en parlant de Simone de Beauvoir : « Elle marche pieds nus. Un enfant a crié, elle s'est envolée ⁴. »

La présence enfantine chez Leduc est à la croisée des chemins, elle est superflue et signifiante, arbitraire et justifiée, constante et lapidaire. Lapidaire à l'image des phrases au milieu desquelles et par lesquelles elle surgit. L'enfance est une, à la fois apparente et fuyante, comme ce garçon.

« Etrange. Pas un prêtre ne lisait son bréviaire sur cette route ce jour-là. Pas une âme, pas un chien, sauf un gardien de vaches de huit ans. Il se sauva les sabots à la main en entendant mes cris ⁵. »

La narratrice ayant failli être la victime d'un « demi-fou », « le viol et l'égorgement ratés » ⁶ allaient se produire sans témoin, à l'exception d'un petit berger qui a rapidement dévalé la prairie. En dépit de sa fuite, cet enfant remplit l'espace dans la mesure où la force observatrice de Leduc retient la manifestation, toute furtive qu'elle est, de ce garçon dont la présence est mise en exergue par la « description négative ». Laquelle est définie comme une « figure macrostructurale de second niveau, ou lieu, selon laquelle le narrateur dit qu'il ne peut pas décrire ce qu'il se propose de décrire, ou ne présente l'objet de sa description que par des

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 185.

2. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 418.

3. Ibid., p. 63.

4. Ibid.

Notons au passage que cette enfance ponctuelle, bien que moins parsemée, se manifeste également chez NDiaye qui évoque « deux femmes avec leur bébé » (*Ladivine*, p. 237), ou « des écoliers en short bleu et chemisette blanche avanç[ant] lentement sur le trottoir » (*Trois femmes puissantes*, p. 263). Par ailleurs, la présence parsemée de l'enfance est soit diégétique soit métaphorique, et les exemples illustrant l'un ou l'autre aspect sont pléthore. Les citations suivantes ne sont qu'un échantillon de la large perception leducienne de son monde sous le mode enfantin : "La maison tournait le dos à la route. Une maison née avec des volets fermés. J'entendis le cri lumineux de l'alouette. Maurice poussa la barrière enfantine." (*La Bâtarde*, p. 373) ; "Le temps faisait son ouvrage, le village fondait dans ma main et c'était la main d'un enfant qui s'endort." (*La Folie en tête*, p. 15) ; "J'observais un cycliste assis sur un banc, se reposant près de son vélo, j'observais la forme d'un bonbon dans une main d'enfant, la forme d'une fleur dans un pot, je croyais que j'écrivais sans crayon, sans papier parce que j'écoutais, parce que je retenais la caresse, la nuance, la romance du vent dans les feuilles." (*La Bâtarde*, p. 267)

5. Ibid., p. 90.

6. Ibid.

procédés indirects¹. » Tout en l'émaillant, la figure de l'enfant habille le texte leducien. Le mode perceptif de cette auteure rappelle l'écriture impressionniste chez NDiaye (il sera ultérieurement question de ces deux formes scripturales) puisque celle-ci a une écriture du flou. Ce sont des écritures du point.

« L'autre technique, impressionniste de Leduc consiste à supprimer toute marque ou embrayeur qui séparerait le fait de son vécu. Causes et effets s'enchevêtrent sans distinction formelle, sans rapports logiques. La perception du réel chez Leduc n'est jamais indépendante de l'interprétation². »

Cependant, si Leduc esquisse point par point, par touches, l'univers enfantin dont les couleurs s'intensifient graduellement au fil de l'œuvre, l'écriture de l'enfance chez NDiaye en dissout les traits distincts qu'il semble au lecteur percevoir au premier abord. L'enfance s'écrit dans l'éloignement ou dans le rapprochement, elle est ainsi, sur ce plan, différemment marquée dans les œuvres de nos deux auteures.

La représentation de la figure enfantine ne déroge donc pas à l'esthétique du petit chez Leduc : la nature, les objets dont l'hypotrophie, par une écriture focalisatrice et accumulatrice, se mue en hypertrophie, accaparant presque l'espace scriptural. L'enfant est à l'image de l'insecte que l'on voit fugacement, qui se livre à un jeu d'apparitions et de disparitions, mais dont l'absence se remplit de vrombissements, d'échos indistincts d'une onde persistante, imposant la présence enveloppante de cet être lilliputien. Quand il échappe au regard, il s'impose à la perception. L'enfance se révèle ondoieusement, sous l'apparence d'irruptions incisives et de cloisonnement textuel figé, notamment dans *L'Asphyxie* où les épisodes relatifs à l'enfant s'intègrent au récit en des passages en bloc. Elle est joueuse. La fragmentation produit ainsi un effet de coalition, d'agrégation. Les éclats forment désormais un corps intégrant l'auteure. Leduc disloque l'univers pour en proposer une autre version aussi, voire plus, solidaire. Elle s'approprie ainsi son environnement par un double travail de destruction/reconstruction en s'introduisant par les brèches, s'y glissant. Sa place est donc à la fois constitutive et constituante, observée et observatrice. Leduc est dans son œuvre figurante et actrice, finalement comme l'enfant qu'elle représente. Les deux sont donc indissociables. On décèle ainsi, d'ores et déjà,

-
1. Jean Mazaleyrat, Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Presses Universitaires de France, 1989, p. 98.
 2. Hélène Jacomard *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine, Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Librairie Droz S. A., 1993, p. 235.

l'auteure-enfant. Et l'écrivaine devient enfant quand elle se révèle d'une curiosité insatiable et qu'elle livre une relecture tour à tour optimiste et inquiétante de son monde.

Lors de ses voyages, notamment en Italie, à Sienne, Leduc se fait fine observatrice des enfants. L'état de ceux-ci devient le thermomètre de la satisfaction de la population. Cela ressortirait à l'anecdotique, mais est toutefois révélateur de l'intérêt porté pour l'enfance, lieu de focalisation et source d'interprétation (abusive ou pertinente) par l'auteure de la réalité sociale : « Comme les enfants sont heureux et éveillés parce qu'ils sont heureux¹. » Et pareillement, concernant la Hollande : « Les enfants ici sont heureux, très heureux. Pas une gifle, pas un reproche. Ils sont mal élevés mais ils ont des gros visages d'anges équilibrés². » La capture de la présence enfantine et de la maternité³ est souvent liée à un monde enchanteur.

« Quand je vous [Simone de Beauvoir] quittais, je l'attendais déjà... J'ai été plus émue encore parce que Sartre l'avait ramenée dans sa poche, l'avait jetée pour moi dans une boîte. Ce jour-là, il y avait eu une mauvaise chaleur. Je la lisais et je sortais pour la relire dehors, le long des quais. Il y eut une grande détente et des autobus peuplés d'enfants qui partaient en vacances et qui chantaient... Seuls instants surnaturels depuis votre départ⁴. »

Les mélodies enfantines se font ici le reflet de la légèreté de Violette lors de la réception d'une lettre de Simone de Beauvoir. Cependant, ce monde chantant de l'enfance peut se révéler angoissant en se manifestant à travers celui de la maternité : « J'ai vu pendant que je faisais mes courses une femme enceinte qui rendait du sang dans le ruisseau. Son mari qui lui tenait la tête lui disait : "Ne te force pas."⁵ »

Ces scènes ont la force de ce qui retient le regard de Leduc et qu'elle décrit comme des scènes captivantes et capturées pour être relatées. L'écrivaine était en effet admirative de la capacité des peintres à fixer le moment. Ce n'est autre que la perception de l'auteure qui octroie son importance à un fait en le mettant en exergue pour en escamoter d'autres et les reléguer au second plan. Ainsi présume-t-on de la primordialité de l'enfance et de la maternité par leur coloration au prisme de l'écrivaine et inversement puisqu'en accordant leur dimension et leurs teintes à ces événements *a priori* anodins, ceux-ci laissent leurs reflets miroiter dans le kaléidoscope, et sur les pages, leduciens.

1. Violette Leduc, *Correspondance 1945-1972*, p. 202.

2. Ibid., p. 254.

3. Leduc assiste souvent à des scènes familiales qu'elle ne manque pas de relater ; d'où une certaine nostalgie exprimée par les nombreux exemples tels que : « J'enviais les jeunes mères épanouies, j'enviais leurs horaires : la tablette de chocolat, le petit pain, le lait, l'orange qu'elles ouvraient comme s'ouvre une fleur ; j'enviais leur calme. J'oubliais leurs charges. » (*La Bâtarde*, p. 222.)

4. Violette Leduc, *Correspondance 1945-1972*, p. 47.

5. Ibid., p. 149.

Dans cette perception du monde, l'enchevêtrement des existences prend l'aspect d'une théâtralisation. Les renvois se font nombreux et le jeu de miroirs (souvent déformants) laisse entrevoir un univers de foire. En effet la liberté de l'auteure s'éprouve d'une part dans le réinvestissement de ses souvenirs et de sa vie, et d'autre part dans la mise en scène de personnages beckettien. L'absurdité n'est toutefois que mimée. Leduc, tel un saltimbanque, nous fait part de ses étranges rencontres avec des êtres aussi hybrides que fuyants, dont la narratrice fait partie. Ainsi, se voyant refuser la vente d'un pain à cause d'une heure tardive et ayant été trop pressante, Violette se voit jeter à la figure la farine des boulangers peu accommodants et sarcastiques. Cet événement anodin se mue en un passage surréaliste où le visage – dont ces derniers « ont dit qu'il fallait changer de tête » et que « cette tête ne (...) méritait pas [de pain] »¹ – devient un enfant injustement exécré et avorté.

" Mon visage pleurait de la farine. Ils ont arrêté le jeu. Je n'avais plus que les barreaux du soupirail. J'ai tâté mes cheveux. Ils étaient en velours. Je me suis levée. De ma jupe est parti un tas de farine. Un enfant glissait enfin entre mes jambes. Je suis rentrée avec ce visage. Lui et moi nous devons traverser l'empire de la nuit. Je le touchais. Il était saupoudré de farine. Il était doux. Je pleurais pour cet innocent². »

Ainsi, le texte, qui s'était éclairci grâce à l'image enfantine, s'assombrit. Cet obscurcissement est rendu soit par une isotopie relative à l'enfance, soit par l'intertextualité. Si, comme nous l'avons précédemment abordé, l'édification du monde enfantin par le biais des renvois en reflète l'ouverture et en accentue l'expansion, elle en renforce également l'emprisonnement et en resserre l'étau. L'enfance est au cœur d'un réseau sémantique ou diégétique qui la libère ou la condamne.

« Ce soir-là Gérard me dit qu'il s'ennuyait, qu'il préparait du matin au soir son vélo. Il l'appelait son vieux clou. Pauvre enfant sacrifié par nous tous. Il s'asseyait près de la petite table devant la cheminée (...). Il me demandait de lui lire ce que j'écrivais. Ses yeux brillaient. Je lui parlais de mes projets d'expéditions, il m'approuvait et vibrait de mes résolutions. Après une poignée de main d'adulte, il partait retrouver son réduit dans lequel il continuait de lire des poèmes à la lumière d'une bougie³. »

L'enfance, chez Leduc de même que chez NDiaye, est migration. Elle se dérobe à toute circonscription, se libère de tout angélisme béat, se révèle d'une grande porosité. Elle est

1. Violette Leduc, *L'Affamée*, p. 19.

2. Ibid., p. 20.

3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 410.

crûment éclairée. Dans les œuvres de Leduc notamment, elle est sous un effet stroboscopique puisque ses représentations, ses mises en scène, sont aussi intenses, aveuglantes, que saccadées. Le texte est alors haché par une enfance à vif, tranchée et tranchante ; d'où les sujets de la souffrance, de la mort ou du suicide infantin. Et par ailleurs, les multiples évocations de l'enfance représentent à la fois le mouvement et l'inertie, étant donné que le changement du point de focalisation ne fait qu'entériner la vision d'une enfance souvent en perdition. L'auteur rapproche notamment l'enfance de sa mère de celle de Genet, mettant en exergue la convergence de ces premiers moments d'existence vers leur aspect accablant.

« Je passai en revue ma mère, Beauvoir : je n'existais pour personne. Est-ce que j'existais pour moi-même ? Trop difficile, trop profond. Genet ressemblait à ma mère. Ils ne pardonnent pas leur enfance aux autres. La constance de leurs souffrances. Pardon, Genet, pardon, je ne le ferai plus. Il décrivait à Jacques l'emplacement des peupliers, il crayonnait. Je le devine, je ne suis pas à la hauteur de Genet. Il manque de gaieté, de légèreté, de spontanéité. Je suis, chaque fois qu'il apparaît, un lourd pavé. Je l'admire, je l'idolâtre jusqu'à l'abrutissement. Genet a besoin de la gouaille d'un gamin de Paris, de l'audace d'un petit gitan¹. »

Les personnages se font écho, et cela résonne, retentit dans l'enfance. L'œuvre de Leduc est un tissage, un maquis. En effet, dans la répétition se tapit la condamnation : celle des mères dont la souffrance est intergénérationnelle, celle des enfants dont la maltraitance est récurrente. Le lien s'établissant fatalement entre les deuxièmes et les premières fige encore plus les destinées, le texte devient son propre miroir ; est donc empêché un changement, une « réparation » (selon le schéma proppien). Outre sa charpente inter-actancielle (dans la mesure où l'auteure établit des renvois entre les personnages), l'intertextualité est fondatrice du texte leducien. N'ayant ni débuts ni clausules marqués, étant donné que le travail anté et prospectif pourrait être sans fin, il serait possible de rassembler ses livres en un seul, sans qu'il y ait heurt. Cet effet d'ensemble est accentué par l'absence d'indication classificatoire précisant une appartenance générique propre à chaque ouvrage (l'appellation par défaut peut donc être « récit ») de Leduc. Cette dernière développe l'écriture du foisonnement, de l'éclatement, de la fragmentation, et en même temps des renvois, des rappels ; elle cultive la sensation de tournoiement, voire de vertige. L'écriture leducienne est virevoltante. L'écriture leducienne de l'enfance est convulsive, épileptique, secouée par des crises fulgurantes et terrassantes. Cela pourrait être illustré par le passage où, Violette, sa mère et son demi-frère

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 145.

Michel, prenant le train parce qu'on « racontait que l'ennemi "ramassait" les jeunes gens de quinze ans¹ », demeurent impuissants, comme tous ceux qui s'entassaient dans le wagon, face à l'agonie d'un nourrisson souffrant de famine en temps de guerre. Faute de lait, l'enfant « mourut malgré l'eau froide, avant le lever du jour² ». La présence enfantine lamine ce passage et l'ébrèche. Elle est lancinante, tremblante, puis éprouvante. L'écriture de l'enfant par Leduc est parcimonieuse, laconique, autant de petits coups assés dont le dernier est étourdissant, assommant.

Toutefois, dès qu'on l'emprisonne, l'enfance se libère. Et à la mort prégnante dans l'univers de l'enfant fait pendant le décloisonnement de ce dernier qui est alors fondamentalement ambivalence. L'enfance se présente ainsi sous la forme d'une impulsion, d'un acte irrationnel dont l'absurdité révèle pourtant l'obsession leducienne. En effet, à la suite du désastre amoureux qu'elle connut avec Georges, l'auteure avoue – dans une lettre à l'ami de ce dernier, Alain, qui eut un rôle d'intermédiaire dans la relation du collégien avec Violette – un emportement qui aurait été inconsideré.

« Les riens importants : après votre lettre, Alain, couru dans un bureau de cartes d'alimentation pour les nouveaux tickets. Envie de kidnapper, envie gratuite, un bébé dans une voiture laissée dans l'entrée³. »

La présence enfantine chez Leduc est toujours éphémère et obsédante. L'enfance est à cheval entre présence et absence. Elle se joue entre ombres et lumières, elle est équivoque, comme l'est « la Puce », la fille de « Mme Gavotte, infirmière-soignante⁴ », personnage, parmi tant d'autres, faisant partie de l'entourage de la narratrice qui met en évidence l'ardeur d'une enfant pourtant malade : « La Puce cousait comme une petite fée, elle chantait comme un petit ange. Elle s'en alla chez l'épicier en jurant comme un charretier...⁵ »

La Puce résista longtemps à la mort malgré un cœur fragile, comme le rire de l'enfance fait face à la désertion d'une chambre d'hôpital où il ne reste que « quarante lits (...) [où] chacun est mort. [Où] chacun n'a plus à le faire⁶. »

"Ici, il faudrait soulever le linge écri quarante fois pour les voir. Ils ne lisseront plus le drap avec leur menton. J'ai été triste pour leurs parents. Je m'accrochais encore au pied du lit. Le temps

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 299.

2. Ibid., p. 302.

3. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 93.

4. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 287.

5. Ibid. p. 308.

6. Violette Leduc, *L'Affamée*, p. 44-45.

s'étalait. Le moineau était revenu. Il m'avait mise une fois dans le cercle de son vol, puis il était parti. Il n'avait rien froissé. Dans la salle B, qui était claire, le jour n'avait pas de nuances. Un enfant a ri derrière le mur de l'hôpital. Je les ai quittés¹. »

Elan et espoir de vie, l'enfance se détache de ce qui signerait sa fin. Elle trouve ainsi dans le paradoxe les sources de son renouvellement. La figure enfantine en est souvent fuyante, glissante, libre de toute chaîne et résistant à toute tentative de la cerner.

Nous constatons, par ailleurs, cet aspect chez NDiaye dans la mesure où elle dépeint également une image de l'enfant riche d'antagonismes, échappant à la platitude du monde réel. Dans un univers complexe où toutes les forces sont de concert, l'œuvre ndiayienne met en scène des puissances qui, afin de se manifester, habitent le corps enfantin.

« Comment résister aux arguments, à la sourde influence de l'atmosphère... C'est bien difficile, et ma propre fille, une enfant qui aimait tant sa maîtresse d'école, qui vous aimait tant, eh bé, elle est rentrée à la maison en proférant sur vous et votre mari de telles insanités que je ne l'ai pas reconnue, une petite fille si timide, si gentille, alors je me suis détournée d'elle sans rien dire, je tremblais, je suis sortie de la maison, je la croyais habitée par une espèce de démon² ».

L'élève de Nadia incarne ici le rejet et l'exécration dont cette dernière est devenue soudainement l'objet. La fillette, comme envoûtée³, devient le canal des propos injurieux qui ne sont que l'expression véhémement de l'abjection d'une protagoniste qui a dénigré, injustement, ses parents.

Cette dimension ésotérique est associée, dans l'œuvre ndiayienne, à une connaissance qui investit non seulement le corps de l'enfant mais aussi son nom. Ainsi, Nadia s'interroge : « Quelle espèce de connaissance m'est imposée par ce prénom intolérable, Souhar ? De quoi est censée m'informer ma propre petite-fille, un bébé de quelques mois⁴ ? »

Les parents dans *Mon cœur à l'étroit*, mais également dans *Ladivine*, sont vengés de l'enfant par des forces occultes, supérieures. Une instance ascendante s'évertue à leur rendre justice, à rétablir leurs droits. La famille chez NDiaye est une structure branlante, vacillante, bancale, toutefois son organisation est rétablie par la présence d'un *deus ex machina*.

1. Violette Leduc, *L'Affamée*, p. 46-47.

2. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 34.

3. Dans *Ladivine* également, Annika, la fille du personnage éponyme et de Marko Berger, possédée par une force occulte est « invitée » à « dans[er] avec la mort de Wellington (...) qu'elle ne parvenait plus à repousser » (*Ladivine*, p. 271) : « Aussitôt la fillette cessa de tourner. Elle s'abattit sur le sol où elle resta prostrée, le temps, pensa Ladivine, de retrouver ses esprits et de chasser ceux de Wellington. » (Ibid., p. 272) Le jeune homme, ayant le joué le rôle de guide pour la famille est mystérieusement décédé après une chute dont l'auteur est semblablement Marko.

4. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 148.

« Je n'ignorais pas à l'époque la faiblesse et les prémonitions du père de mon fils, non, je ne les ignorais pas – cet homme trop vulnérable aux sentiments, aux présages, je le gardais sous contrôle, le soupçonnant de chercher la moindre occasion d'enfreindre la règle selon laquelle on ne devait en aucun cas parler de mes parents à notre fils, mais je savais ses défaillances et ses peurs, je savais ce qu'il pensait : qu'une quelconque providence un jour vengerait mes parents d'avoir été ainsi traités hors de toute révérence, de toute piété¹. »

La famille est régie par un système immuable, implacable, et même si les membres de cette cellule s'y soustraient, une puissance aux sanctions et châtements inéluctables restaure les règles à suivre et auxquelles on a fait défaut. On pourrait donc parler de loi familiale à l'observance de laquelle veille un juge suprême. Ainsi, bien que la représentation familiale chez notre auteure semble échapper à une expression canonique, étant fortement empreinte de fantastique, de mystère, elle répond à un ordre scrupuleusement respecté, et partant reproduit. La famille chez NDiaye demeure une microsociété, voire une cellule composant une société d'un agencement parfait. Le familial selon l'écrivaine est utopique. On rejoint donc de nouveau l'illusoire, l'imaginaire en somme. La famille est rêvée. Elle n'a plus d'existence tangible, s'évanouit. La famille n'est pas, elle pourrait, ou devrait être. Ainsi, l'écriture de la famille est modalisée (ce qui répond au « pourrait ») et son existence modélisée (ce qui renvoie au « devrait »), selon une aspiration à un équilibre, à une authenticité, voire une justice, familiaux. Cela serait étroitement lié à l'histoire familiale de l'auteure qui n'a pas connu son père.

On retrouve souvent, certes avec des variantes, cette image d'une enfance éclairée dans les œuvres ndiayiennes et leduciennes où l'enfant appelle l'adulte à voir ce qu'il s'obstinait à voiler. Par exemple, c'est Christine la fille de Michel Dehous et donc petite-fille de Berthe, qui, en garde-fou, assiste puis arbitre la discussion, ou l'altercation concernant Ernest Dehous, entre la narratrice et sa mère, en y étant la référence à la tempérance et à la sincérité.

« - Quitte-le, si c'est dur à ce point...

Christine promenait son landau. Le tact des enfants est infini. Elle s'éloignait si le ton montait.

- J'irai où ? a crié ma mère.

Elle me donna à voir, avec la force d'une gifle, un vieux visage masculin encadré par un foulard bleu marine. Tu n'as pas de cœur, tu ne me prendrais pas chez toi (...). Je quittai ce regard, je me tournais vers la fraîcheur et l'insouciance. Christine me fixait, une main sur la hanche, une main sur la barre du landau.

Je ne répondis pas à ma mère. Je n'avais pas de quoi la faire vivre². »

1. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 346-347.

2. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 330.

L'enfance est ainsi lourde de signification bien qu'elle soit, en particulier chez Leduc, représentée à travers des rencontres fugitives. Elle est surgissement et jaillissement. Chez Leduc, la figure de l'enfant, l'autre (par opposition à l'enfant identité dont elle nous livre les réminiscences) se fait jets, se fait par pointillés, elle est continuité entrecoupée. Aussi se livre-t-elle, en livrant son sens, de manière (in)interrompue.

« Nous étions angoissés ; la guerre approchait. Mlle Nadia me lisait avec fièvre les sombres éditoriaux des journaux. Je n'osais pas lui dire : assez, puisque nous ne pourrions pas l'éviter. Je suis ainsi : un frisson dans les feuillages de banlieue, un lapin qui criait, qu'on assommait, un enfant qui recevait une gifle, un ballon de basket qui tombait dans le filet, la plainte d'une scie mécanique, un mulot écrasé sur une route, une cloche de couvent qui sonnait puis se taisait, une anémone qui s'effeuillait, un jument qui galopait puis se couchait dans une prairie, un insecte qui se débattait pattes en l'air, un fil de ronce sectionné, deux cyclistes, deux copains roue libre dans une descente, une goutte de rosée à quatre heures de l'après-midi, un corbeau qui sautillait sur un désordre de labour et de fumier, un crépuscule incendié, une chaumière qui se ranimait avec de la fumée, une odeur de goudron bouillant, tout cela prophétisait plus sûrement que les journaux. Un malheur planait. Je voulais me promener, je voulais cueillir et respirer. La guerre serait là, l'aurore ne changerait pas. ¹ »

Dans ce passage asyndétique, la présence enfantine est tout aussi anecdotique que faisant partie de l'ordre du monde où elle est saisie au vol puisqu'elle est éphémère. L'enfance est une inaltérable existence bien qu'altérée. La violence est en effet corollaire de l'expression enfantine représentative de la fébrilité environnante, bouillonnante et intempestive de l'atmosphère d'une guerre menaçante, d'une brutalité aux aguets s'abattant sur les créatures qui relèvent également de l'enfance puisque dénotant l'innocence, la fragilité du petit (lapin, mulot). L'enfant est ainsi présence constante et rouage d'une grande dynamique. Il représente le monde et s'y inscrit. Cette écriture de l'enfant au sein du monde est également celle de NDiaye puisqu'il s'y confond et se fond dans l'univers, dont il fait partie intégrante, tout infime soit-elle, en le condensant. L'enfance est ainsi essence (à la limite de l'imperceptibilité, et néanmoins à laquelle tout se résumerait).

Leduc entretient un rapport boulimique au monde. En effet, sa perception saisit, guette les détails tout en embrassant, en étreignant la globalité. C'est une vision exponentielle, à la mesure de l'atome et du cosmos. L'enfant étant un élément de l'universalité en ce qu'il en est le réceptacle sensoriel et la traduction émotionnelle, d'autant plus que la capture de ce cosmos se fait sous le mode du ludique. L'enfance est en effet indéfectible à la quête amoureuse, en l'occurrence Violette est à la recherche d'Hermine après leur séparation.

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 287.

« Un mouton bêlait au loin, des enfants s'exerçaient dans le petit bain. Un...
 - Un...
 Je raclais l'herbe avec mes bras et mes jambes (...).
 - Deux, toi !
 Je donnais deux coups de ciseaux avec mes quatre membres, je réapprenais à sourire. (...).
 - Deux, toi !
 Ma longue glissade à plat ventre sur l'eau en serrant le barre fixe. (...).
 - Un... deux, toi !
 Nous quittions la baignade à midi, nous allions avec la superbe des jeunes filles romaines. Où était Hermine¹ ? »

Ainsi, l'enfance appartient au réseau interprétatif. D'une apparence aléatoire, elle revêt à l'inverse une force symbolique. Cet aspect trouve illustration dans le passage ci-dessus mais également dans un autre passage où, chargée du poids d'un différend avec Jean Genet auquel elle vouait une grande admiration, Violette Leduc tente de se faire pardonner grâce à l'intervention de leur ami commun. Lorsque Genet accepte qu'ils montent à sa chambre d'hôtel, Leduc annonce : « La situation changeait, Gérard Magestry lâcha mon bras. Il me souriait jusqu'aux oreilles. Deux petits s'envolèrent dans un escalier d'hôtel.² » Le recours à la métaphore *in absentia* des « petits » souligne donc le soulagement et l'allègement du fardeau que portait l'auteure. La référence enfantine est augurale (étant donné qu'ici, elle est expressive et traduit l'état de Leduc prête à se délester de la pesanteur de la colère de Genet à son rencontre). Elle est tout aussi légère qu'appesantie. L'enfance dans l'œuvre de Leduc relève du magique, de l'impénétrable, du mystère. Elle procède de l'interprétation du monde qui se fait miroir de la narratrice en signifiant ses états et leurs changements.

« Je sors du café. La chaleur est brutale. Je patauge dans cette chaleur. Les écoliers vont chez eux. Je n'avale plus ma salive. Elle navigue dans ma bouche. Cette salive m'empêche d'appeler les écoliers et les écolières libérés. Je les supplie, sans paroles, de me ressusciter. Je suis derrière une petite fille. Ses anglaises se déforment. Je voudrais les rouler sur mes paumes. Je roulais ainsi les boules de mastic. Elle saute sur les pierres. Elle en évite d'autres. Je reconnais mes jeux. Les jeux ne vieillissent pas. Le sien est grave. Je change de trottoir. Elle m'intimide³. »

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 243.

2. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 207.

3. Violette Leduc, *L'Affamée*, p. 24.

L'enfance est prise de conscience par les personnages de leur propre réalité. Elle sonne comme une vérité. Elle sonne puisque ses tintements dispersés dans l'espace textuel résonnent comme le retentissement d'une cloche et secoue l'être de celui qui en reçoit l'effet, notamment Violette. Dans l'extrait ci-dessus, l'observation de la petite fille joyeuse renvoie à la narratrice l'image de son accablement après le rendez-vous manqué par Simone de Beauvoir. La présence enfantine toujours en écho aux événements, n'est pas arbitraire, elle est réponse (à une angoisse, à un soulagement...). Chez nos deux auteures on esquisse l'image d'une enfance divinisée, investie d'une mission, porteuse de sens, symbole de sagesse (parfois à son insu). Augure ou clôture, l'enfance s'interprète en auspices, tour à tour assombrissant et éclairant les textes de Leduc et de NDiaye. L'enfance est soit mise en scène, soit en arrière-plan, toutefois elle ne se limite pas à la figuration. Elle est constitutive de l'existence de notre auteure.

« Ceux qui ne s'écoutaient pas vivre furent toute ma vie : la locataire qui piquait à la machine, la concierge qui prenait quelquefois de l'eau à la fontaine, les enfants qui parlaient entre une cuisine et une chambre à coucher. J'attendais : je recueillais les instants des autres, mon cœur s'épanchait sur le rebord des fenêtres¹. »

Leduc se nourrit de sa propre enfance, ainsi que de celle des autres. L'enfant est source. Et l'enfance est universelle.

1. Violette Leduc, *Ravages*, p. 420.

B. Monde exploré, mondes inexplorés

« Je lui offre le jour de mon départ une écharpe de soie verte. Aussitôt elle s'en couvre la tête, avant de se raviser et de l'enrouler bizarrement autour de ses hanches. Je lui parle de mes enfants. - Ah, dit-elle, m'empêchant intentionnellement de poursuivre, les enfants ne sont-ils pas le sel et le poivre de notre vie si fade ?

Ma mère est une femme en vert, intouchable, décevante, métamorphosable à l'infini, très froide et sachant, par la volonté, devenir très belle, sachant aussi ne pas le désirer¹. »

Du prosaïque à toute une mosaïque, de l'objet unique et déterminé à l'être complexe et indéfini ; cela est un chemin suivi par NDiaye tout autant que Leduc. Et si l'antithèse est ici syntaxique et sémantique, elle est surtout discursive et ontologique ; l'opposition qui leur est inhérente marque les personnages et distingue les univers des œuvres. Le détournement de l'étoile par son usage excentrique et le glissement de la couleur de l'objet vers la personne suivent une gradation observée à l'échelle micro, et partant macrostructurale. Ce mouvement, l'auteure le développe dans un monde que l'on ne peut appréhender de front, imposant la mobilité par flux et reflux, rapprochement et éloignement, où « le sens s'avère, à mesure de la progression de la marche, de plus en plus incertain » et où les personnages demeurent hermétiques à toute stabilité puisque « la fable avançant, cette identité s'évapore ou se digère² ». Ce fourvoiement est par ailleurs présent dans l'œuvre leducienne, toutefois sous des aspects accumulatifs ;

« J'enroule mes cheveux dans mes bigoudis, mes doigts chantent tes vingt-cinq ans, tes yeux bleus, tes cheveux noirs, ta frange modelée, ta guimpe, le tulle, ton grand chapeau, ma souffrance à cinq ans. Mon élégante, mon infroissable, ma courageuse, ma vaincue, ma radoteuse, ma gomme à m'effacer, ma jalouse, ma juste, mon injuste, ma commandante, ma timorée. Qu'est-ce que vont dire les gens ? Qu'est-ce que vont penser les gens ? Qu'est-ce que diraient les gens ? Nos litanies, nos transfusions³. »

La surdétermination, ce que Molinié appelle « surcaractérisation » définie comme « une surabondance de caractisèmes »⁴, et les antagonismes leduciens produisent le même effet de glissement et de profusion ndiayiens. Ainsi, nos deux écrivaines, par le biais de la figure hydrique de la mère, faite de mues et de mutations, dessinent un univers dont les éléments essentiels sont représentés par les paradigmes associés à cette figure ascendante, à son image

1. Marie NDiaye, *Autoportrait en vert* [2005], Mercure de France, Coll. Folio, 2006, p. 82.

2. Andrew Asibong et Shirley Jordan dir., op. cit., p. 120.

3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 21.

4. Georges Molinié, *La Stylistique*, p. 95.

ombilicale, ce dernier terme, dans sa pleine acception désignant la mère comme l'origine mais également comme le milieu, puisque les lexèmes la définissant se diffusent pour englober le reste de l'univers. Ces signifiants codent ainsi la perception de l'environnement par l'enfant au travers du visage de sa génitrice. Celle-ci, l'accompagnant, acquerra une ambivalence lui permettant de se fondre dans les éléments, et une ubiquité qui lui octroiera une position à la fois excentrée et centrale. Tel le liseré, la mère ne peut manquer d'être observée (d'où la chaîne interrogative marquant toutefois l'assertion et attestant de la force d'attraction du personnage maternel, essentiellement point de focalisation) et, en outre, modifie le regard que l'on porte sur le fond, l'ensemble. La mère est ainsi la jonction entre deux univers perceptifs, et en crée toutes les réfractions. Cette vision polychromatique et polymorphique est commune aux deux auteurs qui mettent ainsi en exergue l'objet, ses teintes, ses variations, jusqu'à l'infini.

Dans les œuvres de NDiaye et Leduc, la présence des éléments naturels est un fondement du texte et du métatexte ; motif et motivation de l'écriture. « Les règnes minéral, végétal et animal y dansent leurs peurs, y éclatent leurs limites, y fusionnent leurs essences¹», conduisent et nous invitent à leurs transports, nous prennent dans des figures exécutées, tout à la fois méticuleusement et frénétiquement, par deux auteurs orchestrant un spectacle virevoltant dont les acteurs (faune et flore, animés et non animés) tournoient, gravitant autour de l'enfant. Ce dernier est le réceptacle du monde qu'il accueille grâce à ses sensations inaltérables, il appartient à son environnement dans une symbiose rafraîchissante, ou une inscription déterminante. Dans un double mouvement de perception et réception, la nature est centre d'attention, tout en étant centre de l'enfant. Dans cette dynamique à deux sens, les mises en abyme s'ébauchent et s'inversent, l'environnement est alors source de l'enfance quand il en est la détermination, ou son horizon quand, au gré des transformations, la ligne est repoussée au-delà des limites du palpable et du vraisemblable.

1. Lucile Desblache, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, p. 61.

1. De la source

Dans l'observation du spectacle naturel, ce n'est autre que soi-même que l'on scrute. Ainsi, par l'effet de la métalepse, en admirant une toile chez Jacques Guérin, Violette Leduc retrouve la campagne dans laquelle ont baigné ses premières années.

« Mes yeux de délaissée se posèrent sur le lapin mort, au chaud de sa fourrure, un garenne pendu à un crochet ; souple, docile, la mort... (...) »

Le maître d'hôtel présenta des épinards couverts de sauce blanche. Je les savourais, j'apportais d'autres bouquets lumineux au lapin. J'avais été une enfant, j'avais été exaucée chaque fois que j'avais surpris un garenne, son chaste petit derrière, sa charmante petite queue dans un sentier, dans un bois, dans une plaine. Du fugitif et de l'instantané : le déclic d'une présence. Un innocent se sauvait comme un coupable. Soutine avait fixé sur une toile mes brefs ravissements¹. »

L'élément animé ou inanimé intègre d'une part l'énoncé pour le codifier et le structurer et d'autre part s'y intègre l'énonciation. Il est par conséquent référentiel et métaréférentiel, Leduc en faisant le cadre de prédilection où s'établit son ouvrage. L'attachement viscéral, voire vital à la campagne, l'auteure affirmant que « la vie à la campagne [lui] donne du bonheur [et qu'] à Paris, [elle] pense tous les jours au suicide² », ne fit que se consolider tout au long de sa vie, elle en fit par ailleurs sa tanière et son abri jusque dans la mort. Aussi écrivait-elle au sien d'un milieu naturel qui lui inspire (et l'inspire évidemment) à la fois confiance par la constance des géographies, et aventure par ses menues variations desquelles l'auteure est à l'affût.

« Je travaille une heure et demie ou deux, le dos appuyé contre un tas de foin, dans les prés qui bordent la Loire. Le roucoulement funèbre de la tourterelle accompagne souvent mon travail³. »

La proximité leducienne avec la nature est telle que l'auteure clame son appartenance à ce seul monde, celui des humains l'ayant mise au ban de la société et souvent aussi, de la littérature.

« Du soleil ce matin, maintenant le vent monte, le sommet du Ventoux est noyé dans la brume. Tous ces paysages changeants sont ma famille, mes vieilles connaissances⁴. »

Si nos deux auteures ont emprunté des sentiers différents, leur cheminement a eu le même commencement, celui de « la France profonde⁵ » dont elles reproduisent les personnages,

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 145-146.

2. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 74.

3. Ibid., p. 169.

4. Ibid., p. 450.

5. Andrew Asibong et Shirley Jordan dir., op. cit., p. 33.

évoquent les lieux et les éprouvent. En effet, NDiaye « saurai[t] (...) décrire [les intérieurs qu'elle connut adulte], mais (...) ne les ressentirai[t] pas¹ » ; à l'instar de Leduc, la transcription des endroits par lesquels l'auteure fut imprégnée enfant ne relève presque plus de la discipline scripturale mais de la fluidité d'un épanchement, nourri de la sève de ce qui est enraciné.

« Votre madeleine de Proust ?

Le parfum des champs de blé en plein soleil, juste avant la moisson. Une odeur qui me rappelle la Beauce, où j'ai passé une partie de mon enfance². »

Et à NDiaye d'entériner ce lien indéfectible et cette empreinte indélébile ;

« Aimez-vous les paysages agricoles ?

M.N. Non, pas spécialement. La campagne beauceronne est une campagne vraiment âpre et dure. Mais c'est celle qui m'a formée, qui a modelé en grande partie mon esprit³. »

Nos auteures ont en commun cette vision transcendante de la nature, elles n'apprécient pas tant le cadre agricole que son inspiration. Elles chérissent ainsi la ruralité en ce qu'elle est l'environnement où se forgera l'écriture. L'espace campagnard et l'espace littéraire se confondent donc, ils se mettent mutuellement en œuvre ; le premier laissant s'étendre, à perte de vue, les écritures ndiayienne et leducienne, le deuxième étant le champ où prospère dans la luxuriance le bourgeonnement paysan.

« Il faut que je me l'avoue : j'aime moins les campagnards et la nature. Je ne les aime pas directement. La littérature est peut-être entre eux et moi⁴. »

La campagne est tout autant déterminante pour Leduc que pour NDiaye. Structurante de leurs êtres, elle est donc à la source de leurs enfances, et ressource de leurs écritures ; la nature y est en effet fondamentale et sa présence y est soit instillation soit agrégation, mais dans les deux cas signification. La référence aux éléments naturels se présente chez Leduc sous forme de passages quasi monolithiques, étendus et dont l'abondance descriptive ressortit à la verve poétique et inépuisable de l'auteure, créant ainsi, par le biais de l'hypallage et de l'hypotypose – ou encore de l'accumulation de la forme condensée et elliptique de celle-ci, la diatypose, traduisant littérairement l'éveil de l'auteure à son environnement – qui, respectivement, nous

1. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, *Lire*, L'express.fr, 2001.

2. « En privé avec Marie NDiaye », entretien réalisé par Minh Tran Huy, lefigaro.fr, le 08 mars 2013.

3. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, 2001.

4. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 138.

surprennent et nous prennent dans un monde au sein duquel nous sommes submergés par les infimes impressions et pressions, puisque la ferveur et la fougue leduciennes nous laissent entrapercevoir son univers, presque par tâtonnement. A l'inverse, la nature ndiayienne est éparpillée dans le texte et ses renvois sont essentiellement narratifs dans la mesure où les passages au trait descriptif sont principalement à vocation exégétique car installant les soubassements de l'intrigue.

Les réminiscences ayant trait à la nature ressortissent à une inscription englobante de l'enfant dont les deux auteures ont une vision universalisante ; celui-ci puise sa particularité et sa quintessence du monde qui s'offre à lui et à ses sens. L'assimilation est telle que l'enfance devient appartenance à l'univers et en prend les multiples formes ; d'où la prédominance des images tour à tour de l'enfant-végétal dans *Les Serpents*, ou de l'enfant-animal : agneau, oiseau, cochon, dans respectivement *Rosie Carpe*, *Les Grandes personnes* et *Providence*.

« Ses jambes étaient des tiges¹. »

Dans *Les serpents*, Jacky se fond dans son environnement, et se mue en un maïs pour se perdre dans un champ menaçant et angoissant pour la mère, France, dont la hantise est que ses enfants soient engloutis par ces marées dont l'étendue est à la mesure de l'obsession des personnages.

« MME DISS. - (...) On ne voit que les maïs et les maïs et encore les maïs, France. Les maïs font le siège de votre maison, et la chaleur cogne et pas un arbre, que ces grands maïs qui ne font pas d'ombre.

FRANCE. - Il arrive que les enfants s'égarer dans les maïs. (...) Il faut parfois une demi-journée pour les retrouver. J'ai si peur qu'un jour l'un d'eux, perdu dans les maïs, meure de soif et d'effroi, que j'attends avec impatience la fin de l'été, qu'on les coupe². »

La récurrence du terme inchangé (puisque l'auteure ne recourt à aucune substitution générique ni pronominal), dénote la présence envahissante et écrasante de ces champs à perte de vue et de vie puisque celle de Jacky s'y évanouit, lors de la disparition de Nancy qui fut fatale pour l'enfant et fructueuse pour cette mère à laquelle la grand-mère réitère l'importance capitale, et néanmoins vénéneuse de cette plante nourricière.

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 31.

2. Ibid., p. 17-18.

« MME DISS. - Mais il suffira qu'il te jette un coup d'œil pour comprendre que tu arrives d'une vie toute brillante et victorieuse. Il en sera contrarié. Ils n'ont qu'une vieille voiture poussiéreuse, et regarde le toit de leur maison, regarde les fissures dans le mur. Il n'a pas réussi du tout, mon fils. La femme est serviable mais gênante. Ils vivent du maïs. Leurs enfants sont élevés au maïs et parfois, elle me l'a dit, ils se perdent et meurent dans les maïs. Ne meurent pas, mais s'étiolent dans les maïs. Oui...¹ »

C'est une source de subsistance mais dont la puissance substantielle (de par la taille et l'utilité) s'alimenterait de l'énergie des enfants sur laquelle elle prévaut, ceux-ci dispersant leur force au sein de ces terres cultivées ; les plantations les dominent comme l'était « le petit Jacky, moins haut, à treize ans, que les maïs² ». L'élément naturel n'a pas une présence ornementale ou figurative dans cette œuvre, il est personnage à part entière, un actant qui contribue à la violence et les sévices subis par l'enfant.

« MME DISS. – (...) Il court dans les maïs et les feuilles des maïs lui entament la peau tout comme des coups de cravache. Et choisissant ce mot de cravache, mon fils, son père, pour dissuader de penser à la ceinture dont il devait cingler les mollets du petit Jacky, pour éloigner la pensée ou le soupçon de cette ceinture. Comme on sait bien qu'il n'a pas de cravache, pas de cheval, mon fils³ ».

Les tiges de maïs, de par leur aspect longitudinal, deviennent les complices du père en constituant une diversion à ses actes de maltraitance. La culpabilité est détournée par ce géniteur qui s'érige en dominateur de ses serviteurs à la solde d'un seigneur à la folie vengeresse et meurtrière.

« MME DISS. – (...) Il se disait : elle m'abandonne un garçon dont l'aspect est pour moi une humiliation chaque matin, elle espère qu'il m'apparaîtra comme le reflet de ma déveine. Oh, il lui arrivait de crier, seul au milieu des maïs : Je suis le maître ! Qui m'abattra ? Il se disait encore : elle a laissé Jacky, Jacky m'appartient. Il s'occupera des serpents. Il m'a dit, une fois que j'étais là en visite : je le ferai dormir avec les serpents et les serpents ne le toucheront pas⁴. »

En effet, l'enfant est condamné à mort par empoisonnement ; et ce dans l'absence de la mère entretenue par sa frayeur du père, par son indifférence résignée et par les champs de maïs où elle se dissimulait. Nancy, camouflée par les plantes était maintenue hors des regards et se

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 40.

2. Ibid., p. 30.

3. Ibid., p. 26-27.

4. Ibid., 38.

préservait par là même de ses propres regards qui auraient signifié le déni de sa responsabilité à laquelle elle se dérobaît à l'abri des plantes, un manquement mis en exergue par la redondance du verbe perceptif.

« MME DISS. – (...) Tu aurais vu les vipères dans leur cage, derrière la maison, tu aurais vu, ornées des nombreuses signatures du père, les jambes du garçon, tu aurais vu tout ce qui n'allait pas¹. »

L'élément végétal est donc, doublement, le théâtre du décès de l'enfant puisqu'il est à la fois l'adjuvant de la puissance et de l'impuissance des ascendants. Quant à la présence animale, elle se transforme en l'instrument d'une exécution perfide et traîtresse, l'enfant étant dénué de toute méfiance et se vouant aux soins prodigués aux reptiles.

« MME DISS. – (...) Il en arrive à ceci, qu'il achète des serpents. Puis il dit au garçon si docile, si lointain, il lui dit : tu les nourriras et tu nettoieras leur cage, ce sera ton travail, apprends à n'avoir peur de rien². »

Cette exécution de l'enfant est chargée d'une dimension sacrificielle, celui-ci est immolé sur l'autel d'une divinité afin de s'en attirer les faveurs. En effet, les ascendants dans l'œuvre ndiayenne sont souvent des damnés qui croient pouvoir se libérer de leurs démons en s'exorcisant de la malédiction qui, s'étant emparé de leur progéniture, les maintient prisonniers de ses affres. La purification serait alors le pendant de la dépossession de son propre prolongement, source d'infortune, d'opprobre et d'infâmie. C'est ainsi que Rosie Carpe faillit se rendre coupable d'un « abandon mortel³ », et l'ultime déliquescence (dont les prémices se manifestaient dès la conception) de Titi, le petit Etienne, lui aurait été imputable sans l'intervention de Lagrand qui sauva l'enfant atteint de leptospirose. La protagoniste éponyme nourrissait le désir de laisser son enfant s'éteindre, croyant que cela lui permettrait d'être enluminée et colorée, de quitter la fadeur jaune de son existence dont l'enfant aurait entretenu la pâleur.

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 35-36.

2. Ibid., p. 35.

3. Paula Jacques, entretiens avec Marie NDiaye 2001-2005, extraits des émissions « Cosmopolitaine » enregistrées et diffusées sur France Inter les 4 novembre 2001 et 13 février 2005.

« Elle a l'impression que cet enfant la tire vers une histoire sordide, triste, inextricable. Elle a l'impression que c'est le seul moyen pour elle de vivre, finalement¹. »

De même, le père dans les serpents verra en Jacky la personnification d'un échec d'autant plus cuisant et dégradant que la mère connut le succès qu'il convoitait. Les scissions du couple procréateur causent la perte de la progéniture ; en détruisant ainsi sa complémentarité et son complément, la parentalité est annihilée. Ne demeure que l'obstination d'un sacrificateur.

« MME DISS. – (...) Ce qu'elle ignore, c'est que mon fils est fou : il veut offrir les enfants pour s'acheter la faveur du feu d'artifice. Je ris car c'est grotesque.

FRANCE. - J'offre les enfants et derrière moi je les laisse, en sacrifice.

MME DISS. - Mais à qui mon fils veut-il soumettre les enfants ? A la mystérieuse divinité du feu d'artifice !

FRANCE. - Et le premier petit Jacky ?

MME DISS. - Il l'a voué à qui ?

FRANCE. - Oui ?

MME DISS. - A la déesse des vipères². »

Pareillement, Ahmed ou Aimé, dans *Papa doit manger*, voudra se délester de l'existence encombrante de Bébé. Un fils déficient mentalement qui est tenu pour responsable de l'immobilisme, voire de la dégradation paternelle. Aussi ce père est-il hanté par l'ambition tout aussi dévorante d'engranger « des fortunes³ » que de se délivrer de « cet innocent et indéniable désastre qu'est [le] garçon⁴ » d'une mère prostrée et prosternée dans son accablement,

« ANNA. - Mais, mon pauvre Bébé, non, ce n'est plus suffisant pour lui que je l'aime, moi seule, car de plus en plus je suis faible et dégoûtée, de plus en plus il m'est pénible de devoir prendre sur mon seul dos l'amour qu'il mérite et réclame⁵. »

et d'un procréateur fulminant, s'érigent en créateur. Se succèdent en effet les adjurations pour en accentuer la force de conjuration. De cette manière, la redondance met en exergue un acharnement paternel aveugle et déplace l'obsession d'une condamnation céleste en l'exécration absolue, puisqu'archaïque et viscérale, d'une progéniture difforme, d'« un enfant pareil » que « rien ne (...) fera (...) aimer, jamais, jamais⁶. »

« ANNA. - Bébé est comme il est, mais si tu pouvais l'aimer, veiller sur lui.

1. Paula Jacques, entretiens avec Marie NDiaye, 2001-2005.

2. Marie NDiaye, *Les Serpents*, 74-75.

3. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 44.

4. Ibid., p. 45.

5. Ibid., 47-48.

6. Ibid., p. 45.

PAPA. - Je file chez ton frère. Il faut qu'il nous délivre de Bébé ou nous n'arriverons jamais à rien. C'est Bébé qui nous tient prisonniers de Courbevoie, pieds et poings liés dans ce coin désolant¹. »
« PAPA. – (...) Bébé nous tient captifs. Il nous faut une place pour lui, où que ce soit. Mais je n'ai plus peur de le dire : Anna, maudit soit Bébé. Oui. Maudit soit-il. Tu m'entends ? Maudit. Vingt fois maudit. Il est mon châtement mais je n'ai pas à être puni. Il est ma honte quotidienne et sa laideur nous diminue tous les deux - mais pourquoi serais-je condamné à subir la honte toute ma vie, chaque jour de ma vie ? Il faut que Bébé disparaisse dans le premier établissement venu et que j'oublie Bébé pour devenir l'homme que je dois être. Je suis brillant. Je dois être enfin victorieux². »

L'enfant est somme toute l'offrande dans la cérémonie propitiatoire où le seul contentement escompté n'est autre que la satisfaction perfide de la main sacrificatrice. NDiaye a en effet mis l'accent sur le caractère « primitif³ » des ressentiments humains qui trouve écho dans la représentation animale de l'enfant en premier lieu, et du parent en second lieu. Implicite ou explicite, le rapprochement de l'image de la descendance à celle de la bête vouée à l'immolation est souvent annonciateur de l'exécution. Le réseau métaphorique que l'auteure met en place est corrélé à la progression de l'intrigue vers un dénouement inéluctable, souvent fatal dans les deux acceptions du terme ; l'acheminement textuel et semé d'allusions religieuses consacrant l'oblation.

« Titi [est] présenté (...) comme l'agneau Pascal (RC, 309). On retrouve par cette image la dimension christique qui hante le roman et se prolonge dans sa dernière page avec la vision de la « tête décollée » de saint Jean-Baptiste. Mon cœur à l'étroit amplifie cette thématique sacrificielle en faisant d'Ange (le bien nommé ?) le personnage pivot de l'histoire⁴. »

Dans cette optique, la fragilité de la proie est confortée par l'inoffensivité et l'abnégation qui font de l'enfant l'être dont la pureté désigne à la crucifixion.

« MME DISS. - Le pauvre Jacky était aussi bénin qu'un petit lapin. Et vulnérable, fragile, malingre. Ton garçon était humble. Je l'ai connu jusqu'à ses treize ou quatorze ans. Ce garçon était aussi gentil qu'on peut l'être⁵. »

Ainsi, sous le mode comparatif ou métaphorique (souvent *in absentia*, ce qui renforce le rapprochement), les attributs assignés à l'enfant s'accumulent et l'acculent. Le jugement parental est alors sans appel envers une progéniture irrévocablement dénigrée. Cependant, la

-
1. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 40-41.
 2. Ibid., p. 43.
 3. Paula Jacques, entretiens avec Marie NDiaye, 2001-2005.
 4. Andrew Asibong et Shirley Jordan dir., op. cit., p. 90-91.
 5. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 29.

correspondance entre enfance et bestialité est d'autant plus dépréciative qu'elle se lit suivant la grille du manque.

« J'espérais retrouver des petites bien élevées, douces comme des chattes, s'exprimant bien. ¹»
« PAPA. - (...) Il faut dire, Père, s'il te plaît, nous deviendrons de belles petites bêtes fines et longues, de splendides sauterelles dépourvues de la moindre graisse sous le menton, si tu nous donnes ce petit billet². »

Aussi les filles d'Ahmed apparaissent-elles tour à tour sous les traits accomplis de la carpe, ou dans la peau évidée des animaux auxquels la ressemblance aurait été gratifiante et valorisante dans le regard parental.

« Papa. - Cette fille-là ouvre la bouche mais on n'entend rien. Elle parle et parle dans la langue des carpes, les grosses carpes de rivière à la chair grise, au goût de vase³. »

Cette analogie réfère à celle qui a structuré le roman *Rosie Carpe* et nous renvoie au motif de l'enfant mutique ou réduit au silence que l'on retrouve dans la plupart des œuvres ndiayiennes, de même que leduciennes. La carpe est en effet « le plus souvent associée à l'image de l'ignorance et de la bêtise parce qu'elle ouvre sans cesse la bouche et semble incapable de s'exprimer malgré ses efforts pour y parvenir⁴ ». La présence de l'enfant se fait absence d'autant plus qu'il se fond dans un environnement hostile prêt à l'aspirer, le happer. Par ailleurs, l'assimilation de l'enfant au règne animal participe à et de l'indétermination de celui-ci, étant donné que l'accent est mis sur l'aspect mercantile du lien de l'ascendance à sa progéniture réduite à la simple expression d'un amas de chair imposante, notamment du fils dans *Révélation*, dont l'encombrement physique est suggéré par la lourdeur mentale, à l'instar de BEBE, le fils rebuté d'Ahmed.

« Ce fils-là, pensa-t-elle soudain, était-il un animal qu'elle allait vendre au grand marché de Rouen ? Avait-elle un intérêt à se débarrasser de lui ? Non, non – elle eut un sourire las –, il était tout simplement intolérable, affolant, d'avoir auprès de soi, sous son toit, respirant le même air, précisément ce fils, avec ses manies obscures, sa pensée suffocante et monotone⁵. »

Ainsi, le champ sémique de la bestialité étayé de l'hyponymie, varient les qualificatifs attribués à l'enfant tantôt volatile, tantôt artiodactyle, tantôt orthoptère ; néanmoins, en dépit de

1. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 21.

2. Ibid., p. 27-28.

3. Ibid., p. 25-26.

4. Jean Pruvost dir., *Dictionnaire des animaux de la littérature française, Hôtes des airs et des eaux*, Editions Honoré Champion, Paris 2015, p. 79.

5. Marie NDiaye, *Providence*, p. 173.

cette multiplicité l'enfant semble cantonné au seul état de la créature que l'on tente d'amadouer afin de l'apprivoiser par des surnoms douceâtres ou des sommations impérieuses.

« PAPA. – C'est moi, mon oiseau. C'est moi. Papa est revenu¹. »
« Ami, approche. Viens chercher². »

C'est de cette manière que le piège paternel s'ouvrira dès le début de la pièce *Papa doit manger* pour se refermer sur les enfants de celui qui se renomma Aimé et mit sa famille aux abois ; l'une des deux filles étant disparue et regrettée par MAMAN,

« Il y a des mois et des mois que je n'ai pas de nouvelles d'Ami. Où est-elle, je l'ignore. Elle se porte mal et personne sans doute ne veille sur elle³. »

Et l'autre, Mina, se trouvant contrainte à apporter soin et attention à un père qui n'en eut nullement à son égard.

« Voilà pourquoi je viens aujourd'hui. Mon père est ainsi, sans gratitude et sans tact. Nous sommes à l'étroit. Mon mari voudrait voir partir mon père – mais où ?
On ne peut pas l'assassiner, ai-je dit.
Est-ce qu'il vivra longtemps⁴ ? »

De même, Djibril relève du bestiaire, puisqu'ainsi le perçoit Rudy voyant en son fils la bête craintive et méfiante dont il peine à gagner l'affection.

« Il 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 génisse⁵ ». »

L'assimilation de l'enfant à son environnement ne se cantonne pas aux procédés analogiques. La confusion entre le monde enfantin et le monde animal est telle qu'ils finissent par se substituer l'un à l'autre. La progéniture prend alors des allures bestiales. Ainsi Nadia, fuyant Bordeaux où l'opprobre fut jeté sur le couple qu'elle forme avec Ange, retrouve son fils, en dépit de leurs rapports altérés, au village de San Augusto, où il habite presque en reclus avec Wilma, une femme inquiétante, qui a remplacé auprès de Ralph son épouse Yasmine. Par ailleurs, Nadia constate la disparition de la petite fille de ces derniers. L'enfant demeure donc

1. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 9.
2. Ibid., p. 21.
3. Ibid., p. 90.
4. Ibid., p. 89.
5. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 229.

abstraite autant sur le plan physique que patronymique, sa grand-mère ne l'ayant jamais vue ni ne pouvant se résoudre à prononcer son prénom, Souhar. La fillette semble avoir été supplantée par l'animal que Ralph et sa nouvelle compagne ont adopté.

« - Tu parles de cette bête comme de ton enfant, dis-je.

Le visage de mon fils se contracte, se ferme. La nuit est noire dans les fenêtres étroites. Entre deux aboiements le silence est absolu.

Mon fils et cette Wilma semblaient vexés, presque peïnés, de réaliser qu'ils connaissaient si imparfaitement les raisons du comportement d'Arno. A cette blessure d'orgueil et d'affection j'ai mesuré l'amplitude de leur tendresse pour le chien.

Ils n'ont donc pas d'enfant à aimer autant ou est-ce que la fillette ne leur suffit pas, est-elle décevante, est-elle laide ou marquée de trop de signes gênants¹ ? »

La présence du canidé paraît d'autant plus décisive qu'au niveau de la sémiotique narrative, cette figure cumule deux rôles et acquiert une envergure agonistique. Un terme qui est déterminé comme suit par Molinié.

« Les agonistes réunissent des classes d'acteurs, unifiables par une fonction déterminée, (...) comme le héros, l'adjuvant, l'opposant, le traître². »

Jouissant du double statut de la descendance et de l'ascendance, Arno inspirerait, outre l'affection, la crainte à Ralph. Il est investi des fonctions d'« adjuvant » et d'« opposant » que « Greimas considère (...) comme des personnages secondaires, liés aux circonstances, simple projection de la volonté du sujet lui-même³ », sauf que dans le roman ndiayien, la notion de « sujet » se confondant avec celle de « héros » est caduque. Ralph se situe en effet du côté de l'« objet » sur lequel Wilma a jeté son dévolu, et qu'elle désire accaparer, et nous verrons en Arno l'alter ego de cette femme tour à tour humaine et ogresse.

« Hier quand Wilma m'a montré ma chambre puis quand elle m'a auscultée, Ralph n'était-il pas seul ? Non, non, il était avec le chien, c'est Arno qui le tenait à l'œil⁴. »

L'animal est donc duplicité, voire complexité. Il est présenté sous le signe du polymorphisme dont certains aspects sont communs à nos auteures, sans que les deux ne perdent leurs particularités.

1. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 317, 302.

2. Georges Molinié, *La Stylistique*, p. 28.

3. Evguéni Mélétski « L'étude structurale et typologique du conte », in *Morphologie du conte*, Vladimir Propp, Seuil 1970, p. 222.

4. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 332.

La représentation animale accompagne en effet la présence enfantine également dans le texte leduzien où cette corrélation correspond, comme chez NDiaye, à un aspect originel se manifestant dans le dénudement ou le dénuement. Cet état d'indigence s'exprime physiquement et il est la traduction en un langage soit bestial soit enfantin de la privation affective dont souffre Violette. La frustration émotionnelle prend alors la forme animale ou fœtale, et dans les deux cas primitive, comme l'est par ailleurs la désaffection et la répulsion indomptables qui submergent Berthe et s'expriment brutalement devant l'obligation de prendre sa fille par la main.

La révolusio n physique éprouvée par les ascendants à l'égard de l'enfant prend grande part dans l'œuvre ndiayienne et trouve dans le premier ouvrage leduzien une illustration d'autant plus saisissante que cet incipit de *L'Asphyxie*, communément cité et à raison, empoigne le lecteur par son intensité et le texte par sa puissance. Placée sous le signe de l'exécration maternelle qui se condense dans ce prologue, l'œuvre entière en est alors l'ensemble de déclinaisons, la structure d'éta iement de l'agressivité de la génitrice.

« Ma mère ne m'a jamais donné la main... Elle m'aidait à monter, à descendre les trottoirs en pinçant mon vêtement à l'endroit où l'emmanchure est facilement saisissable. Cela m'humiliait. Je me croyais dans la carcasse d'un vieux cheval qu'un charretier tirerait par l'oreille... Un après-midi, alors qu'une calèche fuyait, éclaboussant de ses reflets le sinistre été, au milieu de la chaussée, je repoussai la main. Elle me pinça davantage et me souleva de terre comme un poulet qu'on enlève par une seule aile. Je devins molle. Je n'avançais plus. Ma mère vit mes larmes.

- Tu veux te faire écraser et tu pleures !
C'était elle qui m'écrasait¹. »

L'emprunt des images au règne animal est ici révélateur du refus opposé à l'enfant de toute appartenance humaine et a fortiori de l'expulsion du champ maternel. Violette est rarement désignée par son prénom, Berthe Dehousse ayant souvent recours, afin de mettre l'accent sur le caractère plaintif et gémissant de sa fille, aux attributs métaphoriques par lesquels la détermination acquiert une radicalité désignant Violette comme l'être ayant presque l'apanage des lamentations (« Je suis un saule pleureur. Ma maman le disait². ») ; et aux sobriquets forçant le trait dans un renchérissement quant à la spécification qui s'entend dans l'usage dialectal et épithétique.

« Je ne pouvais pas l'aider : je pleurais.

- C'est drôle, on ne peut pas parler avec toi, sale braizou !

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 7.

2. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 37.

Braizou, dans le Nord, vient de braire. Elle a toujours trouvé que je pleurais comme un âne¹. »

La caractérisation enfantine par la récurrence imagée dans l'œuvre leducienne ressortit aux résurgences lancinantes, obsédantes voire torturantes. Ce phénomène de recognition (étant donné que l'être de Violette est subsumé à un attribut constant) entérine l'indélébilité des propos maternels. Ces réminiscences ont en effet un retentissement quant à la construction de l'enfant et par ailleurs à celle du texte. Ainsi, en dépit de la réitération du signifié, la variation signifiante crée un réseau isotopique relevant de l'animalisation. Ce mouvement scriptural est d'autant plus palpable que les ressorts métaphoriques procèdent de deux niveaux : celui du discours rapporté du personnage maternel, et dans ce cas les analogies sont teintées de prosaïsme, et celui du discours littéraire plus recherché et constituant néanmoins l'extension du premier qui en le soubassement : l'écriture de Violette étant la transcendance des propos de Berthe (dans l'extrait ci-dessous mais également dans l'absolu). Ainsi l'auteure est-elle encline à l'amplification et nous pousse-t-elle à une escalade sémantique à la recherche du sens qu'elle souhaite nous laisser entendre.

« Lorsque nous considérons deux objets, si différents soient-ils, il est toujours possible en parcourant la pyramide des classes emboîtées, de trouver une classe-limite telle que les deux objets y figurent ensemble, mais soient séparés dans toutes les classes inférieures². »

Cela est tangible dans ce passage où le transfert s'établit du commun vers une métaphore-métonymie suggérant une rencontre de connotations culturelles liées à ces animaux « réputés pour leur cri et pour nicher dans un trou ou un nid abandonné³ ». Violette serait ce « rapac[e] nocturn[e] (...) [à] l'étymologie (...) incertaine, onomatopéique, évoquant le cri de l'animal. Dans leurs noms “on trouve l'obscurité et les ténèbres de la nuit”⁴ ». Violette serait donc une créature de mauvais augure, dévorant les maigres économies et la besogneuse existence de Berthe et Fideline, oscillant entre reniement et désintéressement. Si la mère déclare le bannissement de sa fille, cette dernière le proclame.

« Tu pesais le poids d'un petit poulet, me dit-elle. Tu es née, tu as pleuré. Jour et nuit. Ce que tu as pu braire... Me voici coupable d'avoir tant pleuré sur un bavoir. J'écoute et je me tais. Tout notre argent s'en allait en visite de médecin, en notes de pharmacien. Un souffle. Tu étais un

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 330.

2. J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon, op. cit., p. 107.

3. Jean Pruvost dir., op. cit., p. 83.

4. Ibid.

souffle mais tes yeux brillaient. Mes yeux brillaient. Pourquoi n'étais-je pas un hibou abandonné¹ ? »

Leduc se trouve donc dans un état de dépouillement, subi d'une part face à une mère dépourvue de tendresse à son égard et d'autre part face à une société sans compassion qui a accablé l'auteure de ses persiflages. Ces railleries, son proche entourage y prendra part, notamment Simone de Beauvoir qui la qualifiait invariablement, dans ses échanges épistolaires, de « femme laide », et Maurice Sachs qui ébaucha, en s'inspirant du physique de celle qui devint écrivaine sous ses exhortations, le portrait de Lodève assimilée à une « gargouille ». La narratrice de *La Bâtarde* fut confrontée à un autre visage ricanant dans la scène du pont de la Concorde, un épisode situé au cœur de l'œuvre et occupant une place importante parmi les expériences marquantes vécues par Leduc ; ce passage fera en effet l'objet de réflexions et de multiples modulations (dont atteste la correspondance avec de Beauvoir).

« - Oui, dis-je avec un grognement de bête.

Hermine a changé de place. Elle m'entourait les épaules.

Je voulais émettre des sons. Ce n'était que des « areu » de nourrisson pris dans un crachat, une provision de chagrin que je ne pouvais pas expectorer.

(...) J'ai mal et toi tu me fais mal. Tête de veau, coloris de la flanelle claire, toute languide tête de veau couchée sur la verdure du tripier, prête-moi ton sommeil, prête-moi l'extase de ta bouche fendue. (...)

- Tu ouvres la bouche et tu ne dis rien, a chuchoté Hermine.

- a e i o u, grognai-je.

Ma trompe se replia sur elle-même. Je ne pouvais pas suivre Hermine.

- Colle, colle. Y a. Sur. Le. Parap. Parapet.

(...) Le vent montait, je recevais de l'étaupe dans ma gorge.

- Détache-moi du pont, ai-je supplié.

Elle n'entendait plus ce que je disais.

Est-ce qu'on demande à une centaine de mouches mortes de se décoller du ruban gluant, de s'envoler² ? »

A la dégradation d'une remarque lancée par une femme ayant éructé un « moi, si j'avais cette tête-là, je me suiciderais³ », répond la rétrogradation à un état d'enfance et de bestialité qui s'emmêlent et se rejoignent dans l'absence et l'incapacité de parole, vu que *infans*, associée *-fari*, « parler » au préfixe *in-* à valeur négative. Dans ce processus régressif, l'auteure se reconnaît dans une succession de représentations animales « Le vent n'avait que faire de ma

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 27.

2. Ibid., p. 218-219.

3. Ibid., p. 221.

trompe, de mes palmes, de mes paupières démesurées¹» ; la difformité est par conséquent non seulement dans la distorsion provoquée par la poussée des appendices mais également dans la combinaison monstrueuse résultant de leur assemblage. La récession ainsi matérialisée rappelle le personnage à sa réalité insignifiante d'insecte dont l'immondice est accrue par la vision d'une nuée de « mouches » engluées, et en outre, à son apparence défigurée par un nez jugé proéminent symbolisé par la protubérance nasale du pachyderme. La sentence, tombée tel un couperet, dépêche toute illusion de distinction à laquelle aspirait Violette en s'apprêtant coquettement et chèrement grâce au dévouement d'Hermine ; et met en lambeaux l'habit qui est alors accoutrement et non ornement. Dénudée du « costume Schiaparelli [qui la] quitte [et] se désagrège² », le personnage retrouve une enfance primitive, dénuée et exposée dans sa fragilité misérable.

« Je voulais aussi le balbutiement de la nuit.

- J'ai froid, dis-je avec une pauvreté d'enfant³. »

L'association de ces deux états d'enfance et d'animalité est un motif redondant dans l'œuvre leducienne. La convergence se lit dans la posture quadripède et dans une nudité originelle se manifestant corporellement et surtout intérieurement. Sa vulnérabilité, la narratrice la manifeste par son affliction qui se déploie dans une orgie de pleurs, de gémissements et de cris remontant du fond des âges (bestiaux), et du fond de l'âge (enfantins). Dans ce long extrait introduisant *La Chasse à l'amour*, l'auteure se met en scène en train de se débattre avec la pulsion de mort ; un combat qui, en réalité, aurait pu clôturer le récit étant donné que cet écartèlement entre l'énergie destructrice et la volonté de survie est l'aboutissement d'une harassante et usante quête d'affection qui fut soldée par un échec, ne laissant derrière elle que les vestiges d'une Violette Leduc en ruine. Dans une tentative de rassembler son être, de se retrouver, l'auteure se met dans la peau des bêtes, toujours dans une accumulation référentielle, elle est tour à tour primate, félin ou bovin. Et c'est justement sous la forme d'un ruminant (le rapprochement pourrait être motivé par le caractère de Leduc qui ressasse son malheur et s'en nourrit) auquel sa cloche a été ôtée, ne pouvant désormais être reconnu, comme c'est le cas de l'enfant rejeté. On relève ainsi le thème de l'abandon, privilégié également dans l'œuvre de NDiaye qui considère que « la plus grande cruauté » est « un certain type d'abandon »⁴, en

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 220.

2. Ibid., p. 217.

3. Ibid., p. 220.

4. Catherine Argand, entretien avec Marie NDiaye, 2001.

l'occurrence celui dont se rendent coupables les parents envers leur progéniture. Donc, par le biais de la métaphore de bête sans cloche, Leduc réunit les notions de perte familiale et de perte identitaire.

« Je sortais de mon lit trempée de larmes, je me pressais. (...) Je m'arrêtais, je tournais la tête du côté de l'oreiller. Mon déformé, mon avachi. Je raccourais, je me penchais sur lui. Je le choyais :
- Attends, attends. Reviendrai. Reviendrai bientôt. Te mouillera encore.

Le bébé, c'était moi. (...)

Je barbouillais mon visage avec ma morve et mes larmes. (...)

Je marchais à quatre pattes et, comme une bête qui s'est mise en route à la fin de la journée, je chérissais du regard mon lit défait, mon oreiller jauni par mes larmes. Soule de chagrin, j'avancais. Je grognais. Je me remettais debout. J'imitais un chimpanzé les bras ballants. Peureux. Aux aguets. (...)

Je marchais à quatre pattes de la cuisine à la chambre, je suivais le tracé de mes larmes, le croûton entre mes dents. (...) Je déchirais ma chemise de nuit. (...)

Ils enlèveraient la vieille cloche de mon cou, ils m'en priveraient. C'est ma médaille d'enfant trouvé. J'existe trop. (...)

Je me dandinais, aux trois quarts nue, j'envoyais des coups de derrière à la chaise Louis XI tout en m'éloignant d'elle. Je l'injuriais avec mes fesses. Je revenais la trouver à quatre pattes avec, tant bien que mal, l'allure et la souplesse décisives d'un tigre en marche. J'avais mugé, je rugissais. Je montrais mes griffes, je donnais des coups de pattes dans le vide. Je lacérais l'oxygène et le gaz carbonique¹. »

Toutefois, cette errance à la fois scripturale (un passage tout aussi haletant et déchiré que ramifié et développé) et thématique, n'oblitére pas l'aspect farouche qui subsiste malgré l'abattement. Dans un acharnement presque aveugle, le personnage défie les objets et notamment la « lame de rasoir » qui l'appelle au suicide. A coup de bravades et ruades, et emportée par des élans renouvelés, Leduc trouve compensation de sa fluctuation, et partant de sa vacillation, dues à sa condition mâtinée, fuyante et sans franchise, dans une appartenance à des existences parallèles, plus vraies que celle humaine. Aussi, dans son désespoir extrême qui l'expose à la mort, sa puissance s'éveille-t-elle en un sursaut indomptable et se veut-elle fauve, faune, et flore.

En effet, outre le règne animal auquel elle s'identifie aisément, Leduc aime à se représenter dans un environnement végétal et matériel favorable et bienveillant. Cette projection étant toujours la réponse à un état de perte. Ainsi, désemparée, Violette rassemble son être dans une enfance salvatrice puisque sensorielle.

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 12-19.

« J'allais à l'école à l'autre bout du village. Je sortais de la cour de la ferme, je me trouvais de plain-pied sur le chemin difficile de la haie. Je trébuchais sur les pavés, je m'essoufflais dans la montée, j'avançais à pas comptés. La haie : ma religion, mon sanctuaire. Les nuages me voyaient, les nuages me regardaient. Ces îles flottantes dans du bleu, ces blocs de mousse sont des masses d'yeux sans tristesse, sans gaieté. Des yeux blancs étonnés, étonnants. Je n'avais jamais vu autant de ciel libéré des toits et des cheminées. Je ne faisais pas de différence entre les fleurettes, le gazouillis de leurs couleurs et le chant des oiseaux. Je croyais entendre des milliers d'oiseaux, la nature était une volière sans barreaux. J'avais dans les oreilles des bouquets d'harmonies, un chat sautait par-dessus l'herbe, un coq dans toute la gloire de ses plumes rousses et de ses plumes vertes ne s'effarouchait pas. Je jetais mon cartable plus loin, je voulais voir les jardins, les vergers, les prés entre les branches de la haie. J'imaginai un mystère parce que j'étais séparée d'eux, qu'ils étaient seuls avec eux-mêmes, que le reflet du soleil les balayait. Leur jubilation me laissait pantelante. Des parfums en voyage m'arrivaient, je râpais mon front avec une feuille de noisetier, je m'en allais en classe sous un dôme de feuillage, je respirais la lumière et le bon air, la brise fiançait les branches¹. »

La survivance perceptive de la petite Violette s'assimile à sa survie, et ses instincts sauvent l'enfant trouvant à la fois repaire et repère dans les champs lui révélant des monts de richesses. La nature rejoint encore la sphère de la primitivité qui revêt un aspect chronologique et acquiert par là même une dimension macrosmique, puisque la perception aiguisée de l'environnement, de prime abord infantine, s'étend à une humanité primaire aux sens affûtés et au regard perçant. Cette sensibilité au monde permettait de l'expliquer afin d'en appréhender les phénomènes et les mouvements, en créant des « mythes étiologiques² » correspondant à des « récit[s] (...) de la façon dont un manque, collectif dans le cas du mythe, (...) aura été comblé dans la mesure des forces humaines³. » Ces récits ont en outre une dimension universelle par l'interprétation de « l'acte de la Création », à savoir d'« une Cosmogonie⁴ ». En conséquence, la vision « primitive » se définit par la projection de la nature au sein de l'humain, et inversement. Dans une conception miroitante où les reflets se multiplient, les métamorphoses se développent.

« Pour nous, modernes, ou prétendus tels, l'insolite s'est comme raréfié (...). Il en va tout autrement pour celui qu'il est convenu d'appeler le « primitif ». Comme l'a montré Claude Lévi-Strauss, l'attention au concret est chez lui plus grande et même, si l'on en juge par la minutie des classifications, développée à l'extrême. Nous avons recours au mythe de la métamorphose pour expliquer un fait exceptionnel (...); le « primitif » l'utilise spontanément, ou plutôt le recrée, à

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 50.

2. Denise Paulme, op. cit., p. 26.

3. Ibid., p. 11.

4. Ibid., p. 278.

propos de tout – du vent, de la pluie, des nuages, des animaux qui passent, des fleurs qui renaissent au printemps¹. »

Cette appropriation du monde doit donc être en premier lieu physique (puisqu'il s'agit d'une double appartenance corporelle), pour devenir conceptuelle. La relation à l'environnement, viscérale puis intellectuelle, se retrouve également dans le cheminement vers l'écriture puisque « pour le poète, le banal devient insolite. Lui aussi tisse un réseau de causes fabuleuses². » Cela est tangible dans l'œuvre leducienne vu que son langage, à l'image des inventions ancestrales, présente le même « recours constant à la métaphore ou à la métonymie³ ». Leduc, par le truchement des tropes et d'une imagination foisonnante appropriée soit à l'enfant qu'elle fut soit à l'auteure qu'elle devint, transforme son univers. De même, NDiaye nous présente un monde qu'elle rend malléable en le pétrissant de ses mains et par son esprit. Dans son œuvre on assiste à « la transmutation des espèces⁴ », et partant, à « l'abolition des frontières entre les ordres et entre les espèces [qui] aboutit à la métamorphose généralisée⁵. »

2. *Des profondeurs*

Les transcriptions par nos auteures dont font objet les éléments naturels se rejoignent en effet dans ce relief métaphorique, et si les aboutissements sont similaires dans la mesure où toutes les deux dessinent un monde fantasmagorique où les lignes ne sont nullement figées mais épousant des mouvements perpétuels, les chemins qu'elles suivent divergent du fait de leurs inscriptions littéraires. De prime abord, les œuvres de NDiaye et Leduc relèvent de registres différents. La première apposant sur la majorité de ses livres le sous-titre roman, la deuxième notant le terme récit (et laissant néanmoins planer le doute puisque la plupart de ses ouvrages ne portent aucune détermination, ce qui est le signe d'un flou référentiel), elles nous indiquent sommairement l'appartenance générique de leurs créations. Il est en effet « à noter que roman, dans la terminologie actuelle, implique pacte romanesque, alors que récit est, lui, indéterminé, et compatible avec un pacte autobiographique⁶ », le « pacte romanesque » s'opposant à celui-ci étant donné qu'on y relève la « pratique patente de la non-identité » ainsi que l'« attestation

1. Pierre Brunel, *Le Mythe de la métamorphose*, Librairie José Corti, 2004, p. 44.

2. Ibid., p. 46.

3. Denise Paulme, op. cit., p. 11.

4. Pierre Brunel, op. cit., p. 57.

5. Ibid.

6. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Editions du Seuil, 1975, p. 27.

de fictivité»¹. Toutefois, en dépit de leurs parcours littéraires dissemblables, leurs expériences scripturales se rejoignent quant à la mise en relief de l'intériorité autodiégétique dans la veine autobiographique leducienne d'une part, et d'autre part à la profondeur multidimensionnelle que permet la narration ndiayienne intradiégétique. Qu'elle soit celle de la narratrice ou du personnage, nos auteures prennent le parti de l'intériorité affective, évaluative ou sensorielle dont elles suivent l'écoulement jusqu'à remonter à la source. C'est ainsi qu'elles nous ouvrent les portes de mondes à cœur battant, intarissables en palpitations et frémissements.

Dans ces récits, « le narrateur nous expose la vie intérieure du personnage sans porter de jugements² ». Cela est le cas chez NDiaye où l'aspect axiologique est immanent mais non éminent, mais également le cas de Leduc qui a revendiqué son droit, et partant celui de ses personnages, au non jugement. « En outre, le fait d'« associer étroitement les pensées et les sentiments avec les sensations », « renforce l'unité du point de vue » des deux instances³ ». Cela sert ainsi à la fois le roman et le récit à vocation intimiste.

« Il serait vain de chercher à dissocier nettement le psycho-récit de sensations qui viennent s'inscrire dans l'esprit d'un personnage, à partir de son corps ou à partir du monde extérieur. Dans les romans à focalisation interne en particulier, et qui associent intimement la description du monde extérieur et les impressions subjectives, il n'y a pas de frontière marquée entre l'univers des objets et le paysage intérieur⁴. »

Le thème de l'enfance est propice à la mise au premier plan de cette interaction physique et sensorielle. En effet, l'enfant est le sujet indivisible de son cadre naturel par lequel il éprouve sa propre existence. Cela est vrai notamment pour la petite Violette qui envisage son lien à son environnement comme une relation indéfectible, scellée et constante (une régularité corroborée textuellement par le recours anaphorique), une possession jalousement gardée. L'enfant voit ainsi en sa perception féérique de la nature une grâce et un présent dont on ne peut la spolier.

« Je me plaisais dans la ferme, je me plaisais dans le verger, dans le potager, je me plaisais dans l'étable, dans l'écurie. Je n'avais pas de chez moi, j'étais partout chez moi. Le soleil, ma couverture si je m'allongeais sur l'herbe. Je me souvenais du jardin public, peigné, glacé endimanché. Tout s'épanouissait, moi-même je me fortifiais, je m'épanouissais. Une abeille prenait le suc du silence, un frelon rectiligne était pourchassé par l'espace. J'étais si près de la terre dans laquelle ils avaient germé quand je m'amusais à tomber sur le fourrage dans la grange.

1. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 27.

2. *Mémoire de maîtrise*, p. 28.

3. *Ibid.*, citant Dorrit Cohn.

4. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Editions du Seuil, 1981, p. 67.

Leurs prés toboggan de l'autre côté de la route m'envoûtaient, la nuit descendait, échelon par échelon. La nature sombrait, c'était évasif. Une question, un recueillement. Le soir ne m'attristait pas. En ville j'aurais sangloté pour une mère absente. Maintenant les perspectives mélancoliques, la soumission d'une route, l'humilité d'une barrière, la nudité d'une herse renversée, le tragique du couchant me réconfortaient. Je voyais tout cela sans me l'expliquer. Non je ne fondais pas dans le paysage. Je vérifiais mes joues fraîches, je sortais mon pied de mon sabot, je reniflais, j'étais moi-même, sans projet, sans ambition, sans intelligence, sans réflexion. Hommes, femmes, enfants ne me blessaient pas. La pénombre vous rend puissant. J'effleurais avec mon doigt les toits du village. Je fredonnais, je rentrais, les bruits accostaient une petite fille émerveillée¹. »

Par ailleurs, le lecteur en pénétrant l'univers leducien ou ndiayien est imprégné de la sensibilité exacerbée des actants, et retrouve un état de (ré)apprentissage, presque de « maturation » par laquelle « s'opère (...) la liaison de la sensibilité et du mouvement » qui est désignée par « le nom de réaction circulaire »². Cette interaction que développe l'enfant s'établit entre deux phénomènes dont la complémentarité se confond avec le lien de l'être avec son environnement dans une ingérence réciproque et une transformation à double direction.

« La sensibilité du corps propre est celle que Sherrington a appelée proprioceptive, par opposition à la sensibilité extéroceptive, qui est tournée vers l'extérieur et qui a pour organes les sens. A chacune des deux répondent des formes d'activité musculaire distinctes, bien qu'étroitement conjuguées³. »

Ainsi, cet état de découverte auquel nous invitent les deux écrivaines n'est autre que l'enfance. Un état non pas régressif comme l'on aurait tendance à penser, mais au contraire, un état de discernement éclairé, où l'instinct s'éveille et où la réceptivité des organes s'aiguisent pour se mettre à l'affût des sens procurés par le texte et de son sens. La lecture de ces auteures de l'exigence est alors entendement, dans la pleine acception du terme.

L'interaction entre perceptivité et enfance est renforcée dans l'écriture leducienne par l'usage de la métaphore quant aux références à son environnement campagnard, ce qui replonge le lecteur à la fois dans sa propre antériorité et dans les reviviscences mémorielles de l'écrivaine. En effet, une prédilection pour les constructions imagées a été constatée lors d'« études psycholinguistiques de discours enfantins [qui] ont (...) montré que la métaphore se trouve immédiatement privilégiée lorsque le contexte requiert une action langagière maximale⁴ », et

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 53.

2. Henri Wallon, *L'Évolution psychologique de l'enfant*, les Editions Armand Colin, 2012, p. 85.

3. Ibid., p. 84.

4. Jacques Dürrenmatt, *La Métaphore*, Editions Honoré Champion, 2002, p. 17.

par ailleurs, « les mêmes études relèvent que les jeunes enfants produisent des métaphores avant d'être capables de comprendre celles des autres, en moyenne une par heure¹. » La complicité entre ces deux aspects chronologiques et discursifs est étayée de leur caractère commun : telle l'enfance, la création métaphorique est un rappel aux émotions et aux élans primesautiers.

« M. Le Guern parle (...) de métaphores « dynamiques » d'autant plus efficaces qu'elles « expriment un jugement de valeur parce que l'image associée qu'elles introduisent appelle une réaction affective. Le fait que cette image reste étrangère au plan de la communication logique empêche la censure logique de repousser le mouvement affectif qui l'accompagne². »

Ainsi, Leduc semble concilier les paradoxes, amenant les lecteurs à retrouver leur passé et le sien en évoquant le renouveau. Le vécu apparaît sous airs inédits, et l'originel prend un souffle original. Donc, l'enfance s'inscrivant dans son milieu naturel se révèle en premier lieu expérience, conditionnée autant physiologiquement que sensiblement, et en second lieu transcription impliquant créativité et réactivité. Le lien de l'enfance à la nature s'appréhende de manière organique, sensorielle et intellectuelle. Cet entendement du monde, Leduc, devenue adulte a tenté d'y accéder par l'écriture, elle y a cependant été initiée enfant puisqu'elle était consciente de sa force, toute malhabile qu'elle soit, de transformer à sa petite échelle ce qui l'entoure en agissant sur les formes lilliputiennes de vie, qui sembleraient insignifiantes pour la plupart et qui pour Violette contiennent le secret de l'être.

« Je trompais quelquefois ma grand-mère pendant nos promenades. Je m'arrêtais, elle continuait d'avancer. Je renouais mon lacet de chaussure, et, vite, je ramassais une pierre ou un caillou puis je revenais en courant offrir ma main libre à Fidéline. Lorsque la pierre ou le caillou était réchauffé, je le laissais tomber sur du mou : de l'herbe ou du sable. Je respirais, satisfaite d'avoir eu une existence à moi³. »

Cette infime illustration scelle les liens des corps et rappelle l'être (celui de l'enfant, de l'auteur, du lecteur) à son propre corps. En effet, « la perception est activité tout autant que sensation ; elle est essentiellement adaptation⁴. » Ce corps, NDiaye le met également à l'honneur étant donné qu'il exprime une vérité longtemps voilée et que seule l'écoute de ses sens mettra en lumière. Les sensations ne sont alors que la traduction des ressentiments, et l'animalité (latente ou patente) n'est que la matérialisation de l'animosité. En effet, elle met en scène des créatures dont les formes oscillent entre le monde humain et celui bestial dans une

1. Jacques Dürrenmatt, op. cit., p. 17.

2. Ibid.

3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 32.

4. Henri Wallon, op. cit., p. 85.

fluidité déconcertante pour le lecteur et chargée de significations quant à la trame textuelle. La monstruosité de ses personnages est allégorique ou analytique ; l'une étant le versant de l'autre.

« L'émergence du roman moderniste, en particulier par le biais de ce que les Anglo-Saxons nomment le *novel of consciousness*, est souvent décrit « en terme du glissement de l'importance du « dire » vers le « montrer » ». Un tel penchant exprime un besoin de s'éloigner de la narration des faits pour plonger le lecteur dans l'expérience pensée ou sentie de personnages qui « sont » plus qu'ils n'agissent. En résumé, entrelacement des voix et diversité des approches, importance accordée au monologue intérieur de la réflexion et partage de l'expérience directe plutôt que des événements se détachent comme des marques fondamentales de la fiction d'aujourd'hui. Or, (...) la présence animale dans le roman favorise ces tendances¹. »

Notre auteure se voue à un travail de fouille, déterrante ce qui a été sciemment inhumé, tout en mettant en exergue le procédé par le truchement duquel s'opère l'avancement dans la tâche. On est en effet témoin de cette exhumation progressive tout au long des pages de l'œuvre de NDiaye, notamment *Mon cœur à l'étroit* et *Ladivine* où l'intériorité des personnages féminins est graduellement mise à nu quant à leur filiation ou maternité. Ainsi, Malinka et Ladivine Rivière sont rongées par la culpabilité, la première d'avoir livré sa mère à l'oubli en la dénigrant, la deuxième d'avoir abandonné la sienne en proie à l'homme-enfant que Clarisse prit sous son aile et qui devint son prédateur. Par ailleurs, Nadia, par une longue introspection associée à la gestation d'un être monstrueux se muant dans ses entrailles, s'avoue les maltraitances dont elle s'est rendue coupable à l'égard de son fils mais également envers ses parents. D'autres personnages ndiayiens suivent ce chemin initiatique, tel que Rudy Descas qui, en se rapprochant de son fils, s'éloignera de l'influence néfaste de ses parents. Cette réflexion confessionnelle dépend de l'intrigue vu que les références aux parents de Nadia suivent un processus de renvois, d'associations dictées par les éléments discursifs ; cela est illustré par l'extrait ci-dessous où, l'oreille collée au battant d'une porte, censément de la cabine de Nathalie, Nadia perçoit un chuintement qui lui évoque la présence silencieuse de ses parents de l'autre côté du combiné.

« J'entends ce qui me paraît être une expiration contrainte et un doux gémissement, des pleurs retenus malaisément, mais ce pourrait être aussi bien le vent de la nuit, me dis-je sans y croire, *de même que je tentais de me persuader que le vent lui-même m'appelait et que c'était son souffle que j'entendais lorsque, il y a bien longtemps, le téléphone sonnait et qu'il n'y avait rien au bout du fil, pas de voix mais une respiration dissimulée, douloureuse, honteuse et paniquée, transie de gêne et d'affliction, à laquelle je répondais par le silence ou quelques phrases ironiques destinées*

1. Lucile Desblache, op. cit., p. 154-155, citant David Lodge, « The novel as communication », *The practice of Writing*, Allen Lane, Londres, The Penguin Press, 1996, p. 189.

à masquer que je n'ignorais pas (...) que ce n'était pas le vent mais l'haleine de mon père ou de ma mère ou peut-être les deux ensemble (...) chacun lançant à l'autre des regards de plus en plus désespérés pour l'encourager à prononcer un mot qui ne venait pas, se perdait et mourait à peine né dans ce souffle de plus en plus ténu, haletant, misérable, mais ce doit être le vent de la nuit, me dis-je en me détachant de la porte que Nathalie n'ouvrira pas car elle ne veut pas se montrer à moi ce soir¹. »

Ces passages se noient dans la narration appelés par des rapprochements émotionnels ou scéniques qui consistent ici en la position composite de ce personnage (où se mêlent posture, sensation, et sentiment d'auto-réprobation découlant d'une impassibilité face à l'épreuve de toute forme de détresse humaine, celle de cette mère endeuillée, Nathalie, celle de ses parents rebutés) ; et en émergent toutefois par le biais du marquage typographique, à savoir l'italique. L'histoire familiale de Nadia revêt ainsi deux aspects scripturaux, elle est d'une part reléguée à un second plan, sombrant dans la masse discursive, et d'autre part mise en exergue par le biais d'un surlignage textuel. Aussi l'évocation de ceux qui sont presque les personnifications des méfaits de la fille/mère se construit-elle sous le mode du jaillissement, comme se manifesterait une douleur lancinante. Une souffrance toutefois salvatrice puisqu'elle ramène Nadia à une existence saine : le processus expiatoire – la reconnaissance de ses torts longuement occultés – s'accompagne d'un processus expurgatoire – la délivrance de la créature diabolique qui se nourrissait dans et de ses viscères –. Le personnage principal de ce roman ne recouvrera l'intégrité de son corps physique que par la réintégration du corps familial. Seule l'absolution de ses fautes permettra l'ablation de l'appendice parasitaire qui a investi son ventre.

NDiaye nous emmène dans une aventure intérieure où le personnage s'amène (nous amène éventuellement) vers une reconnaissance de ses manquements, et en définitive une connaissance des accomplissements dont il ne voyait pas l'édification, l'achèvement. Ici ce n'est autre qu'une appartenance, un retour et une réappropriation de son intégralité dont les deux pans ascendants et descendants sont primordiaux, et dont l'abolition est rédhitoire de l'existence même de Nadia. Toutefois, ne prônant ni une « approche immanentiste² » où le personnage est « strictement réductible aux signes textuels³ », ni « un retour aux théories psychologues » dans la mesure où « l'illusion de personne, aussi efficace soit-elle, n'en demeure pas moins une construction du texte⁴ », l'auteure dessine un personnage-parcours. On suit un cheminement, et c'est au fil de de cette progression au travers des sentiers que l'on trace,

1. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 274-275.

2. Vincent Jouve, « Pour une analyse de l'effet-personnage », In *Littérature*, n° 85, 1992, Forme, difforme, informe, p.105.

3. Ibid., p. 104.

4. Ibid., p. 106.

élague, étoffe, rectifie l'esquisse du personnage, sans l'achever. C'est dans cet embranchement que se ramifie « l'effet-personnage, (...) l'ensemble des relations qui lient le lecteur aux acteurs du récit¹. »

« Le lecteur considère le personnage par rapport à l'auteur, le lisant le considère en lui-même, et le lu ne l'appréhende qu'à l'intérieur des scènes. On nommera respectivement ces trois lectures du personnage : l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte. Le personnage sera ainsi à étudier comme élément du sens (fonction narrative et indice herméneutique), illusion de personne (objet de la sympathie ou de l'antipathie du lecteur) et alibi fantasmatique (support d'investissements inconscients)². »

Or, si « le texte (...) semble avoir recours à trois grandes stratégies [qui sont, respectivement] la persuasion (...); la séduction (...); et la tentation (...) »³, NDiaye dérogerait à ces postulats en recourant à une construction en refrain sur les plans paradigmatique et syntagmatique. Et ce, par le biais de l'épistrophe « pour obtenir un effet incantatoire ou insistant⁴ », soit par une redondance axiomatique ayant l'aspect d'un aphorisme (notamment dans la première nouvelle de *Trois femmes puissantes* où « le démon [est] assis sur le ventre » de sa progéniture, et dans *Ladivine* où la vie de la mère est devenue « du pain amer ») ou d'une interrogation rhétorique, interpellant néanmoins le lecteur, sur la nature à laquelle ressortissent les êtres mis en scènes dans les pièces théâtrales telles que *Papa doit manger* ou encore *Les Grandes personnes* dans laquelle est scandée la phrase – « *Mais enfin, quel homme es-tu ? Quelle sorte d'homme es-tu⁵ ?* » concernant le Maître dont l'accumulation des statuts et attributs : maître d'école, pédophile, fils, petit père, motive la question tout en la condamnant à l'irrésolu. Soit par une récurrence thématique qui, au fil de l'œuvre (par exemple *Mon cœur à l'étroit*, où l'énigmatique animosité, voire l'exécration envers la protagoniste contamine le récepteur et le plonge dans l'état d'hébétude et d'atterrement proche de celui de Nadia), sonne le glas du personnage et resserre l'étau autour du lecteur, ce qui le rapproche de la suffocation.

1. Vincent Jouve, op. cit., p. 109.

2. Ibid., p. 110-111.

3. Ibid., p. 111.

4. Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, 1998.

5. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 30.

Par le truchement de la répétition obsessionnelle, l'actant imprègne le « lisant » dont l'investissement se lit en filigrane comme un avertissement. Au-delà de la lecture, puisque « c'est (...) bien à la réception que se construit l'unité-texte ¹ », le déchiffrement se fait recodage sur la trame de la défiance du destinataire à l'égard de lui-même et vis-à-vis des « agonistes [qui] (...) assurent une interaction typique dans le déroulement global de l'histoire² ». Ces entités censément stables sont, chez NDiaye, malmenées ; l'auteure nous livrant à un subvertissement identificatoire (par le biais de la pluralité et de l'étrangeté), on emporte le personnage pour mieux s'en détourner.

Somme toute, face à l'œuvre de NDiaye, le récepteur est essentiellement un perceuteur mis à l'affût, contraint à aiguïser ses sens, appréhendant (dans les deux acceptions du verbe) les textes de celle-ci. Le « lectant » est également mis à l'épreuve de l'effort devant les ouvrages de Leduc dont l'expression transmet l'équivocité. Encline aux visions et parfois aux épanchements poétiques, aux microstructures lapidaires par le recours aux constructions asyndétiques, de même qu'aux macrostructures fragmentaires et paradoxalement abondantes, par l'effet de l'hyperbate (par ailleurs prisée des deux auteures), celle qui naquit bâtarde et devint *La Bâtarde* déploya une esthétique de la turbulence. Une indiscipline, qui nous renvoie à ses déboires sentimentaux et essentiellement à ses déceptions familiales, revendiquée et étayée de ses méfaits (tels que le vol à l'étalage ou le trafic au marché noir). Une impertinence que partage NDiaye par ses thèmes malséants et ses personnages malodorants.

Ainsi, l'« effet-personnage » avec ses trois versants, qui induit et découle de l'implication du lecteur, est obtenu par Leduc et NDiaye en cultivant non pas l'attraction mais l'attraction ; une fascination qui est générée notamment par la présence animale. Cette fascination provient d'un sentiment de l'insaisissable engendré chez le récepteur et qui relèverait de l'univers aux formes vaporeuses de NDiaye et du monde aux formes grouillantes de Leduc.

1. Georges Molinié, *La Stylistique*, p. 15.

2. *Ibid.*, p. 28.

3. *De l'horizon*

Ainsi ébloui, la main en visière, le lecteur tente de discerner ce qui se profile, et finit par être emporté vers d'autres cieux. NDiaye, de même que Leduc, ne se contentent pas d'intriguer le lecteur, elles l'incluent à leurs univers. La première l'introduit, par le biais de son genre de prédilection, dans un monde fantastique, vu que

« le fantastique implique (...) une intégration du lecteur au monde des personnages ; [et] se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés. (...) La perception de ce lecteur implicite est inscrite dans le texte, avec la même précision que le sont les mouvements des personnages¹. »

La deuxième, le convie instamment à pénétrer son récit et ses souvenirs. Ainsi avant d'entamer le passage du pont précédemment cité, s'adresse-t-elle à son lecteur en l'emmenant au travers des chemins, au travers du silence et de la parole, et à travers la symbolique des objets.

« Lecteur, suis-moi. Lecteur, je tombe à tes pieds pour que tu me suives. Mon itinéraire sera facile. Tu quittes les gouttelettes qui venaient te retrouver, tu t'achemines vers la place de la Concorde, tu montes sur le trottoir de gauche. Te voici, nous voici. Miracle du silence le long du bruit. Lecteur, nous dirons : nous montions sur le trottoir, nous sautions à pieds joints dans le silence. Un long, long foulard de soie naturelle resserré entre le pouce et l'index. Nous le tirons. C'est la caresse par l'étranglement, c'est la réalité d'un nouveau silence ce soir dans l'anneau du pouce et de l'index. Lecteur, suis-nous encore². »

A l'instar de Leduc, NDiaye nous entraîne sur des voies et par des voix sinueuses et interminables (celles des pays sans noms ou celles du Bordeaux hostile à Nadia se fourvoyant dans des ruelles s'étirant à l'infini, à l'image de ses réflexions tortueuses et torturantes). Nos deux auteures partagent ce paradoxe : elles tiennent le lecteur par la main mais sans le guider ; il est donc pris dans un texte labyrinthique et au fur et à mesure de son engagement sur les allées intriquées, il se voit submergé par la ferveur d'en atteindre l'aboutissement, de s'élever afin d'embrasser du regard la totalité du dédale et d'en repérer l'issue. Dans ce voyage où l'on est tout autant guidé et naufragé ; on est saisi pour être plongé dans un état de saisissement. Aussi Leduc et NDiaye sont-elles sciemment auteures de l'envahissement de leurs lecteurs par la stupeur face à leurs mondes régis par l'ambiguïté, énigmatiques, parfois hermétiques.

1. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Points Essais, Editions du Seuil, 1970, p. 35-36.

2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 216.

« Les choses sont nos esclaves et nos énigmes¹. »

Dans cette assertion, Leduc condense une dualité fondatrice de ses œuvres et sous-tendant sa relation à son environnement, laquelle est marquée d'ambivalence. Cette équivocité réside dans la coexistence d'une observation triviale des éléments (mais en rien dépréciative vu que la vision est commune uniquement du fait de sa matérialité), et une appréciation transcendante puisqu'elle relève de l'impondérable. L'auteure situe l'objet sur un axe vertical déterminant le lien entre le réifié et l'humain, ce qui intègre la notion de variabilité quant au rapport au monde. En effet, l'objet se déplace d'une position tributaire de celui qui le recrée par sa perception, à un rang supérieur qui le dispense de tout réarrangement, imposant lui-même son interprétation. Les choses se mettent donc au service de l'humain puis le mettent à leur service ; tantôt il se lance à la quête de leur sens, tantôt il le leur attribue.

Cette duplicité et mouvance est par ailleurs centrale chez NDiaye puisque l'association de l'enfance aux éléments naturels part d'une source qui est la simple intégration de l'enfant à son environnement pour suivre un cheminement symbolique, notamment pour refléter la dimension sacrificielle précédemment évoquée. Mais, comme aucune de nos écrivaines ne se contente de se maintenir aux limites qu'elles outrepassent résolument, l'auteure de *Providence* atteint les limbes de la représentation pour procéder à la déconstruction des codes signifiants en les désagrégeant et en y intégrant des matériaux composites, mettant ainsi en relief l'irrégularité de la structure. Ces altérations ont vocation annonciatrice ou dénonciatrice étant donné que NDiaye décrit les travers, les grossit en laissant de cette manière transparaître les tares. C'est ainsi, sous des traits d'êtres grossiers et frustes, que sont représentées les villageois dont la haine et la rancune sont attisées par la survenue de Providence. La trame de cette œuvre retrace le périple d'une créature hybride à la quête de son enfant et du foyer qui les abritait dans son enveloppe de lumière, de la « maison propre, éclairée abondamment² » qui semble être le prolongement de Providence et pétrie de la même matière que les cheveux de cette dernière ; cette chimère à la crinière flamboyante dont la perception consume les habitants du village aux cheveux sombres, comme les ensorcelle la vue de ses « petits sabots³ ».

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 10.

2. Marie NDiaye, *Providence*, p. 24.

3. Ibid., p. 26.

« HÔTELIER : Clairs, flamboyants, avec une qualité de lumière, proche de l'incandescence, qui n'est pas celle, absolument pas et jamais, d'une chevelure. C'est un poil inhumain, redoutable, mauvais¹. »

Ce personnage quasi mythique, de par sa conception même vu qu'elle représente la postérité ayant comblé la prospérité d'un couple stérile, fut la victime de l'aigreur mue en agressivité des habitants qui lui firent subir un viol collectif et l'offrirent au plaisir sadique et monnayé. De cette souillure et marchandisation du corps de Providence est né un enfant qui aurait été donné en pâture aux cochons par sa propre mère. Dans cette pièce théâtrale, le titre laisse entendre que le fil d'Ariane herméneutique est à semblance religieuse. Et ce fil nous guide vers une symbolique rituelle renchérisant sur l'aspect sacrificiel préalablement abordé. L'imagerie immolatrice corollaire de la représentation animale se prolonge ici et sa prégnance se lit dans un mouvement expansif, s'étendant par ricochet. Comme l'hostilité qui se propage parmi les habitants à l'égard de celle qu'ils connurent enfant, ou la foule attirée graduellement par l'acte de viol de cette dernière et venue se délecter du spectacle, ou encore le nombre grossissant des prétendants à la paternité et à la possession du corps tant convoité de la protagoniste, la construction de l'œuvre suggère la contamination et la corruption des chairs. Dans cette gradation et dégradation, l'enfant sera la ripaille des cochons qui feront à leur tour le festin des gens du village.

« CURE : Providence ! Je sais où est ton enfant et tu le sais aussi !

PROVIDENCE : Dites-moi...

CURE : Ton enfant, Providence, les cochons l'ont mangé ! Tu le sais, tu le sais !

PROVIDENCE : Et... ces cochons ?

CURE : Ces cochons étaient les tiens ! Providence, tu le sais ! Ah, ah ² !»

« CURE : Tu le sais, Providence. Tu l'as dit. Nous le savons parce que tu l'as dit.

PROVIDENCE : Mais... quoi ?

CURE : Que le corps de l'enfant a servi de nourriture aux cochons. (...)

PROVIDENCE : Et les cochons, qui les a mangés ? Qui les a saignés pour les manger ? (...)

CURE : Ce que nous ignorons : l'enfant était-il mort auparavant ou l'as-tu jeté, vivant, dans l'enclos de tes bêtes³ ? »

L'écriture de l'extension est ici traduite par l'anadiplose, le terme « cochons » étant réitéré pour joindre les deux formes d'ingestion mais également pour participer à l'exaspération de la cruauté jouissive. Cette férocité sadique s'amplifie de mises en abyme matérialisées en une succession d'ingestions. Ces animaux qui sont censés avoir dévoré l'enfant seront par

1. Marie NDiaye, *Providence*, p. 17.

2. Ibid., p. 25.

3. Ibid., p. 44-45.

prolongement dévorés, étant donné que l'on voudra ingurgiter leurs congénères, à l'exemple de la Pharmacienne qui désire « manger du porc et du gras de porc et pousser jusque dans [s]on estomac, sur le trajet de ce lard parfumé, le nom de la fille... le nom de la fille...¹? ». Or cette absorption ne serait pas la forme ultime de l'incorporation des corps, on y verra à l'inverse la continuité du processus d'ingurgitation, et partant la traduction de l'assimilation de ce qui cristallise la convoitise et l'appétence. Néanmoins toute appropriation est destruction. Sous un éclairage ironique, le don providentiel censé consacrer l'opulence du couple infertile est détourné en un objet du manque et de l'insatisfaction ; et l'évanescence de celle qui vint du ciel est tachée et entachée par la dépravation de son être. La Providence est maculée.

« Le porc occupe (...) une fonction de type métonymique : il est supposé combler le trou laissé par Providence dans l'estomac de la Pharmacienne. Le cochon, animal responsable de l'annulation de la trace du viol collectif ayant mis fin au règne de la satisfaction de Providence, revient sous sa forme morte pour tenter de noyer le souvenir de l'objet du désir². »

Cette dimension expansive migre vers toutes les strates de l'œuvre, puisqu'aux événements se faisant écho répond le doute instillé, telle une gangrène, chez le lecteur ; une suspicion impliquée par celle que semble porter le personnage quant à la responsabilité de la disparition de l'enfant.

Le cochon représente la convergence des différents thèmes constitutifs de l'œuvre et son image est centrale si bien qu'elle rassemble en son sein l'entité de Providence et en condense l'étrangeté et l'étrangéité.

« HÔTELIÈRE : C'est Providence ! Les cheveux de Providence, les cochons de Providence...³ »

En effet, cet animal est la métaphore d'une part de la perversité des êtres, la « symbolique du cochon : [étant chargée de] (...) connotations d'impureté, qui peuvent s'étendre d'ailleurs au domaine moral de la luxure⁴ », et d'autre part de la perversion des actes vu qu'on se nourrit de ce qui s'est nourri et que le « cochon (...) est avant tout "consommable"⁵ ». Cette subversion qui suinte de cette œuvre, est consacrée par un ultime détournement de la chair en hostie ;

1. Marie NDiaye, *Providence*, p. 41.

2. Andrew Asibong et Shirley Jordan, op. cit., p. 129.

3. Marie NDiaye, *Providence*, p. 20.

4. Lucile Desblache, op. cit., p. 147.

5. Ibid., p. 150.

« [Et] la corrélation de la mise à mort du cochon et de son utilisation comme produit alimentaire. En outre, cette mise à mort est liée dans l'esprit collectif français à une agonie « ritualisée, [qui] ressemble bien plus à un sacrifice qu'à un abattage pur et simple ¹ ».

Nos deux auteures écrivent l'extrême en ce sens où elles repoussent les limites de l'admissible et du préhensible jusqu'aux frontières les plus reculées. Elles explorent les confins du sensible en allant à l'encontre du concevable et du saisissable. Les éléments naturels et les objets permettent cette extrapolation, et si chez NDiaye l'animal est « agent d'anamorphose qui permet de voir par les yeux de l'autre, d'évoquer une autre réalité perçue sous un angle d'observation différent² », Leduc nous donne l'impression de se glisser dans la peau d'un être à l'orée des deux mondes humain et naturel afin de les observer en se détachant du premier et s'attachant au deuxième.

« J'appris les divisions à plusieurs chiffres après la virgule, j'appris à accorder J'ai mangé la pomme et La pomme que j'ai mangée. Je l'appris pour toujours et mieux qu'au collège. Les animaux de La Fontaine me semblaient trop pompeusement accoutrés. Je ne croyais pas, malgré les explications, aux qualités, aux défauts des hommes dans une bête. Je préférais notre grand voleur de chat maigre et gris, je préférais ma mère le grondant à coups de torchon. Pourquoi rabaisser les animaux jusqu'à notre langage ? Ils ont leurs plaintes, ils ont leurs cris, ils ont leurs plaisirs, leurs drames, leurs abandons, leurs famines. Leurs détresses, leur mauvais destin. Une grenouille est une grenouille, un bœuf est un bœuf.³ »

L'enfant est donc dans le refus du langage, il évolue dans un univers fait de sensations où la nature est son unique compagne. De cette manière est formulé le rejet de l'expression humaine, qui, paradoxalement, a amené l'auteure à la réappropriation par la langue imagée de son enfance, toujours renouvelée.

« Le boulanger de son quartier nous offrit un bonbon dont le goût me rappelait un parfum que je n'arrivais pas à définir. Je m'adressai alors à Violette qui réfléchit un instant et me répondit d'une voix enfantine : « Mais Serge, c'est tout simplement l'odeur de l'intérieur d'une vieille église de campagne. » J'ignore comment elle y était parvenue, mais elle avait trouvé. C'était exactement ça⁴. »

En recourant au style métaphorique, Leduc met en avant son originalité et son caractère indomptable, y compris quant au monde linguistique au sein duquel elle évolue. Elle avoue par là même la vacuité de la plate transcription du réel ; donc la perception demeure l'ineffable.

1. Lucile Desblache, op. cit., p. 147-148, citant Jean-Pierre Digard, *Les Français et leurs animaux*.

2. Ibid., p. 13.

3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 51.

4. Carlo Jansiti, op. cit., p. 346, entretien de l'auteur avec Serge Tamagnot, 1994.

Cela, Leduc le concèdera volontiers quand elle se confrontera à la mise en mots de la virginité et la pureté des sensations éprouvées lors de la communion des corps de Thérèse et Isabelle. Et bien que l'œuvre soit à dominante métaphorique, elle trahit, selon l'auteure, l'intensité de leur lien idéalisé dans la mémoire leducienne, de leur amour préservé en idylle. Ainsi,

« le choix de la métaphore relève d'une procédure critique assez conforme à celle que l'on peut rencontrer dans l'ironie. Il s'agit en effet d'obliger l'auditeur à entendre l'énoncé en train de se produire comme susceptible d'interprétations multiples qui obligent à une interrogation du discours en tant que tel. Produire une métaphore, c'est ainsi recourir à l'expression la plus adéquate dans un contexte donné dans la mesure où celle-ci constitue de façon marquée la manière la plus condensée et la plus susceptible d'effets de tout ordre, y compris dans la désignation du discours comme toujours en attente¹. »

En partant de postulats génériques, les auteures opposent leurs propres genres et apposent leurs signatures. Elles réinventent les styles par l'extrapolation, et là où NDiaye met en scène des créatures qu'elle n'a de cesse de former et de recomposer, et par ces transformations inattendues provoque – puisque toute « (...) transformation exaltante, (...) est terriblement invraisemblable² » – une « exalta[tion] » imaginative et réflexive ; Leduc suscite cet effet par une œuvre qui transmet le ravissement de la narratrice, exhortant de cette façon à la perception puis à la construction enthousiasmée et stimulée par les sens du référent originel. La mise en parallèle des deux auteures esquisse un schéma en creux. Convergeant vers le même point d'arrivée, qui n'est autre que cette exaltation intellectuelle, et partant du recours à la métaphore, leurs trajectoires dessinent des lignes « concaves et/ou convexes » dans la mesure où, chez NDiaye, « la surface du discours révèle ses incurvations ou ses turgescences (...) [en] dévoil[ant] [le] vide émanant de la pratique discursive³ ». L'aspect mis en exergue dans les œuvres de l'auteure est alors les frustrations et les désirs inassouvis. Tandis que dans l'écriture leducienne apparaissent, sous le mode de la déficience ou de l'abondance – d'où ces ébauches recourbées – les griseries sensorielles, scripturales ou encore extatiques, et les indigences descriptives ou les abîmes dysphoriques. Nos auteures ne concèdent rien au rectiligne.

En effet, le mouvement est le corollaire, entre autres, de leurs métaphores avec ses pendants métonymiques et synecdochiques. Aussi, au-delà des écarts, ces tropes restructurent leur monde. Ce qui les intéresse n'est pas tant la formulation que la reformulation. Cela est

1. Jacques Dürrenmatt, op. cit., p. 66.

2. Pierre Brunel, op. cit., p. 107, citant Kafka, *Journal*, p. 169.

3. Andrew Asibong et Shirley Jordan, op. cit., p. 120.

patent à travers un consensus autour de Leduc voyant en elle une écrivaine qui se distingue notamment par son

« (...) imaginaire poétique (...). Elle découvre, dans les objets les plus délaissés ou dans la nature, des trésors insoupçonnés, métamorphosant ainsi la quotidienneté la plus misérable en une profonde expérience de communion avec le monde¹. »

Il en est de même dans l'œuvre ndiayienne dont « l'aspect surnaturel (...) peut s'apparenter au processus de Kafka dans *La Métamorphose* où celle-ci est une représentation littérale d'une métaphore². » Si la métamorphose leducienne est essentiellement transcendante vu qu'elle recrée la signification du monde, y compris toutes ses composantes, la métaphore de NDiaye est la matérialisation de l'image. Nos auteures se jouent de l'incarnation et de la désincarnation à l'envi. Ainsi les instances actanciennes apparaissent-elles sous de multiples aspects et se déclinent en

« (...) fruit monstrueux des entrailles de Nadia (Mon cœur à l'étroit) et autres organismes zoomorphes ou xénomorphe (*Providence, La Naufragée, La Sorcière, La Femme changée en bûche*), sinon carrément xylomorphes (*La Femme changée en bûche*), les personnages de Marie NDiaye semblent enclins à glisser entre les doigts du lecteur³. »

La transformation la plus illustrative parmi ces exemples est celle qui, dans *Ladivine*, a marqué la lignée matrilinéaire et accentué l'effet du retour patronymique. La figure animale, tout autant que le nom, scelle le lien générationnel et en assure la transmission. D'un côté, en donnant à sa fille le même prénom que sa mère, Malinka consolide ce qu'elle désirait, paradoxalement, défaire en dissimulant l'existence de cette grand-mère à son enfant. D'un autre côté, par une fatalité à laquelle on ne peut se soustraire, la métamorphose ressortirait à un charme qui paraît agir subrepticement, comme si l'animal, tapi, n'attendait que le moment opportun pour surgir et s'emparer de l'apparence du personnage. C'est ainsi que Ladivine Berger prit la forme d'un chien lors d'un voyage avec sa famille sur un « lieu de vacances ensoleillé⁴ » dont la destination fut suggérée par le père de celle-ci, Richard Rivière auquel Marko Berger répliqua lors de leur unique conversation : « Ce maudit pays l'a engloutie, vous voyez. Vous n'auriez jamais dû nous conseiller d'y aller⁵. » Ce prédéterminisme pallié d'une certaine manière le manque provoqué par l'ascendance (puisqu'on verra que par le biais

1. Colette Trout Hall, op. cit., p. 122.

2. Andrew Asibong et Shirley Jordan, op. cit., p. 21.

3. Ibid., p. 120.

4. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 366.

5. Ibid., p. 373.

de la transformation de Ladivine, les personnages grand-maternel, paternel et maternel se retrouvent), et néanmoins le déplace vers la descendance. En l'occurrence, la mère/fille constituant la charnière générationnelle, rétablit l'ordre dans une situation où elle n'est nullement responsable du chaos, qu'elle sème au sein de sa propre progéniture. Ce schéma où l'enfant est la victime du manquement parental est redondant chez NDiaye comme chez Leduc.

« Le chien était là, de l'autre côté de la rue, il était là maintenant pour elle, guettant l'instant où elle sortait de l'immeuble, le matin pour aller à l'école en compagnie de son père et de Daniel qui chouinait invariablement.

Annika plongeait son regard dans les yeux noirs du chien car elle n'en avait pas peur. Je sais qui tu es, songeait-elle, et le chien lui renvoyait un regard d'une douceur constante et sévère qui irritait Annika. Il semblait lui dire qu'il veillerait toujours sur elle, sur eux peut-être si Marko et Daniel constataient un jour sa présence, or Annika estimait n'avoir pas besoin de lui, et que le chien se fût arrogé le droit de se faire son protecteur lui paraissait insolent.

(...) Annika (...), en dépit de ses huit ans, se jugeait suffisamment aguerrie pour admettre calmement que sa mère eût choisi de les entourer de ses soins à l'abri de sa peau de chien (...).

Annika en voulait à sa mère de les avoir abandonnés selon ce procédé.

On était en novembre, la neige tassée, gelée couvrait les trottoirs, le chien avait le poil peu fourni et râpé sur les flancs.

Pendant 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, même si elle ne la protégeait guère du froid, lui convenait mieux que sa peau de femme. Annika le savait, c'était ainsi.

Elle ne voyait pas de douleur dans les yeux du chien mais une détermination sereine, austère.

Il lui semblait que les morts devaient avoir ce visage-là¹. »

Le choix de citer cet extrait en ne tronquant que parcimonieusement quelques passages n'est pas gratuit puisque la progression textuelle y est la traduction d'une notion antérieurement abordée, à savoir celle d'une littérature en mouvement. Ce déplacement est une détermination des protagonistes voyageant de l'univers des hommes vers celui des animaux, par leur propre vouloir vu que leur transformation répond à un passage initiatique, à un rite quasi mystique de purification que dû affronter notamment Nadia et Ladivine. Il est par ailleurs un caractère qui établit une connexion, toutefois subtile, entre les personnages, l'aspect animalier migrant du géniteur à l'enfant ou d'un parent à l'autre. Le premier cas pourrait être illustré par l'aventure de Norah, l'une des trois femmes puissantes, une héroïne qui partit libérer son frère de sa peine carcérale et sauver son père de sa condamnation solitaire en se métamorphosant en un oiseau pour élire domicile dans le branchage du flamboyant que son géniteur habite en volatile empesé

1. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 329-330.

et engoncé. Le passage ci-dessous, marqué par l'antépiphere scelle, dans un schéma cyclique, le retour de la fille longtemps rebutée et désormais tolérée.

« Mais il n'en éprouvait pas d'irritation : sa fille Norah était là, près de lui, perchée parmi les branches défleuries dans l'odeur sure des petites feuilles, elle était là 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 ? Son cœur était alangui, son esprit indolent. Il entendait le souffle de sa fille et n'en éprouvait pas d'irritation¹. »

Quant à la deuxième situation, elle trouve exemple, en l'occurrence, dans le couple parental formé par Ladivine et Marko Berger puisque le thème animalier migre pour atteindre toute la sphère enfantine.

« La fatigue et la tristesse de son père tordaient le cœur d'Annika. (...)

Il était le père le plus gentil, le plus prévenant qu'elle connût, le plus plaisant à regarder aussi, estimait-elle, avec ses cheveux abondants, tout emmêlés car il ne s'en souciait pas, et son visage hâlé et ses yeux clairs, et son désintérêt pour son propre aspect, comme s'il était un superbe animal qui ne pouvait savoir qu'on le trouvait beau ni comprendre qu'on l'admirait.

(...) Comme Annika éprouvait de ressentiment envers leur mère !

Chaque matin elle fixait le chien avec toute l'animosité qu'elle était capable de mettre dans son regard, puis elle l'ignorait tandis que le chien marchait au même rythme qu'eux sur le trottoir d'en face.

(...) Il lui semblait pouvoir comprendre, si jeune qu'elle fût et consciente de sa jeunesse, de son ignorance, que leur mère se fût lassée d'eux, les enfants, de leur vigueur et de leurs exigences, de leur société inévitable, quotidienne, de leurs humeurs et de leurs bavardages. Elle-même, Annika était souvent fatiguée de la compagnie de Daniel. Elle se sentait pour une large part responsable de son frère, elle trouvait ce fardeau bien pesant et oppressant.

Mais elle ne pouvait pardonner à leur mère d'avoir laissé Marko dans un tel état de détresse et de désarroi². »

L'aspect animal ne se limite pas à l'apparence maternelle, le père étant également perçu sous les traits mâtinés d'une bête de somme harassée par le labeur infligé, soufflant d'ahan, et d'une bête sauvage luttant pour sa survie et celle de sa progéniture, farouche et téméraire. Nous l'évoquions précédemment, NDiaye perçoit les instincts primitifs sous la forme de forces, variablement salutaires ou destructrices, mais constamment inhérentes à l'humain. L'auteure fait référence à ces aiguillons primaires, notamment les pulsions de survie ou de vengeance

1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 93-94.

2. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 332- 333.

dont l'élan ou la force a investi respectivement mère et fils dans *Rosie Carpe* où Titi « se venge mais sans le comprendre lui-même, il se venge primitivement¹. »

Aussi l'écrivaine ne se cantonne-t-elle pas à la visibilité et donc à une évidence superficielle. Elle nous révèle ainsi qu'on ne peut se fier à notre regard souvent embrouillé en développant « le thème récurrent d'une défaillance de la vision (...) qui dérouté le protagoniste en train de perdre ses repères, et le lecteur en train de chercher les siens². » NDiaye est encline à « regarder par les trous de serrures », tels les « grands curieux »³, à dépecer les corps afin de percer leurs mystères. Cela la mène à transpercer les peaux, s'insinuer par les pores, et à transgresser les genres ; d'où une œuvre où « le réalisme se mêle au merveilleux⁴ » et dont la résistance au décryptage aisé survit à la lecture. « Le livre refermé, l'ambiguïté demeurera⁵. »

On observe en effet, dans l'extrait ci-dessus, que le « modus » est marqué par la redondance du verbe de perception « sembler » marquant l'« aspect de la subjectivité » et plus précisément celui « évaluatif » puisque ce verbe situe « la modalité d'énoncé » sur un axe « épistémique »⁶. Cet usage permet de reproduire la pensée rationalisée de l'enfant de huit ans dont on nous fait suivre le cheminement réflexif emprunté pour saisir les motivations de la métamorphose maternelle. Le raisonnement suivi par Annika est retracé, en outre, par le biais du discours transposé ayant la propriété d'atténuer la dénivellation entre discours citant et cité sans pour autant annuler l'autonomie de ce dernier. Cela permet à la fois de restituer la subjectivité du langage, paroles et sentiments étant évoqués sans embrayeurs, et de ne pas rompre la trame narrative. L'alternance de cette technique discursive et du recours aux « formule[s] modalisante[s]⁷ », qui selon Todorov est un ressort du fantastique par le truchement duquel le doute s'imisce, est révélatrice de l'appartenance fantastique de ce passage, et partant de l'œuvre ndiayienne.

« C'est bien le rationnellement intenable à l'intérieur même d'une cohérence à la fois de sens, d'expression et de contenu (une homologie sémantico-référentielle) qui crée l'inconfortable et fascinante impression de fantastique.

Le fantastique est ainsi fondamentalement une esthétique, souvent manifestée dans le jeu d'expression (...), soit dans l'enchaînement des programmes narratifs soit dans l'empilement des prédicats descriptifs – on appelle cela une hypotypose – : le référent échappe alors à toute

-
1. Paula Jacques, entretiens avec Marie NDiaye, 2001-2005.
 2. Andrew Asibong et Shirley Jordan, op. cit., p. 69.
 3. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, 2001.
 4. Ibid.
 5. Tzvetan Todorov, op. cit., p. 48.
 6. Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, op. cit., p. 580.
 7. Tzvetan Todorov, op. cit., p. 85.

stabilisation interprétative. Et le texte fantastique, de la sorte, s'ouvre à une autre vie, comme sa réception s'entrouvre de plusieurs sillons¹. »

Les voies herméneutiques s'ouvrent dans le texte ndiayien par ce décloisonnement dû à la variation et à la variabilité fantastique, et en outre par l'imbrication des éléments, animal et végétal, devenus en effet inextricables. Cette association est illustrée notamment dans *Ladivine* puisque le personnage éponyme se métamorphose en chien au milieu d'une forêt. Abrisée par le bois et par la nuit, la protagoniste opérera sa transformation et sera la jonction non seulement entre les univers mais également entre les générations, veillant, dans la peau du canidé, aussi bien sur sa grand-mère que sur sa fille. Les intrications s'avèrent donc fondatrices de l'œuvre de NDiaye, se déclinant sous différentes formes. Le thème du naturel, en l'occurrence, n'est pas uniquement le lien symbiotique entre les éléments, mais également le lien symbolique entre les événements, cette jonction étant celle de l'émotionnel et du sensationnel. La symbolique interactionnelle est toutefois doublée de la thématique de l'esseulement matérialisé par le changement qui a lieu dans l'obscurité et dans un endroit sauvage et a fortiori dépeuplé, ainsi que par les apparitions de l'animal entouré d'incompréhension et de rejet (la réaction d'Annika face à la présence de sa génitrice en est une vive illustration).

« C'est généralement un animal seul, perçu hors du corps de son espèce, qui habite la fiction. Son isolement est souvent un thème central doublement métaphorique à la fois du héros ou de l'héroïne romanesque et de la solitude de l'individu moderne². »

Placées au cœur de dynamiques antagonistes, les figures maternelles, souvent tourmentées, sont au centre de la dialectique du prolongement et de la discontinuité. Elles sont les maillons de la même chaîne que la culpabilité de chaque mère, éclaboussée par la honte, a brisée. Ces maillons se retrouvent dispersés, éparpillés, jonchant le sol ; toutefois leur ressemblance demeure évidente, pourtant sans qu'on puisse les réunir. Leur identité n'est alors qu'identification puisqu'on reconnaît leur lien sans pouvoir le (r)établir. La chaîne est éclatée.

Cet équilibre entre le rompu et le continu, NDiaye le réussit en funambule, et le fil qui sépare tout en reliant est celui de l'altérité puisque s'y conjoignent la dissemblance et l'appartenance. L'auteure use de tous les ressorts de la figure de l'étranger dont le parcours suit une évolution de la discordance vers l'analogie ; cette progression est néanmoins subvertie dans l'œuvre ndiayienne. En effet, la similarité devient commencement, et la disparité est alors aboutissement. Les figures ascendantes ou descendantes sont craquelées par les traits animaliers

1. Georges Molinié, *La Stylistique*, p. 45.

2. Lucile Desblache, op. cit., p. 16.

s'y imprimant, ces fissures et hachures en laissent cependant voir les mêmes origines. Le fantastique est ainsi facteur de cohésion.

« L'animal est également pivot du mécanisme romanesque. Il place en effet le temps « sous le signe de l'autre » comme le dirait Paul Ricoeur, et s'il est vrai que l'altérité n'est pas une catégorie temporelle, elle contribue (...) à dissoudre l'aspect exclusivement chronologique de l'histoire¹. »

Le rôle joué par l'animal comme articulation assurant la structuration de la trame narrative rejoint la notion décrite par Todorov reprenant l'analyse d'Edgar Poe qui considère que toute œuvre « se caractérise par l'existence d'un effet unique » déterminé par « l'obligation pour tous les éléments de la nouvelle de contribuer à cet effet². » Cela est palpable notamment dans *Ladivine* où le chien constitue un enchaînement prévalant sur le lien temporel. La transformation en canidé à la fin de chaque section correspond en effet à l'achèvement d'un cycle générationnel. Cette métamorphose, tout en marquant les délimitations des chapitres, en fait ressortir le lien puisque le parallélisme entre les destinées de ces filles/mères est rapidement relevé ; outre cette symétrie, le roman répond à un schéma circulaire vu que la métamorphose ultime – celle de Ladivine Rivière – rétablit la relation de la petite-fille avec sa grand-mère Ladivine Sylla. La continuité reprend ses droits en dépit des efforts de Malinka ou Clarisse Rivière de la rompre. La figure animale comble un vide et son intégration à l'intrigue apparaît comme un recours servant non seulement une harmonie textuelle, une justesse, mais également une justice quasi céleste, providentielle. Les événements revêtant cette apparence prédictive annoncent en réalité le dénouement narratif, c'est-à-dire l'« effet unique ». Ainsi, lorsque le nourrisson de Clarisse risque l'étouffement, le chien du père de Richard Rivière en devient le sauveteur providentiel. Ultérieurement, on découvrira que la mère de celle-ci errait sous la peau d'un lycan (sans être définie, c'est en une bête sauvage s'apparentant au loup que s'opérait, la nuit, la métamorphose incontrôlée et en dehors de toute volonté du personnage féminin). La concordance entre les deux faits est toutefois insinuée et non vérifiée, NDiaye multipliant les pistes afin que les associations soient envisagées sans être confirmées.

« Elle vit d'abord la grosse tête affolée du chien qui surgissait derrière la vitre à chaque bond qu'il faisait, puis la petite figure blafarde du bébé qui hoquetait et geignait doucement dans son vomi.

Elle poussa un cri, prit l'enfant dans ses bras, lui tapota le dos jusqu'à entendre de nouveau une respiration régulière et l'imperceptible battement de son très jeune cœur apaisé.

1. Lucile Desblache, op. cit., p. 95.

2. Tzvetan Todorov, op. cit., p. 92.

- Comment savais-tu, gentil chien, comment savais-tu ? répétait-elle dans un murmure, les yeux fixés sur la fenêtre où le chien, tranquilisé, ne se montrait plus¹. »

L'intégration de l'animal contribue à l'élaboration du canevas de l'ouvrage ndiayien, elle participe « d'un déterminisme généralisé, d'un pan-déterminisme : tout (...) doit avoir sa cause, au plein sens du mot, même si celle-ci ne peut être que d'ordre surnaturel². » ; ce déterminisme dessine par ailleurs, point par point, le profil de ses personnages complexe. C'est en effet par le sentiment de solitude, entériné de celui de la culpabilité et de la colère, que s'opère « le passage de la métaphore voulue (...) à la métaphore acquise³. » NDiaye ne fait que suggérer ces métamorphoses, elle y conduit le personnage subrepticement. L'intériorité du personnage, sa souffrance, son combat (le plus souvent contre lui-même) mène à une matérialisation par la transmutation et, inversement, le lecteur ne conçoit, n'appréhende le tiraillement du personnage qu'à la lumière de la métamorphose de celui-ci. « Implicite » et « explicite »⁴ s'éclairent mutuellement. C'est à cette double dynamique que ressortit la vision ndiayienne puisque les contradictions et grouillement intérieurs migrent à travers les parois des corps pour se manifester en forces et en mouvements à la surface de ceux-ci ; d'où la double participation de la métamorphose : à la fois de la profondeur de la chair, des viscères (qui représentent les entrailles et tiraillements des pensées et des passions) des êtres, et de leur peau et membrane (reflet de la concrétisation des conflits qui les habitent, les hantent).

« Le thème de la métamorphose (...) joint l'insolite au banal, substantialise l'anomalie dans un jeu fantaisiste et libre des formes végétales, animales et humaines qui pass[ent] de l'une à l'autre, se transform[ent] de l'une à l'autre, [...où] les frontières [entre ces formes] sont audacieusement violées (...), où "le mouvement cesse d'être celui de formes toutes prêtes, [où] il se métamorphose en mouvement interne de l'existence même et s'exprime dans la transmutation de certaines formes en d'autres, dans l'éternel inachèvement de l'existence."⁵ »

Sous ce jour persistent toutefois des zones d'ombre puisque l'assimilation du lien entre le cheminement émotionnel (les sentiments antagonistes et les affres auxquelles sont proie les protagonistes) et l'enchaînement transformationnel demeure partielle vu que les alternatives sont plurielles (l'aboutissement ne s'inscrit que dans le cadre romanesque, en dehors duquel les

1. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 84.

2. Tzvetan Todorov, op. cit., p. 116.

3. Pierre Brunel, op. cit., p. 25.

4. Ibid., p. 23.

5. Lucile Desblache, op. cit., p. 143, citant M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la renaissance*.

possibilités de progression de l'intrigue sont multiples). Cette assimilation est d'autant plus énigmatique que la corrélation entre la succession des événements transitionnels (narratifs et psychologiques) et l'événement ultime (la métamorphose) est voilée, voire tronquée par cette même suite, cette chaîne d'éléments déréglés et déréglant la perception du lecteur. Ce dernier s'en trouve éberlué par le caractère brutal de la transformation dont les étapes sont obliérées, contrairement à d'autres textes fantastiques où le processus transformationnel est soit descriptif (ce qui s'opère graduellement) soit injonctif (ce qui est dû à une formule magique, à l'enchantement)¹. Il est en effet interloqué par cette soudaineté qui émane du flou entretenant l'irruption du fait antérieur ou intérieur à la diégèse.

Ainsi, la transformation est synonyme de surgissement quand il s'agit du Maître qui s'élève dans les airs à la fin des *Grandes personnes*, laissant en suspens l'affaire de pédophilie où il a sévi ; cette chute est en effet le point d'orgue d'une œuvre marquée par l'entre-deux, tel le volatile qui d'un battement d'ailes se trouve entre ciel et terre, Lucas est demeuré à mi-chemin entre le petit Lulu et le maître d'école. Les parents, quant à eux, sont devenus les enfants de ce dernier, oscillant entre les deux figures des tortionnaires et des victimes. Et finalement, l'acte pédophile reste entre acquiescement, renonciation et dénonciation. Par ailleurs, le titre de l'œuvre théâtrale connote une situation d'énonciation où le locuteur et le référent se confondent, en l'occurrence l'adulte, alors que le récepteur est l'enfant qui est, du fait de la catégorisation notifiée, exclu, voire mis sous le joug de l'émetteur par le verbe et éventuellement par l'acte. C'est en effet cette suprématie auto proclamée et abusive qui permet le viol des écoliers par leur maître et qui laisse les parents de ceux-ci dans leur complaisance silencieuse et prétendument motivée par l'intérêt porté à leur progéniture.

A cette situation finale flottante où, par la métamorphose, le procès semble ajourné, incertain et où s'évanouit toute trace des coupables, répond la mise initiale du roman *Mon cœur à l'étroit* sous le signe d'une présence non humaine. Ainsi le processus est inversé puisque le développement de la créature innommable, diabolique dans le ventre de Nadia, en son sein, s'apparente à une naissance in vivo et son évacuation en devient la destruction, la mise à mort et non pas la mise au monde. L'abdication de ce qui habite Nadia est au prix de l'expiation de cette dernière.

1. Cf. Pierre Brunel, op. cit., p. 158.

De cette manière, Marie NDiaye bouscule l'ordre chronologique et fait de la métamorphose un préalable, presque un prétexte au récit qui deviendrait l'exégèse de celle-ci. On est exhorté à mener une tâche d'enquêteur pour sauvegarder sa logique qui est mise à mal dans l'univers ndiayien où le mystère transformationnel est assorti du mystère policier étant donné que le motif intempestif de l'assassinat est récurrent et survient constamment dans la sphère familiale, notamment dans *Rosie Carpe* où le frère, Lazare, perpète un crime, dans *Ladivine* avec les meurtres inexplicables de Clarisse Rivière ainsi que du père de Richard Rivière, ou encore dans *Trois femmes puissantes* où le père de Rudy, Abel Descas, rongé par les soupçons de malversations envers son associé Salif, fomentera l'élimination délibérée de ce dernier.

« Rudy savait qu'il avait été présent quelque part dans la propriété l'après-midi où son père, peut-être emporté par la certitude illusoire d'un rêve humiliant, avait frappé Salif devant le bungalow. Il savait également qu'il avait aux alentours de huit ou neuf ans et que, depuis trois ans que maman et lui avaient rejoint Abel à Dara Salam, une crainte unique tempérait parfois la plénitude de son bonheur, celle de devoir peut-être un jour rentrer, bien que maman lui assurât que cela ne se produirait pas, en France, dans la petite maison où, chaque mercredi, un grand garçon aux jambes droites et lisses pareilles à de jeunes troncs de hêtre avait accaparé l'attention, l'amour, le rire de maman, et de sa seule présence adorable avait repoussé Rudy dans la nullité de ses cinq ans.

Ce qu'il n'arrivait pas à démêler, en revanche...

(...) Ce qu'il n'arrivait encore pas à discerner, c'était s'il avait assisté à la scène entre son père et Salif ou si maman la lui avait racontée si précisément qu'il avait cru ensuite avoir tout vu.

Mais pourquoi, comment maman aurait-elle décrit ce qu'on lui avait déjà raconté à elle-même, puisqu'elle n'y était pas ?

(...) Car maman elle-même, qui n'y était pas, que savait-elle avec certitude de la présence ou de l'absence de Rudy cet après-midi-là devant le bungalow, au moment où Abel, aussi tranquillement que s'il partait chercher le pain au village, avait roulé sur la tête de Salif ?

Était-il possible que maman eût parlé à Rudy du bruit sec et bref, comme de quelque gros insecte écrasé, qu'avait produit le crâne sous la roue du 4x4, et que Rudy en eût ensuite rêvé jusqu'à croire qu'il l'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, teintant à jamais la pierre poreuse. ¹»

Ainsi se tisse méthodiquement la nasse dans laquelle sont pris les personnages, et partant le lecteur, assourdi par le tintamarre des réflexions antagonistes exprimées et tuées par les personnages, emmêlé dans l'imbroglio des événements factuels et hypothétiques.

« Tremblant, il démarra et, au carrefour suivant, tourna à droite pour s'éloigner au plus vite de la maison de Gauquellan.

1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 207-209.

Pourquoi lui faudrait-il, jusque dans le pire, ressembler à son père ? ¹»

De cet atavisme, Rudy se libérera par un acte similaire faisant écho à celui de son père, survenu à l'impromptu mais opportunément, en écrasant une buse. Or, dans cette répétition le schéma est inversé puisque l'acte calculé du père est renié tandis que l'acte accidentel du fils est revendiqué, investi d'une dimension salvatrice. En conséquence, la présence animale participe de l'ossature de l'énigme introduite sur les deux plans syntagmatique et paradigmatique, et ce en constituant le chaînon entre la progression narrative et la construction symbolique. Dans l'extrait ci-dessus, sous les pneus de l'imposant véhicule du père, on entend les craquements de la boîte crânienne de son associé assimilée à « un gros insecte », une comparaison dont l'arbitraire est évincé par le parallèle qui s'établit ultérieurement avec le même mouvement des roues de la voiture conduite par le fils, par ailleurs en présence de sa descendance, broyant le corps d'un volatile. L'oiseau qui le persécutait et l'oppressait en le survolant, planait au-dessus de la tête de Rudy comme ce meurtre dont celui-ci gardait intactes les sensations auditives et visuelles. Dans leur précision et netteté, seules ces résurgences mémorielles demeurent saillantes dans le tableau confus et embrouillé de l'assassinat, sur cette scène du crime où coupable, complice et témoin sont indiscernables derrière la peau du père, de la mère et de l'enfant. Aussi les références au monde animal surgissent-elles au gré des événements, paradoxalement en les concentrant, en en étant les quintessences. Cela est également illustré par le rapprochement de l'image de la passivité et l'impuissance maternelle, renvoyée par Malinka, à celle d'une créature inoffensive dont on a fait couler le sang, d'un animal sacrifié à l'abandon par sa fille et par « Richard Rivière qui, horrifié, indigné, avait donné les photos de la femme qu'il avait laissée derrière lui, qu'il avait offerte à la prédation²», au lieu « de veiller sur elle, car Clarisse Rivière, comme un chat, comme un oiseau n'avait pas de discernement³. » Ainsi,

« (...) livrée à elle-même et au monde hostile par leur faute à tous deux, Clarisse Rivière avait été vidée de son sang dans son propre salon, égorgée comme un pauvre lapin frémissant⁴. »

Dans l'abondance de ce sang baigneront les victimes du père, entachant la progéniture : Rudy ayant été irréversiblement souillé puisque à jamais fils d'un meurtrier ; Ladivine Berger inéluctablement proie à sa rancœur envers son père qui a délaissé Clarisse Rivière, ainsi qu'à

1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 211.

2. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 188-189.

3. Ibid., p. 177.

4. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 188.

son auto-culpabilisation maculant du sang de sa mère tous les lieux où elle se rendra. Tout ce qui s'offre à la perception de la fille est alors imprégné des exhalations et des saignements provenant du cadavre maternel.

« 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 tenue¹».

Prise dans un continuum de souffrance, la descendance ne trouvera répit que dans la trêve matérialisée par l'animal duquel ou par lequel elle s'affranchit, en le détruisant (tel est le cas de la buse) ou en s'y incarnant (comme Ladivine trouvant refuge dans la peau d'un canidé). En définitive, le bestiaire ndiayien ne se greffe pas à l'intrigue, il en est, à l'inverse, la trame. Le récepteur n'envisage ce lien qu'a posteriori, dans la réserve, le doute l'emplissant pendant et après la lecture ; et c'est justement dans cet inconfort, entretenu par l'auteure, que prospère le fantastique. Face à NDiaye, de même que Leduc, on est, différemment mais indubitablement, assis sur une chaise bancale.

« Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; (...) c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel². »
« Premièrement, le fantastique produit un effet particulier sur le lecteur – peur, ou horreur, ou simplement curiosité – (...). Deuxièmement, le fantastique sert la narration, entretient le suspense : la présence d'éléments fantastique permet une organisation particulièrement serrée de l'intrigue. Enfin, le fantastique a une fonction à première vue tautologique : il permet de décrire un univers fantastique, et cet univers n'a pas pour autant une réalité en dehors du langage ; la description et le décrit ne sont pas de nature différente³. »

Le choix de cette « inflexion tonale⁴ », selon les termes de Molinié, serait par conséquent également le choix de la liberté, puisque le texte se construit en autarcie, se suffisant à lui-même et puisant sa force de sa propre existence. Cette liberté sémiotique est étayée d'une largesse thématique (vu l'éventail de sujets propices à une adaptation fantastique) qui a donné à l'auteure une autre liberté : celle de recourir à l'image bestiale. Un sujet qui permet une stimulation réflexive et corrobore l'affranchissement littéraire par l'émancipation réceptrice.

-
1. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 173.
 2. Tzvetan Todorov, op. cit., p. 29.
 3. Ibid., p. 98.
 4. Georges Molinié, *La Stylistique*, p. 36.

« Le contenu symbolique, presque systématiquement associé à cet animal aux fonctions de trope, apporte une richesse herméneutique aux textes, dont la plénitude du sens dépend de plusieurs niveaux d'interprétations¹. »

Si NDiaye recourt à la représentation animalière, elle en amplifie l'envergure en l'associant au mystérieux. Et partant de la sphère métaphorique où le bestial, dans maintes occurrences, constitue un trait sémique en évoquant l'innocence, l'immolation, l'agressivité ou la prédation, l'auteure en multiplie les réalisations sémantiques et actantielles. Le canidé est alors également la créature aux motifs obscurs qui perpète le crime. Ainsi le père de Richard Rivière est-il exécuté et retrouvé « le cou et une partie du visage déchiquetés² » par son animal de compagnie. Un assassinat dont le fils est tenu pour responsable par « la mère [qui] rugit presque par impatience³ », s'empressant d'insinuer que celui-ci serait le sombre instigateur du meurtre ; elle perpétue ainsi la tradition du couple parental qu'elle formait avec son mari en se montrant fidèle à « l'habitude de (...) rendre [leur fils] directement coupable de tous leurs soucis, de tous leurs malheurs⁴. » La culpabilisation de l'enfant (et éventuellement du parent) est en effet une constante thématique dans laquelle on a vu un point commun avec la littérature kafkaïenne : « Lorsque l'on évoque Kafka en parlant de certains textes de Marie NDiaye, il est évident que c'est en partie en référence à ce travail constant sur la culpabilité énigmatique dans ses romans⁵. »

« - Et pourquoi aller imaginer une chose pareille ? cria-t-il. Un chien qui égorge son maître sans raison, tu as déjà vu ça ?

- Je n'ai jamais dit sans raison, dit la mère avec animosité. Tu entends, mon fils ? Je n'ai jamais dit sans raison. Il voulait se venger de quelque chose, voilà ce que j'en pense. Elle pencha son visage tout contre celui de Richard Rivière qui ne put détourner le sien.
- N'as-tu rien à te reprocher ? Es-tu bien certain de mener une vie ordonnée ? Susurra-t-elle avec une telle expression de hargne que Clarisse le vit fermer les yeux douloureusement.
- La vie que je mène ne cause de tort à personne, murmura-t-il vaillamment.
- Je l'espère pour toi, éructa la mère, car ton père, lui, a payé pour quelque chose ou pour quelqu'un et c'était pourtant l'homme le plus honnête qui soit. Alors, oui, je te souhaite de conduire ta vie de telle sorte que personne ne te maudisse.

Clarisse Rivière remarqua alors, avec un étonnement presque offensé, que Richard lui lançait un coup d'œil troublé, non pas tant soupçonneux que défiant, craintif⁶. »

1. Lucile Desblache, op. cit., p. 18.

2. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 103.

3. Ibid., p. 103.

4. Ibid.

5. Andrew Asibong et Shirley Jordan, op. cit., 29.

6. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 103-104.

La notion de faute, en désignant l'accusé, laisse entendre que celui auquel on impute un acte blâmable, provoque par amplification, par une sorte d'« effet papillon », un acte irrévocablement destructeur. L'abandon de Clarisse Rivière aurait semé la mort dans le foyer des parents de Richard ainsi que dans la « maison de Langon qui jamais avant n'avait rien connu de violent ni de déplacé¹ ? » Cependant, chez NDiaye, il n'est certainement pas aisé d'identifier un seul coupable, la faute étant souvent partagée. Incriminer et récriminer sont synonymes.

Néanmoins, en dépit de l'aspect diffus et confus de la culpabilité empoisonnant le milieu familial, les événements ne semblent pas dus au hasard. L'arbitraire n'est qu'apparent dans l'œuvre ndiayenne. On est en présence d'un monde virevoltant mais dont chaque coup d'aile suit une trajectoire étudiée. Le chaos est superficiel dans l'œuvre de l'auteure, la manifestation fantastique de l'animal étant un moyen discursif pour instaurer une cohérence certaine au sein du désordre familial. La métamorphose est en effet l'une des matérialisations d'une puissance supérieure qui redéfinit les rapports entre les membres de la famille en rétablissant les droits spoliés, que l'outrage ait été commis par les parents ou leur descendance. Cette cohérence est retrouvée notamment par le biais de la cohésion de l'être : les personnages de NDiaye s'acheminent de la confusion et l'hébétude dans lesquelles les plonge la contradiction de leurs sentiments et essentiellement de leurs ressentiments vers un recul quant à l'animadversion et l'agressivité qui les envahissent. L'aveuglement haineux laisse place à la lucidité, du moins partielle par la transformation bestiale des mères ou des filles puisque ce changement représente la traduction de la colère et de la rage, et la manifestation de « la rupture (c'est-à-dire aussi la mise en lumière) de la limite entre matière et esprit². » Par ce moyen s'opère une réappropriation de son propre corps qui s'avère en définitive salvatrice.

Ainsi, le personnage-animal acquiert, paradoxalement, la raison et le raisonnement dont le personnage-homme était dépourvu. Cette abolition de la frontière entre enveloppe corporelle et intériorité qu'elle soit de l'ordre du jugement ou de l'émotion, qui est « le dénominateur commun des deux thèmes, métamorphoses et pan-déterminisme³ », constitue le recours principal de NDiaye pour rationaliser un monde dérangé, alors que Leduc en use afin d'octroyer un sens et insuffler une sensibilité à un monde rangé. Chez la première, l'être est perméable (ce qui est enterré au sein de l'individu s'exhume) ; chez la deuxième les êtres le deviennent (les âmes migrent entre toutes les formes d'existence).

1. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 173.
2. Tzvetan Todorov, op. cit., p. 120.
3. Ibid.

« Le pan-déterminisme a comme conséquence naturelle ce qu'on pourrait appeler la « pan-signification » : puisque des relations existent à tous les niveaux, entre tous les éléments du monde, ce monde devient hautement signifiant¹. »

Dès lors, « dans ce monde, tout objet, tout être veut dire quelque chose². » Cette devise du Surréalisme est également inscrite sur la bannière sous laquelle l'œuvre leducienne a été menée. Nous décelons les prémices de cette vision depuis l'enfance de l'auteure qui, atteinte du délire de persécution, a vu cette sensibilité s'exacerber.

« Tout m'épatait. Jusqu'au bourrelet de loques ficelées près des égouts, sur la grille au pied de l'arbre. A quoi sert-il ? (...) Quelle est son utilité ? Mystère. C'est presque la vie, ce bourrelet dans une rue, la vie l'emporte sur les idées³. »

Les éléments de son environnement sont fondamentaux chez Leduc dont l'œuvre baigne dans un univers s'apparentant au fantastique sans être angoissant, un monde où la nature est érigée en maître bienveillant et dont les lois ne sont autres que celles des éléments animés ou inanimés.

Faune, flore et objets sont alors des forces vives investissant l'espace humain, souvent exigü et exsangue tel que celui de Violette souffrant son désert affectif et littéraire, ou celui de Clotilde prise dans la nasse des misères et des rejets, s'y débattant en vain et n'étant entendue que par les arbres, seuls récepteurs de ses pleurs et de son désespoir solitaire, les humains tous détournés des malheurs de la jeune fille. Cette stabilité référentielle des objets est inscrite au niveau paratextuel puisque le choix du titre de cette œuvre, *Les Boutons dorés*, instaure en amont l'objet comme élément central car il scelle le lien à celui dont la connaissance fut une révélation. L'isotopie de l'illumination est en effet associée au présent fait par la jeune fille de son unique possession à Georges Frazer, un don de soi en somme procurant allégresse et béatitude, tel un engagement solennel respecté. Clotilde « se promettait qu'elle lui donnerait les boutons dorés de son manteau de ratine » et ces « morceaux d'acier » consacrerent son acte d'abnégation en voyant leur teinte s'éclairer : « elle vérifia les boutons sous la lucarne. Ils étaient gais. (...) Ils tombèrent sur la tunique, ils étaient de plus en plus gais. »⁴

Aussi l'objet devient-il le symbole d'une relation que la protagoniste s'évertuera à sauvegarder, il est alors le pivot de la trame narrative, et partant le garant du non-délitement actorial. Clotilde ne sera préservée de l'écroulement que parce qu'elle sera à la quête d'une

1. Tzvetan Todorov, op. cit., p. 118.

2. Ibid., p. 119.

3. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 241.

4. Violette Leduc, *Les Boutons dorés*, p. 216-217.

nouvelle rencontre avec le garçon de seize ans face auquel « pour la première fois, Clotilde est devenue un individu à part entière au lieu d'un objet dont on peut disposer à sa guise¹. » Des retrouvailles dont la lueur s'éteindra et dont l'espoir s'évaporerait, ne demeureront que les souvenirs des objets offerts, que la présence des objets soutenant de leur solidité, à savoir le ciment du banc immobile et les platanes ancrés dans le sol, l'être d'une Clotilde guettée par l'anéantissement et finissant son périple dans une gare, lieu symbolique de la condamnation à l'errance.

« Il ferma la porte à double tour.

Un banc. Un banc de ciment. Clotilde s'allongea dessus à plat ventre. La nuit dans les bras de Clotilde était libre, libre... Elle sanglotait, elle hurlait (...).

Les platanes devant la gare supportaient les sanglots et les cris de Clotilde². »

C'est en effet ce hiatus entre un monde de semblables qui est synonyme d'instabilité, et un univers composite et hétéroclite qui offre la constance lui faisant défaut et *a fortiori* à ses personnages, que Leduc a mis en exergue à travers Clotilde. Face à et contre l'âpreté de ses congénères et la rigidité de la matière daignant l'accueillir, le parcours de cette jeune fille ne se veut toutefois pas larmoyant mais percutant.

« Je n'ai pas voulu amener l'émotion. J'ai transposé un désespoir. J'ai écrit le récit après La Vieille fille et le mort. Je ne vois pas la construction. C'est l'écoulement d'une enfant de maison en maison³. »

Cette enfant se retrouvera rebutée par les représentants de son espèce, hormis sa mère, à la présence terne et à l'existence livide, et Mme Relicat « une vieille femme de soixante-dix ans, avatar de Fideline⁴ ». L'unique source de réconfort, Clotilde la retrouvera dans son environnement auquel l'auteure octroie une place prépondérante en lui consacrant un large espace textuel.

Leduc brode, assidûment, minutieusement, un paysage alliant réalisme et merveilleux. Ce travail de dentellière se mesure à chaque point, aussi malaisé à percevoir soit-il, que l'auteure introduit dans le monde d'une enfant de treize ans afin que les arbres et la chaîne deviennent des fées bienfaitrices offrant une trêve à l'enfant à laquelle sont infligés les sévices du père dont la seule désignation est « la badine », une métonymie-synecdoque le dénudant de toute

1. Colette Trout Hall, op. cit., p. 129

2. Violette Leduc, *Les Boutons dorés*, p. 272.

3. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 342, à propos de son œuvre *Les Boutons dorés*.

4. Colette Trout Hall, op. cit., p. 129.

attribution (son indigence sentimentale étant à l'image de l'objet leptosome) et accentuant par là même le caractère violent du fouet ou de la cravache. En et par revanche, Clotilde modifie son environnement qui, au lieu d'être le prolongement du père en l'occurrence la gourde, est détourné du géniteur pour être complice de la fille, une source réconfortante et une onde caressante, à l'insu de la figure cassante de « la badine ».

« - Je t'aurais jetée dans le rosier comme tu t'y es jetée si elle n'avait pas payé.

Clotilde tomba sur les racines.

La badine aussitôt se pencha sur elle :

- Bois, dit-il, mais bois donc !

Elle but une gorgée de vin blanc, les arbres se calmèrent. Elle sourit à la chaîne autour de la gourde. La chaîne était toujours aimable¹. »

C'est ainsi que l'élément végétal jouera le rôle d'un acteur dans *Les boutons dorés* et représentera l'opposition entre la brutalité du père dont la nature est victime, comme l'est Clotilde, et la symbiose de cette dernière avec chaque irruption de la vie surgissant et s'animant autour d'elle.

« Clotilde suivait avec le lapin qui rebondissait sur son mollet. Elle se souvenait de leurs bonds spirituels quand les garennes vivaient et se sauvaient. »

« Elle se délivra de la carnassière dans l'herbe. La couleur de l'herbe, malgré la saison, était intense comme un morceau d'orgue. Clotilde la caressait : sa main effleurait des secrets². »

Tandis que le père,

« Il s'assit. Il écrasait des fleurs jaunes délicates entre ses doigts³. »

Chez Leduc, autant que chez NDiaye, la nature ne se réduit pas à un décor, elle est porteuse de sens et fait partie intégrante des événements. Ces événements prennent une teinte de merveilleux désenchanté, vu que les éléments naturels ou les objets agissent en tant qu'adjuvants selon le modèle structural des personnages élaboré par Greimas, ce qui les introduit dans « la sphère d'action du donateur (ou pourvoyeur) » ou dans celle de « l'auxiliaire » suivant la dénomination proppienne. Les entités animées ou inanimées ne dérogent pas à cet attribut structurel qui les refonde comme autant de manifestations du bien.

1. Violette Leduc, *Les Boutons dorés*, p. 111.

2. Ibid., p. 109.

3. Ibid., p. 110.

L'autre forme de secours reçu par l'héroïne est apporté par les pigeons et par les pensionnaires d'un asile psychiatrique. Clotilde, portant le handicap du rejet, se verra membre de ces communautés étant donné que ses alter ego présentent une déficience mentale ou une mutilation. Elle se reconnaîtra dans les deux groupes puisque son exclusion trouve écho dans l'aliénation et la difformité : trois visages différents de la monstruosité perçue socialement.

« Clotilde est la demoiselle de compagnie des pigeons infirmes depuis qu'elle est au service de Mme et M. Rouly. Elle devrait leur parler le matin, le soir, l'après-midi. (...) Clotilde met de la bonne volonté. Elle leur dit qu'ils sont ses agneaux, ses messagers éclopés, elle leur dit qu'elle est leur perchoir. (...) Clotilde persévère : elle se promène entre les perchoirs, elle leur raconte les fleurs sur les sabots, les cheveux défaits, le col sale le matin du départ. (...) Elle retrouvait les pigeons dans ses rêves, elle monologuait, (...). Elle s'éveillait, elle cherchait dans l'obscurité une lettre de Georges glissée sous la porte. Elle avançait à quatre pattes, elle attendait ainsi contre la porte¹. »

Ce qui rapproche d'autant plus la jeune fille des volatiles et des fous, c'est leur présence illusoire, le mirage qu'ils font miroiter. En effet, les déséquilibrés mentaux ou les volatiles sont des figurants intégrés au récit pour symboliser l'attente sempiternelle, la déception renouvelée. Ils jouent le rôle d'adjuvants dans une aventure dont l'aboutissement n'est autre que l'échec. Fous et animaux sont des auxiliaires puisqu'ils sont perçus par Clotilde comme des facilitateurs de l'accomplissement de la tâche : le voyage, bien qu'il fût vain, pour rejoindre Georges Frazer. Les deuxièmes seront des récepteurs, bien qu'impassibles, qui entretiendront l'espoir de retrouver le jeune garçon, les premiers seront l'incitation et l'exhortation à la réalisation du « rêve » partagé avec les pigeons.

« Les déments. Des enfants qu'on mène par la main. Ils ont un marteau dans la tête. Clotilde aussi a un marteau dans la tête. Ils la regarderont, ils comprendront. Elle leur racontera avec ses yeux depuis le chemin d'herbe la veille jusqu'au chemin d'herbe le lendemain. Elle pédale de plus en plus vite, le projet de visite devient de plus en plus facile. Ils l'approuveront, ils l'encourageront. Ils admettent tout. Ils sont de grands enfants. Clotilde les accueille à l'avance. C'est une crèche de vivants. Ils auront un tilleul avec son haleine d'apôtre dans leur cour². »

L'héroïne se heurtera toutefois à maints obstacles infranchissables dans ce « conte de fées à l'envers³ », et les adjuvants ne seront en définitive que des interlocuteurs silencieux ou absents. Leduc semble s'inspirer d'un univers dérangent et dérogeant aux principes rationnels puisque l'atmosphère dans laquelle nous plonge cette nouvelle émane de l'imaginaire enfantin

1. Violette Leduc, *Les Boutons dorés*, p. 243-247.

2. Ibid., p. 267.

3. Colette Trout Hall, op. cit., p. 128.

de Clotilde, se raccordant à celui des créatures étrangères à la société humaine : les fous exilés et les pigeons engagés. Ces présences, quoique fantomatiques, imprègnent le texte qui ressortit alors à « l'effacement de la limite entre sujet et objet », vu l'amenuisement des frontières entre les instances narratives. L'enfant, les déments et les oiseaux, et plus largement la nature se confondent dans une abolition des compartimentations factices et usuelles.

« Le schéma rationnel nous représente l'être humain comme un sujet entrant en relation avec d'autres personnes ou avec des choses qui lui restent extérieures, et qui ont un statut d'objet. La littérature fantastique ébranle cette séparation abrupte¹. »

L'aspect fantastique définit l'œuvre leducienne, mais seulement en aval, nous retrouvons en effet en amont l'intérêt porté en premier lieu au sujet de l'enfance, et en deuxième lieu aux dérèglements qui condamnent au statut de paria mais sauvent de l'anonymat. Le choix se fait thématique et, secondairement, générique. En mettant en scène la vision désenchaînée de l'enfance et celle déchaînée des « fous », l'auteure présente un univers aux lignes mouvantes et aux entrecroisements aussi nombreux que les êtres y évoluant.

« Remarquons (...) la proximité de cette constante thématique de la littérature fantastique avec une des caractéristiques fondamentales du monde de l'enfant (...). Piaget écrit : « Au point de départ de l'évolution mentale il n'existe à coup sûr aucune différenciation entre le moi et le monde extérieur » (Six études, p. 20) (...) Il en va de même (...) pour les psychotiques. (...) Le monde physique et le monde spirituel s'interpénètrent ; leurs catégories fondamentales se trouvent modifiées en conséquence². »

Aussi le temps et l'espace semblent-ils « suspendu[s]³ » dans ce monde peuplé d'animaux, d'enfants et de « psychotiques » dont l'auteure a souligné par ailleurs le rapprochement et auquel elle admet appartenir, sans une certaine exaltation, puisque Leduc a longtemps souffert d'un délire obsessionnel et a mis en exergue cet état hallucinatoire pour en faire une matière à écriture ; la folie tient une place capitale non seulement dans son titre « La folie en tête », mais également dans tous ses ouvrages. Ce thème qui a imprégné ses textes est, à l'évidence, accompagné de celui de l'enfance de l'auteure, cela a créé une œuvre téméraire défiant les convenances, transgressive autant des tabous que des frontières. L'écriture leducienne déploie sa large envergure pour survoler les terres et les hommes. Cette liberté est

1. Tzvetan Todorov, op. cit., p. 123.

2. Ibid., p. 124.

3. Tzvetan Todorov, op. cit., p. 124.

commune à nos deux auteures chez qui « l'intervention de l'élément surnaturel constitue toujours une rupture dans le système des règles préétablies » ; d'où « la fonction sociale et la fonction littéraire¹ » de ce genre dont Leduc et NDiaye usent chacune à sa manière. En effet, cette dernière met en place un décor spatio-temporel s'écartant des règles de la physique, les lieux s'y enchevêtrent et la chronologie s'y dérègle. Dans cette confusion, les personnages transpercent les barrières et se téléportent, tels la petite fille de Norah, Lucie, ainsi que Grete et le père de cette dernière, Jakob, que la protagoniste croyait avoir laissés à Paris, dans son « trois-pièces de la Goutte d'Or² » et qu'elle retrouve dans la ville où son père avait établi « son village de vacances, à Dara Salam³ », à Grand-Yoff.

« La nausée lui tordait l'estomac.

Qui étaient en réalité ces trois personnes qu'elle avait vues à la terrasse du grand hôtel ?

Elle-même, Norah, et sa sœur étant petites, accompagnées d'un étranger quelconque⁴ ? »

En revanche, l'écriture leducienne nous épargne ce doute s'immisçant dans tous les interstices de l'œuvre ndiayienne, et nous nous retrouvons de plain-pied dans un univers onirique, psychédélique où les formes de vies qui seraient invisibles dans le monde commun commencent à se mouvoir et s'exprimer, une expression qui n'est pas celle des humains et que l'auteure capte puis traduit pour nous la transmettre. Nous sommes plongés dans un au-delà du réel où les personnages, notamment les enfants, se meuvent sans heurts, et où les événements sont teintés de « merveilleux » qui, contrairement au fantastique, « se caractérisera par la seule existence de faits surnaturels, sans impliquer la réaction qu'ils provoquent chez les personnages⁵ », et *a fortiori* chez le lecteur. Leduc nous familiarise avec des événements dont on intègre les règles graduellement et dont on devine qu'elles sont celles de la nature investissant tous les espaces dénotatifs et connotatifs. Celle-ci se mue autant dans le cadre installé pour le récit que parmi les actants, ou encore vers une symbolique transcendante. Ainsi la dimension religieuse qui se greffe à l'image des volatiles, devenus alors « [l]es agneaux, [l]es messagers éclopés » de la protagoniste, trouve écho dans les exhalations du « tilleul avec son haleine d'apôtre » embaumant l'antre où se tiennent reclus les enfants de Dieu, la crèche rassemblant ces derniers en raison de leur bas âge éternel d'une part et évoquant la Nativité

1. Tzvetan Todorov, op. cit., p. 174.

2. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 30.

3. Ibid., p. 57.

4. Ibid., p. 62.

5. Tzvetan Todorov, op. cit., p. 52.

d'autre part. Ce souffle christique acquiert sa forme emphatique en enveloppant Clotilde de la spiritualité que respire l'environnement de la jeune fille et que celle-ci inspire. La protagoniste est la prêcheuse de l'abnégation, du sacrifice à la mémoire de la rencontre idyllique avec Georges Frazer, parti « dompt[er] le fer » « à Challettes », une rencontre désormais idéale, aussi abstraite que le projet du garçon dans l'esprit ignorant de Clotilde. L'expérience sentimentale de la jeune fille devient presque théorique étant donné que sa brièveté s'oppose à sa constance narrative : relatée dans un épisode qui respecterait la règle de l'unité du temps, la rencontre avec le jeune garçon régit pourtant la suite du texte en un thème obsessionnel. Cela à l'instar de la vie de l'auteure dont le désir d'amour – familial et social – est resté inassouvi ; d'où le titre de son œuvre posthume, *La Chasse à l'amour*, certes choisi par de Beauvoir, et néanmoins éclairé quant à la préoccupation première de sa protégée.

« Une feuille de prunus tomba sur la main de la cycliste. Clotilde descendit du vélo. La feuille sentait la terre qui n'a plus de forces. Clotilde remonta sur son vélo. Les cloches sonnaient encore des messes en série, un village planait encore. Un coup de vent chassa les cloches non les clartés autour d'un clocher, comme une nouvelle religion émanant de Clotilde¹. »

La nature leducienne prospère sous le mode de l'« expansion », étant donné que le pantonyme (« la dénomination de l'objet à décrire » selon Molinié), fort de son invariabilité, s'assortit de multiples prédicats. En décuplant ainsi la puissance de chaque présence dans l'environnement des personnages, Leduc les libère de leur prison étriquée. En investissant chaque mouvement du monde d'une signification quasi mystique, Clotilde est sauvée de l'anéantissement. La conception leducienne n'est pas celle de l'éparpillement et la perte des êtres au sein d'une immensité indifférente, elle est au contraire, celle où toute vie, si fugitive qu'elle soit, où chaque individu, aussi petit soit-il, préserve son intégrité et acquiert son intégralité grâce à son appartenance au monde.

Ainsi, si « Clotilde est une sœur de la narratrice de *L'Asphyxie*, de même qu'elle s'apparente au petit garçon de *La Vieille fille et le mort*, tous trois symboles de l'enfance malheureuse² », et quoique son sort semble scellé par le « malheur³ », cela n'empêchera pas la jeune fille de s'épanouir dans les yeux aimants de Mme Relicat (la vieille dame qui s'attacha à Clotilde comme à l'enfant qu'elle voulut avoir, et qui est investie du statut de médiatrice entre

1. Violette Leduc, *Les Boutons dorés*, p. 267-268.

2. Colette Trout Hall, op. cit., p. 129.

3. Violette Leduc, *Les Boutons dorés*, p. 266.

la protagoniste et le reste du monde, notamment humain), celle-ci usant d'une image alliant lumière et luxuriance pour la décrire.

« - Tu grandis comme un soleil, dit Mme Relicat.

Elle ouvrait les contrevents.

Clotilde frissonnait :

- Quel soleil ?
- Un soleil avec des graines. Celui qui dépasse le maïs en été¹. »

Les éléments naturels soutiennent l'inscription enfantine sur les plans descriptifs et narratifs, ce sont des supports qui permettent son expansion puisque, par les détours qu'ils offrent, l'enfance se délivre de son emprisonnement et prononce son étouffement. Telle Clotilde qui sera comparée à la couronne jaune du tournesol, Violette adressera ses larmes au soleil, épanchant ses flots de douleur au sein d'un monde tout aussi infini. La nature représente ainsi une double dialectique de cloisonnement et d'étendue. En effet, l'enfant piégé se retourne vers un monde échappatoire qui est dans ce cas symptomatique de fermeture, ou alors l'enfant, plongé au sein de son univers, se retourne vers lui-même pour être plus intensément ; plus assurément existant, l'enfant est dans ce deuxième cas une autre porte, une autre ouverture de ce monde. Lorsque Violette n'est plus l'unique centre d'intérêt de ce qui représente son monde entier, en l'occurrence sa grand-mère, et quand elle est confrontée à une solitude irrémédiable, elle se retrouve face à son être, désormais consolidé. Un champ plus intime s'offre ainsi à l'appréciation enfantine. La perception par la petite fille de sa propre nature renouvelle celle de la nature.

« Elle me choyait, sa mort me délivra. Elle me choyait tant que j'aurais voulu d'eux des mains en cire tiède, lorsque je me hasardais à jouer avec un petit garçon ou une petite fille. S'ils me parlaient d'une voix rude, s'ils me reprenaient un râteau avec un geste brusque, les larmes montaient : je confondais rudesse et brusquerie avec hostilité. J'étais seule, j'avais le monde contre moi dès que petits garçons et petites filles impatientés par ma fragilité s'éloignaient. Je sanglotais s'ils riaient et leurs rires redoublaient. Je me perdais dans la jupe noire de ma grand-mère, seule, à l'abri, illimitée. A cinq ans, à six ans, à sept ans je pleurais à l'improviste, pour pleurer, les yeux ouverts devant le soleil, devant les fleurs. Dès que Fideline se taisait, se détournait ou bavardait avec une femme de son âge, le sol était ivre sous mes pieds. Je m'asseyais près d'elle sur le banc, je me voulais une immensité de chagrin, je l'obtenais. Chaque larme, chaque sanglot me retirait du monde. Fideline mourut, je pris de l'aplomb². »

1. Violette Leduc, *Les Boutons dorés*, p. 235.

2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 37.

C'est dans cette interaction que se conçoivent les liens de l'homme à la nature, une interpénétration qui constitue les soubassements dans les œuvres des deux auteures mais dont la construction est particulière à chacune.

Aussi l'évocation de la nature est-elle convergence quant à sa présence, et divergence quant à sa représentation. En effet, si chez NDiaye la fréquence de la référence à l'élément est la création d'une descendance (ou d'une ascendance) à l'image de l'animal ou du végétal auquel l'écrivaine assimile généralement l'enfant, chez Leduc ce dernier (tout autant que la narratrice dans les volets autofictionnels) est créateur de son environnement. Dans les œuvres des écrivaines, on s'abreuve du monde, néanmoins dans l'une on s'en imprègne et dans l'autre on l'imprègne. Ainsi, pour Titi, Lulu, Khady Demba ou encore Ladvine, la forme humaine s'imbibe de l'animale qui en est l'alter ego s'imposant en supplantant le personnage-homme. A l'inverse, Leduc imbibe toute la faune et la flore de la quintessence de Violette, Thérèse, Clotilde, et même de Mandine dont les papillons demeurent les proies, vu que l'image de la fillette s'adonnant à une longue chasse acharnée demeure indélébile puisqu'on l'associe à l'insecte. Cet épisode s'étend sur quelques pages pour reproduire les circonvolutions du lépidoptère suivies dans l'extase par la jeune fille qui « courait béatement derrière un papillon. (...) Elle n'existait que pour lui. Lui, n'existait que pour le plaisir de voler. (...) Elle galopait, puis elle titubait, puis elle galopait encore, décalquant avec ses jambes les caprices du papillon¹.» Bien que ces deux processus s'établissent à rebours l'un de l'autre, ils relèvent du même phénomène identificatoire qui prend place chez le lecteur ; l'association des personnages aux éléments naturels étant inévitable puisque redue telle par les redondances systémiques ; ces occurrences narratives ou descriptives constituent ainsi à terme un schème commun à Leduc et NDiaye mais dont les fonctions sont propres à chaque auteure.

Tandis que Leduc met en exergue les infimes manifestations de la vie en marquant de subtiles oscillations les existences des objets, NDiaye amplifie toute perception physique pour que chaque vibration émise par le corps devienne retentissement, une résonance qui rappelle, à travers le personnage, à une vérité immanente à l'être, faisant fi des barrages sociaux, voire de ceux érigés par la pensée. En effet, on retrouve souvent chez l'auteure l'évocation étayée, la description appuyée des sensations éprouvées par les êtres (notamment la sudation, les besoins scatologiques) et qui, loin de les distraire, les renvoient à une essence jusque-là éclipsée par l'aveuglement de ceux-ci. Tel est le cas de Rudy qui associe la reviviscence de l'image de son père – avec ses deux versants, à savoir la scène du meurtre commis par ce dernier d'une part,

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 118.

et d'autre part l'innocence léthargique de ce géniteur rappelant celle de l'homme qui aurait pu être la victime du fils – à la vivacité de la douleur lancinante causée par les hémorroïdes.

« Mais voilà qu'il réfléchissait malgré lui et se souvenait de son père endormi dans le fauteuil en osier, et voilà que ses cuisses devenaient humides, collantes, voilà que ses démangeaisons le reprenaient et qu'il recommençait à se tortiller, serrant et desserrant les fesses, confus et irrité et perturbé¹. »

Le rejet de l'ignominie paternelle s'exprime donc physiquement. Le corps détient une vérité longtemps esquivée et escamotée et qu'il fait éclater et entendre de manière insistante et pressante. La suprématie du corps trouve une autre illustration quant à la transformation de Ladivine Sylla en une bête sauvage. Sauvage car la métamorphose se faisait à l'insu du personnage ; car dans la peau d'une créature s'apparentant au légendaire loup-garou, elle domptait la turbulence des sentiments qui la tourmentaient et l'agitation qui la submergeait. Face à l'assiduité indéfectible du chien lui évoquant son enfant, la grand-mère (se) révèle sa ressemblance avec le canidé et dévoile la symétrie des reflets des portraits familiaux.

« Son cuir chevelu la tirait et c'était bien ainsi car elle se sentait vivante, affûtée et non plus éteinte et ahurie comme la plupart du temps depuis que Malinka était morte.

Un chien la regardait depuis l'autre côté de la rue. (...)

Elle lui lança cependant un second coup d'œil. 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, dans cette minuscule maison au fond d'une cour, 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 sombre la faisait inexplicablement penser à Malinka ?

(...) Une ancienne image d'elle-même lui traversa l'esprit (...). Elle se revit à une époque où elle était pleine de fureur et de haine, où son visage était ramassé autour de sa bouche contractée, de son nez petit et frémissant. Sa colère contre Malinka s'était transformée en rancune contre le charme qui les enserrait toutes deux, puis même cela avait fondu, remplacé par une résignation morose.

Mais, au temps de la colère, elle avait parfois l'impression, le matin, d'avoir passé toute la nuit à courir. Les muscles de ses cuisses lui faisaient mal, ses narines étaient rougies d'avoir humé la brume ou le crachin. Par quelles plaines avait-elle galopé, sur quelles prairies soufflait le vent dont elle croyait encore sentir l'odeur d'herbe sur le duvet de ses bras ? Il lui prenait l'envie de retourner là-bas où le vent avait soufflé à ses oreilles, où le sol de terre sèche et compacte avait porté sa course enchantée, où l'air léger, parfumé avait balayé sa colère². »

1. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 206.

2. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 396-397

Le corps chez NDiaye énonce sa vérité, souvent la vérité. Parmi ces expressions, la plus spectaculaire n'est autre que celle envahissant profondément l'individu-homme, pétrissant sa chair, la remodelant en un individu-animal. L'individu se retrouve, désormais, entier. En effet,

« L'animal n'est plus uniquement l'envers de l'humain ; l'idée selon laquelle on est l'un ou l'autre se dissout au profit de celle selon laquelle on peut être l'un et l'autre ou l'un par l'autre. La littérature se donne les moyens de sortir du discours séparatiste ou des oppositions binaires¹ ».

Les écritures leducienne et ndiayenne présentent ainsi une autre convergence, par les signifiants, elles s'ancrent solidement dans le terreau des signifiés. Paradoxalement, leurs ouvrages semblent survoler l'univers alors qu'elles s'y rattachent et nous y attachent. Ce retour à la source, à la vérité est en conséquence le chemin suivi par les personnages dont les périples les ramènent à ce qui se révèle être l'essence. La quête initiatique est ainsi l'acquisition d'une lucidité qui permet d'appréhender ce qui se dérobaît à l'entendement. Mais encore faut-il que l'on soit guidé jusqu'à recouvrer la vue, et c'est souvent à la descendance que ce rôle incombe, chez Leduc ou NDiaye. En l'occurrence, dans *Ladivine*, ce sera à la fille d'éclairer le sentier sinueux de son père Richard Rivière. En effet, quand ce dernier apprit la transformation de Ladivine Berger par son mari, une nouvelle voie s'ouvrit à lui. Ce père était aveuglé quant à la vraie nature de sa femme, Clarisse, qu'il finit par quitter pour transposer son amour sur une homonyme et collègue dans sa concession automobile ; il a par ailleurs laissé se creuser un abîme entre sa fille et lui, ne percevant plus en elle son enfant mais une femme presque étrangère. Cette dissension condamnant Richard Rivière à l'écartèlement entre ses aspirations et son délitement (nos deux auteures retracent, majoritairement, les parcours de personnages en liquéfaction, la déchéance actorielle étant un thème récurrent), NDiaye la représente par le truchement de l'élément naturel symbolisé par la montagne dont la masse imposante pèse de tout son poids sur le corps du père de famille en perdition.

« Il retournait s'allonger avec la pénible impression qu'il ne s'appartenait pas, que la montagne pouvait à tout instant expirer une haleine froide dans son cou². »

Or, la lueur que fit naître Ladivine par sa transformation en canidé se fondant dans l'environnement étouffant du père, a permis à ce dernier de se réconcilier avec la montagne

1. Lucile Desblache, op. cit., p. 11-12.

2. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 339.

omniprésente et oppressante, et partant avec lui-même. Il s'ouvrira à son enfance, bien que frustrée, et à celle de sa fille.

« Il tourna le dos à Clarisse, leva les yeux vers la montagne qui avait cessé de le tourmenter. Le soleil de midi rayonnait sur les pentes encore vertes, lui rappelant soudain certain décor d'un train électrique qu'on lui avait offert dans l'enfance, où une petite montagne recouverte de feutrine vert foncé surplombait un minuscule chalet dont portes et fenêtres pouvaient s'ouvrir. Comme il avait rêvé de pouvoir devenir assez petit pour entrer dans ce chalet et y vivre seul, paisiblement, loin de ses parents grondeurs, à l'abri de la douce montagne printanière¹. »

L'hostilité de la montagne se mue en une force salvatrice, vu que ce bloc rocheux s'allège en l'espérance portée par Richard Rivière d'en voir surgir sa fille afin de lui transmettre la connaissance qui lui a échappé et empêché de déceler la vraie nature de Clarisse Rivière. Ladivine apparaît désormais comme un messenger, pouvant emprunter de multiples aspects afin d'apporter la délivrance à son père accablé de remords et rongé par son ignorance.

« Quel que fût le moyen dont Ladivine voudrait user pour se manifester, il serait disposé à l'accueillir (...). Si Ladivine lui adressait un signe depuis la montagne, si c'était là-haut qu'elle voulait lui faire son annonce, il irait, il gravirait, il étreindrait ces pentes détestées². »

La protagoniste serait en effet partie à la quête de la vérité. Cette vérité préalablement évoquée et qui, en définitive, s'avère centrale dans l'œuvre de NDiaye, et tout aussi capitale dans l'œuvre de Leduc ; il subsiste néanmoins une différence entre les deux dans la mise en texte de cette notion, étant donné que chez la première, elle relève de l'exploration tandis que chez la deuxième, elle ressortit à l'exposition. Cela trouverait une explication dans le choix générique, le roman impliquant l'intrigue, et le récit, en l'occurrence celui de l'enfance, induit le témoignage qui est « à considérer, fondamentalement, comme un acte de langage : c'est le récit, la narration d'un fait posé comme réel parce qu'ayant eu lieu, comme vrai (...). Le témoignage est fondé sur le langage comme représentation d'une vérité, mais, aussi comme lieu de mémoire³. » Alors que le récit leducien rassemble « la densité référentielle et l'intensité émotionnelle de l'expérience exceptionnelle⁴ » et suppose donc l'antériorité de la vérité

1. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 386.

2. Ibid., p. 379-380.

3. François Charles Gaudard et Modesta Suárez dir., *Formes discursives du témoignage*, Editions Universitaires du Sud, 2003, p. 224.

4. Ibid.

(toutefois est-elle pour autant acquise et définitive ?) ; NDiaye, par le biais de ses personnages, définit la vérité comme postériorité.

Aussi, le chemin de ceux-ci est-il semé d'embûches et parfois parsemé de cadavres et tout au moins de pertes. Dans *Ladivine*, sera payé le tribut du déchirement familial par la mort de la mère Clarisse Rivière et l'abandon, par la fille de cette dernière, de ses enfants, Annika et Daniel. Ces lourds sacrifices auront une compensation : la réconciliation d'une famille décomposée, le père retrouvant Ladivine qui elle-même rétablit la chaîne matrilineaire puisque, partie à la recherche de l'essence maternelle ou de la nature fondamentale de Malinka, elle permet de renouer les liens défaits avec la grand-mère Ladivine Sylla. La transformation est synonyme de « révélation¹ » chez NDiaye, car elle implique l'illumination après l'aveuglement.

« Il ne s'inquiétait pas de n'avoir encore aucune nouvelle de Ladivine.

Certes il eût aimé recevoir un présage, même simplement l'indice que quelque chose allait venir, et tout au long de la journée et la nuit quand il rêvait il se tenait prêt à laisser entrer en lui toute visite que lui ferait sa fille.

Ce n'était plus, quand il pensait à elle, le visage de la jeune femme qui lui apparaissait, qu'il avait presque oublié, mais celui, futé, candide, retiré en lui-même pour de songeuses méditations, de la fillette dont il se rappelait maintenant, avec une précision déchirante, la main glissée dans la sienne quand il l'emmenait se promener sur la colline, même le contact de sa peau, la piqûre de moustique sur son pouce qu'il caressait machinalement de ses doigts rêches, ce qu'elle appréciait. Sa fille chérie, cette enfant qu'il avait adorée, il s'en souvenait maintenant, œuvrait quelque part pour débusquer Clarisse Rivière – comme il lui en était reconnaissant, comme il se devait de donner l'hospitalité à toute forme que prendrait sa manifestation². »

La métamorphose est somme toute libération tantôt cognitive tantôt sociale, mais dans les deux cas libération de la méconnaissance familiale. En effet, soit on se méprend sur la véritable nature de ceux qui font partie intégrante de la même famille et on tente de réduire la distance qui en sépare les membres (tel le cas de Ladivine et Richard Rivière), soit on conteste la légitimité des liens familiaux et on s'évertue à s'en éloigner. Aussi, la métaphore du volatile sert-elle cet élan aux allures de dénégation, notamment dans *La Sorcière* où « on peut suivre ce mouvement de révolte qui pousse les enfants contre les parents : ricanements de filles de Lucie³ », rires moqueurs qui deviendront des battements d'ailes.

1. Marie NDiaye, *Tous mes amis*, p. 167.

2. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 390-391.

3. Andrew Asibong et Shirley Jordan, op. cit., p. 89.

« Les deux filles de Lucie sont, elles, placées sous le signe de l’envol. Meilleures sorcières que leur mère, elles sont plus cyniques et matérialistes. Dès le voyage à Paris, elles se changent en corneilles et c’est bien le détachement envers la mère qui est ainsi symbolisé¹. »

Ce symbolisme est la traduction d’une impulsion d’émancipation (justifiée ou abusive) inhérente à l’enfant dont le corps est la matérialisation, et ce dans cette œuvre ou dans *Les Grandes personnes*, ou lui est extrinsèque comme dans la deuxième nouvelle de *Trois femmes puissantes*. En effet, Rudy, à la fin du texte est poursuivi par l’acharnement d’une buse dont l’écrasement signe son affranchissement.

Toutefois, en présentant l’image animale, ou végétale, l’enfant n’est pas évincé de « sa condition d’être humain² », ces deux états ne s’excluant nullement. L’étape de l’enfance représenterait une phase de conditionnement qui transite par différents états correspondant à divers aspects d’existence mais dont la résultante est le devenir humain. Les personnages de NDiaye apparaissent sous des formes de vie exclusivement, successivement, ou simultanément apprivoisable, sauvage, humaine, telle Khady qui « était cet oiseau et que l’oiseau le savait³ » sans toutefois être dépourvue de « son inaltérable humanité⁴ ». Dans cette dernière nouvelle de *Trois femmes puissantes*, la métamorphose de la protagoniste – qui s’est attachée à son enfance et à son nom comme des garanties impérissables et infrangibles de l’intégrité et l’unicité de son être –, n’est ni altération ni une modification de son essence. La transformation apparaît ici comme élévation, une récompense par la délivrance. Le parcours de Khady Demba est en effet assombri par l’infertilité, la haine et le rejet de sa belle-famille, une tentative de migration clandestine avortée, des blessures et des sévices corporels, une prostitution forcée, et finalement un ultime sursaut pour escalader une barrière frontalière et la chute qui se changea en envol. Dans l’obscurité et le dénuement de son existence, cette femme préservera néanmoins l’unique lumière lui permettant de « rev[oir] les visages de sa grand-mère et de son mari, deux êtres qui s’étaient montrés bons pour elle et l’avaient confortée dans l’idée que sa vie, sa personne n’avaient pas moins de sens ni de prix que les leurs⁵ ». L’affection de son mari et son enfance demeureront ses seuls réconfort et force : « Khady sourit intérieurement. La fille minuscule et teigneuse, c’était elle⁶. »

1. Dominique Rabaté, op. cit., p. 28.

2. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 312.

3. Ibid., p. 316.

4. Ibid., p. 314.

5. Ibid. p. 312.

6. Ibid. p. 268.

Khady Demba, tenace et valeureuse face à l'adversité, méritera sa métamorphose en un oiseau la libérant de l'emprisonnement des obstacles représentés par les frontières érigées et par un corps détérioré. L'aventure de la jeune femme se clôt donc par un événement marquant non pas la fin mais l'ouverture, la déchéance se muant en consécration par un phénomène de « métempychose¹ » que Brunel définit comme suit :

« Si la « première naissance » a eu lieu par la seule action du ou des démiurges, cette incarnation doit être suivie d'autres incarnations successives, où les dieux n'auront plus de part, et qui dépendront uniquement de la manière, bonne ou mauvaise, selon laquelle les âmes des individus auront vécu ici-bas. Au cours de ces palingénésies, les âmes humaines pourront se réincarner dans des corps d'animaux divers. La race des oiseaux « provient (...) de ces hommes dépourvus de méchanceté, mais légers² ».

La transformation répond en définitive à un processus apportant de l'assurance aux personnages ndiayiens qui sont en porte-à-faux quant à leur milieu. Leur inscription dans le monde n'est parachevée que lorsqu'ils prennent des formes bestiales ou végétales puisque cela s'accompagne de l'acquisition d'une certitude qui leur faisait défaut. Par exemple Ladivine serait à l'affût d'une révélation concernant sa mère, pareillement Khady Demba aura une illumination.

« 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 savait³. »

Les doutes se dissipent et les êtres retrouvent souvent sous les traits animaux une consistance dont ils étaient dépourvus. La matérialisation de l'appartenance à l'univers est servie chez NDiaye par le motif de la métamorphose, elle est par ailleurs fondamentale chez Leduc et se manifeste toutefois différemment. En effet, l'auteure recourt à l'image de la naissance afin d'évoquer la présence au monde. Violette est ainsi à l'image d'inconnus qu'elle croise, devenus complices par l'intensité de leur réintégration à l'univers.

1. Pierre Brunel, op. cit., p. 69.

2. Ibid., p. 68.

3. Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, p. 316.

« Parfois un homme sur la route frottait ses mains, il se mettait au monde. ¹ »

L'image de la mise au monde représente l'émergence, en éprouvant son existence, de ce qui était latence. On quitte sa léthargie en innervant son corps (notamment en se « frott[ant] [les] mains »), on retrouve consistance en habitant de nouveau son organisme (y compris familial : on se réfère ici à l'exemple cité ultérieurement où Violette, grâce à la reconnaissance de son demi-frère du lien qui les unit, confirme son appartenance). La naissance au monde est éviction de l'arbitraire, du vain, de l'insignifiant, elle est justification de la vie que l'on porte en soi en s'imposant acteur de cette vie. C'est ainsi que l'image de la naissance au monde est souvent usitée par Leduc comme traduction d'une conscience perceptive, procurée par les sensations, de son corps et de son environnement, somme toute de son enveloppe ; aussi l'être acquiert-il de l'épaisseur. Se mettre au monde chez Leduc est remplir sa place. La venue au monde est perçue comme aboutissement, consécration. Elle est finalité et non plus commencement. La naissance devient récompense.

La présence effective au sein de cet univers est alors un état de grâce, évanescent et éphémère si on ne l'entretient pas. En effet, l'enfant paraît touché par cette bénédiction qu'il perdra et regrettera devenu adulte. Cette beauté fragile dont l'enfance est sanctifiée tient à sa fraîcheur et à son élan, presque une témérité et audace dans la possession du monde qu'il fait sien.

« Je me suis mariée souvent à neuf ans. Les fumeurs de cigares me donnaient leur bague en papier. (...) Je ressemblais aux pigeons des colombophiles. (...) Vieillir, c'est ne plus oser². »

Et bien entendu, l'objet prend grande part dans cette réappropriation. En émaillant l'œuvre leducienne, la fréquence de l'objet assoie sa primordialité non seulement en instaurant une cohérence textuelle mais également en garantissant la stabilité du sujet.

« Je perdrais la raison si je ne vous avais, petits nuages blancs³. »

Dans les œuvres de nos deux auteures, l'enfance renaît en puisant sa force de l'univers, qu'il soit hostile (Titi, Khady) ou clément (Violette). L'exacerbation des sentiments et l'exaltation des sens provoquent son authentique naissance, la première étant factice puisqu'elle n'est que la naissance d'un corps aveugle. La découverte de l'univers lors de sa mise au monde

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 447.

2. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 147.

3. Ibid., p. 113.

se révèle tronquée, voilée, et l'enfant ne verra réellement que grâce à l'intensité de ce qu'il éprouve, notamment la passion. Voilà pourquoi, en parlant de ses sentiments pour Beauvoir, Leduc recourt à la métaphore de la naissance, de l'éveil au monde.

« Printemps, je te croyais jeune. Je l'ai rencontrée, tu es vieux. Je m'en vais par les chemins, l'azur me reprend mes deuils, je n'ai pas à apprendre le bien et le mal, je l'ai appris, j'ai pour elle de longs balbutiements. Qu'est-ce que mon sentiment pour elle ? Ma tête baissée. J'ai trente-huit ans, je viens de naître, je m'éveille. (...) Nous dînons ensemble ce soir, c'est la première fois. Nativité d'une soirée¹. »

L'enfant est conception puis conceptualisation. En effet, si la création de l'enfant est d'abord charnelle, étant celle de son corps, il est voué à une recreation et devient un être (dans le premier sens du terme) dont l'abstraction est sentimentale ou culturelle. L'enfance est alors le rapport qu'elle entretient avec les mondes familial, scolaire, social, etc. ; or, dans toutes ces inscriptions, il n'existe qu'un seul lien, celui de l'amour.

Dans ses relations aux hommes qu'elle a adorés (de passion ou de vénération), Leduc réinvente l'enfance. Elle lui fait revêtir une enveloppe, la rend à une existence physique, la réhabilite au monde perceptif. L'enfant est ainsi corps, chair. Cela entérine le rapport viscéral de l'amour à l'enfance. Celle-ci contient en son sein les déclinaisons, toutes disparates qu'elles soient, du plaisir des sens, de l'exacerbation des sensations que procurent les objets (l'amour des ustensiles, des breloques...), la nature (l'amour de la campagne), la sexualité (la découverte du plaisir sensuel), la littérature (l'amour de l'enfant-livre), le matérialisme (l'amour de l'argent). L'enfance elle-même se manifestant essentiellement par son corps, ne déroge pas à la vision universelle de Leduc vouant culte aux existences des « petits » riens, où toute chose est « chérie ».

« (...) Elle ne pouvait pas s'endormir.

Elle finit par trouver le sommeil après s'être souvenue des deux Spontex, ses chéries qui trempaient dans de l'eau de lessive, à deux pas de son lit². »

Cette présence de l'objet vient encore au secours de Violette également lors de sa rencontre avec Jacques Guérin, l'homme convoité et inaccessible.

« Ce petit, qu'est-ce qu'il va devenir ? Ça, un petit ? Une niaiserie, une noisette dans mon cœur, dans mon esprit... Un soleil, il mûrit. Nous irons vendredi, mon petit. Nous irons, je te le promets. Le vendredi suivant, je retrouvai quoi ?

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 66-67.

2. Ibid., p. 151.

Ma bonbonnière. Mon cintre. Mes vases. Mes lierres. Ma portière à l'italienne. Je m'habituais : je prenais, je me servais. Gorge serrée. Des mains trop froides pour me poudrer. Les mains d'une autre. Courbe de la joue du visage sculpté. Ouvrez la parenthèse, fermez la parenthèse d'amour. Mon satin. Mon canapé. Mes fougères. Elles pétillent. Chères effrontées. Portes-fenêtres refermées. Ne serait-ce plus l'automne, ce soir ? Plus tard portraits, paysages, personnages, auvents de lumière au-dessus des toiles, plus tard, je ne peux pas tout prendre. Moins de zèle, domestique. Je me rapproche de lui, il ne me faut pas deux minutes de pause, il me faut un siècle. Fougères, vous causez trop. Où est mon petit ? Sur mon front, dans mon cœur, dans mon esprit¹. »

Dans cet extrait, le premier paragraphe est la description de l'attente d'un rendez-vous à un dîner à venir, après avoir téléphoné à Jacques Guérin, et le deuxième paragraphe la narration de l'arrivée de Violette chez Jacques où elle désire faire durer l'attente, promesse de retrouvailles. Dans ce passage, chaque élément est assimilé à un individu à part entière puisqu'il emplit son espace textuel délimité par les points. L'existence de l'objet est assurée (le choix du signe de ponctuation est révélateur d'une section nette, à l'inverse de ce qu'elle aurait été, tremblante, si l'auteure avait recouru à l'énumération), et rassurante.

Rassurante, elle l'est certes pour Leduc, toutefois elle l'est moins pour son lecteur. Celui-ci est, en effet, souvent déstabilisé par une propension quasi orgiaque à la métaphorisation, où l'accumulation des images rend le texte, non pas hermétique, mais résistant à une lecture distraite. L'auteure, comme pour combler un besoin enfantin en tentant d'accaparer l'attention de son destinataire, requiert un effort d'analyse puisque son œuvre regorge d'images relevant de la « métaphore multiple, dans laquelle aucun terme n'est employé avec son sens littéral », voire des « (...) énoncés nonsensiques dans lesquelles l'interprétation reste résolument et totalement indéterminée, (...) qui n'est pas sans rappeler nombre de poèmes surréalistes, et n'induit aucune tension véritable entre les différentes représentation (...), même si, le plus souvent, dans un second temps et avec beaucoup d'effort une tentative d'élucidation de type métaphorique peut-être amorcée². » En conséquence, par cet aspect surréaliste, Leduc rejoint NDiaye quant à la multiplicité interprétative, et sa lecture est alors implication, presque engagement. Telle l'auteure, son écriture est avide de prévenances et de soins. Des preuves de sollicitude qu'elle prodigue elle-même aux petits compagnons de son quotidien.

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 158.

2. Jacques Dürrenmatt, op. cit., p. 31.

« Il n'y a pas un savon que je n'aie sorti du papier, qui ne m'ait consolée de cette enfant qui pleurait et ne dormait pas. Plus un coloris est laid, plus je me console sur lui. Je me suis vouée aux savons rose dragée. Dors mon bébé, dors encore, je le dis au savon neuf, je me berce en le berçant. Je m'assieds près de la cuvette, je joins les mains autour de la boîte de mica, c'est comme si je me consacrais au sommeil d'un être qui dort toujours sans être mort.

Allège-moi avec ta mousse, savon Camay, je lui donnerai ce soir le poids de l'oiseau quand il se joue des branches, je lui donnerai le regard d'un sous-bois, le sourire et l'apprêt de la feuille qui se déplie (...) »

« Moins de bruit, je l'attends. Ce visage-camélia, celui d'une enfant qui attend aussi... Pas le temps, trop tard, ronflement tragique dans mes viscères. (...) »

Elle entre. Bulle de savon. Tout ce bonheur de l'avoir attendue sans réconfort n'est plus¹. »

Le monde des objets est celui de l'enfance, la narratrice y est réconfortée (« consolée de cette enfant qui pleurait et ne dormait pas »), apaisée (« je me berce en le berçant »), voire aérienne (« allège-moi... »). C'est un univers ouaté, ondoyant, enveloppant, où les membranes se ramollissent et les corps s'entre investissent, s'intervertissent. La pourvoyeuse de tendresse devient, par procuration, celle à laquelle on prodigue de l'affection. Les objets peuplent l'environnement de Leduc, et elle les habite. Par le truchement de ces habitants inanimés, l'auteure recouvre un état d'enfance inaltérable (« sommeil d'un être qui dort toujours »), d'une sérénité imperturbable.

Le choix du savon à la couleur la moins plaisante est révélateur de cette identification, Violette se reconnaissant en tant qu'être disgracieux, au physique ingrat. Le savon est un alter ego. Le réinvestissement de l'objet se mêle à la réalité de l'enfance. En effet, la personne désirée prend l'image de l'enfant, et la « bulle de savon » acquiert le statut ambivalent de l'interlocuteur et de la matérialisation de l'exultation, provoquée par l'attente de l'entrevue avec Simone de Beauvoir, mais aussi de l'évanescence de cette exaltation lors de la rencontre induisant l'(in)assouvissement du désir. Les univers de l'enfance et des objets s'entretiennent (survivent l'un de et dans l'autre), se tiennent (leur lien est physique, puisque dans l'extrait ci-dessus, le savon donne corps à l'enfant, et inversement l'incarnation enfantine élève la matière au rang d'une existence). Cet aspect est étayé par la place donnée à des peluches que Leduc s'est procurées pour qu'elles lui tiennent compagnie pendant son hospitalisation.

« C'est un mouton qui vient du Nain bleu, un autre petit mouton pour enfant de six mois, voilà l'origine. J'ai été opérée, je suis partie seule pour la clinique et j'avais besoin d'une petite famille que j'inventais, et trois jours avant d'être opérée, j'ai été acheter, au Nain bleu, des moutons, je voulais un ours, je n'en ai pas trouvé, et quand je suis arrivée, la veille de l'opération, je les ai installés sur la table dans ma chambre de clinique, et le midi, on m'a apporté, évidemment, le

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 68-69.

déjeuner et j'ai déjeuné en face d'eux. C'est puéril, mais il faut s'arranger avec la solitude, il faut tricher, c'est un mirage de tendresse, ces petits animaux¹. »

Ici, le lien avec les objets est clairement établi puisque le choix s'est porté sur des représentations substantielles de l'univers du jeune âge, sur des vecteurs de la présence enfantine. Cet exemple est d'autant plus probant que les peluches, sont des jouets certes, mais surtout des personnages. D'où la particularité de l'appréhension leducienne de l'univers matériel transcendant la vision réifiante du monde, investi non plus par des objets mais par des individus, des êtres auxquels l'écriture insuffle la vie (« sans être mort »). Cela nous renvoie à une vision quasi démiurgique de l'écriture dans la mesure où, le besoin de capter le monde afin de le transcrire le pare d'un intérêt nouveau et le dévoile aux yeux de l'auteure qui y était jusque-là aveugle. Ainsi, la nécessité de capturer toutes les manifestations de la vie les révèle au regard, les rendant sensibles et désormais perceptibles, si atomiques soient-elles telles que « les paillettes d'un escalier de métro » déclarant à l'auteure chargée de la rédaction d'un récit : « Nous sommes une nativité² ». L'écriture est en somme l'âme de l'auteure puisqu'elle donne âme aux objets. Leduc s'intègre en tant qu'entité conceptuelle non pas à un macrocosme, mais à une population.

« Si je me disais Je l'aimais, la boîte de sardines vide, elle était en beauté un soir de clair lune. Son cornet de lumière intimiste, la pédale douce pour sa lueur et son enroulement autour de la clé... C'est vrai, je ne résiste pas à l'abscons ? L'abscons, c'est mon superflu d'amour. Je l'aimais devant l'entrée du cinéma, c'était ma petite sœur. Il gelait, la rue grelottait avec le timbre du cinéma, ma petite sœur scintillait³. »

Le lien de l'enfance (« ma petite sœur ») à l'objet (« la boîte de sardines vide ») est une fois de plus établi. Ces deux présences sont associées ici à la souffrance, de même qu'à l'écriture. Dans l'œuvre leducienne, ces thèmes de prédilection s'enchevêtrent, et ceci en serait la parfaite illustration.

« Sartre a choisi trois passages pour lesquels j'ai trouvé un titre dans le texte : Une mère, un parapluie, des gants⁴. »

1. Entretien de Violette Leduc avec Pierre Démeron, 1970.

2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 312.

3. Violette Leduc, *La Folie en iête*, p. 88.

4. Ibid., p. 55.

Ce titre fait référence au passage de *L'Asphyxie* décrivant le déchaînement de la brutalité maternelle face à la petite Violette désemparée qui s'est rendue responsable de l'égarement d'un parapluie revêtant une valeur dont la fille est jugée indigne. Cet intitulé pourrait s'étendre à l'univers entier de Leduc que peuple la présence maternelle et celle des objets. Ces êtres sont le reflet non seulement des facettes de la relation de l'écrivaine avec son entourage, mais également des émotions ressenties par celle-ci. La mère et les éléments naturels sont à l'origine des mouvements de l'âme de Violette où cohabitent l'émerveillement suscité par la grandeur, l'ébahissement par la puissance, la pétrification face à l'omnipotence, l'attendrissement que fait naître le souci porté à l'enfant, ou encore la détresse éprouvée face aux preuves du rejet et de la solitude de cette dernière. Au-delà de la figure maternelle, qui fut néanmoins d'une importance capitale voire vitale pour Leduc, et des éléments constituant son environnement, c'est le large éventail de sentiments et ressentiments envahissant l'auteure qui sont mis en avant. Cette énumération résume la quintessence de la vision leducienne qui, somme toute, se pare et s'empare des objets. Ils sont l'écran à travers lequel sont perçues et représentées les émotions en flots qui submergent la fille observant, en l'occurrence, la décrépitude de Berthe et appréhendant sa disparition.

« Il neige devant les façades des H.L.M., elle tricote, elle penche la tête, elle se tait. Je voudrais me plaindre de trop de chagrin, de trop de tendresse, de son indéfrisable trop chauffée. Elle est, avec ses cheveux trop frisés, mon petit mouton qui grisonne dans un magasin de jouets. Je frissonne à l'idée que je pourrais, comme les autres, l'embrasser dans ses cheveux, dans l'odeur d'une lotion ou d'un shampoing¹. »

Le détour par l'objet, ici la peluche et jouet enfantin, demeure le seul recours quand l'écrivaine est confrontée à un trop-plein qu'elle ne peut endiguer. Sa familiarité avec les choses la préserve de ses propres exacerbation et exaspération. L'objet est donc un rempart aux excès de Leduc et son garde-fou. Il permet, par le secours des images qu'il suggère, d'atténuer la tension par un effet euphémistique ; il est alors un canalisateur et par là même un catalyseur de l'écriture.

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 74.

4. *Du mode : planche de salut*

De fait, la nature est luxuriante chez Leduc et NDiaye, elle foisonne dans la profusion des livres de cette dernière et dans la veine inspirée et la verve poétique des ouvrages de la première. La nature reflète la générosité de Leduc et NDiaye qui sont, respectivement, chanteur et enchanteresse (l'auteure s'essaya souvent à la versification et en particulier dans *La chasse à l'amour*, où la section poétique s'étend sur quatre pages et achève cet ouvrage posthume. En voici un extrait qui reprend les leitmotifs de la nature et de l'esseulement : « Qui brûle des herbes un dimanche matin ? / Je me trompe. / C'est la couleur de plusieurs rochers dans un ravin, le chant des oiseaux sort de terre. / Pétrification de la forêt de pins. / Qui se décide à m'aimer d'amour ? / Illusion¹. »

« Lendemain matin, 8 heures du matin du 24 juin 1962. J'ai changé d'endroit, j'écris dans les bois à cause de la chaleur. Commencé ma journée en cueillant un bouquet de pois de senteur sauvages, en ramassant une plume d'oiseau. Et je me plains d'être au monde, dans un monde de trilles et de chardonnerets. Les châtaigniers sont minces, leur tronc est indolent. La lumière, ma lumière domptée par le feuillage. C'est nouveau, la nouveauté de ma journée². »

Ainsi, la primauté de l'environnement enveloppant le rituel d'écriture est incontestable chez Leduc. En effet, le lieu rassemble tant d'objets et l'auteure y voit tout autant de preuves de sollicitude et de bienveillance dont elle se nourrit afin d'en pourvoir ceux pour qui elle se passionne ; il est repaire et repère, voire inspiration.

« Ma chambre m'aime et ainsi je peux vous aimer davantage³. »

Cependant, le lien viscéral que l'auteure entretient envers son univers est mis à mal, compromis par la présence de Berthe. L'enfant bâtarde, devenue écrivaine, se meut dans une existence oscillant entre la supercherie de sa naissance, l'impossibilité de s'accomplir, et l'état d'enfance perpétué car sustenté par l'efflorescence universelle qui régénère par là même le souffle de l'auteure. La relie à son monde autant d'objets, de preuves tenues de vie, qu'elle voudrait s'y confondre, s'y fondre mais ce monde se réduit à une vile insignifiance lorsque le

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 436.

2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 20.

3. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 153, dans une lettre à Simone de Beauvoir.

visage maternel se manifeste. La tromperie originelle se fait jour, dévoilée par l'apparition de la mère qui, survenant « en plein quotidien devenait extraordinaire¹. » L'univers entier est alors fallacieux face à la réalité maternelle.

« Je me souviens de nos escapades quand ma mère n'était pas là. Nous nous promenions dans le marché. Les bouquets de fleurs modestes, variés et mélangés entre les bouquets de thym et les bouquets de laurier m'émerveillaient. Fideline parlait villages aux paysannes, je caressais coqs, poules, pigeons, lapins bien vivants dans les paniers à couvercle. Je préférais le cerfeuil exposé sur un papier au cerfeuil traînaillant sur une laitue pommée. Les feuilles de blettes me surprenaient comme me surprendra plus tard la flore du douanier Rousseau. Le persil riait dans mes yeux, les offres, les reparties des marchandes coiffées de canotiers de paille noire chantaient dans mes oreilles. Deux coqs séparés voulaient se battre, une poule déposée sur le pavé s'endormait, un apprenti bousculait une corbeille d'œufs, les vendeuses s'interpellaient. Tu es à la campagne me disait Fideline. Je la croyais, sans la croire. La campagne ce n'est pas la foire. Si ma mère arrivait à l'improviste, elle éteignait les couleurs des légumes, des plumages, des fruits. Les lapins blancs devenaient minables auprès du col et des manchettes de ma mère. La ville glaçait les paysannes, la grande dame quittait l'allée². »

La figure maternelle supplante toutes les sources d'attrait dont regorge l'environnement infantin. L'éblouissement de Violette est tel que le transport de la petite fille s'interrompt brutalement quand Berthe surgit. Cet arrêt soudain est reflété par la construction textuelle. En effet, si l'on s'intéresse à l'aspect mélodique, on note une structure en « cadence mineure » dans la mesure où le changement thématique ne s'opère qu'à la fin de l'extrait et situe l'« acmé » au moment de l'arrivée de la mère. Le déséquilibre entre une « protase » développée et une « apodose »³ lapidaire, signe la condamnation par la seule présence de Berthe du reste de l'univers. Toutefois, l'émerveillement infantin face au visage maternel et son espérance palpitante participe à la dématérialisation de celui-ci. Violette ne trouve alors support que dans les objets qui la sauvent de l'abstraction de sa génitrice.

« Je l'avais trop attendue. Je l'embrassai en tenant mon panier à commissions. Je me raccrochais à lui. Il était plus authentique qu'elle⁴. »

La double interaction entre l'environnement et l'enfant dans une assimilation réciproque, est un exutoire salvateur pour ce dernier. Cette dualité est par ailleurs celle de la quête de l'auteure recherchant à la fois son identité et l'altérité. D'une part, elle se reconnaît

-
1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 62.
 2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 29- 30.
 3. Georges Molinié, *La Stylistique*, p 106.
 4. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 64.

dans les éléments souffrant de la même solitude et dénigrement, d'autre part elle recherche la diversité et donc la richesse de son monde, où elle désire se plaire sans avoir la hantise de déplaire.

« Tout l'intéresse. Elle est ouverte au monde environnant. Telle les peintres qu'elle prend souvent pour modèle, elle décrit villes et paysages. (...) Rien ne lui échappe. Elle est touchée aussi bien par les monuments et les spectacles majestueux que par l'aspect effacé et sordide des êtres et des choses. Elle n'épargne rien à ses destinataires. Pas le moindre détail n'est passé sous silence. Et aucune crudité, aussi gênante soit-elle, n'est voilée¹. »

Aussi, sa conception de l'univers ne se cantonne-t-elle pas à un anthropomorphisme naïf, béat. Les objets n'empruntent pas de visages humains, ne sont nullement dénaturés. Ils sont force par leur présence, étoffent l'existence de Leduc de laquelle ils sont solidaires. Et c'est de cette complicité que Leduc a soif. L'univers recèle un foisonnement de témoins des maintes manifestations de vie de l'auteure qui, ainsi, multiplie les points de focalisations dans son œuvre. Elle est en effet perceptrice et perçue, et le monde des objets, loin de se dérober à son regard, s'y prête, l'emprunte, et le lui renvoie. Ainsi les corps (y compris celui de l'auteure) acquièrent consistance et revendiquent désormais leur appartenance. Leduc fait de l'univers son foyer. « La bâtarde » ne l'est que chez les humains, les objets en revanche sont les siens (au-delà de la possession, une adhésion mutuelle), une famille. Et c'est en cela que, lorsque l'appartenance de l'auteure se confirme, son existence se révèle ; par exemple quand Michel, le demi-frère, entérine le lien de parenté en essayant de porter secours à Violette interpellée par les gendarmes lors d'un réapprovisionnement au marché noir.

« Le chef au téléphone, Michel en profita :

- Ne pleure pas, ça ne sert à rien de pleurer, me dit-il.
 - ...
 - Elle ne l'a pas volé. Elle l'a payé, cria-t-il au chef.
- Il me soutenait, je renaissais². »

Alors reconnue, elle est réintégrée et n'est plus ostracisée. Faire partie du monde, c'est marquer son avènement. L'écriture leducienne des objets est l'aspiration à leur réhabilitation. L'auteure se fait la porte-parole de tous les rejetés, elle s'élève contre toute forme de bannissement, car en mettant en exergue l'intérêt, voire la beauté de ce qui semble méprisables, ce n'est autre que sa propre existence qu'elle revendique. La proximité avec le monde de tout ce qui, et de tous

1. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 16-17.

2. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 82.

ceux qui sont mis à la marge de la communauté humaine est ainsi une tentative de composition d'un groupe d'appartenance aussi hétérogène et éclectique soit-il. Leduc crée l'unité des êtres dont la solitude est irrémédiable étant donné que sont rassemblées les créatures distordues, disgracieuses ; estropiées en somme puisque leur démembrement prend les deux aspects physique et imagé, elles en sont donc défigurées et dénaturées.

« Chère Simone de Beauvoir, je rencontre souvent dans mon quartier une bossue misérable avec un jeune homme de seize à dix-huit ans. La bossue tient un grand filet vide, le jeune homme met avec virilité son avant-bras dans l'ouverture de sa canadienne grasse. Je les ai rencontrés une quinzaine de fois. Ils s'expliquent toujours en criant mais ce n'est pas grave. Je suppose que c'est mère et fils. Je pensais à eux à Morzine. Je penserais à eux si j'allais en Chine et plus loin. La bossue marche toujours au bord du trottoir, le fils est à sa gauche. Ils vont en s'expliquant sans regarder les autres. Ils sont les membres importants de ma famille des rues¹. »

Cette étrangeté résonne avec celle de NDiaye ; les auteures nous font côtoyer des êtres polymorphes, intrigants. Elles décèlent les richesses que recèlent leurs univers, nous montrent les sentiers pour y pénétrer et nous amènent à nous en laisser pénétrer. La différence qu'elle mettent en exergue est également la leur.

Le point de départ de ce chapitre traitant de l'importance de la nature avec toutes ses composantes dans l'imaginaire des écrivaines ainsi que dans l'imagerie de leurs œuvres, a mis l'accent sur la notion de primitivité que NDiaye a exprimée explicitement et à laquelle Leduc a fait écho implicitement dans son œuvre et ostentatoirement dans son existence. Se dessine ainsi un schéma circulaire puisque la boucle se referme sur le motif de la primauté du corps.

En définitive, dans une vision fantastique et fantasmagorique, ciel et terre grouillent de formes de vies diverses que les personnages leduciens ou ndiayiens, enfantins ou parentaux, épousent soit dans une complicité symbiotique soit dans une fusion biologique. Chez NDiaye, on se meut dans une œuvre faite de mutations, habitée par l'esprit transformiste, et chez Leduc on est saisi par une œuvre faite d'animations, habitée par l'esprit animiste. Réifiées ou animées, les forces pullulent dans les univers de nos deux auteures par leur conception quasi chamanique du monde qu'elles appréhendent de manière exacerbée. Leurs perceptions sont accentuées par l'intensification du regard porté sur ce qui les entoure et sur ce qu'elles entraperçoivent au-delà du tangible. Ainsi représentent-elles ce qui existe par une large palette chromatique et ce qui pourrait exister par l'esquisse des êtres bienveillants, ou obscurs.

1. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 163-164.

Chapitre II : De la recreation

Nous avons précédemment relevé la primordialité de la métaphore se muant en métamorphose, physique chez NDiaye, et menant au-delà du monde physique chez Leduc. Or, la plus grande des transformations se situerait en dehors de leurs ouvrages pour faire d'elles les principales sujettes à « la métamorphose [qui] correspond à un vœu secret¹ », à savoir celui du devenir écrivain. En effet, la « mue en artiste (...) est le développement idéal² », ici en ce qui concerne Kafka, pour qui, « écrire (...), c'est s'écrire, c'est décrire la métamorphose rêvée qui a permis la libération de l'écriture, – et devrait par conséquent permettre une autre métamorphose, la réalisation du rêve...³ ». Ce rêve fut aussi celui caressé par nos deux auteures. Toutefois dans des circonstances et pour des motivations dissemblables. Leduc vint à l'écriture dans un élan d'émancipation, au moment où elle quitte sa mère et son beau-père et désire s'installer avec Denise Hertgès, qui n'est autre que Cécile de *Ravages* ou Hermine de *La Bâtarde*, avec laquelle elle vivra pendant sept ans.

« Il n'y a pas lieu d'en douter : à vingt ans, Violette Leduc n'a qu'une passion : la littérature. Et une seule aspiration : son indépendance⁴. »

L'assouvissement de cette passion lui semble pourtant inatteignable, et la condition d'écrivain lui paraît être une situation à laquelle l'enfant naturelle ne peut prétendre ou accéder.

« Elle a toujours nié toute vocation littéraire : « Il ne me serait jamais venu à l'idée que je puisse devenir écrivain : c'était une situation trop élevée pour moi. » Cependant, un passage de son œuvre évoquant cette période laisse planer le doute : « Je me relisais avec attendrissement. Je citais Henry Bordeaux mais je croyais quand même que ma prose était personnelle. Je lui trouvais du cachet, une signature invisible que je pouvais découvrir⁵. »

Sa vocation demeura latente jusqu'à l'année de ses « trente-neuf ans [où] Violette Leduc publie son premier livre et s'introduit grâce à Simone de Beauvoir dans le monde littéraire de l'après-guerre⁶. » Elle aspire alors à se libérer de son enfance par l'écriture de *L'Asphyxie*.

1. Pierre Brunel, op. cit., p. 95.

2. Ibid., p. 107.

3. Ibid., p. 108.

4. Carlo Jansiti, op. cit., p. 75.

5. Ibid., p. 76, citant *Trésors à prendre*, p. 231.

6. Ibid., p. 163.

Quant au riche avenir de NDiaye, il commença à s'esquisser précocement, lorsque celle-ci encore lycéenne, mue également par un désir d'affranchissement des parcours consensuels et imposés, mais en outre de la famille puisqu'elle voulait se démarquer de son frère Pap Ndiaye, eu l'audace d'envoyer son texte à trois éditeurs, dont Minuit.

« J'avais dix-sept ans, le bac approchait, après le bac je devais choisir que faire et je me disais : « Il faut que je sois déjà écrivain pour ne pas être obligée de faire quoi que ce soit d'autre ». Je n'avais aucune envie de m'inscrire dans quelque fac que ce soit. C'était un peu par orgueil aussi. (...) J'en suis revenue, c'était vraiment un geste d'adolescente, mais voilà, le fait est que ça s'est produit ainsi. (...) Je voulais être celle qui n'aurait aucun bagage universitaire mais qui ferait des choses quand même. J'en frémissais – c'était risqué ! C'était même un peu bête. C'était même un peu romantique finalement, l'idée de n'être rien d'autre qu'un poète. Etudier n'empêche pas non plus d'écrire¹. »

Ainsi les carrières de Leduc et NDiaye débutèrent sous des auspices différents, et par ailleurs, défavorables pour la première, heureux pour la deuxième, et ils le demeurèrent. En effet, tandis que cette dernière annonce, assurément, écrire dans un jet unique n'apportant ultérieurement que de menues rectifications, Leduc avance claudicante, vacillante, sur le chemin de l'écriture semé d'embûches et d'incertitudes, et souffrant de la précarité des artistes méconnus ou anonymes. Elle était souvent envahie de doutes, voire de mépris, pour son œuvre dont elle symbolisera le dénigrement en jetant souvent son manuscrit sur le paillason de son appartement, en le piétinant puis en refermant la porte. Ce manque de confiance en sa compétence d'écrivaine, Leduc en fera part à Georges, un des collégiens avec lesquels elle correspondait. En évoquant *Ravages*, en l'occurrence, elle concède ceci :

« Mes phrases sont trop courtes et j'abuse des métaphores. Il faut que j'abandonne ce style haletant dans mon troisième livre². »

A l'inverse, NDiaye nous renvoie l'image de l'écrivain sûr de ses capacités, progressant à pas décidés, c'est ainsi qu'elle répond, sans tergiversations, aux interrogations quant à l'élaboration de ses livres ;

« Pas de brouillons, non. Même lorsque j'écrivais à la main. Le dernier livre que j'ai écrit à la main c'est *Un Temps de saison*. Je n'écrivais pas de brouillons, j'écrivais au propre directement.

1. Andrew Asibong et Shirley Jordan, op. cit., p. 190-191.

2. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 65.

J'ai retrouvé récemment les manuscrits en question et ils sont très propres, il y a très peu de ratures¹. »

Une confiance que l'auteure acquit enfant puisque son sérieux remonterait à son passé assidu d'écolière.

« Et les mots, les phrases, vous viennent naturellement ?

M.N. Oui, j'ai un côté bonne élève quand même...

Qu'est-ce que ça veut dire ?

M.N. A l'école, j'étais une élève appliquée qui, lorsqu'elle se mettait devant son travail, le faisait avec sérieux. Je suis restée comme ça². »

Sans grande surprise, Leduc nous montre une image à l'opposé de celle présentée par NDiaye. Elle s'évertua à broser un portrait sans complaisance de Violette, à laisser miroiter le reflet de l'échec – y compris à la suite du succès de *La Bâtarde* qu'elle occulta en le passant sous silence notamment dans les pages de *La Chasse à l'amour* –, et des déconvenues ne lui accordant aucun répit, cela même à l'enfant qu'elle fut. En effet, elle esquissa les traits d'une écolière, sans père et sans intelligence, stigmatisée et mise au banc par ses camarades ou professeurs. Or, les témoignages de ceux qui la connurent dressent un tout autre tableau, moins noirci que celui de l'auteure.

« En évoquant sa vie d'élève, Violette ne cesse de se plaindre de sa paresse et de ses lacunes impossibles à combler. Là encore sa sévérité envers elle-même l'emporte. En réalité, en ces années de collège, elle reçoit plusieurs accessits de langue et de composition française, de lecture et récitation, d'anglais, d'allemand et même de gymnastique. Loin de se révéler une écolière médiocre, Violette fait preuve d'un esprit brillant, subtil et cela en dépit de ses lacunes³. »

Les disparités entre Leduc et NDiaye sont donc incontestablement multiples, toutefois elles ont indéniablement en commun l'humilité. Ce terme est d'abord perçu dans sa première acception, vu que les deux auteures sont attachées à l'humus, la terre qui a vu grandir et se développer en elles leurs sensibilités intellectuelles ; le substantif est également pris dans son sens commun puisque leur conception à la fois de l'écriture et de la vie fait prévaloir l'authenticité sur la fatuité, la décence sur la provocation égocentrique, et la discrétion sur l'exhibitionnisme médiatique. Elles ont suivi ou suivent leurs chemins avec les pas persévérants de Leduc et les pas résolus de NDiaye. Cette humilité réside par ailleurs dans leurs retours (mais

1. Andrew Asibong et Shirley Jordan, op. cit., p. 189.

2. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, 2001.

3. Carlo Jansiti, op. cit., p. 56.

y a-t-il retour lorsqu'on ne s'est jamais éloigné) assumés vers leurs origines, afin de puiser dans cette source qu'est l'enfance, pour s'abreuver de ses eaux au goût d'amertume et de douceur.

« Essayer de relire Crin-Blanc, ne plus vibrer qu'aux deux dernières phrases. Relire L'Île au trésor et m'ennuyer au bout de trente pages, c'est possiblement être supérieur à ces deux livres. Mais c'est peut-être aussi qu'ils représentent un monde « dont j'ai cessé d'être digne » comme l'écrivait... Colette à propos de son enfance. Oui, je crois qu'il y a là une source pour tout ce que j'ai voulu écrire. Entendre la voix de ma mère : « Violettes de coucou anémiques et larges... » Me rappeler toujours à quel point j'ai perdu Crin-Blanc¹. »

Ainsi écrit-on pour vouer un culte à l'état d'enfance, un état sacré que l'on tente de recouvrer, d'en retrouver la bénédiction à travers la procession de livres qu'un auteur produit tout au long de sa carrière, dans la solennité de sa tâche monacale (se préservant de la tentation séculaire ou y succombant). Néanmoins, l'enfance peut être également une malédiction, un passé que l'on vouerait aux gémonies, une période de sa vie où celui devenu adulte fut supplicié et frappé d'anathème. Toutefois, que l'on veuille la repousser ou l'associer à son présent, l'enfance ne se limite pas à un tronçon de l'existence, à un pan de sa personne, elle demeure capitale, première et prééminente.

« L'enfance est importante en tant qu'état de connaissance et donc de liberté. L'enfance sait ce que le monde adulte a fini par oublier. L'enfance sait l'infini d'où elle est issue, la magie de la vie, les langages des bêtes, et la proximité des étoiles. L'enfance sait qu'elle fait partie d'un tout, qu'elle est tout parce qu'elle est une. Elle parle à l'Esprit de la vie et embrasse les arbres sans question. Ce qui me touche tellement dans l'enfance c'est cette connaissance et cette liberté que le monde adulte (cet Ogre que l'on abrite au fond de soi) ne peut s'empêcher de progressivement spolier. C'est dans ce sens-là que l'enfance est importante pour moi et non par rapport à une enfance heureuse que j'aurais perdue. Je n'ai pas été heureuse enfant, pas du tout, et chaque année qui m'éloigne du début de ma vie m'est une grâce². »

L'enfance est un savoir que le temps défait au lieu de parfaire, un absolu dont on ne retrouve que des bribes. Aussi requiert-elle protection, une tâche dont nos auteures s'acquittent, par leurs mots. Cet engagement en faveur de l'enfance se perçoit dans la clarté chez NDiaye étant donné que « la place de l'enfant ne cesse de grandir dans [son] œuvre³ », si bien qu'il semble que « l'auteur prend toujours le parti de l'enfant contre l'adulte, dont elle souligne l'incompréhension et les carences⁴ », alors qu'il s'appréhende par le discernement et l'attention

1. Philippe Delerm, *Ecrire est une enfance*, les Editions Albin Michel, 2011, p. 25-26.

2. Mémoire de Master, p.142, réponse de Lorette Nobécourt datant du 21 septembre 2007 à notre courriel.

3. Andrew Asibong et Shirley Jordan, op. cit., p. 47.

4. Ibid., p. 48.

chez Leduc dans la mesure où la figure enfantine soit apparaît à travers l'écran des réminiscences de la petite Violette soit émerge ponctuellement dans son œuvre. L'auteure laisse surgir les images d'enfants pour dénoncer et s'élever contre l'injustice, sociale ou familiale, qui les touche ou anéantit. Ainsi défilent les fantômes du garçon que la mère surnomme « patate », de Clémence, d'Armandine, ou encore d'Esther qui a subi les affres de la guerre et qui hante autant le récit que l'être leducien, torturé par une culpabilité exacerbée, injustifiée et exprimée, entre autres, lors de l'évocation de Maurice Sachs et ses sombres occupations pendant la deuxième guerre mondiale.

« Je ne sais rien d'autre de Sachs. Quant à moi, je l'avoue, il m'est arrivé de dire du mal des Juifs mais je ne leur ai jamais nuï. J'ai eu beaucoup de chagrin quand on a arrêté Esther, la petite fille en face de ma chambre au premier étage et quand on est venu chercher la mère¹. »

Constante ou flottante, l'image de l'enfant est cependant toujours prédominante dans les œuvres de nos auteures. En effet, ce qui est le plus révélateur de leur positionnement du côté de l'enfance, est le point de vue personnel et néanmoins partagé par les deux écrivaines, vu qu'elles considèrent que le plus grand mal dont on puisse être coupable, c'est celui infligé à l'enfance. Ainsi Leduc estime-t-elle mériter le pardon qui apaiserait son sentiment de culpabilité, puisqu'en dépit de ses méfaits, elle « n'[a] jamais commis un acte grave, une saloperie, [elle] n'[a] jamais levé la main sur un enfant². » De même, NDiaye pense que la désertion devant sa responsabilité envers sa progéniture est l'acte parental le plus violent et indigne qui soit.

« Vous parliez de votre envie de jouer avec la cruauté. Quelle est la plus grande cruauté pour vous?

M.N. Un certain type d'abandon. Dans ce livre, par exemple, l'abandon de Titi et de Lagrand enfants par leur mère. Et même l'abandon de Rosie adulte par ses parents³. »

Par conséquent, l'engagement des deux auteures pour l'enfance marque leurs œuvres, et sa prédominance se lit à toutes les strates qui les composent : réalité, fiction, mots et actions. Ces couches, loin de se sédimenter, s'interpénètrent et se mélangent chez Leduc et NDiaye. L'évocation de l'enfance est alors sa réalisation, ou son irréalisation.

1. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 299.

2. Ibid., p. 335.

3. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, 2001.

A. L'enfance qui se raconte : entre énonciation, renonciation et dénonciation

Lorsque Leduc entreprit l'écriture de son premier ouvrage, elle avait pour aiguillon les exhortations, pourtant excédées, de Maurice Sachs, mais elle était essentiellement mue par le désir de redonner vie à la grand-mère qu'elle n'a côtoyée que pendant neuf années et qui a toutefois laissé en elle une empreinte indélébile.

« Les oiseaux soudain se taisaient alors je suçais mon porte-plume : le plaisir de prévoir que ma grand-mère allait renaître, que je la mettrais au monde, le plaisir de prévoir que je serais le créateur de celle que j'adorais, de celle qui m'adorait¹. »

La langue s'avérera néanmoins, dans ce cas, défaillance, elle sera dans d'autres puissances ; ainsi tantôt elle se dérobe tantôt elle s'impose. Et nos deux auteures en éprouveront tour à tour la force et l'insuffisance, en projeteront l'influence et en rejetteront la faiblesse à travers des œuvres toujours aux prises avec les mots. En effet, Leduc imagina au départ les répercussions de son écriture sur sa vie et mesura à la fin ses désillusions.

« Le chemin de l'autoanalyse sera pourtant long. Quand j'ai écrit *L'Asphyxie*, j'ai cru que je me délivrerais de la mort de ma grand-mère. Le livre achevé, la mort de ma grand-mère est restée ce qu'elle était. On ne met pas ses malheurs dans un livre, on s'en inspire, après on les retrouve. (...) On sauve l'artiste mais non pas l'homme. J'écris pour devenir une table, un arbre, une chaise, la nuit, l'aurore, un pré². »

Bien qu'ayant récréé l'image de Fideline, Violette ne put s'exorciser de son enfance. Or, en dépit de son désenchantement, Leduc entretint une relation passionnelle avec la langue, elle voulait en atteindre la perfection puisqu'elle y voyait un absolu qui embrasse l'univers pour le contenir. Cette ferveur, l'auteure en vécut tous les aspects : transcendant, charnel, dépravé ; oscillant ainsi entre les images illuminée, sordide ou encore lugubre, de la tâche d'écrivaine. L'aspect versatile de cette vision de l'écriture est exacerbé dans l'extrait ci-dessous par la structure anaphorique du texte dans la mesure où l'acte de l'écriture présenté sous la constance du verbe se voit attribuer diverses valeurs métaphoriques.

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 399-400.

2. Carlo Jansiti, op. cit., 110-111, citant « Actualité du livre », *L'Affamée*, émission de Claudine Chonez, 29 mars 1949.

« Ecrire, c'est indiquer. Je suis, la plupart du temps, un indicateur pour moi-même quand je marche dans les rues de Paris. Les passants, des trésors même si je les insulte. Je m'accuse si j'ai manqué un visage, une nuque. (...) »

Ecrire, c'est donner sa chaleur. J'ai donné mes mains tièdes à une scie à métaux, dans l'étalage d'une quincaillerie. Je me suis fascinée sur le zigzag régulier des dents. Je montais en haut des montagnes, je descendais au fond des mers. La fourmi faisait le tour de la terre. (...) »

Ecrire, c'est se prostituer. C'est aguicher, c'est se vendre. C'est peut-être pire : les putains ne sentent rien. Chaque mot est une passe. Adjectif, tu viens ? Dis, tu viens, chéri ? Je te ferai des choses, adjectif, tu monteras au ciel. Combien ? Le prix du livre à paraître. (...) Ecrire, c'est tremper sa plume dans l'eau de mer le premier jour de vacances. Le reste est combinaisons. (...) Tout le monde voit le ciel, tout le monde est écrivain. (...) »

Facile les raisonnements d'enfant. Au tour des désolations. Je végète, je traîne dans les rues sans écrire, pourtant j'écris. Muette, je vagis à quatre heures de l'après-midi sur un banc du boulevard Voltaire. Les feuilles mortes croustillent. Le vent emporte les cendres, il rassemble les feuilles autour de mon banc. La mort a moissonné, le vent les chasse devant une banque. Crépitements. Non je ne serai pas Verlaine, non je ne serai pas Rimbaud, non je ne tirerai pas un coup de revolver à Londres. Non je ne serai pas Genet, non je n'irai pas en prison à Mettray, à Fontevault. Les jeux sont faits : porte-plume et cahier de calicot, mangeons un palmier.

Ecrire ou se taire ?

Ecrire le mot impossible sur la courbe d'un arc-en-ciel. Tout serait dit¹. »

Ces mots qui se refusent, qui n'obtempèrent pas, marquent leur résistance face à la tentative de les enrôler pour une tâche ostensiblement rebutante. Ainsi, dans une figure métonymique, « l'instrument » est-il corrompu par « l'agent », et par un effet de « densification d'un processus² », l'objet concentre-t-il les avanies et les avaries dont souffre l'auteure. De sang mêlé, ce qui permet l'écriture est également ce qui l'empêche, n'exprimant que la contamination de celui qui en est l'origine. La bâtardise est une usurpation de la force de transmission des mots, leur corruption.

« Ma plume n'est pas un pur-sang, elle ne franchit pas les obstacles des mots. Je serai toujours un cloporte essoufflé³. »

Cependant, Leduc poursuivra, dans un effort poussif, cette course vers le terme approprié, l'adjectif adéquat. Elle se dépensera, jusqu'à en être éreintée et étreinte par la mort. Elle sera toujours à l'affût du mot, dont la première source est son environnement. Un monde toutefois glissant, comme l'est celui de NDiaye puisque les personnages y sont frappés de mutisme mortifère. Si l'œuvre leducienne est marquée par un langage estimé fuyant par l'auteure aspirant à la juste pertinence, les ouvrages ndiayiens sont appesantis par le silence

1. Violette Leduc, *La folie en tête*, p. 411-412.

2. Marc Bonhomme, *Les Figures clés du discours*, Editions du Seuil, 1998, p. 53-54.

3. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 16.

enveloppant d'une atmosphère létale les figures parentale et filiale, notamment dans *Mon cœur à l'étroit*, *Ladivine*, *Rosie Carpe* ou encore *Les Grandes personnes*.

1. *De la réalisation*

Leduc ainsi que NDiaye proclament l'échec de l'énonciation, la première faute de pouvoir et la deuxième faute de vouloir, et ce manquement sera respectivement celui de l'instance auctoriale et de l'instance actoriale. En disant l'impuissance, nos deux auteures font retentir la puissance. Elles écrivent un silence tonitruant.

Les voix sont d'autant plus assourdissantes qu'elles sont étouffées sous le poids des convenances, ou tout au moins de certaines règles adaptées pour être adoptées par les personnages détenant l'autorité et souvent son corollaire, le monopole de la parole. Les gorges étant obstruées, les faits en sont occultés, notamment dans *Les Grandes personnes*. Cette pièce de théâtre se construit suivant une structure binaire établissant un parallélisme, d'une part entre deux couples d'ascendants : Eva et Rudi, les parents de deux enfants disparus depuis 17 ans, et Isabelle et Georges dont le fils unique, « Lucas, dit l'excellent Lulu¹ », accompagne les vieux jours d'une abnégation malsaine car forcée. Parallélisme d'autre part entre les deux espaces micro et macrosocial où la perversion prend grande part, NDiaye dépeignant d'un côté le borbier familial dans lequel se débattent ces personnages, et de l'autre, le cadre scolaire où les dérives adviennent sans qu'on les contienne. La parole levant le voile sur celle que l'on passe sous silence se fait donc écho, et parents ou parents d'élèves tiennent des propos redondants ; une réitération qui entérine l'agglomération du corps parental – voire sa sédimentation étant donné que celui-ci s'ankylose dans la rigidité de son esprit. La sclérose est entretenue par l'aveuglement et la surdité dont sont atteints les géniteurs (ils semblent par ailleurs être incurables, tant les profils demeurent presque figés sur le plan intra ou intertextuel).

« ISABELLE : Et si c'était pour cela qu'il s'est envolé ?
Parce que nous n'entendions rien² ? »

La dissimulation, parfois à renfort de simulation, s'opère dans un souci d'assimilation puisque sous l'aspect lisse des êtres sans reproches, sont maquillés les vices.

1. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 38.
2. Ibid., p. 81.

« ISABELLE : (...) Il nous disait de ces choses... Et nous avons oublié et nous nous vautrons dans notre bonne conscience de parents aimants.
Nous nous flattons d'avoir le cœur droit mais, voilà, nous avons tout oublié¹. »

Les personnages ndiayïens sont oublieux, ils se dérobent à la crudité de la vérité pour se repaître de mensonges, par omission ou par démission puisque la réalité est occultée soit en connaissance de cause, soit dans la méconnaissance des effets que toute négligence pourrait engendrer. Les répercussions de la parole ou de son inexistence sont, sciemment ou complaisamment, sous-estimés afin de préserver une « bonne conscience », en définitive délétère. On se gave de préoccupations spécieuses, de langages captieux pour esquiver les sujets primordiaux ; cet esprit antithétique est souligné par l'accumulation des paradoxes et la juxtaposition de répliques relevant d'isotopies antagonistes, tant elles sont éloignées. Cela donne une impression de malentendu global, de quiproquos qui, doublés de répliques sentencieuses aux allures de vérités générales et qui, de par leur aspect excessif procèderaient des « *épiphonèmes* (...) à portée générale et quasi proverbiale », portant une forme d'« amplification »², et produisant donc un effet satirique puisque ces propos sont débités dans un contexte dramatique. Le paradoxe ndiayïen est, de cette manière, mis au service de la clarté dans la mesure où l'équivocité textuelle génère l'univocité de sa portée dénonciative. Sous l'anonymat des parents d'élèves, les voix se multiplient, se confondent en une cacophonie monotone et dans ce brouhaha indistinguible, émergent des répliques saugrenues traduisant la futilité et la vanité des sujets que les parents font prévaloir sur l'intégrité physique de leur progéniture, sur l'individu inviolable qu'est chaque enfant.

« PARENT D'ELEVE : Alors, alors, puisque tout est dit et bien dit je crois, depuis deux heures que nous sommes là ensemble réunis (...) »³. »

« PARENT D'ELEVE : Nous étions libres de décider en nous-mêmes que le maître pouvait, s'il le voulait, posséder nos enfants.

Il suffisait, pour l'admettre, de ne poser aucun mot là-dessus. (...)

PARENT D'ELEVE : Le poulet-frites revient un peu trop souvent, il faudra le signaler.

Certains se plaignent de la ratatouille.

PARENT D'ELEVE : Nous pouvions bien, Madame, considérer que de telles fantaisies ne sont pas si graves, tant qu'on s'abstient de les évoquer par des mots affreux.

N'est-il pas plus important pour un enfant de savoir bien lire et bien compter et bien raisonner ?

Plus important que de garder son petit corps intact ?

PARENT D'ELEVE : Ce qui n'est jamais exprimé ne peut exister, pour personne⁴. »

1. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 83.

2. Georges Molinié, *La Stylistique*, p. 123.

3. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 32.

4. Ibid., p. 37-38.

Ainsi l'organisation dialogique met-elle en exergue une désorganisation logique et une précarité discursive pour transcrire la parole vacillante et la vérité chancelante que certains personnages tentent pourtant de redresser, à l'instar de Madame B. Une étrangère que « personne ne connaît, [qui] (...) n'a pas d'amis ni de nom¹ » et qui déroge aux règles en osant briser le silence consensuel, érigé au rang institutionnel puisqu'en perpétuant le mensonge, on préserve la crédibilité et la légitimité de l'autorité enseignante. Le pouvoir, en l'occurrence de la contre-vérité, est donc ici perçu par l'auteure suivant la conception foucauldienne en tant qu'il est satellitaire et non concentré entre les mains d'une seule entité (représentée dans ce texte par la figure du maître d'école). Les parties prenant part dans la fabulation sont, par conséquent, nombreuses ; et si la complicité dans le silence est indéniable, se poserait toutefois la question de la complicité dans l'acte.

Le dévoilement de la vérité en sera d'autant plus ardu que son occultation est objet de connivence et de collusion, il se fera donc graduellement, sémantiquement et textuellement. La libération de la parole suit en effet un schéma de renchérissement et la crudité de l'image pédophile, dans un crescendo presque insoutenable, se précise et s'accroît. Ainsi, Madame B, en procédant par un développement relevant du « domaine des métataxes² » qui implique une évolution sur le plan syntagmatique, déclarera progressivement, jusqu'à atteindre « les limites du supportable³ » :

« Le maître d'école a violé mon petit garçon, à plusieurs reprises⁴. »

« Le maître d'école a violé mon petit garçon. Il lui a... un godemiché dans l'anus⁵. »

« C'est un homme et cet homme a violé notre petit garçon. Il lui a... dans l'anus un godemiché de couleur rose⁶. »

Le style ndiayien, ostensiblement vulgaire, est ici délibérément dénué de toute image euphémistique ; la crudité linguistique ainsi privilégiée, elle contrecarre la dématérialisation des faits à laquelle sont enclins les personnages mis en scène par l'auteure.

« 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.

1. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 34.

2. J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trignon, *Rhétorique générale*, Editions du Seuil, 1982, p. 33.

3. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, 2001.

4. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 33.

5. Ibid., p. 33.

6. Ibid., p. 35.

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

RUDI : Oui, c'est ça. Pareil pour moi. Tant que je n'en parlais pas... un songe¹ ! »

Face aux actions et à leur révélation, les personnages de NDiaye adoptent soit une attitude de confrontation (ils sont toutefois rares), ou de dénégation, ils entretiennent également un lien équivoque quant à la parole, et ce à double sens. La duplicité est, en premier lieu, celle de la conception d'un discours étroitement lié à sa réalité ; en second lieu elle est celle de la concrétisation viscérale du langage dont la réalisation est dans ce cas essentiellement corporelle. L'aspect phonétique, en l'occurrence de certains mots ou noms, acquiert une matérialité exacerbée et la trajectoire des sons mène plus assurément à l'exultation des corps qu'à la prononciation des phonèmes. La glotte (cavité buccale où les sons s'articulent) est alors grotte (profondeurs du corps où les plaisirs s'éprouvent).

« PHARMACIENNE : J'étais sur le point de le dire ! Je pouvais enfin le dire et vous m'avez brisée ! Pouvoir le dire, pouvoir le dire ! Aidez-moi ! Oh, oui, le dire enfin ! Je n'en peux plus !

NOTAIRE : Chut... Vous semblez voluptueuse. Il faut cesser. (...)

PHARMACIENNE : Ah, ce n'est plus possible. L'instant est passé. Comme je voudrais ... traversée par cet os² ».

La prononciation de la désignation de l'objet laisse surgir les pulsions bridées, enfouies et engendre la délectation des sens. En effet, Providence est la cristallisation de deux aspects du désir, à la fois celui de procréer, étant donné qu'elle vint combler des parents infertiles, et de copuler, vu qu'elle était le centre de tous les regards lubriques.

« PROFESSEUR : (...) Providence marchait entre ses deux parents et c'était Providence et ils étaient ses parents. Voilà. Ils descendaient au village flanqués de leur fortune, et leur sac de pierreries, leur butin, c'était elle, Providence. Était-il juste qu'ils aient eu, en plus du reste, ce trésor-là, cette fille étincelante aux cheveux pâles, au petit corps lesté sanglé dans le vermillon ? C'était injuste. Nos cheveux sont noirs, nos yeux sont bruns. C'était injuste. (...)

Il était inévitable qu'elle serait convoitée, dérobée, monnayée³. »

La corrélation ainsi établie entre l'expression vocale et la manifestation corporelle, se rejoignant dans la concupiscence, instaure l'adéquation de l'extériorisation du signifiant avec l'intériorisation du signifié puisque l'articulation, même douloureuse, du nom de Providence, serait la possession de cet être intangible. L'appellation est ainsi une expulsion ardue référant à l'acte créateur de la parole qui est d'autant plus douloureux qu'il s'agit ici de l'énonciation du

1. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 11.

2. Marie NDiaye, *Providence*, p. 36.

3. Ibid., p. 36-37.

prénom de cette créature ensorcelante et insondable ; la mise au monde en est donc doublement éprouvante.

Ce parallélisme entre fait et effet linguistiques est également fondateur du texte leducien, chantre du désir qui, sans être perfide comme dans l'œuvre ndiayienne, est soit lumineux soit obscur. Aussi, le lien qui unit la petite Violette à Fidéline est-il inexpugnable car l'enfant devenue écrivaine le renouvellera à force de mots qui laisseront transparaître le reflet omniprésent de sa grand-mère ; et la relation qui scelle le destin de Thérèse à celui d'Isabelle est-elle infrangible car l'auteure l'entretiendra par la puissance des images qui font renaître, indéfiniment, les amours des deux collégiennes ; les métaphores dont Leduc usera étant celles de la mise au monde. La portée textuelle chez Leduc acquiert, en conséquence, une grande amplitude accentuée par l'aspect mimétique de la fiction, notamment dans le passage ci-dessous.

« Elle a pris un serpent à la litière sur le plancher du manège, elle l'a enroulé autour de mon cou. Elle serrait.

- Violette, Violette... Ah ! Violette, pourquoi m'avoir amenée ici ?

Isabelle a enlevé le serpent d'un coup sec.

C'était fini¹. »

Prises dans le tourbillon du carrousel, par l'ardeur des transports passionnels, et dans le vertige de la jalousie, Thérèse et Isabelle se grisent de sentiments antithétiques, s'adorent et s'anéantissent. La mise à mort s'exécute alors et dans l'écriture et dans le texte. Cette étroite imbrication du signe et de la signification est ainsi renforcée chez nos deux écrivaines, Leduc la cultivant dans un souci essentiellement expressif, et NDiaye la développant dans le but de marquer la dominante conative du texte ; si l'intrépidité littéraire de la première semble refléter l'authentique singularité de sa personne, l'audace de la deuxième est tournée vers le lecteur dont elle tente de rompre la léthargie.

Par conséquent, la dénonciation ndiayienne de la perversité gangrenant le monde familial se fait par le truchement d'une énonciation biscornue et distordue révélant les absurdités familiales. En effet, par le biais de sa stylistique, elle met en avant les esquives et les dérobades du corps parental (de sa vérité) et filial (de la vérité). Chez l'auteure, la prétention se construit à l'échelle non plus microstructurale mais macrostructurale étant donné que s'établit, au niveau de l'œuvre, un jeu entre dits et non-dits. La mise en exergue du mutisme dont sont atteintes soit les victimes soit les parties prenantes dans l'acte de violence, énonce et

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 109.

dénonce les sévices commis à l'encontre de l'enfance. Ainsi, dans une vision euphémistique des maltraitances dont son frère et lui ont été la cible, Freddy Moliger, l'amant de Malinka auquel laissa place le départ de Richard Rivière, dépouille la brusquerie parentale de toute intention destructrice.

« Freddy Moliger, remarquait Malinka, avait l'habitude de décrire ainsi les brutales ou absurdes actions dont les adultes avaient accablé sa vie d'enfant, sans rancœur ni réprobation et en les mettant au même plan que certains événements anodins, certaines vécettes qu'il pouvait évoquer par ailleurs (...). Les coups et les paroles blessantes, les cris et la hargne procédaient du monde vivant aussi bien que l'inconfort de la pluie sur une tête nue, que la fugace démangeaison d'une piqûre de moustique, et ni les uns ni les autres ne participaient de la morale. C'est pourquoi, si le père ou la mère Moliger abattait un poing soudain sur le crâne ou la poitrine de Freddy, il n'était pas concevable d'estimer que cela n'était pas bien, de même qu'on ne pèse pas de cette façon les effets de la nature¹. »

Dans les ouvrages ndiayiens, on observe la récurrence du motif de la morale, non pour l'appuyer mais pour en marquer l'absence ; les actes sont présentés comme indépendants de toute axiologie, et les personnages prisonniers de leur incapacité à émettre quelque jugement moral que ce soit, sont pris dans une mécanique des corps où les gestes sont désormais dépourvus de toute portée signifiante. Les êtres se meuvent (mais évoluent rarement) dans un univers où les aspects notionnels et réflexifs sont réduits à néant ; cela d'une part permet les dérives envers les créatures les plus fragiles, à savoir les enfants, et d'autre part instaure un monde bestial, une animalité qui assoie l'idée de primitivité évoquée précédemment. En définitive, sans prétendre que l'auteure prêche une moralité, il semble que soit dressé un bilan peu glorieux d'une société – et de son infrastructure et cellule première qui n'est autre que familiale – insensible puisque n'y compte que le perceptible, désincarnée vu que n'y transparait que le matérialisé. Dépossédé de son âme, le corps social se meurt.

Cette mécanisation est palpable à travers divers personnages de NDiaye. Notamment Rosie Carpe, qui, longtemps plongée dans l'hébétude après que « les années de Brive-la-Gaillarde se furent écoulées et (...) réduites à une longue période constante, brumeuse, d'un jaune pâle et uni, dans sa mémoire² », avançait dans l'inconscience de son être, s'adonnant aux beuveries et à une sexualité malsaine qui fit germer en elle une vie qu'elle crut sainte. On peut également citer l'exemple du Maître, dont le véritable « maître » est en réalité son propre corps, une prise de pouvoir dénotée par la prédominance du vocabulaire organique, suggérant

1. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 112.

2. Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, p. 51.

ainsi la proéminence du membre sexuel puisque la pièce théâtrale aborde le thème de la pédophilie. On songe encore à Hilda, personnage dont la gracile constitution évoque celle d'une poupée que l'on materne, modèle, possède, et que l'on finit par user ; ou encore à Khady Demba, dont la résistance émane de la conscience de la valeur immanente de son être, une consistance à part entière qui s'est forgée depuis son enfance et qui ne la délaissera jamais, en dépit de la réduction de son corps à l'esclavagisme sexuel. De cette manière, la mécanisation devient commercialisation.

L'exploitation est en outre le lot de l'enfant-miracle Providence qui, par un procédé de gradation, subit les étapes du cheminement vers l'appropriation (car « convoitée » puis « dérobée » et finalement « monnayée »¹), et de la violation de l'intégrité de son corps naîtra un enfant-sacrifice. Ce dernier aurait résulté de l'appétence humaine et nourri l'appétit animal, deux formes d'insatiable avidité et d'assouvissement de bas instincts que l'on pourrait voir se rejoindre dans l'image porcine – animaux et villageois se confondant puisque ceux-ci, tout en consommant la bonne chair (la présence foisonnante du vocabulaire alimentaire en atteste), s'évertuent à « être au premier rang des chairs les plus désirables² ». Cette duplicité cristallise l'idée de mutation définissant tout être ; d'où le projet (apparemment) saugrenu, et l'illustration édifiante, « d'apprendre la musique aux animaux ». Ce qui pousse l'« Avocate » à stipuler que « les cochons de Providence auraient été plus artistes qu'['eux]³ », et à déclarer que « cette fille était une monstrueuse erreur⁴ » et pourtant éblouissante (dans la pleine acception du terme : admirée et attirante) car « habill[ée] de couleurs sanglantes⁵ ». Dans un esprit de contradiction poussé à l'extrême, NDiaye établirait presque que dans toute chose résiderait son antonyme.

Ces deux aspects primordiaux de la conception de notre auteure, à savoir la réification et l'inconstance, sont étayés par la tendance des ascendants à supplanter leur progéniture en allant à contre-courant des signes du temps. Ce processus est d'autant plus tangible qu'il englobe la focalisation symptomatique sur l'apparence, d'où le thème du rajeunissement outrancier des parents échappant à la dégénérescence physiologique et à la décrépitude organique censément inéluctable. Les personnages ndiayiens semblent, dans ce cas, perpétuer l'exemple du père de NDiaye qui, s'en inspirant, a créé les figures qui « trouble[nt] l'ordre des générations ». En effet, l'auteure concède ceci :

1. Marie NDiaye, *Providence*, p. 37.

2. Ibid., p. 56.

3. Ibid., p. 57.

4. Ibid., p. 56.

5. Ibid., p. 35.

« C'est un portrait assez réaliste de mon propre père. Réaliste, recréé en même temps, recréé pour en faire une figure littéraire¹. »

Leduc est également l'auteure des vérités ébranlées puisqu'elle bouleverse également l'aspect transitionnel et la notion de passation dénotant le caractère générationnel : le flambeau de la coquetterie et de la séduction demeura aux mains de Berthe et, paradoxalement, quand Violette la vit s'en défaire, elle voulut qu'elle en garde l'apanage.

La prédominance du physique apparaît aussi chez Leduc en des termes marqués négativement qui cantonnent les êtres à une mécanique des corps centrée sur la perversion des plaisirs. Cette subversion, comme dans l'œuvre ndiayienne, atteint l'espace familial.

« Cette jeune fille d'une quinzaine d'années nous annonce qu'elle veut boire ce que nous buvons, fumer ce que nous fumons. M. Chantelauze s'est approché à pas de loup. Il ressemble à un horloger exorbitant avec ses yeux étonnés, ses verres de lunettes en ellipse. C'est sa fille, c'est quand même une femelle... une gonzesse... Qu'avons-nous à répondre à ça ?

- Papa, tu me plais ! S'écrie la jeune fille.

Elle lui saute au cou.

Tout le monde se taisait, la jeune fille commence à rire. Son rire de cheval est contagieux. Nous rions, nous rions, le mousseux tremble dans nos verres, il se renverse. Evidemment je me force. Et je me force encore, et mes efforts pour être des leurs ressemblent à un pèlerinage à pied². »

L'équivocité du regard que porte le père sur sa fille est entretenue par l'ambivalence du comportement de son enfant. Leur relation est imprégnée par la sexualisation du corps de la jeune fille dont la réponse entérine la réification. Cette érotisation est par ailleurs accentuée par la voix de la narratrice.

« J'ai laissé échapper un compliment, j'ai osé dire : « Quel corps elle a ! » d'une voix étouffée³. »

Leduc superpose ici deux réactions la plaçant au-dessus du groupe, la première par disculpation la deuxième par inculpation. D'une part, la tentative laborieuse (le recours au polyptote reflète sa difficulté) à s'égosiller avec son entourage hilare la montre rétive à l'idée de s'y fondre et l'en excepte, d'autre part l'attirance trahie fait de celle qui l'éprouve, non plus une complice de la joie gaillarde, mais une coupable de jouissance sensuelle. En résistant à l'essoufflement dans une ambiance égrillarde, la narratrice succombe, dans un souffle, à la beauté du corps de la jeune fille ; et par cette réplique contenue (ce qui en exacerbe l'aspect

1. Paula Jacques, entretiens avec Marie NDiaye, 2001-2005.

2. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 309.

3. Ibid.

transgressif), la scène revêt la gravité dont la liesse des personnages faillit l'en dénuder. Le regard concupiscent ne peut devenir innocent ; le subvertissement est ainsi irrévocable.

Quoique la narration leducienne semble revêtir un caractère anecdotique et suivre les oscillations de la mémoire labile ou des élucubrations de l'auteure (dont l'exubérance pourrait nuire à la crédibilité), qui verseraient dans la grivoiserie et la tendance orgiaque presque rabelaisiennes, on ne saurait la priver de la teneur de son énoncé. Somme toute, à l'instar de NDiaye, Leduc paraît rejeter un monde où le matériel prend le pas, prévaut sur le spirituel. Sans rejeter le primitif – élans et manifestations du corps –, les deux auteures laissent sa place à l'intuitif : expressions des sensations et surtout du sens. En effet, se pose comme postulat que toute écriture émane d'un choix, et tout est signification.

« On ne peut en particulier comprendre les effets symboliques du langage sans prendre en compte le fait, mille fois attesté, que le langage est le premier mécanisme formel dont les capacités génératives sont sans limites. Il n'est rien qui ne puisse se dire et l'on peut dire le rien¹. »

L'écriture étant un acte délibéré, le message serait porteur de sa propre destination et intention ; d'où l'aspect sociologique de la littérature mis en exergue, en l'occurrence, par Bourdieu qui a nié à la conception austinienne toute « dimension sociale et quasi institutionnelle » ; ce que récuse F. Récanati dans sa postface de l'ouvrage.

« Austin, en un mot, dit exactement ce que Bourdieu lui reproche de ne pas dire. Les actes de paroles, donc, sont comme les actes institutionnels : ils se prêtent à une sanction sociale². »

Dans ce cadre, cette théorie, bien que n'étudiant que des cas relevant du réel, nous éclaire quant à la portée effective de la transcription puisqu'Austin, d'une part, englobe les « mots – qu'ils soient écrits ou prononcés – (...)»³, et d'autre part, affirme qu'« il doit exister une procédure, reconnue par convention, dotée par convention d'un certain effet, et comprenant l'énoncé de certains mots par de certaines personnes dans de certaines circonstances⁴ » afin que « l'on considère que l'acte a été conduit avec bonheur⁵ ». Ainsi pourrait-on s'appuyer sur ces propos pour placer l'énonciation littéraire dans le cadre du performatif ; et pour cela, considérer que le statut particulier acquis à l'auteur nous amène à le considérer investi d'un rôle distinctif

-
1. Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire, L'économie des échanges linguistiques*, Librairie Arthème Fayard, 1982, p. 20.
 2. J. L. Austin, op. cit., p. 203, postface de François Récanati.
 3. Ibid. p. 43.
 4. Ibid. p. 58.
 5. Ibid. p. 48.

qui, par voie de conséquence, lui confère une certaine légitimité transmettant la force de l'action à la langue. Cela est envisageable, étant donné que l'écrivain a beau être entouré d'une aura transcendante, il n'en demeure pas moins que la personne ayant embrassé ce métier, loin de vivre en ermite ou dans une tour d'ivoire, prend à bras-le-corps pour l'étreindre un monde et ses ténèbres, y sombre ou y étincelle. Cette inscription est également une sujétion à la « convention » qui prête allégeance ou dénigre, se montre dithyrambique ou fustigatrice, célèbre la communion ou la désunion avec l'auteur qui est, dans ce dernier cas, exclu et de la communauté et de la communication. La société (lectrice, éditoriale, commerciale) discrédite ou entérine le pouvoir de l'écrivain ; aussi ce dernier est-il signataire d'un pacte, cet engagement pourrait être verbal, comme on le voit dans certaines préfaces d'auteur. Il est donc assermenté. Toute expression est à la source consentement (parfois mutuel), voire habilitation, afin que sa concrétisation puisse en découler.

« (...) Il est toujours nécessaire que les circonstances dans lesquelles les mots sont prononcés soient d'une certaine façon (ou de plusieurs façons) appropriées, et qu'il est d'habitude nécessaire que celui-là même qui parle, ou d'autres personnes, exécutent aussi certaines autres actions¹. »

Ce profond ancrage social de l'auteur apparaît comme une évidence irréfragable, notamment si on s'appuie sur l'exemple de l'œuvre intitulée *Les Grandes personnes*, écrite en 2011 et relatant des faits survenus en 2001, dans le village où habitait NDiaye, à savoir Cormeilles, et que cette dernière évoque en ces termes :

« Ce sont des événements qui me font peur, qui me terrifient et qui ne correspondent à aucune situation que je connaisse. Ce qui me révolte, autant que les faits, ce sont les comportements. Les comportements ont permis aux faits d'exister longtemps. C'est parce que certains se sont tus que l'instituteur a poursuivi ses activités pédophiles². »

La production littéraire s'avère et se confirme fermentation de la réalité, ici l'œuvre est germination après un long mûrissement, en l'occurrence de ce qu'il s'est passé à « Cormeilles, une bourgade normande éprouvée et éprouvante depuis que l'on a découvert que l'instituteur du cours préparatoire, en poste dans cette école depuis dix-sept ans, est pédophile³. »

1. J. L. Austin, op. cit., p. 43.

2. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, 2001.

3. Ondine Millot, Libération.fr, 2 novembre 2004.

La dénonciation pourrait ainsi être incluse dans la catégorie des énonciations, plus particulièrement performatives, puisqu'elle mène, certes dans des circonstances particulières et sans que cela soit systématique, à donner à la parole une valeur effective, à une transformation de la réalité par l'éviction de celui qui sévit. Cela implique donc la « force » « perlocutoire » investissant l'« acte qui (...) produit quelque chose « PAR le fait » de dire (d'où le préfixe *per*)¹ ». La mise en exergue de la préposition en assoie ici la prépondérance car cela souligne le rôle véhiculaire de l'énonciation. La transmission est en effet la pierre angulaire de l'action, tout autant que la réflexion.

En revanche, le silence semble avoir plus d'impact (c'est pourquoi on a évoqué dans les journaux « le silence assourdissant autour d'un instit pédophile² ») puisqu'il implique la continuité des actes commis par une personne que l'on croirait être, à l'origine, un personnage fruit de l'imagination de Marie NDiaye. Vérité et fabulation sont des vases communicants ; aussi retrouve-t-on « Marcel Lechien, 51 ans, ancien instituteur de CP³ » sous les traits du « Maître », se compromettant dans des viols et attouchements sur des enfants qui « étaient tous âgés de 6 ou 7 ans au moment des faits⁴ ». Et peut-être verra-t-on la figure de Madame B en la mère que l'article de presse évoque.

« Trois ans « que les gens fuient les regards, chuchotent, que les enfants pleurent quand ils comprennent qu'on parle de l'affaire », dit une mère qui a porté plainte pour le viol de son fils⁵. »

NDiaye défend l'enfance fragile et plus particulièrement celle dont le handicap accentue la vulnérabilité, à l'instar du fils dans *Révélation* ou dans *Papa doit manger* ; cette déficience les laissant sans recours devant l'obstination parentale à les abandonner.

« PAPA. - Alors, Bébé ?

ANNA. - Il dort. Il s'est excité toute une partie de la nuit. Les voisins ont fini par cogner à la porte. Que veulent-ils que je fasse ? Que je l'assomme ? Que je l'étouffe ?

PAPA. - Ton frère s'occupe de nous, pas vrai ? Il doit s'être mis en rapport avec cette institution, et maintenant il manœuvre pour faire passer Bébé en premier. Tout va bien. Tout va, parfois, remarquablement bien.

ANNA. - Bébé est lourd, Bébé est fort. Ces enfants-là sont ainsi. Mon frère me l'a dit. De plus en plus lourds, de plus en plus forts⁶. »

-
1. J. L. Austin, op. cit., p. 181-182.
 2. Ondine Millot, op. cit.
 3. Ibid.
 4. Ibid.
 5. Ibid.
 6. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 39.

NDiaye fait entendre une enfance qui, dépourvue de parole, est en outre spoliée de sa capacité à s'exprimer par d'autres moyens. Dans cette surdité aux souffrances enfantines, l'auteure laisse voir un cynisme ambiant qu'elle amplifie, pour mieux en révéler l'aspect implacable, en adoptant une structure binaire qui dédouble les reflets. Ainsi, la figure du Maître renvoie-t-elle, par un effet de réfraction, les parents à la réalité qui devrait être la leur et qu'ils tentent d'annihiler. Cette lâcheté pourtant les accuse aussi expressément que le présentatif combiné au démonstratif, une structure à valeur d ictive (« et voilà cette mère, voilà ce père ») les confondant dans leur responsabilité passive. La culpabilité des géniteurs n'est plus seulement présumée, elle est avérée. Le texte se referme inexorablement sur ceux qui usent de faux-fuyants, laissant s'abattre sur leur progéniture les mâchoires du piège qui leur a été dressé en les remettant aux mains de l'abuseur. Ainsi peut-on parler encore une fois d'un *deus ex machina* ndiayien rétablissant, certes sans offrir de compensation à ceux qu'on a lésés, l'ordre bouleversé.

« LE MAÎTRE : Et je suis là et on ne me cherche aucun ennui.

Et vous ne leur avez rien appris, quoi que vous pensiez, car depuis toujours ils savent au fond d'eux-mêmes ce que le maître fait à leurs enfants, ils le savent à des frissons, à des exclamations échappées, à des refus soudains et violents de se rendre à l' cole, et voilà cette mère, voilà ce père qui arc-bout  au dos de l'enfant, qui le tirant par les bras pour le traîner comme un pauvre cochon de lait vers le couteau jusqu'à la classe où le maître, silencieux et embarrassé, le reçoit sans plaisir et presque haineux non pas envers l'enfant dont la terreur inexplicable pourrait bien un jour le trahir, haineux envers les parents qui lui remettent ce paquet de pleurs dans la conscience fautive, dépravée de leur ignorance, de leur pureté d' me, oh comme je les déteste et les méprise de feindre de croire en la vertu du maître, en la fantaisie capricieuse de l'enfant, et comme bien mieux qu'eux je comprends cet enfant, comme je le comprends... ¹»

Cette œuvre est par ailleurs fondée sur une autre forme de renvoi ( tablissant une symétrie entre les sections) qui n'est autre que celle de la vengeance que Le fils esquive et que le maître satisfait. En effet, le premier personnage n'a pas cédé aux exhortations de « ceux qui logent dans [sa] poitrine² » et dont les voix qui s'élèvent prétendent qu'Eva et Rudi ont subtilis  leur fils et occulté leur existence, il n'obéit donc pas à ces voix le sommant de mettre fin aux jours de ses parents. A l'inverse, le second répond à ce désir de vengeance, en assouvissant sa haine viscérale qui n'épargne aucun membre du corps social, en décuplant sa rancune à l'égard des parents et en se délectant de la souffrance infligée à leurs enfants. Les milieux familial et scolaire sont par conséquent, autant dans l'œuvre ndiayienne que leducienne (quoique la

1. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 51.

2. Ibid., à partir de la p. 55.

violence dont souffre l'enfance revête des aspects plus anodins chez Leduc), corrompus par la rancœur et le mépris des uns à l'égard des autres, à la fois au sein du même cadre et dans un ensemble dont les parties interagissent. On revient ici à l'aspect moral abordé précédemment et traité d'une manière propre à NDiaye ; en effet, l'unique moralité que l'on puisse dégager à la lecture des œuvres de l'auteure est celle de la parole qui ne devrait jamais être tue.

Le « dire » acquiert donc une valeur qui lui est inhérente, une immanence qui le dispense de la notion de justesse. Nous pourrions voir là une convergence avec la conception austinienne des « performatives ou performatifs » qui « ne sont manifestement pas des énonciations susceptibles d'être “vraies” ou “fausses”¹. » La seule et réelle implication du locuteur réside dans son investissement agissant car articulante.

« La précision et la moralité sont toutes deux du côté de celui qui dit tout simplement : notre parole, c'est notre engagement². »

Ainsi, rebutée à l'idée d'ôter la vie à un être si abject qu'il soit (« je vous regarde et je ressens que votre vie est sacrée aussi³. »), la mère dont le fils a été abusé par Le maître perçoit dans l'aveu et la culpabilité assumée une rédemption (en dehors de toute acception religieuse) ou une résipiscence qui délivrerait partiellement non pas le pédophile mais sa victime. Par la verbalisation des sévices, se concrétise la responsabilisation (par la migration du statut passif à celui actif) qui sauve l'acte de la désincarnation, synonyme d'anéantissement. Sinon, le viol « demeure[rait] brumeux et flottant comme si [le maître et l'élève] sav[aient] avoir fait par quelque miracle le même rêve⁴. »

« MADAME B. : Vous allez venir chez nous – non, pas à l'intérieur, vous resterez sur le seuil, et je vous amènerai Karim et vous vous agenouillerez devant lui en reconnaissant vos torts, en lui demandant son pardon⁵. »

On se doit à une expression libérée de la vérité, si crue soit-elle. Leduc également préconise la parole libre, certes dans le contexte d'une existence émancipée des règles et des convenances, entre autres amoureuses, néanmoins les buts des deux écrivaines se rapprochent puisqu'elles prônent un « dire » que nulle condition ne peut circonscrire.

1. J. L. Austin, op. cit., p. 47.

2. Ibid., p. 44.

3. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 52.

4. Ibid., p. 66.

5. Ibid., p. 52.

En définitive, la vérité n'est pas celle de l'énoncé mais celle de l'énonciation ; et l'acte, en l'occurrence de dire, prévaut sur la parole en tant que structure syntagmatique et paradigmatique. Cette primauté est celle de l'existence que l'on accorde ou refuse à ce qui demeurerait, sans matérialisation, au plus profond des pensées et des âmes, à peine un vrombissement sourd, un tintamarre confus. Un univers chaotique dont l'auteure nous révèle des bribes afin qu'on mesure la parfaite (vu qu'il représente, en dépit de sa complexité insondable, un ensemble) discordance y régnant, et ce par le recours à des figures macro et microstructurales telles que l'antithèse. Celle-ci, dans le sens déterminé par Molinié, « réside (...) dans un système d'opposition conceptuelle forte (...), avec en outre le rassemblement d'unités logiquement contradictoires. [Ainsi] (...) le sens n'est dans aucun des groupes, ni même dans le détail microstructural des oxymores (...) mais dans la contradiction même (...). » Par ailleurs, chez NDiaye, « l'antithèse est parfois généralisée (...) l'énoncé est [alors] bâti sur une opposition globale entre ce qui est exprimé et l'opinion communément admise : c'est en cela que réside, très macrostructuralement, le paradoxe. »¹ Dans ces mouvements antagonistes, le flot des qualificatifs est continu ; les attributs se succèdent pourtant sans s'annuler. De cette manière, le personnage se prénommant Lucas est-il « le maître » à l'autorité unanimement reconnue – y compris par ses ascendants (« GEORGES : (...) Ce que le maître fait est bien fait, quoi que nous éprouvions ou souffrions² ») –, sa fonction s'exerçant suivant l'appartenance géographique puisque son pouvoir se manifeste en deux lieux, à savoir la maison parentale (aussi appelle-t-il ses géniteurs « petit papa » et « petite maman »³) et l'école ; mais également « ce brave Lulu⁴ », « ce brave petit père⁵ », ou encore « l'excellent Lulu⁶ ». Et de « mon doucet⁷ », ou « mon cher garçon⁸ », Lucas devient une créature céleste pourvue d'une libido, un « ange » à propos duquel les parents s'attendrissent en évoquant ses besoins d'assouvir de bas instincts.

« ISABELLE : Le petit ne nous accompagne pas, ce soir.

Il ne nous a pas prévenus, c'est inhabituel, je suppose qu'il a sa vie lui aussi, ce cher ange.

GEORGES : Il a bien le droit d'aller tirer son coup de temps en temps⁹. »

1. Georges Molinié, *La Stylistique*, p. 119.

2. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 81.

3. Ibid., p. 27.

4. Ibid., p. 35.

5. Ibid., p. 35.

6. Ibid., p. 38.

7. Ibid., p. 29.

8. Ibid., p. 72.

9. Ibid., p. 70.

La contradiction inhérente à l'univers ndiayïen réside, en outre, dans la propension de l'auteure à gommer les distinctions et escamoter les frontières ; de cette manière, la victime et le bourreau sont tous deux assimilés à une entité supérieure et se confondent en un être déifié. Se rejoignent ainsi sous les mêmes caractéristiques des personnages aux antipodes du schéma actantiel. Le premier dont le corps a subi l'outrage, faisant preuve de stoïcisme, transcende l'incapacité parentale à le protéger. L'enfant est donc désincarné puisqu'il transgresse la sphère d'action parentale.

« MADAME B : Nous sommes face à Karim maintenant comme devant une divinité, intimidés et honteux. Nous lui avons dit, il te sera fait justice, mais comment cela ?

Nous n'osons plus le toucher, l'embrasser, tant nous nous sentons petits et faibles et démeritants, alors que sa peine l'exalte.

Il n'est plus notre garçon mais un être intangible, mystérieux¹. »

Le deuxième personnage possède un corps d'albâtre d'une blancheur presque outrageante, les regards intrigués sont attirés par lui ou s'en détournent. De celui-ci toute action malveillante est niée par les parents. L'enfant est idolâtré, sacralisé par ses ascendants qui lui vouent un culte : « Gloire à notre fils, gloire au maître d'école² ! » Ainsi lui octroient-ils une dimension messianique, voire rédemptrice ; l'image christique concentre d'une part l'aspect immaculé et éthéré du personnage et, d'autre part, sa fonction lustrale dans la mesure où les confidences parentales faites au fils deviennent confessions cathartiques. L'ascendant que le Maître exerce sur ses géniteurs migre de l'omniscience à l'omnipotence pour devenir maître de/à pensée/er. Cette dominance du fils semble donc salvatrice, puisque par le biais de l'expurgation et de la cognition que ce dernier leur offre, les parents gravissent les échelons de l'échelle de l'évolution en se défaisant de leur bestialité et en acquérant spiritualité et esprit. Nous noterons en effet l'isotopie sectaire du passage ci-dessous ; le Maître ne se manifestant qu'à ses pairs ou à des élus.

« ISABELLE : C'est l'ange qui nous garde et nous protège de nous-mêmes. Nos vilaines pensées s'épanchent vers lui sans l'infecter, et nous nous purifions. Il est meilleur que nous. Ce qui nous hante, son vaste cœur peut l'absorber. (...)

Il sait des choses que nous ignorons, on est des vieilles bêtes. »

« ISABELLE : Les petits enfants se jettent dans ses bras et le mignotent car il a gardé la peau douce et pâle.

GEORGES : Les grandes personnes ne le remarquent pas.

ISABELLE : Le regard des adultes traverse le corps des anges sans les voir.

1. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 52.

2. Ibid., p. 72.

Nous sommes vieux, nous sommes impatients, il nous arrive de le bousculer.
Il dit parfois de si terribles choses !
GEROGES : Dans sa candeur.
ISABELLE : De si terribles choses¹ ! »

Ici transparait un autre outil linguistique mis au service de l'antithèse chez NDiaye et qui n'est autre que l'hyperbate définie, dans sa première acception, « comme rallonge quand tout semble fini et que le système phrastique est clos² » et étendue à la construction dialogique, les personnages participant à cet étoffement. Ces « rallonges » donnent une impression de développement arachnéen, la toile pouvant s'étendre à l'infini et multipliant les enchevêtrements.

« EVA : C'est tout ? Il ne s'accuse que de ces broutilles ?
ISABELLE : Oui. C'est considérable pour lui.
GEORGES : Dans sa sainteté³. »

Par ces moyens, NDiaye multiplie les faits, immisce le doute et partant, ébranle les certitudes afin de rendre compte « des contradictions de [l'] âme », en l'occurrence du Maître et plus généralement de la plupart des personnages mis en scène par l'auteure, hormis ceux dont la simplicité d'esprit et la présence sommaire les cantonnent à un cadre figuratif. Souvent à l'exemple des enfants comme Steve dont le rabaissement maternel systématique s'imprime textuellement et dont la dégradation est, presque mimétiquement, rendue par un registre familier voire vulgaire et une dimension allusive qui réduit l'enfant à une créature ne s'exprimant que par ses besoins corporels. Les mots en anglais écrits sur son pantalon doublés de son besoin pressant de se soulager suggèrent que Steve, dans le regard de sa génitrice ne peut faire « du mieux possible⁴ » que dans le domaine scatologique. Le garçon s'en révèle toutefois incapable, car même quand il s'agit d'uriner, il ne peut se contenir : « Steve a pissé partout sur le siège, il n'ose pas revenir⁵ ». L'enfant n'est autre qu'un corps prêt à se vider, jusqu'à se confondre avec le néant, le « zéro ».

« Eh, Steve, regarde-moi un peu, comment ça se fait, dis, que Lucie t'ait vu sans cravate ? Qu'est-ce que ça veut dire, ça ? Tu crois peut-être que ta petite maman supportera que tu deviennes un zéro, tu crois que c'est pour ça que je me crève à te donner une éducation, sans rien faire de ma vie, juste voir le temps filer ?

-
1. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 62-63.
 2. Georges Molinié, *La Stylistique*, p. 133.
 3. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 64.
 4. Marie NDiaye, *La Sorcière*, p. 27.
 5. Ibid.

Steve roulait ses gros yeux d'un air paniqué. Il me regarda, cherchant de l'aide, une explication, et dans le même temps il triturait sa braguette barrée d'un joyeux : THE BEST OF YOU, avec nervosité. (...)

- Va pisser, Steve, dit Isabelle d'une voix magnanime¹. »

Le sujet enfantin est présenté comme une intrusion dans le monde des adultes qui doivent composer avec sa présence encombrante, il est un corps parasite, un élément étranger que l'on tente souvent d'évacuer, autant physiquement que structurellement. Dans *Papa doit manger* en l'occurrence, le père ne retrouve ses deux filles que dans la contrainte, les deux créatures étant liées à la mère que le père ne peut reconquérir sans s'appesantir de leur présence, celle d'Ami dont l'inconsistance en fait une inconscience et celle de Mina dont la connaissance en fait un moyen de prévalence aux yeux de la femme convoitée. L'enfant endosse dans ce cas le rôle de l'adjuvant, quoique versatile puisque tour à tour lucide quant aux sombres projets de ce géniteur et séduit par cet usurpateur d'identités et d'objets allant de l'argent qu'il projette de soutirer, aux friandises censées attirer les faveurs de sa fille.

« PAPA. - C'est Papa, moi, ton père. C'est pour toi seule que je viens aujourd'hui. Ne leur dis rien. Voilà pour toi, prends, voilà des pâtes de fruits de très grand luxe. Ne leur dis jamais que je suis venu.

MINA. - C'est le même paquet que l'autre jour. Il avait disparu, intact, et il se retrouve en ta possession et tu me l'offres maintenant comme si tu ne l'avais pas déjà fait et comme s'il était nécessaire que tu sois celui dont les mains débordent de pâtes de fruits à chaque fois qu'il revient.

PAPA. - Je venais pour que tu m'aimes, toi, tout particulièrement. Je venais aussi pour que tu m'aides, et que tu ne leur dises rien.

MINA. - Je le ferai bien sans cadeau, pour mon père². »

Ces faveurs sont en effet accordées dans un double mouvement de bienveillance subalterne (le statut de l'ascendant sauveur, voire « prodigue », que l'on ne voudrait pas reperdre étant concédé à Ahmed : « MINA. - Si mon père, au printemps, pouvait nous emmener loin de Courbevoie³ ! ») et d'indulgence condescendante étant donné que l'imploration de l'enfant par le père porte la fille au rang de divinité ne reconnaissant ses adorateurs que par leurs offrandes. Mina ne perd pas de vue l'avantage pécuniaire que représenterait ce père se targuant d'une opulence mirifique :

1. Marie NDiaye, *La Sorcière*, p. 27.

2. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 60.

3. Ibid., p. 33.

« MINA. - Parle-lui d'abord de l'argent, ma petite Maman, ou il sera trop tard et tu n'y penseras plus. Surtout, pas trop d'amour mais le vieux canapé, une chambre supplémentaire, l'amortissement de la tondeuse, le tutu d'Ami... L'argent, l'argent, l'argent¹. »

Et, par ailleurs, nourrissant, de par sa supériorité incontestée, un sentiment de sollicitude bienveillante à leur égard.

« MINA. - Ouh, je n'écoute plus mon père ! Je me bouche les oreilles - parle, parle autant que tu veux, je n'entends rien. Nous sommes toutes tellement fières et heureuses². »

« MINA. - Il me suffit que tu sois vivant et que tu sois mon père. Tout ce chemin... Je suis si fière que j'en ai parfois des éblouissements³. »

Aussi la figure enfantine est-elle caractérisée par une inconstance et une mouvance qui renforcent son étrangeté et sa non-assimilation au monde des adultes qui, a contrario, est souvent déterminé par une certaine stabilité du moins quant à la relation unissant les géniteurs. Notamment les personnages de Papa et Maman puisque leurs désignations ne seront à aucun moment modifiées (et bien que l'intrigue ait impliqué la révélation des deux prénoms du père qui suggèrent son changement de situation, le nom de la mère est inexistant), à l'image de la régularité de leur lien que rien n'a corrodé. Leur relation n'a en effet été entamée ni par le mariage de Maman avec Zelner le professeur, ni par le stratagème qu'Aimé a fomenté pour spolier sa famille, ni par la blessure béante que la mère a prémédité – car « elle avait le couteau dans ses bagages⁴ » – ou la balafre qui a été infligée et a entaillé le visage de celui dont elle a saisi le subterfuge.

« PAPA : (...) Et pourtant je suis là, vivant, et j'ai pour toi une grande tendresse. N'ai-je pas été marié qu'une fois, en ce qui me concerne ?

MAMAN : (...) Quant à moi... Je suis dans le deuil, mais... J'ai toujours eu pour toi, oui... un amour inexplicable⁵. »

L'enfance évolue sur fond parental passionnel, les géniteurs tour à tour se déchirent et se désirent, s'adorent ou s'abhorrent. Et si le père dans *Papa doit manger* ne retrouve ses filles que pour reconquérir son ancienne compagne, la haine sourde d'Isabelle pour Georges éclate au grand jour au passage de l'ombre jetée par l'oiseau sous la forme duquel disparut leur fils.

1. Marie NDiaye, *Papa doit manger*, p. 33.

2. Ibid., p. 62.

3. Ibid., p. 61.

4. Ibid., p. 75.

5. Ibid., p. 95.

« ISABELLE : Tu es là et je voudrais que tu aies disparu à sa place.

Mais tu es là, irrémédiablement là chaque matin et je te hais, comme je te hais !

GEORGES : C'est injuste.

Moi, je t'aime et c'est ça qui est juste.

ISABELLE : Oui. Mais je ne sais pas faire autrement.

Il m'est intolérable qu'il ne soit plus là alors que toi... ah, toi, le même, toujours égal, philosophe et patient, le visage frais, et tu sais pourtant qu'il ne reviendra pas, jamais¹. »

Dans l'œuvre leducienne également, Violette vécut toutes les tribulations amoureuses de Berthe qui a souffert d'une part les illusions d'une aventure renaissante nourries malgré l'indifférence d'André Debaralle, et d'autre part le désenchantement d'une vie entretenu par l'insipidité de son mari Ernest Dehous. Les histoires enfantines ne semblent être que des faire-valoir aux intrigues principales. L'apparition de l'enfant dans le récit ndiayien ou leducien s'apparente à un fonctionnement dystaxique tel que l'a décrit Roland Barthes.

« Il y a dystaxie, dès que les signes (d'un message) ne sont plus simplement juxtaposés, dès que la linéarité (logique) est troublée (...). C'est exactement ce qui se passe dans le récit : les unités d'une séquence, quoique formant un tout au niveau de cette séquence même, peuvent être séparées les unes des autres par l'insertion d'unités qui viennent d'autres séquences : on l'a dit, la structure du niveau fonctionnel est fuguée². »

Toutefois, si au premier abord l'évocation de l'enfance ressortit à la digression, cette intrusion, en semant le trouble au sein du monde des géniteurs en fait trembler les assises. L'agitation autour de l'enfant lui confère une fonction catalytique dans la mesure où l'immutabilité du couple parental en est soit prouvée soit éprouvée. Les corps enfantins les plus exsangues eux-mêmes (car égotants et étouffés, écrasés) deviennent diaphanes (d'une fragilité s'assortissant de transparence) pour laisser transparaître ce qu'occultait le corps des géniteurs. L'enfant est alors agent de vérité ; la mollesse de Steve permet de mesurer l'inclémence et la rigueur d'Isabelle ; la gaucherie et l'étourderie marquent la balourdise de Violette et contrastent avec la finesse de Berthe tout en révélant la prompte exaspération de cette dernière à l'égard de sa fille. Cette irascibilité est la convergence de deux aspects antagonistes du personnage maternel esquissant des souhaits qui s'entrechoquent. Se heurtent en effet, d'une part, l'obsession d'une union renouée et reconnue (après celle clandestine) avec André Debaralle, et d'autre part la frustration d'une désunion avec la procréation de cet homme adulé, Violette.

1. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 80.

2. Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, op. cit., p. 29.

« Elle lui demanda de la retrouver boulevard de Poterne. Ils ne pouvaient pas traverser la ville ensemble. Nous partîmes en avant.

Quand je n'avançais pas assez vite, elle me bousculait. Dans le crépuscule, elle perfectionnait sa toilette ; Elle me donna son en-cas et son sac perlé à tenir. Elle humectait son doigt, lissait ses sourcils, replaçait les baleines de sa guimpe, retendait sa voilette, tirait ses manchettes. Je laissai tomber l'en-cas en descendant du trottoir.

- Tu ne sais rien faire. Ramasse-le. Tu lui ressembles...

Elle dit la dernière phrase sur un ton excédé.

- Je ressemble à qui ?

- ...

Elle m'arracha l'en-cas des mains. Nous allions pauvrettes intérieurement. Tout à coup, elle pinça le tissu de mon manteau à l'endroit où l'emmanchure est facilement saisissable. (...) De sa main libre, elle m'aplatissait contre le mur. J'aurais été contente de souffler sur cette main, de la regarder s'envoler comme le pétale d'une fleur de rien du tout... Cette main ne m'humilierait plus. Ce sont des rêveries qui ne servent à rien mais elles soulagent. Un monsieur passait devant le porche. J'avais distingué son lorgnon.

Elle ôta sa main.

- C'est l'homme que je vais épouser. ¹»

Ce passage, dont une large part est citée, est capital. Et ce pour deux raisons, la première a trait à sa centralité puisque cet extrait relate la scène de l'unique entrevue des deux parents et *a fortiori* la seule occasion où il a été donné à Violette de connaître son père ; la deuxième procède de sa transcription lui conférant un goût caustique instillé par la verve parfois satirique de l'auteure. Ces retrouvailles s'apparentent, en effet, à une joute de gallinacées aux tempéraments tout du moins antagonistes, puisque Leduc, dans un registre presque tragicomique, confronte la rage, l'ardeur et la puissance maternelles à l'apathie et la nonchalance paternelles. En outre, la couardise de cette deuxième figure et la fureur de la première sont d'autant plus théâtralisées que l'auteure crée un effet caricatural par le biais d'assertions brèves et lapidaires dont la concision en accentue la mise en exergue et par là même renforce la focalisation, grossit les traits et provoque leur distorsion.

« Dans la nuit, je percevais que les gens ralentissaient, qu'ils s'arrêtaient, qu'ils chuchotaient. Il l'avait entraînée loin pour qu'elle fit un tel scandale.

- Du mal ! Il ose parler de mal !

Elle secouait un fantôme par les revers de sa pelisse. Il ne se défendait pas.

- Un boulet ! Vous ne le savez donc pas que je traîne un boulet !

Il ne répondait plus. Il était si près de moi que je voyais son menton creusé d'homme lâche.

Elle le secouait de plus en plus fort. Elle secouait aussi les années pendant lesquelles elle n'avait rien obtenu. Elle serrait les dents. Il se dégagea sans brutalité.

Il faut rentrer. Calmez-vous petite. Je vous promets de réfléchir à ça.

- ... des années que je traîne un boulet. Un boulet !

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 43-44.

- Vous savez que mon père est inflexible. Patientez.

Elle voulait se jeter sur lui, mais il s'enfuit la tête en avant. Il partait s'abriter dans cette grande maison au parc bien peigné¹. »

C'est à l'ombre de cette rencontre avec le père que Violette aura une trêve et sera épargnée de l'inflexible maternelle qui, se détournant de l'enfant, quoique ce dernier en demeure la cause, prend à partie le géniteur défaillant.

« Le crépuscule me faisait grâce de son regard bleu et dur². »

L'enfant, enveloppé par la pénombre, jette pourtant un regard scrutateur sur ses géniteurs ; cette contradiction est reflétée par la construction textuelle. A la prépondérance de la figure paternelle répond une présence se manifestant sur le mode de l'anecdote ou de la prosopopée (dans la mesure où Berthe redonnera souvent vie à cet homme disparu qui devient alors un interlocuteur). Cependant, le caractère subsidiaire de l'enfant (qui ne s'impose que parce qu'il est encombrant) est contrarié par son hégémonie scripturale. Cela est certainement dû à l'inscription générique du texte leducien (à savoir le récit d'enfance), mais on peut y voir également la revanche prise sur sa conception accidentelle. En effet, l'auteure, sciemment ou inconsciemment, présente son procréateur sous une image castratrice ; d'où les traits du poltron se réfugiant dans l'ombre du père qui l'entretient, et au sein de l'opulence ostentatoire de la résidence familiale. Toutefois, le personnage maternel n'est nullement préservé de la déchéance paternelle, et n'en paraît pas pour autant grandi. En définitive, aucun des parents ne remporte le combat ; et de leur affrontement, seule la figure enfantine sort indemne, en revanche, les deux ascendants en sont éclaboussés.

Il semble ainsi évident que Leduc ait fait le choix de se ranger du côté de l'enfance, qui ne se cantonne pas à la sienne, et nous en offre une vision qui l'entoure d'une aura transcendante. Cette prévalence se lit au travers de toute son œuvre où l'auteure insuffle une âme enfantine, en percevant dans chaque petit visage celui de Violette, notamment lors d'un de ses voyages en Afrique du Nord.

« Quel voyage, c'est beau et c'est triste. Toujours égocentriste, je me revois à huit ans dans chaque petite fille courageuse et débrouillarde³. »

1. Violette Leduc, *L'Asphyxie*, p. 45-46.

2. Ibid., p. 44.

3. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 422.

Bien que dans cette reconnaissance, l'auteure, toujours encline à s'interdire toute glorification, ne voit qu'une propension à l'égotisme et un narcissisme outrancier, on y décèle une volonté de se rasséréner en portant un regard complice sur autrui, et essentiellement sur l'enfant qui croise son chemin dans son long périple¹. Se projeter dans l'autre confère un sentiment de plénitude, autant dans la bienveillance que dans l'universalité (cette dimension est également donnée au personnage de Khady Demba – bien que la connaissance s'opère ici de manière plus intime, la force auréolant cette femme étant intrinsèque). Dans ce miroitement à l'infini, l'enfant devient rayonnement, et dans cette identification s'affirme son identité.

Ainsi observe-t-on un phénomène extensif qui grandit ces petits êtres que sont les enfants. Ils se déploient de toute leur envergure pour reconquérir la place qui leur revient de droit après avoir été relégués au dernier plan par les adultes, ils éclairent de leur lumière les recoins obscurs, de même que la vérité, que ces derniers s'évertuent à inhumer. Ils susurrent pour tout dire, à celui qui sait les écouter.

En effet, chez NDiaye comme chez Leduc, est mise en avant la conception d'une vérité sous-jacente, sur le point de sourdre ; ce qui rejoindrait la vision doltienne d'un langage enfantin, pudique et subtil, dont le décodage ne s'offre qu'à celui qui y est attentif².

« “Entendre l'archaïque” : ce fut sans doute le maître-mot de la pratique de Françoise Dolto, qui fit découvrir au grand public (...) ce que pouvait concrètement signifier cette idée issue de la psychanalyse (...). Son approche de l'enfant est, en effet, basée sur la prééminence du langage (...). Ce qui implique un « parler vrai » comme attitude de base à l'égard de l'enfant³ ».

Les révélations se font tressaillements. Et tout se fait langage : dans la nature, par les animaux et à travers les objets, on entend murmurer l'ineffable. A titre d'exemple, le chien des parents Rivière dira un je-ne-sais-quoi par le biais de ses glapissements inquiets et alarmants

-
1. Périple au cours duquel l'écrivaine a, par ailleurs, découvert maintes contrées et les a explorées à travers le prisme de l'enfance, un point de vue leducien qui sera développé ultérieurement.
 2. Ce point de vue de NDiaye est explicitement exprimé dans une rubrique d'un article du *Nouveau magazine littéraire* : Marie NDiaye « a habité, durant sept ans, une bourgade normande du nom de Cormeilles. On a découvert que de nombreux enfants étaient victimes de l'instituteur pédophile en poste depuis dix-sept ans. On pense alors à ses dernières œuvres traversées par des enfants abandonnés. “Les enfants ne sont pas silencieux. Ce n'est pas vrai. On s'est rendu compte après coup, dans le drame de Cormeilles, que les enfants avaient parlé. Les enfants disent simplement les choses à leur manière : en souffrant et en vomissant par exemple. J'ai rencontré, à Cormeilles, la peur des adultes à chaque étage. Peur des représailles, peur du regard de l'autre, peur de l'incompréhension, peur de déranger. Tout était bouclé. Entre soi. Mais il ne faut surtout pas se tromper et parler de sentiment en ce qui concerne l'instituteur. Il ne s'agit pas de tendresse mais de sadisme.” Les confusions amour-haine et cruauté-bonté sont au centre de son travail. Marie NDiaye écrit sur et contre le réel. (Marie-Laure Delorme, « Marie NDiaye : sur et contre le réel », *Le nouveau magazine littéraire*, mensuel 429, mars 2004.)
 3. Gérard Neyrand, *L'Evolution des savoirs sur la parentalité*, Editions Fabert, 2016, p.31.

pour sauver le nourrisson de Malinka de l'étouffement et de la mort ; et les choses (entourant une Leduc prise dans sa paranoïa mais surtout dans le silence de la solitude qui aiguise les sens et les met à l'affût) laisseront l'auteure écouter leur frémissement et apercevoir quelques-uns des secrets qu'ils recèlent. La vérité ne s'annonce pas, elle se devine.

« On en est aux balbutiements d'une découverte essentielle : que l'être humain est un être de langage dès sa conception (...). L'accueil et la communication interpsychique langagière sont indispensables. Nous ne croyons pas le bébé capable d'entendement de la parole, parce qu'il ne peut encore émettre des sons spécifiques qui répondent de son entendement des paroles qu'il entend. Mais si on assiste et sait observer sa mimique, il répond à tout¹. »

Cette vérité se devine sur les figures des enfants et sur les petits corps esquissant « des frissons, (...) des exclamations échappées² », elle est ainsi intangible, participe plus du sentiment que de l'assentiment. Le Maître, dans ce cas, est plus à même de saisir le langage des enfants que leurs propres géniteurs qui demeurent imperméables quant à « la mimique éloquente des enfants³ ». Toutefois, l'entendement duquel est pourvu ce personnage serait attribuable à son statut indéfinissable, une non-appartenance qui le dote de la lucidité dont sont dénués ceux qui affichent un parti pris.

« LE MAÎTRE : Je suis seul parmi les enfants, je suis seul entre papa et maman, seul au milieu des adultes dont je n'ai jamais fait partie.
Quoique je les comprenne si bien, je n'aime pas les enfants, non je les hais depuis toujours. (...)
Je suis seul dans ma maison, solitaire dans l'école.
Nul ne m'approche.
Je pue la profanation sans le défi, le péché sans la croyance.
Il faut avoir pitié du maître transi dans cet âge inexistant.
Les enfants flairent ma duplicité et je répugne les adultes⁴. »

Ainsi assistons-nous à la dénaturation des relations familiales, censément fondées sur l'expression sincère et l'écoute bienveillante, dans l'univers ndiayien dépeignant des procréateurs et/ou des descendants qui sont soit sous l'emprise de l'autre, soit dans la méprise à son sujet. Les membres d'une même famille portent les uns sur les autres un regard torve, que l'on ne peut jamais qualifier de franc ; les tromperies, les subterfuges, les esquives occupent les protagonistes dans l'œuvre de cette auteure où l'écriture se révèle donc celle, non pas des lignes

-
1. Françoise Dolto, *La Cause des enfants*, les Editions Robert Laffont, 1985, p. 532.
 2. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 51.
 3. Françoise Dolto, *La Cause des enfants*, p. 532.
 4. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 53.

pures et simples, mais des courbes et des courbettes (l'obséquiosité étant souvent signe de perfidie). La famille est une imposture. Et si l'œil se fait perçant quand il s'agit de la sounoiserie ambiante, on se laisse prendre dans les nasses de ses propres mensonges. C'est le cas des *Grandes personnes* où les couples se mélangent. A l'exemple d'Eva et Georges (dont la semence « était meilleur[e] ») qui ont copulé pour concevoir une fille qui ne devait donc pas être celle de Rudi puisque son « sperme (...) ne (...) valait rien. »¹

« EVA : Non, mais...

C'est une ombre qui a fini par la tuer car notre fille est née sous le couvert de la trahison.

Quelque chose en moi d'imperceptiblement déloyal a dû s'insinuer dans ma tendresse.

Je ne m'en rendais pas compte.

GEORGES : Ces vérités-là, on ne les dit pas.

Elles sont faites, précisément, pour se transformer en songes.

Moi-même, je ne suis pas sûr que ce soit vrai.

(...) EVA : Tu vois, on ne peut plus être sûr de rien. Même cette vérité-là, cruciale, que nous aurions dû chacun pour soi entretenir et soigner comme un sombre trésor, eh bien, elle s'est diluée dans la vanité des jours.

Elle nous a tous empoisonnés et nous ne sentions rien.

Et ma fille en est morte.

Pourquoi crois-tu qu'elle s'est enfuie, qu'elle a mené cette vie affreuse ?

Elle ignorait tout mais elle savait². »

Ces mensonges que l'on tente de rendre encore moins palpables en les oblitérant pour qu'ils se confondent avec le néant, gangrènent le corps familial et, afin que soit mesurée l'ampleur destructrice des contrevérités desquelles on finit par se convaincre, l'auteure intègre souvent l'élément mortifère. Dans *Mon cœur à l'étroit*, l'« Ange » de Nadia, grâce à qui elle se gardait bien de se remémorer l'existence de ses parents dénigrés et ostracisés, et dans lequel elle voyait le garant de sa réussite loin des milieux populaires, veillait (à son insu) à ce que l'héroïne préserve sa vie rangée jusqu'au jour où une blessure purulente déchira son flanc. Avec ce symbole de la mort putride commença la descente aux enfers de Nadia dont elle se sauva en reconnaissant désormais ses parents, ses origines donc, et par là même renoua avec son avenir (sans lequel elle se serait abîmée, précipitée dans la géhenne) représenté en la personne de sa petite-fille Souhar. La mort est présente sous une autre forme dans *Les Grandes personnes* puisque La fille erre, telle une âme en peine, s'étant refusée à la vie confortablement heureuse qui lui a été offerte (comme pour expier une faute qui se révèle, suivant un schéma rappelant le dénouement classique clôturant les œuvres théâtrales, être celle de sa naissance). Elle reviendra

1. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 86.

2. Ibid., p. 85-86.

sous un aspect spectral faire émerger la trahison, non pas tant de l'adultère et donc de l'acte perpétré mais du secret perpétué.

NDiaye, en déclinant l'image de la mort, matérialise le souffle létal qu'exhalent les parents ou les enfants se complaisant dans le silence ; et ainsi l'atmosphère morbide qui pèse sur les familles enterrant les non-dits. L'auteure dénonce donc la non-énonciation. Leduc, a contrario, dénonce l'énonciation abusive, notamment des injures et insultes blessant essentiellement le corps infantin. Néanmoins, ces deux formes d'excès débouchent, de manière égale, sur le dénigrement de l'enfance, que nos auteures réhabilitent par le truchement du texte, mais également du contexte.

2. De la réalité

Leduc ainsi que NDiaye conçoivent l'expression littéraire et le champ de la réalité comme deux mondes se faisant pendants et dont la symétrie est inversée par les regards des auteures ; l'obliquité de la vision de ces dernières vient de la mise en mots d'un univers glissant, échappant à toute détermination, esquivant la banalité qui constitue le deuxième versant des existences des deux écrivaines. Vies qui se définissent par et contre la platitude du réel. Cet effet réflexif se mesure chez NDiaye par une recherche de l'étrange contrecarrant l'anodin du quotidien, et chez Leduc par une recherche d'une signification, pourtant non définitoire, de son écriture autant que de son être ; d'où le mélange des genres et la mise en texte à la lisière de la fiction ou de l'autobiographie. Cela pourrait être illustré par ses souvenirs romancés et des œuvres s'inspirant de ses amours pour Jacques Guérin, fantasmées notamment dans *La vieille fille et le mort* où les personnages de l'enfant et du mort ne sont que deux réincarnations de l'homme sacralisé car intouchable. Le désir pour ce dernier est ainsi scindé (comme pour mieux l'amplifier, l'atténuer ou l'assouvir) en deux visages : celui d'une progéniture centre et source d'abnégation et de dévouement, et celui d'un cadavre encore tiède offrant un corps consentant aux caresses (là encore mâtinées, mêlant désir maternel et sexuel) prodiguées par Clarisse, ou Violette.

« Je retrouvais ma table et Mlle Clarisse et ses cabanes à lapins. Elle me souriait sur la page à noircir. Mlle Clarisse sortait d'un chrysanthème blanc comme Vénus sort de l'écume. L'épanouissement de Simone de Beauvoir, la douleur de Mme Coulon. Cette riche fermière avait vaqué à ses occupations le jour où son fils âgé de douze ans s'était suicidé en pension. Jacques en vacances à Fort-Mahon, Jacques petit garçon, me suis-je écriée. Les infirmières m'ont-elles entendue ? Ici je suis équilibrée, ici je parle d'une voix posée. Il est à moi, Jacques à Fort-Mahon avec son frère et sa Mémé, ai-je commencé. Je riais de bonheur. Il sera triste, il sera toujours triste, il aura une passion d'enfant triste, sa passion, ce sera Mlle Clarisse. Je l'ai vu sur une photo, il tenait un filet à papillons. Je le sors de la photo, il marchera, il parlera, il souffrira sur les pages de mon cahier. Il vivait à Fort-Mahon, il vient au monde. Mlle Clarisse fermera ses volets, il dormira sur la table de cuisine. Je serai Clarisse, le petit garçon viendra me voir¹. »

L'ancrage de l'expression d'une réalité concrète sous ses différentes manifestations, est étayé par la prégnance de l'inscription spatiale et matérielle de l'acte d'écriture. La primordialité de ce lien à l'environnement est patente chez Leduc vu qu'elle tend à l'effort tangible et voudrait concevoir la production intellectuelle sous un aspect manuel.

En effet, l'auteure parle de ses journées rythmées par deux activités qui ne sont autres que les travaux domestiques et l'écriture, et évoque le métier de femme de ménage lorsqu'on lui demande ce qu'elle serait devenue si elle n'avait pas réussi à devenir écrivaine. Ces deux occupations s'intervertissent, se prolongent, ou se remplacent ironiquement. En effet, tandis les espoirs de reconnaissance sur la scène littéraire s'évanouissent, les tâches d'entretien viennent supplanter celles scripturales. Ainsi, évoquant le prix Goncourt qui lui a été refusé, Leduc établit-elle le lien entre deux vocations dont l'une est la compensation concrète de l'autre.

« Quand j'ai appris par la radio que je n'avais pas le Prix, je faisais briller mes chandeliers en cuivre. Je m'y attendais, je n'ai pas réagi². »

« Je fais beaucoup de ménage, je fais mes petites lessives, je repasse, je m'occupe de mon poêle, je fais mes courses, j'écris ou je n'écris pas, et puis je sors un peu le soir³. »

Cette mise en exergue de la fonction régulatrice puisque régulière de ce qui est attaché au réel confirme l'enracinement dans un quotidien qui cadence l'écriture. Et ce lien à la fois direct et alambiqué au réel vu, dans une perception kaléidoscopique, sous un angle changeant faisant cohabiter les teintes et les couleurs, transparait dans la vision du fait textuel comme effet ; l'action serait ainsi le prolongement du mot.

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 107.

2. C. Jansiti, op. cit., p. 383, citant *le Nouveau Candide*.

3. Entretien de Violette Leduc avec Pierre Démeron, 1970.

« Leduc insiste constamment sur la matérialité du processus d'écriture - une sorte d'artisanat auquel elle se sent désespérément vouée, dont les instruments sont la plume Blanzzy-Poure et le cahier d'écolier, et qu'elle compare fréquemment aux travaux de ménage : « Ménagère pendant que j'écris. Ecrivain pendant que je lave le parquet¹. »

« Pouvez-vous enfin me faire acheter des plumes au modèle ci-joint. C'est la marque Blanzzy-Poure (n° 723 mais je n'en suis pas sûre)². »

Le rapport de l'écriture à l'enfance est viscéral puisque cette dernière est le matériau et la matière de la première. On trouve l'illustration de cela dans l'immuable attachement à un type précis de plume, mais également dans une autre habitude leducienne dont les lettres sont « écrites souvent sur des feuilles quadrillées arrachées à ses cahiers d'écolier³ ». Dans leur rituel d'écriture, les deux auteures laissent la part belle à l'enfance multiforme, celle-ci acquiert un aspect scolaire chez Violette qui s'entoure d'objets rassurants de par leur constance et lien à l'enfant ; un caractère enveloppant que retrouve Leduc lors de ses séances d'écriture en revêtant son tablier.

« Je baisse les yeux, je vois mon tablier dans le silence de ma chambre, le tablier que je porte, je le regarde⁴. »

Ainsi, quand elle aborde le fait de « rendre son tablier », l'expression acquiert sa signification figurée et propre.

« Je redevenais coupable, vitrines et libraires me chuchotaient la nuit : « tu n'arriveras à rien, tu n'arriveras jamais à rien » comme me l'avait ressassé ma mère. Je vais rendre mon tablier. Rendre mon tablier à qui ? Aux libraires, aux vitrines, à l'éditeur⁵. »

L'intention d'abdication est ici la réaction face à l'insuccès de *L'Asphyxie*, un échec cuisant et retentissant comme les paroles maternelles qui résonnent textuellement (d'où la redondance phrastique) en présageant de l'infortune littéraire de sa fille. En réitérant les propos de Berthe, Leduc recrée, paradoxalement, cette atmosphère rassérénante vu que l'évocation de la génitrice et de son prophétisme (bien que caustiques) rappelle à l'auteure sa mère idolâtrée, la renvoie à la fatalité qui la plaça sous de mauvais auspices. Puisque « ‘les bâtards sont maudits, les bâtards ne peuvent pas s'en sortir.’ Jacques me l'avait dit.⁶ »

1. Philippe Lejeune et Catherine Viollet dir., *Genèses du "Je"*, *Manuscrits et autobiographie*, CNRS éditions, Paris, 2000, p. 113, citant *La Chasse à l'amour*, p. 296.

2. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 170.

3. Ibid., p. 11, préface de Carlo Jansiti.

4. Ibid., p. 151.

5. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 109.

6. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 209.

« Encore les vacances, chaque année les vacances et chaque année tu te demandes où aller ? Ta liberté l'été est un fléau. Ils veulent bien : tu pourras vivre dans ta chambre de bonne pendant qu'ils respireront en Suisse. Tu seras prise. Je te raconte ton passé, je voudrais te l'expliquer, je voudrais t'en guérir, je voudrais mettre ton cœur de vingt ans au repos sous un châssis d'horticulteur. Tu dis : « Il était revenu en été, c'est ainsi qu'il m'a fait payer mon abri. » Je te crois mais c'est obscur. Tu pouvais résister, tu as cédé. Pourquoi n'aurais-tu pas cédé ? Un lit, c'est construit pour le plaisir en commun. Il te fascinait, ne t'excuse pas, toi, quand tu l'excuses. Être femme, ne pas vouloir l'être. Plus tard tu te serviras de cette arme. Je te jetterai qu'il était mal élevé ton fils de famille. Il ne devait pas franchir le seuil de ta chambre. Le salon était à tout le monde tandis que ta chambre était ton écrin de subalterne. Allez, viens dans mes bras et dis avec moi : « Pourquoi ne perdait-il pas son temps à se mirer deux étages plus bas ? » Un petit tablier blanc, ça le changeait. Si je pouvais le retrouver, ton petit tablier... Je le mangerais. Toi ma mère et ton petit tablier blanc vous m'étouffez. Ton petit tablier, je le savoure près de Marly, près du verger saccagé, près de notre maison – notre maison – pendant que Fernand passait les ballots de tabac sous l'eau. ¹»

La redondance de l'évocation du tablier n'est pas innocente dans l'œuvre leducienne, l'objet présente en effet une charge connotative riche, voire lourde. Le tablier établit ici la jonction symbolique entre le passé de l'auteure et son présent dans la mesure où l'un devient le corollaire de l'autre. Le fardeau pesant sur les épaules de l'écrivaine et dont elle est légataire matrilinéaire, leste sa progression d'adulte et sa présence sur la scène littéraire. Le tablier est alors, tout autant, une allégorie de l'échec, que de l'acharnement leducien qui transparait à travers une persévérance acquérant deux formes : celle de la rumination de son enfance « asphyxi[ante] », dans l'effort presque aveugle de s'en exorciser, et celle de l'attèlement à une tâche semblant également stérile.

Cet objet est par conséquent porteur d'une double valeur, une antinomie qui fait écho à celle exprimée dans le texte de Leduc en général, et dans le passage ci-dessus en particulier où l'antithèse est signifiée par l'opposition établie entre deux verbes relevant de la même isotopie du plaisir culinaire. Le tablier maternel est objet à l'ingurgitation et procure deux sensations gustatives contradictoires puisque d'une part il obstrue la trachée « je le mangerais », « vous m'étouffez », et d'autre part il provoque une salivation signe de plaisir gustatif « je le savoure ». Il joint ainsi l'émétisant à l'appétissant ; d'où une figure maternelle associée à la sustentation et procurant une dualité sensorielle variant de la suffocation à la délectation. Cette dégustation est d'autant plus appréciée qu'elle offre une longue manducation ; en effet, la répétition des termes « notre maison » prolonge la satisfaction liée au souvenir du foyer où fille et mère étaient inséparables jusqu'au mariage de cette dernière. Ainsi la duplicité est-elle constitutive de cet

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 25.

extrait, et partant de l'image maternelle, dans la mesure où s'y rejoignent les antagonismes et s'y dédoublent, pour s'amplifier, les réminiscences.

L'équivocité symbolique du tablier est par ailleurs suggérée par la diffusion de l'image à l'ensemble de l'œuvre leducienne étant donné qu'il est également associé à « l'ange Fidéline, la grand-mère au tablier bleu azur à la longue jupe qui fait d'elle (...) un prêtre laïque et le premier homosexuel aimé¹. » La connotation protectrice est inséparable de cette étoffe qui tantôt resserre l'enfance de Violette, tantôt l'enveloppe d'une matière dont la douceur est polysémique de la tendresse du refuge trouvé dans les jupons de Fidéline, de l'appartenance de cette dernière à l'espace céleste où la créature séraphine côtoie les formes duveteuses qu'évoquent celles ébauchées sur son tablier, et enfin du goût suave de ses mets cuisinés pour sa petite-fille.

« Le long tablier azur de Fidéline s'embellit de nuages : des cocons. Je les cherche dans les poches du tablier. Fidéline, pendant des années, sans se lasser, me prépare chaque jour un têt-fait. J'entretiens sa patience avec un rire de sottise au-dessus de la grosse crêpe qui brunit. (...) Je reviens au tablier bleu azur de ma grand-mère. (...) Ma grand-mère rentrait dans la chambre avec un balai, elle me tendait les bras. Nous nous aimions dans un silence fou. Elle me rassurait. C'est mon tablier, disait-elle². »

Le cheminement leducien est jalonné de représentations enfantines. En effet, le processus d'écriture et l'évolution de l'auteure demeurent solidement ancrés dans le passé de Violette. Ainsi, le tablier, à travers les scènes s'y associant où interviennent mère et grand-mère, devient un port d'amarrage de l'écrivaine face aux nombreuses vicissitudes.

« Une lecture attentive de l'œuvre de Violette Leduc révèle un sujet féminin qui est loin d'être passif. Malgré ses plaintes, ses gémissements et ses larmes, l'héroïne leducienne – même la plus déstituée comme La femme au petit renard – ne renonce pas. Elle cherche à se forger, à travers la quotidienneté la plus banale et le plus misérable, un petit coin de rêve. La Violette Leduc des œuvres autobiographiques a quelque chose de tonique, de « ravigotant » même, lorsqu'on la voit, ceinte de son tablier bleu, penchée sur ses cahiers dans la cuisine de son réduit de la rue Paul-Bert, élaborer envers et contre tout son œuvre d'écrivain à partir d'une vie déchirée par les contradictions et les souffrances³. »

L'enfance est par conséquent non seulement une charpente thématique mais également une ossature matérielle qui soutient et supporte, physiquement, Leduc. Les reconstructions

1. Susan Marson, *Le Temps de l'autobiographie*, p. 155.
2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 29-30.
3. Colette Trout Hall, op. cit., p. 14-15.

mentales relatives aux résurgences mémorielles sont ainsi transfigurées ; d'images, elles acquièrent une tangibilité que l'auteure entretient par le biais de cet objet, à savoir le tablier, assurant le transfert entre les époques (révolue et actuelle) et les états (actanciel et actorial). Ce rôle transitionnel assure une continuité que l'auteure tient, indéfectiblement, à préserver étant donné qu'elle ne se perçoit nullement dans le morcellement chronologique ou ontologique (que d'autres s'imposeraient comme pour mieux maîtriser leur évolution), mais dans une cohérence instaurant l'unité de son être. Elle estime par ailleurs que vie et écriture se confondent et que la transcription n'est à aucun moment retranscription ; d'où l'incapacité de l'écrivaine à altérer ou à entamer l'immutabilité des malheurs, en l'occurrence enfantins. C'est en effet en ces termes qu'elle nie toute fonction exutoire de son écriture, en l'occurrence de *L'Asphyxie* et par là même renie son œuvre puisqu'elle se révèle impuissante à remplir son rôle et trahit l'intention première de l'auteure : se libérer. Sa littérature échoue donc à se débarrasser de l'aspect fabulateur que Leduc associe à ce terme. Ainsi assure-t-elle à Jacques Guérin ou à Simone de Beauvoir dans l'exemple qui suit, que la « littérature » ne prend aucunement part à ce qu'elle lui écrit : « Ensuite Toulouse. Je vous l'écris sans hésiter : ma cathédrale, mon choc, c'est la cathédrale d'Albi. Mais j'ai vu des sculptures extraordinaires dans le musée des Augustins et un génie androgyne (un Barbette), un Harcamone amaigri (...). Croyez-moi. Je vous raconte ce que j'ai vu, ce que j'ai aimé sans littérature¹. »

« Mon enfance malheureuse est une croix que je porterai jusqu'à mon dernier souffle. J'avais écrit ce livre pour m'en débarrasser et mes tourments sont intacts². »

Cette vision d'un passé lestant le présent est ici suggérée par une image d'autant plus dégradante que l'isotopie mémorielle devient le métaphorisant, quand le scatologique prend la position du métaphorisé.

« J'entrai dans la cabane, je soulevai le couvercle rond. Une nuée de moucheron. Des excréments jusqu'au ras de la planche. Une nuée de souvenirs. Les cabinets chez la tante de Fideline à Caroubles. Les cabinets dans la cour de récréation où j'attendais Isabelle. Les cabinets de M. Motté, le cœur découpé dans la porte³. »

En effet, lors d'un séjour passé dans le village de Saint-Cirq-Lapopie, à l'invitation de deux lectrices, Hortense et Victoire dont la compagnie – tout autant que l'état de grand délabrement

1. Carlo Jansiti, op. cit., lettre de Violette Leduc à Simone de Beauvoir du 17 août 1951.

2. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 55.

3. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 360.

et les immondices infectant la maison louée par les deux jeunes femmes – évoque à Leduc les ruines de son passé.

« Je suis morte. Hortense vit. J'ai trop aimé ceux qui ne m'aimaient pas. Je suis mitée¹. »
« Les deux jeunes filles couchées dans le même lit m'étaient indifférentes. Chaque chose en son temps, me disais-je. Mon adolescence, je l'ai pulvérisée avec Isabelle. Ma jeunesse, je l'ai broyée avec Hermine. (...) Le mitan de leur lit n'est-il pas assez profond² ? »

L'effet de dissymétrie suggéré par la présence vigoureuse du couple féminin qui, choisie, imposée puis dérobée à l'auteure (puisque cette dernière est finalement « abandonn[ée]³ »), est doublé de la symétrie qui, par une métaphore filée, s'instaure entre le spatial et l'existential.

« La métaphore filée (...) implique une logique d'intégration fondée sur le dégroupement initial de deux espaces mentaux ayant un contenu référentiel important⁴. »

L'écriture de son enfance par Leduc ressortit au surgissement, sémique d'une part, la présence de l'enfance étant imprévisible, et isotopique d'autre part, les associations thématiques répondant à « une première propriété de la métaphore filée [qui] concerne son caractère imprédictible⁵. » Cet aspect éruptif est accentué par l'irruption concomitante de deux univers a priori antagonistes, à savoir l'enfance et les immondices. Ainsi, Leduc expose une vision de son passé qui interpelle d'autant plus que, dans le cadre de ce rapprochement, l'« ontologie des représentations » est ici « maximale »⁶. En mettant en parallèle deux espaces dont la référentialité culturelle est fortement marquée, l'auteure prend le contre-pied de la vision doxatique d'une nostalgie mémorielle quant à une époque censée être tout aussi primesautière qu'immaculée.

Et si « la mémoire sensorielle procure (...) l'effet d'unité d'un objet ou d'un phénomène lors de sa perception⁷. », Leduc en concrétise l'ensemble par le biais de ce « mécanisme formel⁸ » où la métaphore filée englobe, en premier lieu le souvenir, et en second lieu l'écriture (la continuité établie par le truchement du trope est par ailleurs accentuée syntaxiquement : l'anaphore dans l'extrait ci-dessus ou encore l'asyndète dans le suivant). Leduc procède ainsi

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 356.

2. Ibid., p. 358.

3. Ibid., p. 365.

4. Dany Amiot dir., p. 113.

5. Ibid., p. 114.

6. Ibid., p. 113.

7. Laurent Petit, *La mémoire*, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je, 2015, p. 27.

8. Dany Amiot dir., p. 114.

par raccourci iconique (les déchets corporels), établissant le lien entre les deux champs de son existence. C'est une technique à laquelle recourt également NDiaye, notamment dans *Rosie Carpe* où la couleur jaune condenserait l'œuvre entière. Le métaphorisant scatologique réunit deux versants de l'existence leducienne, sa vie et son œuvre, l'une étant le pendant de l'autre, elles sont perçues comme rebut, les deux se condamnant mutuellement à l'abjection.

« Mon bonheur pour plus tard... un crachat sur un trottoir. Comment pourrais-je avoir honte ? Je ne suis pas à abattre, vous m'abattez. Pourquoi je regarde si souvent à terre, pourquoi ? Je regarde un cercle à la craie devant chaque porte. Un cercle avec la même lettre dedans. Ce n'est pas le V de Violette. C'est pire que si c'était moi. C'est le B de Berthe, c'est ma mère. Pourquoi vit-elle à l'intérieur d'un cercle ? Aurait-elle des ennemis insurmontables ? Encore le même cercle, encore la même lettre devant la porte suivante. Que veut-elle me dire ? Je ne dois pas rentrer chez moi pour noircir du papier ? Est-ce que tu me dis ça, Berthe ? Je ne dois continuer d'écrire sur Thérèse, sur Isabelle, sur Marc, sur Cécile ? C'est cela que tu me dis, ma mère ? Tu as honte ? Quelqu'un me répond avec « merde pour toi » écrit sur le mur. Mon travail ne vaut rien, je le sais, inutile de m'injurier. Des vagues à peine formées, dessinées, à la craie rose... ce sont mes verbes et mes adjectifs filandreux. Ligne brisée Je suis brisée sur un mur, je zigzague de chagrin. (...) Dites-moi bonjour, serrez-moi la main. Qui doit me serrer la main ? Qui doit me dire bonjour ? La voiture d'enfant, la bâche sur les marchandises des Halles, la porte de la boulangerie, le persil oublié. Uniprix et Monoprix, vitrines chéries, étalages bien-aimés, crèches adorées, un signe s'il vous plaît. Je serai à l'abri dans vos percales, ce sera une fête dans vos couleurs, nous rirons, nous serons plusieurs¹. »

Paradoxalement, cette vision dépréciative, aux limbes de la résignation, confère à l'écriture de l'auteure toute sa puissance puisque, d'une part, elle aspire à mettre en mots son absolu (sa personne étant indivisible et sa vie non sectionnable), et d'autre part elle s'attaque à la forteresse inexpugnable de son vécu, d'enfant entre autres. Sa force est ainsi due à sa hardiesse face à la réalisation d'une tâche qu'elle classa parmi les impossibles, comme celle de partager, sans détruire.

« Corps à corps de l'écrivain avec les mots : écrire c'est « donner sa chaleur », mais ce peut-être aussi trahir la vraie vie, comme dans la scène où l'auteur dédicace des exemplaires du service de presse de *L'Asphyxie* :

“Ecrire me disais-je pendant que je soulevais le mince volume, c'est détruire en se détruisant. Chaque mot avait commencé à mourir lorsque j'avais relu le texte dactylographié, chaque mot était mort d'une mort définitive lorsque j'avais corrigé les épreuves d'imprimerie. Je m'étais exprimée tant bien que mal, j'avais cru aux promesses, aux conquêtes, aux caresses, aux étreintes, aux corps à corps de ma plume avec le papier. Ce n'était que le combat d'une morte avec des morts. Mes folies à huit ans... j'écrasais des fleurs dans ma main moite, je respirais ma main, je découvrais d'insinuantes nostalgies un jour de chaleur, je ne veux pas revoir mes folies changées

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 370.

en caractères d'imprimerie. Abandonne-moi, mon livre, laisse-moi avec mes fleurs dans l'enclos de ma mémoire : ce sont des fleurs avec de l'amour et de la sueur, ce ne sont pas des virgules''.¹»

Le projet leducien est, par conséquent, empreint d'absurdité (qui, nous le verrons, est également textuelle), car tout en connaissant l'issue, l'auteure, sans atermoiement aucun, se lance à la poursuite d'une reconnaissance perdue avec sa naissance. Cette témérité avec laquelle Leduc se jette à corps perdu dans cette quête en s'y abîmant, laisse certains critiques, et notamment « Isabelle de Courtivron la consid[érer] comme la première femme faisant partie de cette tradition « des poètes maudits ». Si l'on n'a pas jusqu'à présent reconnu cette filiation, c'est (...) à cause du sexe de l'auteure². »

Face à la débâcle provoquée par le poids de son sort écrasant et à laquelle est voué tout ce que Leduc entreprend, celle-ci trouvera le réconfort dans ce qui cause son tourment. L'enfance est ainsi lénifiante, elle apaise la douleur toujours vive de la blessure béante qu'elle a laissée. Tout orageuse qu'elle soit, l'enfance demeure l'unique port d'attache de l'auteure.

Elle est également, certes autrement, un repère pour NDiaye qui, lorsqu'on lui pose une question quant à l'écriture, intègre spontanément cette dernière au cadre familial, et plus particulièrement ses enfants.

« Donc, vous écrivez à partir d'une charpente sommaire. D'un seul jet ou vous faites plusieurs versions ?

M. N. Une seule version, à peu près définitive. J'écris le soir quand les enfants sont couchés. (...) Vos enfants ne vous voient pas écrire ?

M. N. Non, ils savent que je le fais, mais ils ne peuvent pas le constater. Les livres se font pendant leur sommeil. Je tiens à être disponible pour eux³. »

Pour nos deux auteures, le cheminement de l'écriture est balisé par l'enfance, les deux étant indivisibles. Création et procréation sont solidement imbriquées, vu que pour NDiaye la conception de ses ouvrages est régie par son rôle de mère, et que pour Leduc, les figures de sa grand-mère et de sa mère s'imposent à chaque moment de la réalisation textuelle. Ainsi, au fond de la personne inaccomplie qui se cherchera tout au long de sa vie, réside l'artiste accomplie qui, outre le versant affectif auquel elle s'attache à travers le tablier référentiel, cultive l'aspect réflexif.

« Cet intérêt pour l'art et son profond attachement à certains peintres nous renseignent sur sa personnalité, ses goûts, ses enthousiasmes et ses angoisses, mais aussi sur la genèse de son œuvre

1. Philippe Lejeune et Catherine Viollet dir., p. 113, citant *La Folie en tête*, p. 105-106.

2. Colette Trout Hall, op. cit., p. 18.

3. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, 2001.

et sa réflexion autour de la création. Empruntons ce sentier de l'art et imaginons la scène ensemble : Violette Leduc se trouve dans ce qu'elle nomme régulièrement « son réduit », elle a remis le même tablier vichy bleu et blanc, elle a serré sa ceinture de cuir et elle nous invite à partager son regard¹ ».

Leduc et NDiaye font le sens, et inversement, le sens les fait. Si l'aspect performatif trouve sa première manifestation dans une énonciation impliquant des retentissements et donc transformant l'environnement dans lequel se produit la mise en mots, il résiderait dans une deuxième dimension purement linguistique où l'expression serait pleine de sa propre réalisation.

« Si un texte littéraire ne crée pas, n'est pas, ne constitue pas de soi un événement, matériellement retentissant et sensiblement touchant, par rapport à ceux qui y sont confrontés – lecteurs, auditeurs, spectateurs -, il est mort, nul, inexistant comme texte littéraire. C'est ce qu'on appelle la valeur performative absolue et nécessaire de l'acte poétique (la création littéraire)². »

La performativité est inhérente à l'écriture, aussi le littéraire acquiert-il sa réalisation d'un côté par son accomplissement intrinsèque et d'un autre côté par son action extrinsèque dont le lecteur, antérieurement projet, devient le porteur, étant donné que l'œuvre aboutit pour et par lui. Les œuvres leducienne et ndiayienne, par un travail méticuleux sur la langue, portent en elles leurs finalités. Elles s'accomplissent au fil de leur transcription et font montre de leur valeur immanente, par l'acte de dénoncer comme par celui d'énoncer. En effet, leur engagement – qui par ailleurs est incontestablement tourné vers le monde extérieur (d'où notamment la défense de la cause de ceux que l'on met au ban de la société, dont on ne tolère pas l'étrangeité) – est essentiellement inhérent à l'acte d'écrire. Un acte qui transcende le geste anodin atteignant alors les strates conceptuelles et intellectuelles (voire existentielles pour Leduc qui ne se perçoit qu'à travers ses livres dans une corrélation étroite entre son estime d'elle-même et leur succès).

Leduc et NDiaye pensent l'écriture. Tandis que la première théorise son univers par une observation particulière de son environnement étant donné qu'elle allie deux extrêmes. D'une part, un réalisme (minutieusement ancré à la matérialité du monde) parfois exacerbé qui, loin de réduire l'univers de l'auteure à des vétilles, le présente sous le mode de la prolifération, le monde leducien étant l'objet d'une extension exponentielle qui n'a de limites que celles de la sensibilité réceptive de l'écrivaine. Et d'autre part une propension à la représentation imagée qui n'a, elle, de limites que celles de l'imagination et la créativité de l'auteure.

1. Mireille Brioude, Anaïs Frantz et Alison Péron dir., op. cit., p. 107.

2. Georges Molinié, *La Stylistique*, p. 4.

La deuxième réinterprète l'univers en le sectionnant et en le réassemblant afin d'en révéler les boursoufflures et les monstruosité. NDiaye provoque l'implosion de son monde par la désintégration de ce qui est communément connu et admis, et donc ce qui est rassurant ; elle manie le danger, « la menace » avec une grande dextérité en suspendant une épée de Damoclès non seulement au-dessus de la tête de ses personnages, mais également au-dessus de celle de ses lecteurs. Cette violence est fortement stimulante.

« Le “suspense” n'est évidemment qu'une forme privilégiée, ou, si l'on préfère, exaspérée, de la distorsion : d'une part, en maintenant une séquence ouverte (...), il renforce le contact avec le lecteur (l'auditeur), détient une fonction manifestement phatique ; et d'autre part, il lui offre la menace d'une séquence inaccomplie, d'un paradigme ouvert (si, comme nous le croyons, toute séquence a deux pôles), c'est-à-dire d'un trouble logique, et c'est ce trouble qui est consommé avec angoisse et plaisir (d'autant qu'il est toujours, finalement, réparé) ; le “suspense” est donc un jeu avec la structure, destiné, si l'on peut dire, à la risquer et à la glorifier : il constitue un véritable « thrilling » de l'intelligible : en représentant l'ordre (et non plus la série) dans sa fragilité, il accomplit l'idée même de langue : ce qui apparaît le plus pathétique est aussi le plus intellectuel : le “suspense” capture par l' “esprit”, non par les “tripes”.¹»

La définition barthienne du suspense serait sujette à d'infimes variations si on l'appliquait à l'œuvre de NDiaye où le « temps logique » permet d'introduire des sphères qui participent de « la distorsion et l'irradiation des unités »², toutefois sans que leur intégration ne semble servir l'intrigue ou échafauder sa trame. « Le paradigme [demeure] ouvert » chez l'auteure qui, loin de « répar[er] » « le trouble », l'entretient et le maintient. Le procédé ndiayien est assimilable à une migration, semblablement aléatoire, d'une bulle narrative à une autre sphère n'ayant apparemment aucun lien avec celle qui la jouxte, dans la mesure où une certaine économie en indices textuels fait que les événements surviennent plus qu'ils n'adviennent.

L'univers de l'écrivaine paraît être la superposition de plusieurs récits. On saisit ainsi, d'une part, les séquences dans leur indépendance et, d'autre part, le fil d'Ariane menant de l'incipit de l'œuvre jusqu'à sa clause, on ne quitte cependant pas l'atmosphère menaçante (celle de l'événement qui sourd, celle du sens qui échappe) et le brouillard où l'on est plongé. Somme toute, dans son ensemble, l'œuvre ndiayienne se construit en sections, explicitement à l'instar de *Mon cœur à l'étroit* dont les chapitres sont titrés, et des pièces théâtrales où s'impose la structure en actes, ou alors implicitement, ce qui permet de suivre les pérégrinations des

1. Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, op. cit., p. 30.

2. Ibid.

personnages dont l'unité s'est rompue (tels que ceux de *Ladivine* dont le morcellement est reflété par les déboires solitaires vécus d'un côté par Malinka et Ladivine Sylla, et de l'autre côté par Clarisse Rivière, Richard Rivière et Ladivine Beger), et les méandres de leurs pensées dont la cohérence est brisée.

Les ouvrages leduciens et ndiayïens se perçoivent dans l'éclatement, on en saisit l'essence et, néanmoins, on se laisse voguer, attiré ou rebuté par les différents effluves du corps familial. En effet, l'organisation hachurée, sans pour autant être hachée, rend compte de l'hétérogénéité de cette microstructure sociale foncièrement complexe. De l'œuvre de Violette Leduc on retiendra et tiendra l'unique fil d'une existence chaotique, qu'il s'agisse de la sienne ou de celle de ses personnages également voués à une vie de vagabondage où la planche de salut n'est en réalité qu'une brindille à laquelle s'accrochent des êtres en perdition, et notamment la fillette dans *Les Boutons dorés*, Clotilde. Cette dernière, de foyer en foyer, se dévoie dans l'errance, à la poursuite du mirage de retrouvailles avec le garçon dont elle s'est éprise mais qui est épris d'aventure.

En effet, il semble que l'auteure ait décliné à l'infini la discordance entre ce que l'on désire et ce que l'on détient, cette dissymétrie est fondatrice du monde littéraire leduzien qui répond à la réalité de ses expériences ayant laissé un goût prononcé de frustration et de désenchantement. L'œuvre leduzienne est ainsi la description du glissement qui finira par provoquer la dislocation radicale entre vouloir et avoir. L'existence réelle ou imaginée s'assimile alors à un gigantesque quiproquo : Leduc, de même que ses personnages, sont à l'image de la protagoniste de *La Femme au petit renard* : prise dans sa « fluidité, vieillesse des désœuvrés, flic-flac de ses chaussures trop grandes, elle déclame des programmes de bonheurs jamais atteints en déclamant le nom des villages où s'arrêteront les autocars¹ ». Toute charpente narrative se délite, par conséquent, dans le labyrinthe des événements qui s'annulent et s'accumulent sans tracer de trajectoire. Le cheminement est alors recommencement.

Par ailleurs, les deux écritures sont insaisissables, l'une de par un développement prolifique – relevant presque de la période – décrivant la nature composite, et souvent intangible, non seulement des actants mais également du cadre spatio-temporel auquel ils s'intègrent ; et l'autre se caractérisant par une concision lapidaire, qui au lieu de concentrer le sens, produit, outre l'impression d'une évanescence générée par l'abondance des images, un effet de dilution vu la prolixité matérialisée par la succession des séquences brèves. Celles-ci sont parfois nominales, verbales, monosémiques ou encore algébriques, Leduc poussant le style

1. Violette Leduc, *La Femme au petit renard* [1965], Editions Gallimard, Coll. Folio, 2000, p. 22.

télégraphique à l'extrême en intégrant des symboles mathématiques : « Folie + folie = folie¹», une formule qui pourrait s'appliquer à son œuvre entière.

L'écriture de NDiaye serait génération (tout en demeurant dans le giron de l'intrigue principale, les événements échappent à toute circonscription, l'ouverture consacre alors le « trouble logique » barthien qui est érigé en esthétique), en conséquence le renouvellement est thématique, tandis que celle de Leduc serait une régénération (la réinvention est dans ce cas prédicative). En revanche, ces deux formes de créativité portent la même bannière et rejoindront la même cause ; la langue de nos deux écrivaines est le fer de lance du combat pour une enfance réduite au mutisme et victime de sa malléabilité et ductilité aux mains des adultes par lesquels elle est forgée puis trempée, trompée. Violette Leduc, de même que Marie NDiaye, défendent l'enfance, défendent leur enfance. C'est également par le biais de leur belle langue qu'elles s'érigent en tribuns, en porte-paroles d'une enfance tour à tour révoltée ou révoltante, charmée ou charmante, et invariablement contée.

1. Violette Leduc, *La Femme au petit renard*, p. 65.

B. L'enfance qui se conte

Le choix de deux écrivaines dont l'une est née soixante ans après la première n'avait de motivation que subjective pour se révéler fécond. Ce rapprochement a recélé de nombreux points communs grâce à l'étude des deux œuvres qui, faute d'être parallèles chronologiquement, se rejoignent thématiquement, conceptuellement, mais également statutairement puisque toutes deux femmes « puissantes ». Et si la conjonction s'est avérée fructueuse, c'est essentiellement du fait de leur complémentarité, symétrique et asymétrique.

Quoique leur discordance soit à un premier degré stylistique, elle s'estompe à l'échelle textuelle où apparaît leur concordance. Violette Leduc se situerait en effet du côté de la fugacité tandis que Marie NDiaye se placerait du côté de l'amplitude. Le resserrement verbal mono ou dirématique de la première, étayé de la prégnance hypotaxique, se distancie ainsi du déploiement syntagmatique de la deuxième qui construit des périodes prenant de l'envergure par le biais de la parataxe. Néanmoins, les deux auteures sont enclines à la prolixité, le flux généreux de leurs œuvres ne tarissant que matériellement au point final de l'excipit, se perpétuant sous forme d'interprétation ou d'interpellation chez le récepteur.

En outre, les productions littéraires de Leduc et NDiaye se font d'une part écho, du moins dans l'univers de l'enfance, et d'autre part, on pourrait voir dans les ouvrages de la deuxième le prolongement de l'édification érigée par la première. Cette continuité s'opérerait dans le temps par une reprise du flambeau (mort et naissance quasi concomitantes), et dans le parachèvement de deux forces à contrecourant qui finissent par se rejoindre et, partant, se parfaire. Cela s'explique par des parcours différents étant donné que NDiaye eut une expérience que l'on ne peut qualifier d'ordinaire, mais dont on pourrait croire qu'elle fut tolérable pour l'écrivaine issue d'un métissage toutefois tronqué, étant donné qu'elle revendique sa culture française dans laquelle elle a baigné depuis sa naissance ; tandis que Violette Leduc vécut sa bâtardise comme un fait et un effet, cela ayant jeté l'opprobre sur un être souffrant bannissement et exil (notamment intérieur). Mue par l'envie de s'en défaire et la refaire, elle écrivit donc son enfance, et en outre ses angoisses, ses troubles ; cependant, ses (puisque c'est l'auteure même qui les puisera et s'y épuisera) eaux marécageuses sont foisonnantes de vies.

Le passé de Leduc l'a morcelée, et il nous semble que son œuvre découle d'une volonté de rassembler tous les pans, les tronçons de son existence ; ce projet est néanmoins une tentative d'adhésion afin de conjurer son sort de paria (sociale et littéraire), et non d'adhérence vu que la dislocation demeure caractéristique de ses ouvrages.

Cette dispersion est perceptible à travers l'hétérogénéité générique. Cela est illustré par la cohabitation dans l'œuvre leducienne du théâtre poétique (à l'échelle intratextuelle notamment dans *Le Taxi* et, sur le plan intertextuel, par bribes dans les passages dialogiques d'autres œuvres) ; et du récit, entre autres dans *L'Asphyxie* où le théâtre de l'absurde fait par ailleurs intrusion, par exemple lors du recueillement grotesque autour de Clémence, la fille décédée : la figure de la sœur y tranchant avec celle de la mère, Hortense déclamant la parole de la vérité incisive imposée par la mort, et Mme Bave multipliant les vaines fioritures, terme dont l'acception première rend inutile l'acharnement de celle-ci à fleurir la tombe de sa fille. Tout au long de cette scène, Violette demeure spectatrice, tenant la main d'Hortense, sans mot dire, témoin de ce que l'on ne peut concilier et ce avec quoi on ne peut se réconcilier. Cette conscience exacerbée des antinomies et des heurts au sein du même univers découle-t-elle de sa naissance tanguant entre légitimation (puisqu'elle existe) et prohibition (puisqu'elle ne devrait pas exister) ? En tout cas, le terreau dans lequel naquit l'auteure est, essentiellement, à l'origine de ses tentatives de déchiffrer ce monde en le défrichant, obstinément, infructueusement ; un mythe de Sisyphe que Leduc vit dans l'appréhension et le fatalisme.

« Entre les livres de Camus et le mien, je ne vois qu'un rapport d'angoisse. Nous subissons notre condition humaine dans le monde de l'absurde. L'œuvre de Camus est plus volontaire et plus optimiste que la mienne¹. »

Néanmoins, dans ses quêtes qui lui feront perdre haleine, même à bout de souffle, Violette happera les dernières bouffées afin de poursuivre dans la persévérance le projet de retracer son histoire dans ses textes biographiques aux allures de journal intime (son ouvrage posthume est en effet organisé en sections datées et c'est par ailleurs sous ce terme qu'elle évoquera ses œuvres, notamment *L'Affamée* à propos de laquelle l'auteure annonce qu'elle « continue sérieusement le journal² ») mais également à l'apparence d'une écriture automatique.

Or, ces deux aspects autobiographique et impulsif de l'écriture, loin de s'exclure, semblent se compléter, notamment quant à la rédaction du premier ouvrage de l'auteure qui nous renvoie à l'expression bretonienne de « la plume qui court³ » en évoquant la sienne « qui ne pesait pas ». Leduc insiste sur cet aspect, y compris dans sa correspondance où elle précise « continue[r] écrire au fil de la plume⁴. »

1. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 55-56.

2. Ibid., p. 53.

3. André Breton, *Manifeste du Surréalisme* et *Second manifeste du Surréalisme*, in *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1988, p. 326.

4. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 435.

« Assise sous un pommier chargé de pommes vertes et roses, je trempai ma plume dans l'encrier et, ne pensant à rien, j'écrivis la première phrase de L'Asphyxié (sic) : "Ma mère ne m'a jamais donné la main." Légère de la légèreté de Maurice, ma plume ne pesait pas. Je continuai avec l'insouciance et la facilité d'une barque poussée par le vent. Innocence d'un commencement. "Racontez votre enfance au papier." Je racontais¹. »

L'apesanteur de la plume est doublée de celle de l'univers de Leduc. D'où la dimension onirique de son œuvre qui découle d'un aspect psychotique et d'une transcription à portée exutoire voire psychanalytique ; Leduc accordant par exemple une importance certaine à ses rêves qu'elle tentera de déchiffrer. Les textes aux allures d'élucubrations de *La Folie en tête* ou *La Chasse à l'amour* ressortiraient à cet aspect surréaliste, de même que le dédoublement voire la schizophrénie actancielle et actoriale, mais également l'éparpillement chronologique. L'imaginaire n'est pas seule constituante du monde psychédélique de l'auteure dont la mise en scène de la réalité confère à celle-ci un caractère fantasmagorique : le tissu narratif distordu et les faits chronologiques décousus procèdent de l'évanescence de l'œuvre leducienne (qui, paradoxalement et en dépit de la densité de sa matière, demeure ardue car difficile à capturer, et ce à l'instar de l'œuvre ndiayienne qui, pareillement, résiste à toute tentative de la cerner). En s'attelant ainsi au décodage de l'irréel et à l'encodage du réel, Leduc participerait « à la résolution (...) de ces deux états en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité² » dont elle explorera les confins, portée par la même audace qui la poussera à révéler ses épisodes d'illumination.

« Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination³. »

« La folie » leducienne recouvre les deux aspects littéraire et littéral, l'auteure ancre son extravagance et la brandit avec témérité (peut-être pour provoquer, sûrement pour exister) :

« Jacques est venu, il y a un instant. Hortense sourit. Victoire s'éclaircit la voix ! Je suis inguérissable. Parfaitement, je suis inguérissable. C'est ma gloire⁴. »

Et quand il s'agit de son récit de vie, certes remanié, l'écrivaine demeure au cœur de cette dynamique à la fois de la représentation et de l'interprétation, autrement dit de la multiplicité (du satellitaire) et de l'unicité (du nucléaire) ; le sujet de prédilection de Leduc étant l'enfance

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 399.

2. André Breton, op. cit., p. 319

3. Ibid., p. 313.

4. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 362.

qui englobe cette dichotomie où s'allient les opposés, où l'on ne cède guère aux règles afin que l'on concède le sens. L'enfance est en effet centrale dans la conception surréaliste, étant donné que liberté et vérité, deux états originels, s'y cristallisent.

« Des souvenirs d'enfance et de quelques autres se dégage un sentiment d'inaccaparé et par la suite de dévoyé, que je tiens pour le plus fécond qui existe. C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la « vraie vie » (...); l'enfance où tout concourait cependant à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même¹. »

Ainsi tentons-nous d'affilier Leduc à un ou plusieurs courants littéraires, mais est-ce pour autant conforme aux convictions de celle-ci ? Nous pourrions évoquer des influences plutôt que des inscriptions théoriques étant donné que l'auteure a côtoyé plusieurs maîtres à penser, en l'occurrence Breton. Cependant, cette proximité ne suffira pas pour que Leduc intègre une quelconque école littéraire. L'empreinte surréaliste nous éclaire sur certains aspects des textes leduciens, sans toutefois être déterminante. En effet, « Violette Leduc n'appartient à aucun clan. Elle est à part, "hors du cercle", dirait-elle². » Elle se déleste ainsi des convenances pour prôner des formes d'expression intellectuelle et charnelle (les deux étant solidement imbriquées dans ses livres, lors même de la création de ces derniers car l'écriture s'y associe à l'onanisme par exemple lors de l'écriture de *Thérèse et Isabelle* afin de « retrouver intactes ses émotions³ » qui laissent libre cours à ses épanchements plaintifs ou amoureux, à ses hallucinations et délires de persécution, à ses réminiscences fidèles ou travesties. On intégrerait plus aisément cette écriture tour à tour farouche et primesautière, somme toute impétueuse et tempétueuse, à une littérature sans allégeance et donc d'inspiration multiple.

Cet affranchissement de toute appartenance serait dû en premier lieu à la volonté de préserver sa liberté des chaînes formelles, et en second lieu à l'image que l'auteure perçoit d'elle-même. « Cet autodénigrement volontaire », étant réitératif, semble relever de la « figure macrostructurale d[u] chleuisme (ou autocatégorème) qui est une variété de l'ironie et procède des « manipulations de la valeur de vérité de l'énoncé »⁴ ; or chez Leduc, bien que le but soit similaire, à savoir « préve[nir] (...) un blâme auquel on a ainsi des chances d'échapper »⁵, le discours dépréciatif, loin de se cantonner au cercle rhétorique, participe de la génétique de ses œuvres. Son propre rabaissement, imprégnant la genèse de son écriture qui s'opère dans et grâce

1. André Breton, op. cit., p. 340.

2. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 12.

3. Colette Trout Hall, op. cit., p. 79.

4. Ridha Bourkhis, *Éléments de rhétorique*, Harmattan/Academia, 2012, p. 76, citant Catherine Fromilhague.

5. Ibid.

à l'appréhension de la faille littéraire, est assorti de la divinisation des auteurs de son temps. A l'exemple justement d'André Breton dont Leduc relate la rencontre, dirions-nous anonyme puisqu'elle demeure dans l'ombre, méconnue, car sans gloire, et disgracieuse, car sans finesse : celle de l'esprit préoccupé des besognes du corps, celle du nez dont elle est attifée. Le passage relatif à cette scène est reproduit afin de mesurer l'écart que l'écrivaine entretient avec ses contemporains et elle-même.

En définitive, Leduc demeurera essentiellement fidèle à l'enfance, protéiforme puisqu'on la retrouvera chez la fille et la petite-fille vouant un véritable culte à Berthe et portant une foi inébranlable en Fidéline ; et chez l'auteure se percevant comme l'enfant de la famille littéraire, sacralisant les grands et s'évertuant à marcher dans leurs pas en dépit de l'allure pataude que lui confèrent de trop larges souliers. Leduc aura beau prendre des années, elle sera toujours la petite Violette¹.

L'élément originel est aussi crucial dans le parcours de NDiaye dont l'écriture émerge de la terre de son enfance mais ne s'y laisse pas inhumér. Car « hors du cercle », Marie NDiaye l'est également, vu sa résistance à l'étiquetage de son œuvre ou de sa personne ; toute catégorisation étant restriction, cantonnement, nos deux auteures refusent d'y souscrire et par conséquent de s'y réduire. L'enfance est un terreau de culture, dans le premier sens du terme et non dans son acception sociologique référant à « l'ensemble des symboles, des significations, des valeurs et des manières de faire propres à un groupe et au domaine spécialisé des activités

-
1. L'extrait ci-dessous représente une probante illustration de l'autodénigrement leducien. La scène se déroule lors du séjour passé avec Victoire et Hortense, à Saint-Cirq. « - Est-il là ? a demandé Hortense à la grande maigre, qui traversait la salle avec une bouteille de vin poussiéreuse.
 - Il est arrivé il y a cinq minutes... C'est pour lui.
 - Breton est dans le restaurant, a dit Hortense.
C'était trop. Je lui ai coupé la parole :
 - Est-ce que je peux redemander du veau à la crème ?
 - Vous êtes drôle, a repris Hortense. On vous parle poésie, vous répondez veau à la casserole.
Victoire a ri de son petit rire pointu.
Elles avaient tout lu de lui. Nadja me suffisait.
Il ne se liait pas. Il arrivait dans le restaurant avec une cour d'admirateurs ; ses amis. Il payait pour tous. Le restaurant changeait pendant qu'elles me parlaient. Les fleurs du village ouvraient leurs yeux. Pourquoi la voiture ne s'envolait-elle pas ? On déränge l'univers quand on écrit avec une souplesse d'étoile filante. Je retenais mon souffle, je retenais mon appétit, mes gestes et mes mouvements. Un poète, indifférent à ce qui l'entourait, raflait le village, les habitants. L'apercevrai-je en partant ? Les poètes se rendent invisibles. (...) Je n'ai pas voulu sortir la première. J'essayai mon gros nez avec mes doigts. Pour plaire ? Pour plaire à qui ?
 - Dans le coin ! a dit Hortense.
J'ai reconnu sa crinière. Il nous tournait le dos. Hortense et Victoire le saluèrent. Gratuitement il ne pouvait pas les voir. Il causait. Son auditoire buvait ses paroles. Les jeunes filles à sa table me rappelaient les adeptes de Raymond Duncan. » (*La Chasse à l'amour*, p. 362-363.)

expressives, savantes et populaires¹. » La provenance sociale (n') est alors (qu') un milieu propice à la semence, à tout vent ; une parcelle de terre meuble et sans clôture laissant croître les germes (de la naissance) en branches ligneuses (de la renaissance).

« Marie NDiaye s'avère (...) comparable non seulement à un Kafka (...), mais également à des romanciers du réalisme français engagés dans le projet de représenter la « comédie humaine », (...) dans le sens où son écriture s'attache à peindre, sans indulgence, la mesquinerie de certains milieux français, notamment ceux de la province. Car c'est presque uniquement sur cette France-là que s'attarde l'écriture de Marie NDiaye, la France profonde (...). Cette France, Marie NDiaye le confesse (...), renvoie à l'origine modeste de la famille de l'auteur. A la question « Dans tous vos livres, les lieux sont minutieusement décrits et les personnages délibérément ordinaires : est-ce votre façon à vous d'être réaliste ? » Marie NDiaye répond sans hésitation : Oui, certainement. Je suis née dans un milieu, une famille, extrêmement ordinaires et même populaires puisque les parents de ma mère étaient agriculteurs. Toutes mes vacances je les ai passées dans un village de la Beauce, dans des intérieurs typiquement populaires français. Ma connaissance du monde et des êtres en France s'est faite là, dans une province plutôt triste et morne². »

La réponse ci-dessus est en effet étayée de celles qui suivent.

« Vous avez vécu à Rome et à Berlin par la suite.

M.N. Ces intérieurs-là, je les ai connus plus tard, à l'âge adulte. Je saurais les décrire, mais je ne les ressentirais pas comme ceux que l'on trouve dans *En famille*.

Aimez-vous les paysages agricoles ?

M.N. Non, pas spécialement. La campagne beauceronne est une campagne vraiment âpre et dure. Mais c'est celle qui m'a formée, qui a modelé en grande partie mon esprit³. »

Partant des racines, l'arborescence décline l'identité et l'identique en variations. C'est ainsi que Leduc conçoit la transcription de sa vie, somme toute de l'inchangeable, sous l'angle du différemment, « autrement » écrit. Ce qui, paradoxalement, relève de la gageure. En effet, découragée, l'auteure allait arrêter l'écriture après *Ravages*, et n'a entrepris l'élaboration de *La bâtarde* que sous les exhortations de celle qui joua longtemps le rôle de son mécène (toutefois dissimulée sous le couvert des éditions Gallimard), Simone de Beauvoir ;

« Comme dans tous mes livres, je parle continuellement de moi, je me demandais comment je pouvais recommencer en étant authentique et en en parlant autrement⁴. »

-
1. Philippe Coulangeon, « Culture », *Sociologie* [En ligne], Les 100 mots de la sociologie, mis en ligne le 01 avril 2013, URL : <http://sociologie.revues.org/1768>.
 2. Andrew Asibong et Shirley Jordan, op. cit., p. 33 citant l'entretien de Catherine Argand avec Marie NDiaye.
 3. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, 2001.
 4. Entretien de Violette Leduc avec Pierre Démeron, 1970.

Sans compromissions, notre auteure suivit sa fougue ; et de la fusion des formations de son esprit et de ses déformations se compose l'alliage de la production leducienne. Elle hissa la bannière de ses folies (délirantes ou passionnelles) qu'elle revendiqua puisqu'elles sont constitutives de son être, et partant de son écriture ; et l'adoration, hors du commun, portée à Berthe était décisive étant donné que ce fut un dérèglement qui a fini par être la règle dans la vie de Violette.

« Elle m'appelait « maboule », elle n'avait peut-être pas tort. Maboule ? Je l'aimais comme il n'est pas permis d'aimer à cinq ans. Tu n'as jamais été comme les autres, me reproche ma mère. Ce n'était pas ma faute¹. »

Outre la constante de l'amour filial qui a forgé l'écriture de Leduc, nous en notons deux autres tout aussi fondamentales puisque nous voyons l'auteure se méfier et défier ; elle se montre encline à la méfiance à l'égard de tout ce qui est susceptible d'enfermer sa création dans les carcans, y compris littéraires, et prompte au défi afin, d'une part, de faire vivre son œuvre et, d'autre part, de se laisser vivre en dépit des adversités.

« Cependant la vraie écriture, sans aller jusqu'à l'écriture automatique, c'est l'abandon, c'est suivre derrière son porte-plume tout en contrôlant. Seul le travail régulier procure ce relâchement fructueux des rênes que nous appellerons, puisque nous sommes lucides, demi-inspiration. Le travail c'est le tremplin et l'ouvreur des frontières². »

C'est en effet à un travail de longue haleine que s'est livrée Leduc puisque, en parlant de *Ravages*, elle affirme : « J'écris le même livre depuis quatre ans³. », ce qui a duré finalement six ans ; et cela fut le cas de toutes ses œuvres, telles que *La Bâtarde* qui lui prit le même nombre d'années ou *La folie en tête* dont l'élaboration en nécessita cinq.

Cette vision est révélatrice de l'acharnement leducien à éprouver et contrecarrer son indolence, « [sa] paresse [qui] se niche où elle peut⁴ ».

« En ce temps-là je tricotais ou j'écrivais ; j'écrivais ou je tricotais. Emmener partout mon cahier me procurait l'illusion de besogner⁵. »

-
1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 53.
 2. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 84.
 3. Ibid., p. 200.
 4. Ibid., p. 85.
 5. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 361.

Et également, pour modeler son écriture qui se situe donc, comme pour ne pas se laisser emprisonner, entre élancement et refrènement scripturaux, véracité factuelle et facticité. Leduc se montrera rebelle face à toute forme de claustration et prônera une liberté parfois cynique, parfois anarchique mais toujours foncièrement existentielle puisque de cela dépend sa capacité à ressentir de manière exacerbée sa présence au monde. Ainsi écrit-elle à Georges, « un collégien de Rennes, âgé de dix-huit ans, nommé « Patrice » dans *La Folie en tête*¹ » qui entretint, parmi d'autres, avec l'auteure un échange épistolaire à la suite de la publication de *L'Asphyxie* et qui manifesta un grand engouement pour le livre et une passion pour l'écrivaine, par ailleurs réciproque et teintée d'attirance charnelle de la part de cette dernière.

« Aimez, souffrez, plongez-vous dans vos penchants. Vous êtes un adolescent sur le qui-vive. C'est bon signe. **Vivez** votre époque qui est une fin de monde. Travaillez en méprisant les études étriquées qui ne sont qu'un tremplin. Oui, le monde est absurde. Il n'y a que deux solutions : vivez dedans ou bien isolez-vous absolument quoiqu'au collège la solitude peuplée est la plus exigeante². »

Si le lien maintenu avec ses fervents admirateurs est équivoque, ce conseil prodigué (et ressassé) ne l'est pas. Sans une once de doute, cette préconisation est sincère puisque Leduc est avant tout une assoiffée de la vie, elle s'est jetée à corps et âme perdus dans des amours que l'on pourrait qualifier de diluviennes vu qu'elle fut submergée et emportée par le flot de ses passions toujours inassouvies et entretenues par des sens intensifiés, vivifiés et à vif, ce qu'elle concède volontiers.

« Simone de Beauvoir est une intellectuelle pure et je suis une sensibilité pure³. »

Cette assertion mettant l'accent sur le caractère paroxystique de l'écrivaine n'occulte toutefois pas un aspect qui marque son existence, et partant, son œuvre.

« Je disais (...) que je ne suis pas une intellectuelle parce qu'une intellectuelle c'est vous, c'est une Simone Weil comprenant tout. Je pense ma vie puisque je l'écris. (...) Donc j'en suis une⁴. »

L'auteure tanguait et ne tranche pas ; elle vit des périples et des périls mais ne s'établit pas ; elle est dans un perpétuel mouvement d'embarquement sans débarquement. Les extraits

1. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 55, note de C. Jansiti.

2. Ibid., p. 65.

3. Ibid.

4. Ibid., p. 179.

ci-dessus de lettres destinées à Alain ou à Georges, les collégiens, illustrent ce positionnement oscillatoire. Leduc a choisi de vivre tout à la fois « dedans » et dehors. Elle se meut au sein de son enfance perdue et néanmoins recréée à coups de burin dans son écriture et son environnement, dans un monde arrangé pour pouvoir composer avec lui. « La solitude peuplée¹ » est l'oxymore (une formule quasi consacrée tant elle est réitérée par l'auteure dans sa correspondance) illustre cette contradiction qui déteint sur la perception de l'acte d'écrire, à la lisière de la maîtrise et de l'impulsion.

Toutefois, c'est parce qu'elle est éclatée que l'écriture leducienne est éclatante. Quoique l'auteure n'ait réussi à adhérer à une quelconque communauté, c'est son lecteur qui adhère à son œuvre car il s'y reconnaît dans tous ses états : assoiffé de vie, de fantasmes, par l'autre et de l'autre. Cette complicité se traduit en une intimité propice à la confiance, l'écrivaine étant prompte à s'en remettre à son destinataire.

« Le nez est gros, mes enfants, le nez de Pythagore. Moi si j'avais ce gros nez je me suiciderais. Non, saleté du Pont de la Concorde². »

« - Je scie le pain, mes enfants. Je vais brûler le pain dans mon estomac, dans mes intestins...³ »

En s'adressant à son lecteur-enfant, l'auteure n'imaginait probablement pas être si près de la réalité, et à défaut d'une appartenance, elle devient celle de sa postérité. Ainsi, sur les étendues (et Leduc concède son incapacité à la concision, ainsi, en parlant d'une chronique pour la revue *Vogue* rédigée sur le tournage du *Docteur Jivago* de David Lean, l'auteure déclare ceci : « Je crois que mon premier article est trop long parce que j'écris comme j'écris pour les livres. Je n'apprendrai jamais à couper, à ramasser⁴. ») brumeuses de son œuvre on vogue sans destination, on s'y libère et s'y révèle.

Les ouvrages leduciens ont été, en effet, pétris d'ombres et dans la pénombre. Les turpitudes de ceux qu'elle connut et les malheurs qu'elle connut ont été triturés par l'écrivaine dans l'exiguïté et l'obscurité du réduit que Berthe voyait comme le tombeau de sa fille :

« - Mule, espèce de mule, tu ne vois donc pas qu'il te fait du mal ton réduit ? Tu perdras la vue à force d'allumer toute la journée... Il te mine, têtue. Va-t'en de là, tête de mule. Sois raisonnable, bon sang. Qui t'arrachera de là ?

Ma mère m'aidera-t-elle à transporter mes frusques, ma table, mon divan⁵ ? »

1. Entre autres à la page 100 de la correspondance de Violette Leduc.

2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 241.

3. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 16.

4. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 403.

5. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 138.

Alors que cette dernière y trouvait son paradis. C'est cette raie de lumière, que l'on aperçoit derrière les portes closes, qui émane des textes de Leduc. Fourvoyé dans les méandres hantés par les fantômes (ressuscités, à savoir les Debaralle ; revivifiés ou plus exactement jamais inhumés comme Fidéline et Berthe ; capturés, bien que de passage, et donc éternisés, tel le cas de Gérard et de Clémence (dont le personnage serait inspiré « d'une jeune fille, une compagne qui s'est suicidée pendant que [Violette Leduc] étai[t] au lycée de Valenciennes¹ » ; ou encore surgis des peurs obsessionnelles de la narratrice), le lecteur s'emberlificote dans le trou béant de l'œuvre et la vie leducienne, dans les digressions d'une écriture s'épandant sur des existences obscures mais en dépit de son regard embué, il ne perd pas de vue la lueur que l'auteure laisse percer, car « l'œuvre de Violette Leduc (...) est aussi illuminée par des moments de grâce fulgurante² », qui éclaire et aiguille son récepteur vers une certaine connaissance. Une connaissance de l'ouvrage en premier lieu qui « est loin d'être totalement accablé et accablant³ » (puisque si l'œuvre de l'auteure était d'une noirceur aveuglante, cela n'aurait pas maintenu en haleine un explorateur de prime abord enténébré par l'atmosphère de la contrée qu'il s'apprête à découvrir), et de lui-même en second lieu, vu que l'écrivaine en s'inspirant de ses expériences, renvoie son lecteur à la sienne. L'authenticité leducienne, tour à tour, ravive et lénifie la douleur. Elle est plaie lorsqu'elle nous fait voir la laideur des entrailles, elle est onguent quand elle nous y fait entrevoir le secret de la vie ; elle est tourment en étant hurlement, elle est légèreté en étant sourire, parfois primesautier, parfois narquois, mais toujours revigorant, « ravigotan[t] ».

« Malgré « les larmes et les cris », les livres de Violette Leduc sont « ravigotants » – elle aime ce mot – à cause de ce que j'appellerai son innocence dans le mal, et parce qu'ils arrachent à l'ombre tant de richesses. Des chambres étouffantes, des cœurs désolés ; les petites phrases haletantes nous prennent à la gorge : soudain un grand vent nous emporte sous le ciel sans fin et la gaieté bat dans nos veines. Le cri de l'alouette étincelle au-dessus de la plaine nue. Au fond du désespoir nous touchons la passion de vivre et la haine n'est qu'un des noms de l'amour⁴. »

Ressortissant par ailleurs à la capacité de Leduc à faire fi de la noirceur de son existence et à être encline à un humour cynique et néanmoins salvateur, cet aspect lumineux et optimiste constituant de l'œuvre leducienne est dû pour Carlo Jansiti à la ténacité de l'auteure qui fait preuve de

-
1. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 183.
 2. Colette Trout Hall, op. cit., p. 26.
 3. René de Ceccatty, op. cit., p. 34.
 4. Préface de *La Bâtarde* par Simone de Beauvoir p. 18.

« Presque un entêtement éthique à « se tenir », à ne pas sombrer tout à fait. Cent fois livrée au désespoir, cent fois elle se relève. ¹»

Leduc fut, en effet, constamment tiraillée entre deux forces.

« Ma rage pour mourir. Mon énergie pour ne pas mourir². »

Quant à NDiaye, dans son parcours diamétralement opposé, dans le sillage d'une existence qui se construit sûrement (alors que celle de Leduc fut orchestrée par la destruction), elle élabore une œuvre qui nous plonge dans une ambiance assombrie par la disgrâce, l'affliction ou la monstruosité de ses personnages. Cet aspect tourbillonnant et obscur de l'œuvre ndiayienne est dû à l'état d'errance des protagonistes, au leitmotiv de « l'âme en peine (...), d'êtres perdus qui sont en quête d'une survie ou d'une vie meilleure³. » Cela fait, par ailleurs, écho à la préoccupation leducienne (bien que l'auteure-narratrice, dans son acharnement, trouve dans les jouissances ponctuelles de brèves compensations) qui est essentiellement la poursuite vaine de la félicité, du bonheur absolu et inatteignable. L'écriture de NDiaye a une force contondante, elle écrase sans trancher ; s'engager sur le chemin sinueux et cahoteux de ses romans, c'est être saisi d'un haut-le-cœur dont on ne saurait déterminer la cause, c'est éprouver un je-ne-sais-quoi d'émétisant.

A force de fixer les destinées qu'elle met en lumière, on finit par être aveuglé, voire consumé. « En effet, dans une interview, on a posé à Marie NDiaye cette question : « *quelle couleur donneriez-vous à votre travail ?* » et sa réponse fut : « *jaune, jaune acide, jaune citron* ». Et, quand nous lui avons demandé à notre tour quelle est la signification de cette couleur dans ce contexte, elle nous a répondu ceci : « *le jaune est pour moi la couleur de l'ambiguïté, du trouble, une couleur solaire qui peut très facilement tourner au verdâtre, au morbide.* » C'est la couleur phare dans *Rosie Carpe*, roman qui représente à merveille l'ambiguïté du monde, l'ambiguïté des sensations, l'ambiguïté des êtres, l'ambiguïté d'être (écrivain)⁴. » De cette ambivalence cultivée se nourrit un monde opacifié par les ressorts de la mystification, qui rejoint le monde kafkaïen puisque, loin d'écrire l'absurde⁵, elle tente de trouver un, certain, sens.

1. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 14.

2. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 10.

3. Paula Jacques, entretiens avec Marie NDiaye, 2001-2005.

4. Mémoire de maîtrise, p. 65, réponse de Marie NDiaye à notre courriel en date du 11 février 2003.

5. « “Qui suis-je ?” [est] la question kafkaïenne par excellence » (Pierre Brunel, op. cit., p. 121) et on la retrouve fréquemment dans les œuvres de NDiaye.

« Dans Rosie Carpe, il y a trois mères tout aussi prédatrices les unes que les autres...

M. N. Non, pas prédatrices. Rosie essaie de se débarrasser de Titi, elle ne veut pas le manger mais le laisser. Comme la mère de Lagrand. C'est presque le contraire de la prédation, mais ça fait autant de mal. 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 conduit à ça.

Alors ?

M. N. C'est un mystère qui ne s'éclaircit pas¹. »

Cette quête tout autant psychologique qu'épistémologique transforme le répulsif en impulsif puisque l'attraction et l'intérêt que l'auteure porte pour le sujet des relations familiales subverties, proviennent de la non-assimilation des ressorts de celui-ci.

« On est d'autant plus intrigué, intéressé par les histoires de mères folles et meurtrières qu'on pense ne pas en être une du tout². »

Dans cette nébuleuse qui ne se dissipe pas, s'assemble un univers empreint de l'opacité de ce motif récurrent dans les œuvres ndiayennes, et se dessine un genre de l'occulte. Ce terme acquiert toute sa signification chez l'auteure puisque l'impénétrable se conjugue avec le racontable ; aussi voit-on dans ses romans un monde ténébreux versant dans la culture de la transmission. En effet, l'empreinte de NDiaye ressortirait à celle des contes ancestraux que les générations se racontent et dont elles perpétuent la sacralité et le « mystère ».

1. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, 2001.
2. Paula Jacques, entretiens avec Marie NDiaye, 2001-2005.

1. *A destination de l'enfant*

« RUDI : Et au lieu de nous laisser endosser tout le mal possible, au lieu de nous laisser vous aimer et vous protéger, vous êtes partis en douce, elle d'abord puis toi, comme si nous avions été vos geôliers, des esprits mauvais ou deux ogres attendant que vous ayez suffisamment engraisé¹. »

Les références au monde enfantin sont omniprésentes dans l'œuvre ndiayienne, ainsi Rudi, en s'adressant à son fils de retour après des années de séparation, recourt-il ici à « l'image impressive » introduite par la locution « comme si » qui permet d'enjamber le réel pour évoquer un monde irréel. Or le merveilleux outrepassa l'aspect illustratif du trope pour s'imposer comme leitmotiv qui participe de la structure des ouvrages de l'auteure vu que cette image est représentative d'une écriture enjambant aussi les œuvres par une intertextualité jetant le pont entre les genres explorés par NDiaye. Ainsi, le personnage du fils de Rudi et Eva fait-il écho à la petite fille du conte intitulé *Le Souhait* dont l'intrigue pourrait être formulée de cette manière :

« Le souhait pourrait relever du sous-genre « conte de Noël ». En effet, le récit s'inscrit entre deux nuits de Noël où se produit un événement surnaturel : lors de la première, les parents voient s'exaucer leur souhait, mais, comme dans les contes, sous condition, puisqu'ils subissent en même temps une métamorphose : ils ne sont plus que deux cœurs dévorants d'amour, que l'enfant aura à charge de transporter partout avec elle ; la deuxième nuit, au dénouement, leur rend forme humaine, car au terme de l'épreuve, ils ont enfin compris comment aimer leur enfant². »

Le personnage de Camélia portera les cœurs de ses parents en son sein comme la poitrine du Fils dans *Les Grandes personnes* abritera les parents vindicatifs de ce dernier.

« LE FILS : Ils me rendaient fou, là, entre mon cœur et mes poumons.

J'avais pour eux une pitié infinie, car ils étaient morts et se pensaient victimes d'une grande injustice.

Fais-le, me disaient-ils à tour de rôle, fais-le mon fils, et nous pourrons enfin jouir du repos, profiter de la mort au lieu de nous comprimer dans ta poitrine à ressasser notre tourment, coincés entre ton cœur et tes poumons, fais-le, mon fils car nous sommes tes véritables parents et les premiers à t'avoir aimé, caressé, nourri³. »

« Ils voulaient votre mort et que cela se fasse par mon bras. (...) »

J'étais leur fils, on les avait assassinés et j'avais été enlevé⁴. »

1. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 41.

2. Andrew Asibong et Shirley Jordan, op. cit., p. 45.

3. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 44.

4. Ibid., p. 42.

NDiaye teinte de multiples variations le même fait – à savoir, dans une inversion des schémas et des codes, l'enfant porteur de ses parents – dont la version, a priori allègre, du conte est supplantée par une adaptation où se joue un semblant de dilemme cornélien aux sonorités tragiques (voire tragédiennes puisque l'auteure se prête souvent à l'ironie pour dénoncer les abus). Dans cette œuvre théâtrale, les ascendants oppressent ce fils, censé avoir été adopté par Rudi et Eva, de leurs exhortations à leur rendre « honneur » en commettant un parricide qui serait en réalité celui d'usurpateurs à la fois du statut de parents et d'un enfant qu'ils auraient arraché à ses véritables géniteurs. A l'instar de Leduc qui ne se cantonne à aucune délimitation générique, NDiaye mélange les tonalités et multiplie les nuances. Elle immerge son lecteur dans un univers fantasmagorique ayant l'allure d'une histoire aux formes étranges et au fond mouvant que l'on sent pourtant sous ses pieds ; il se dérobe mais sans nous laisser sombrer. Nos deux auteures font avancer leurs lecteurs en funambules, dans des mondes oppressant ou agonisant, sur une corde tendue par la signifiante ou l'espérance. Ainsi leurs écritures se rejoignent-elles sur ce plan, et ce en dépit de leurs expériences divergentes. En effet, leur principale dissemblance tient au rapport qu'elles entretiennent avec la figure et l'origine paternelle, une relation placée sous le signe du manque cognitif pour NDiaye et du manque identitaire en ce qui concerne Leduc.

Autant le lien au paternel est ténu, autant la tentative de le tisser par la transcription est soutenue. La curiosité et l'intérêt de NDiaye pour la culture sénégalaise se présentent dans son œuvre sous forme de teintes ésotériques empreignant l'univers de l'écrivaine. Théurgie et goétie s'y mêlent et les puissances en usent à l'envi jusqu'à donner à la mosaïque, créée par leur concours, des couleurs truculentes et des formes indéfinissables, jurant presque avec le style descriptif et analytique de l'auteure. C'est cette coexistence d'un texte construit et d'une écriture hachurée (à la fois incisée et ciselée) qui confère aux ouvrages de NDiaye l'aspect du connu et du mystérieux, de ce qui est perpétué sans être cerné, percé ; telle une légende que l'on hérite de ses aïeux et que l'on reçoit dans l'appréhension et la fascination. Sans être dans son prolongement, l'œuvre de l'auteure est une invention (puisque'elle ne s'y cantonne pas) du conte aux sonorités africaines.

« - Et si je vous disais qu'il y a quelque chose d'un peu Vaudou dans ce texte, est-ce que ça vous étonnerait ?

- Non, ça ne m'étonnerait pas. (...) Je crois que dans presque tout ce j'ai écrit plus ou moins, et là sans doute plus que moins, la frontière est très floue entre le réel et l'irréel.

- Entre le monde rationnel de l'Occident, dans lequel vous vivez et puis peut-être le monde beaucoup plus riche et beaucoup plus inexplicable des origines africaines aussi puisqu'il y a père africain dans cette histoire, et vous avez eu un père africain.

- Oui, j'ai un père africain.
- (...) Est-ce que vous êtes prise entre deux mondes qui s'affrontent, celui du réalisme et celui de la magie ?
- Oui, mais je n'ai pas le sentiment qu'ils s'affrontent, ils se fondent l'un dans l'autre avec une certaine harmonie à mon sens, il n'y a pas vraiment d'antagonisme je trouve, de même que dans la vraie vie, on peut très vite avoir l'impression d'effleurer un monde souterrain sans que ça présente une bascule nécessairement¹. »

Ce lien atavique de l'auteure à la culture africaine est le parallèle du lien génétique du conte au roman ; les métissages, intra-personnel et intra-scriptural, sont assumés, voire revendiqués. L'écrivaine ne cherche nullement à oblitérer ses origines paternelles, sa réponse dans les propos ci-dessus en étant l'illustration puisque NDiaye rectifie l'usage du passé composé (« vous avez eu ») en un présent « dit permanent » à la valeur « panchronique »² (« oui, j'ai »). Cette relation est non seulement énoncée sous le mode factuel, mais est également exprimée sous la modalité du sentiment :

« Mon souhait : l'Afrique. J'aimerais passer un ou deux ans au Sénégal³. »

De cette manière, voit-on se corroborer des convergences avec le genre merveilleux dans l'écriture ndiayienne. Un rapprochement qui outrepassé toutefois tout déterminisme culturel et donc arbitraire. Il s'agit bien d'une orientation pour laquelle a opté l'auteure parmi tous les sentiers qui s'offr(ai)ent à elle. Cette corrélation est en premier lieu formelle. Comme dans le conte, l'œuvre de NDiaye se présente souvent sous un aspect composite, et les liens entre les épisodes semblent au premier abord d'une ténuité qui participe de la dimension fantastique. Certes, Todorov établit une distinction entre les deux genres du fantastique et du merveilleux :

« Le fantastique occupe le temps de [l']incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux⁴. »

Néanmoins, l'auteure oscille entre ces tendances scripturales et malgré le doute persistant, on décèle une réponse toutefois réservée. Il a été en effet noté que, sans moralisation explicite, un (et non l') ordre se rétablit au sein du maëlstrom ndiayien, l'auteure attestant ceci :

-
1. Paula Jacques, Entretiens avec Marie NDiaye, 2001-2005.
 2. Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, op. cit., p 300.
 3. Andrew Asibong et Shirley Jordan, op. cit., p. 37-38, citant « la revue Amina, haut-lieu historique de l'expression des femmes noires dans le monde. »
 4. Tzvetan Todorov, op. cit., p. 29.

« J'écris pour donner un sens à ma vie et pour ordonner le chaos¹. » Dans cet univers intrigant et donc stimulant, le destinataire est amené à la réflexion, à user de ses capacités analytiques (sollicitées notamment par le versant psychologique des ouvrages), de même qu'à recourir à ses aptitudes synthétiques afin que soit démêlé le fil conducteur des œuvres. La perception de ce fil d'Ariane nécessite, au premier abord, l'occultation de certains faits pour une observation plus en détail des événements mis en abyme, dans la mesure où ils sont enchâssés dans la structure principale du récit. Cette construction narrative assimilable à une œuvre pointilliste est recherchée par l'auteure qui annonce « aime[r] que l'impression du livre relève de l'étrangeté. Comme lorsqu'on s'approche très près d'une affiche et qu'on ne voit plus qu'une somme de petits points. Le dessin d'ensemble disparaît et la chose que l'on voit devient curieuse, bizarre, incompréhensible². » Toutefois, elle affirme également « aime[r] bien l'idée qu'un livre soit lisible à plusieurs niveaux, par toutes sortes de gens très différents. Lisible même au niveau le plus linéaire qui soit. Ce qui suppose qu'il y ait sur la langue un travail certes exigeant, mais pas rebutant³. » Cette dualité dans la conception ndiayienne de l'écriture autorise ainsi plusieurs démarches interprétatives et littéraires, de même qu'une approche littérale du texte. La charpente narrative que l'auteure érige ressortit donc à celle du conte étant donné que, dans la succession des événements et des revirements, soit on tente de distinguer le tronc qu'occultaient les branchages en les élaguant, soit on en apprécie l'enchevêtrement, chaque rameau laissant effleurer l'horizon. Le texte de NDiaye offre la possibilité de la linéarité ou de la ramification. Mais serait-il plus opportun d'osciller entre la délimitation et l'énumération, de crainte de se restreindre ou de se perdre ?

« Dès que le récit s'allonge, l'adjonction d'épisodes nouveaux ou l'inclusion de péripéties supplémentaires brouille la netteté du dessin. Il faut alors soit négliger des incidents mineurs et ne retenir que les grandes lignes de l'intrigue, soit admettre que le texte (...) est une rhapsodie de plusieurs contes⁴. »

En effet, cette construction en gigogne est fréquente dans le conte dont l'étude a permis à Denise Paulme d'en dresser un tableau morphologique et ethnologique (et partant sociologique), et en cela sa vision s'écarte en deux points de celle propiennne puisqu'elle estime, d'une part, que « l'ordre dans lequel se suivent les séquences n'est pas nécessairement

1. Marie-Laure Delorme, « Marie NDiaye : sur et contre le réel », entretien avec l'auteure.

2. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, 2001.

3. Nathalie Crom « Je ne veux plus que la magie soit une ficelle », entretien avec Marie NDiaye, *Télérama*, publié le 21/8/2009.

4. Claude Bremond, « Morphologie d'un conte africain », *Cahiers d'Etudes Africaines*, Vol. 19, Cahier 73/76 (1979), p. 486.

immuable¹», et d'autre part qu' « il arrive qu'une séquence élémentaire, sinon plusieurs, se gonfle jusqu'à former une histoire indépendante à l'intérieur de la narration². » L'analyste voit par ailleurs en ces deux aspects des convergences entre toute forme de récit.

« Littéraire ou autre (il peut s'agir d'un rêve, d'un film, d'une bande dessinée), toute structure narrative comporte une série de situations, le passage d'une situation à la suivante étant rendu possible par une modification. (...) La modification (...) est une opération logique portant sur des contenus sémantiques. Aux structures narratives profondes correspondent, à un niveau sémiotique intermédiaire, les structures linguistiques du récit³. »

Dans cette ductilité réside l'intérêt d'un genre qui se prête aussi bien à l'amplitude formelle qu'à la variation thématique, et pour lequel l'inclination de l'auteure ne s'est pas démentie. Cela serait dû aux prédispositions d'une écrivaine qui, plongée dans le quotidien, devient une personne lambda moins férue du représentatif que de l'expressif, NDiaye faisant prévaloir l'immédiat au différé, le verbal au scénique, et se « passionnant » pour le « rien » qui règne dans les villages où elle élit domicile, là où, « comme il n'y a ni théâtre ni cinéma, rien de diversifiant, on passe son temps à raconter des histoires, à discuter avec les gens⁴. » Ce plaisir primaire de la transmission s'élabore en celui de l'invention étant donné le monde fertile qu'offre le « « terreau » magique » (formule dont use l'auteure pour en signifier l'absence dans son roman intitulé *La Cheffe* où « l'intervention du merveilleux n'avait pas lieu d'être », une déclaration qui s'accompagne, en réponse à l'interrogation « En avez-vous fini avec la magie? », d'une assertion « Je ne le pense pas, non. »⁵

Et si NDiaye envisage, tout au moins pour certains de ses romans et notamment *Rosie Carpe*, le fait de « créer une atmosphère étrange tout en restant dans un registre réaliste, sans qu'il y ait la moindre touche de merveilleux, sans [s'] approcher du conte⁶ » (quoique cela ne semble pas être un franc parti pris, la frontière entre l'imaginaire et le plausible demeurant d'une grande ténuité car tout « conteur est tenu de rester dans la vraisemblance et doit offrir à son public une histoire que ce dernier juge acceptable⁷ ») comme un « défi », l'inscription de la plupart de ses œuvres dans l'univers imaginaire permet d'en relever un tout autre, d'aller au « défi » de la société apathique et ankylosée. En effet, par le truchement du conte, on n'esquive

1. Denise Paulme, op. cit., p. 23.

2. Ibid.

3. Ibid., p. 23-24.

4. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, 2001.

5. Camille Thomine, op. cit.

6. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, 2001.

7. Denise Paulme, op. cit., p. 29.

plus la réalité mais on la dissèque. L'écriture ndiayienne, quand elle se montre abrupte, appelle le lecteur à sortir de sa léthargie. Et bien qu'il demeure lointain lors du processus scriptural, une fois ce dernier achevé, le destinataire est placé au cœur de la finalité textuelle.

« Je ne pense pas au lecteur pendant l'écriture, ce serait dérangeant. J'aime l'idée qu'il faille accomplir au moins un léger effort avant d'éprouver de la joie en lisant, se secouer, sortir, au début en tout cas, d'une confortable inertie. Comme lectrice, je préfère ne pas être confortée absolument dans mes goûts, dans mon humeur du moment¹. »

Son appel à une lecture plus éclairée de la littérature et partant à une vision plus lucide du monde, NDiaye le formule par un langage double et use d'un matériau composite aux propriétés contraires et pourtant complémentaires. Le conte permet de réaliser cet alliage endurci puisqu'allégé. En effet, la fugacité onirique renforce l'obsession cauchemardesque.

« Un conte, parce qu'il est du domaine de la fiction et que l'on semble n'y attacher guère d'importance, permet d'aborder les questions les plus graves. (...) En d'autres termes maint conte offre de son auditoire un portrait réaliste, non tel qu'il se voudrait, mais tel qu'il se connaît sans oser le dire crûment². »

Cet aspect diversif, NDiaye le produit par le recours au fantastique. On demeure dans les limbes à la fois du réalisme et du merveilleux, et l'immersion dans l'univers de ses œuvres laisse tanguer entre deux langues, celle d'une vérité crue, vive et sans ambages, et celle d'un imaginaire sollicité et éveillé. C'est dans cette mixité que se réalise le monde ndiayien, et tout parti pris aurait voué celui-ci à la déréalisation de l'insipide. La dimension d'irréalisation permet ainsi de traiter les thèmes extrêmes sans demi-mesure, sans compromission et néanmoins sans verser dans l'exhibitionnisme grossier ni dans une pudeur affêtée qui aurait plongé l'écriture dans l'insignifiance de ce qui heurte, ou effleure, sans toucher.

En effet, la dimension communicative tient à la veine de l'oralité qui, en dispensant l'histoire de la transcription et en ayant « un destinataire collectif et familial » parfois

1. Camille Thomine, op. cit.

Ici observe-t-on la structure anaphorique (« aimer que », « aimer l'idée ») empruntée par l'auteure pour faire part de ses aspirations ou intentions quant à l'écriture, et y voit-on un inventaire procédant d'un semblant de théorie ndiayienne, celle-ci, loin d'être manichéenne, comporte maints aspects qui peuvent se révéler antagonistes. Cela est toutefois le propre d'une auteure qui intègre dans son métier non seulement le versant intellectuel (qui se manifeste, à l'instar de Leduc, entre autres par l'intérêt porté au choix des mots : « C'est un processus tellement intellectuel, je trouve, que celui de l'écriture, et l'attention à la phrase, aux mots, est si accaparante... » (Ibid.), mais également un côté instinctif et passionnel. Cette facette, qui pourtant est loin d'être patente, du non-contrôle prenant parfois possession de la plume à l'insu de l'auteure sera évoquée ultérieurement.

2. Denise Paulme, op. cit., p. 11.

« exclusivement masculin ¹» (ce qui, du point de vue de la doxa, et donc selon une conception phallocratique, libère des chaînes qui seraient imposées en présence de la gent féminine), l'affranchit du balisage de la bienséance prude et en déculpabilise, voire annihile, la grossièreté ou la grivoiserie. Pareillement, NDiaye laisse toute liberté à une écriture d'une trempe populaire. Certes pour des motivations et à des fins différentes puisque le conte peut avoir une prétention moralisante ou une visée divertissante alors que l'auteure cultiverait la feinte, non pour masquer mais pour révéler, se range du côté de la fiction et prend le parti de la diction dans le sens étymologique du terme.

« Prenons l'exemple du Petit Chaperon rouge (...) où, dans les versions traditionnelles, lorsque (...) l'enfant, est au lit avec le loup, et l'interroge sur son identité grâce aux questions bien connues, la première qui lui vient porte inmanquablement sur les « poils ». (...)

- Ah ! maman ! que tu es bourrue !
- C'est de vieillesse mon enfant, c'est de vieillesse.

La relation au « poil » est effacée chez Perrault, comme indécente, trop évocatrice de l'intimité du sujet (...). Le lexème « poil » relève fréquemment d'une isotopie sexuelle ou laisse planer une certaine ambiguïté (...)². »

Ces récits destinés aux enfants et que l'on a aseptisés pour en éradiquer toute manifestation charnelle, Marie NDiaye en réhabilite les éléments censurés tout en faisant migrer l'enfant de la sphère locutoire vers celle actancielle, puisque de destinataire il devient objet. Ainsi, place-t-elle sous le signe de l'imprégnation sexuelle du corps enfantin les retrouvailles forcées de la part de Nadia avec son fils, après de longues années d'indifférence mutuelle.

« Je me penche pour les ramasser et comme, en me relevant, mon regard glisse sur les pieds chaussés d'espadrilles blanches, sur les longues et glabres et curieusement fines jambes hâlées de l'homme qui porte un short kaki très large sous lequel il est aisé d'apercevoir un caleçon rayé de rose et blanc et même, il me semble à mon grand désarroi, la douce toison sombre et brillante de l'aine (et je crois percevoir alors une chaude odeur d'intimité propre, savonnée, parfumée), le très ancien souvenir de deux petites jambes grêles mais robustes s'accrochant à mes hanches et se joignant dans mes reins avec une telle force entêtée que je devais me fâcher pour qu'il me décamponne et saute à terre, quand je rentrais à l'appartement de Fondaudège après le travail et que mon fils me sautait dessus comme un petit singe inquiet (...).

D'une main je chausse mes lunettes tant bien que mal, de l'autre je touche la cuisse de mon fils. Il rebondit en arrière³. »

1. Jean-Jacques Vincensini dir., op. cit., p. 154.

2. Ibid., p. 155-156.

3. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 278-279.

Cette perception de l'enfant, devenu adulte, en tant qu'éventuel inséminateur, par des géniteurs se focalisant sur les organes reproducteurs de leur progéniture, outrepassa l'allusion et devient prégnante dans *Les Grandes personnes* vu qu'une scène¹ y est exclusivement consacrée et qu'on y dénombre maintes occurrences du mot « sperme » prononcé par Georges qui somme son fils de lui répondre en martelant cette question :

« GEORGES : Ton sperme est-il aussi blanc que le mien ? »

Et à la mère de renchérir à gorge déployée, ostentatoirement gaillarde, graveleuse :

« ISABELLE : De ton sperme ou, si tu préfères, de ton foutre.
Elle rit. »²

Outre la mise en scène de personnages lubriques (que l'on retrouve par ailleurs chez Leduc, pourrait-on ici référer à M. Chantelauze dont le lien avec sa fille revêt une connotation sexuelle, ou à M. Pinteau qui demanda à la petite Violette de se déshabiller), c'est également la présence de personnages voraces qui constitue une convergence de l'œuvre de NDiaye et du conte oral où « le thème dominant est (...) le dépeçage du corps humain, l'éviscération, l'éviscération, le cannibalisme. Il n'y a pas que les animaux pour se purlécher comme des ogres de la chair tendre des cadavres, les hommes eux-mêmes s'entre-dévorent, le thème de l'ogre³ » étant un motif parfois associé chez l'auteure à l'image paternelle, comme dans *Les Serpents*. Toutefois, si le père de Jacky est explicitement désigné par ce terme d'« ogre », Mme Diss, la grand-mère dans cette œuvre, serait de la même trempe vu son avidité (en l'occurrence

-
1. Il s'agit ici de la scène IV qui s'ajouterait à la scène II relevant de la même veine du grotesque puisque les actes scatologiques y sont présentés sous le mode injonctif et revêtent ainsi l'apparence de commandements, ce qui jure avec le caractère sordide et immonde des propos. « Respectons les humeurs de nos organes. Allons à la selle selon des horaires réguliers. Ne malmenons pas notre sphincter. (...) Je m'essuie soigneusement, comme maman me l'a enseigné, et jamais je n'utilise le papier parfumé qui est obscène car on ne doit pas mêler la violette à l'odeur du caca, de même qu'on ne verse pas de sang dans le lait crémeux ni de graisse animale dans l'eau claire. » (Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 20) Cette saturation isotopique produit un effet grossissant et donc émettant probablement recherché par l'auteure. Le registre excrémental est donc lié à l'évocation de la famille, ce qui se vérifie dans la deuxième nouvelle de *Trois femmes puissantes* où les crises hémorroïdales de Rudy Descas se font sentir quand ce personnage se rappelle sa mère et la ferveur de celle-ci à prêcher et porter la voix de ses anges dont elle se fait la messagère ; dans ce cas en particulier, le grotesque est à son paroxysme. Les personnages ndiayiëns se dévident sans retenue de toutes les humeurs de leurs corps, y compris du sang menstruel : « SERVEUSE : Mes règles sont très abondantes. Voilà l'une de mes petites splendeurs secrètes. Le sang que je perds en un an ferait vivre un être complet, mais je ne l'exploite pas. Je revois la porte de ma chambre enfoncée à coups de hache par un arrière-grand-père qu'on ne m'avait jamais présenté ! Ma mère, très surprise, disait de moi, à chaque fois, quoique sans dégoût, voyant tout ce sang magnifique : Ma fille, un cochon qu'on égorge. » (*Providence* 55-56.)
 2. Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, p. 29-31.
 3. Jean-Jacques Vincensini dir., op. cit., p. 127.

matérielle et charnelle), son impassibilité et insensibilité face à la décimation de ses petits-enfants à laquelle elle prend part indirectement.

« MME DISS – (...) Mon fils est un ogre et il refuse de paraître devant moi et il me cache ses enfants dont il travaille la matière même, chair, sang, esprit, de façon insensée, et tous attendent ici le feu d'artifice comme le moment d'une apocalypse heureuse, et leur horizon et leur ciel sont emplis, saturés de millions d'épis de maïs, et je ne suis plus tout à fait jeune et je n'ai pas de maison qui m'appartienne, mais je reste debout, je reste nette et froide, Nancy. Tu ne me verras pas assise dans la poussière, non. Tu ne m'entendras pas, assise dans la poussière, regretter quoi que ce soit. J'ai été riche et j'ai eu des maisons que j'avais achetées et des maris qui m'enviaient et que je possédais, et puis j'ai vendu et revendu jusqu'à n'avoir plus rien, j'ai laissé au bord d'une route monotone toutes sortes de maris qui me pesaient et dont j'ai oublié le visage (...). Je reste exacte, rigoureuse et froide, Nancy¹. »

Il apparaît donc que la désignation d'un personnage féminin par le terme d'ogresse est parfois allusive. Cela s'applique, outre Mme Diss, à son alter ego, la mère de Rosie Carpe. Danielle, qui afin de devenir Diane, ne manque pas de se repaître de ses premiers enfants pour les vider et en faire des créatures blafardes, dépourvues de toute volonté, errant sans destination, des zombies en quelque sorte ; puis d'engendrer une autre créature incandescente, vive et pleine de ce dont les autres membres de sa fratrie ont été privés. Cependant, cette fille incarnant la tentation charnelle demeure sous la férule et la propriété de sa génitrice et tenancière qui la livre au commerce de son corps. Diane représente donc l'insatiabilité maternelle d'une chair toujours nouvelle.

« Les parents Carpe, sans l'ombre d'une hésitation, renient Lazare et Rosie dès qu'ils s'aperçoivent de la déroute de leurs études parisiennes. Mais c'est la métamorphose de Danielle, la mère, en Diane, femme à l'inquiétante et comme éternelle jeunesse figée, qui est l'emblème fantastique de cette aptitude au changement. Débarrassée de son premier mari, infligeant au second des piqûres dans le cuir chevelu, elle n'hésite pas à prostituer sa plus jeune fille, la nouvelle Rose-Marie, dont elle vante les charmes irrésistibles². »

Ainsi, NDiaye revisite le mythe de l'ogresse, dont « le personnage en Afrique noire est féminin », pour signifier l'ambivalence de la figure maternelle et sa capacité à la transformation « inquiétante » d'autant plus que la duplicité de cette dernière est suggérée par celle de ces êtres monstrueux dont « il est permis de se demander s[']ils n'appartiennent pas autant à l'animalité qu'à l'humanité³ ». L'auteure recourt à l'image de ces créatures pour en cultiver les nuances et

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p. 52-53.

2. Dominique Rabaté, op. cit., 31.

3. Denise Paulme, op. cit., p. 242.

en multiplier les déclinaisons ; et partant de la dénotation consommatrice, les connotations foisonnent afin de désigner la perversion, avec ses maintes manifestations (concupiscence, possession, etc.) de la figure maternelle et de rendre compte de la grande complexité de cette dernière.

« La mère ogresse, c'est la mère abusive dans tous les sens du mot, soit qu'elle « mange » textuellement son fils, et c'est alors une figuration imaginaire de l'inceste (avec accent mis sur la responsabilité de la mère), soit qu'elle le « mange » au sens affectif en l'aimant trop et en le réintégrant dans son sein¹. »

La polymorphie de la génitrice en évoque d'autres, le conte ne se cantonne pas en effet à une seule forme de dévoration et, au contraire, en développe d'autres aspects. La tradition orale invoque un monde où les lignes, mouvantes, se recoupent, où « la modification », selon le terme de Denise Paulme, est au cœur de la dynamique opposant ou réunissant les personnages ou les forces.

« Image inversée de la maternité, l'ogresse est celle qui dévore ce qu'elle a procréé. Qu'elle mange ses enfants volontairement ou involontairement (repas d'Atrée), il s'agit d'un type si privilégié dans les contes et si étroitement lié à sa forme inversée (la mère mangée)² ».

Comme pour se faire le pendant de l'univers ndiayien, le conte nous présente les relations familiales dans leur absolue intrication puisque « chaque membre de la famille peut être un ogre pour ses proches³ ». Loin de tout angélisme béat, le récit ancestral verse dans une crudité, et une cruauté, que l'on retrouve dans les œuvres de l'auteure. Le conte, sous ses formes originelles, porteur de puissance jusqu'à la véhémence et au caustique, semble réhabilité par la plume d'une écrivaine allant à l'encontre de la complaisance aveugle et ramollie. NDiaye s'inspire de la force que permet d'entendre le récit oral et que s'évertue à effacer le récit écrit. Avant que le conte ne soit édulcoré (bien que les descriptions des scènes anthropophages dans le conte africain aient gardé « un grand luxe de détails⁴ », on pouvait y percevoir son bouillonnement, à l'image des viscères palpitantes qu'il laisse imaginer, en l'occurrence celles de « la mère mangée⁵ ».

1. G. Calame-Griaule, « Une affaire de famille », in J. B. Pontalis dir., *Destins du cannibalisme*, Nouvelle revue de psychanalyse, numéro 6, Editions Gallimard, automne 1972, p. 173.

2. Denise Paulme, op. cit., p. 303.

3. G. Calame-Griaule, « Une affaire de famille », p. 185.

4. Ibid., p. 198.

5. Ibid., p. 174.

« Chez Perrault, en 1697, disparaît également la séquence de la préparation et de l'ingurgitation du repas cannibale présente dans le conte oral : le loup tue la grand'mère, en prépare sous forme de plat et réserve de son sang dans une bouteille, puis, lorsque arrive le Petit Chaperon rouge, il lui fait manger et boire de sa grand'mère ou de sa mère, peu importe, tant qu'il s'agit d'un ascendant féminin¹. »

Cet évincement des propos jugés subversifs, malgré leur inscription au sein du premier cadre énonciatif (censé impliquer à l'origine un destinataire et un récepteur sans vergogne prude), est une mise en conformité de ce qui échappait aux codes de la bienséance, parfois jusqu'à la polémique du sacrilège. En effet, dans *Providence*, dont la protagoniste éponyme est une enfant-miracle offerte à un couple stérile (notons au passage que ce thème est exploité dans le conte *Le Souhait* ; d'où les nombreux recoupements intertextuels, sans distinction de genre), on retrouve l'aspect du « corps fautif » présent dans les « très nombreuses histoires de curé »². Le corps d'une Providence pécheresse, puisque d'une beauté et d'un perversissement aveuglants, est violé par les corps pécheurs, puisque désireux et libidineux, des hommes du village, et notamment le curé. En l'occurrence, de cette agression sexuelle est né un enfant, objet d'un rapt ou donné en ripaille aux cochons, deux formes d'élimination et donc une duplicité des versions qui réfère et ressortit à l'équivocité entretenant le mystère des légendes. Ainsi, de l'irrévérence physique à celle hérétique, NDiaye marque les traits de son univers dissident, y compris par rapport au puritanisme scriptural.

« L'écrit est la taxinomie de référence perturbée par le désordre de l'oral qu'elle assimile tout en le condamnant³. »

L'auteure outrepassa ce clivage, et non seulement son écriture ne concède, ne cède à aucune épuration paradigmatique, mais est également investie d'une force saisissante, percutante par le truchement d'une construction syntagmatique volontairement redondante.

1. Jean-Jacques Vincensini dir., op. cit., p. 156.

2. Ibid., p. 157.

3. Ibid.

Cette liberté générique et thématique est étayée par celle géographique ; sujets et lieux s'évoquent mutuellement. Cela pourrait être illustré par *La Sorcière*, où la mère, pourvue d'un don de voyance se manifestant par des larmes de sang, tente d'empêcher l'écoulement de ce sang de la continuité matriarcale dans les veines de ses filles en les préservant de cette clairvoyance sibylline. On entame ainsi un voyage vers ces contrées associées, dans l'imaginaire occidental, à un pouvoir mystique. On le poursuit au travers des récits itinérants où les espaces acquièrent un aspect pittoresque rendu par le retentissement des sonorités évocatrices des noms. On ne l'achève pas puisqu'on continue vers « un pays indiscernable ¹ » ou des lieux indéterminés, dont l'étrangeté n'est pas nommée mais évoquée, soufflée. En effet, « le pays n'est jamais nommé mais on l'identifie progressivement grâce à de nombreux indices typographiques (désignant la capitale, comme la prison de Reubeuss, le Point E et le quartier de Grand Yoff à Dakar) et culturels (le jus de bissap, le quotidien *Le Soleil*) », cela vaut non seulement pour la première nouvelle de *Trois femmes puissantes*, mais également pour la deuxième où les indices topographiques renvoient au Sénégal, à Dakar (Dara Salam, quartier des Almadies, le quartier du Plateau)² » Cet aspect itinérant est par ailleurs narratif puisque, dans *Autoportait en vert*, notamment, on glisse « d'une date à une autre, on passe d'un souvenir d'enfance terrifiant à une visite, d'une hallucination au récit d'un voyage en Afrique³. »

L'univers de NDiaye relève de la suggestion. L'auteure, en nous plongeant dans les atmosphères qui lui sont particulières, réussit à nous inspirer un large éventail de sentiments et surtout de sensations. Ses romans étant un vivier où foisonne tout ce qui est à même d'exciter les sens, il en émane exhalations, effluves et relents. Au-delà de l'écriture, elle instille l'envie ou le dégoût, nous laisse effleurer, rarement déflorer, ce monde particulier, qui tout en ne se laissant pas conquérir, nous investit et nous atteint, car vibratoire. Cet effet est créé par les parcours ondoyants des personnages dont les états ressortissent presque à l'indéfinissable, à un je-ne-sais-quoi que l'auteure fermente et fomenté puisqu'elle n'en dévoile guère, ou à peine, les ressorts.

1. Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, p. 262.

2. Lydie Moudileno, op. cit., notes p 74)

Lydie Moudileno apporte par ailleurs une autre précision en affirmant que « si l'ancrage toponymique est minimal concernant l'espace français, il est en revanche assez fort concernant la période africaine de Fanta et de Rudy. » (Ibid.) Cela, sans corroborer l'idée d'enracinement dans la culture paternelle, étaye un intérêt certain pour un imaginaire africain pour le moins attrayant pour l'auteure.

3. Dominique Rabaté, op. cit., p. 13.

Ce sentier de l'écriture enchevêtrée et du sens embrumé, NDiaye y mène également son jeune public, notamment dans *La diablesse et son enfant* dont on précise sur la quatrième de couverture que c'est « un livre pour les enfants qui aiment déjà lire tout seuls ¹ ». Ce « lire » pourrait être aisément converti en « relire », voire interpréter puisque l'histoire se livre à un entendement se prêtant lui-même à la variation et à la révision, à l'image de l'âge adapté à la compréhension de ce conte. Ainsi, l'œuvre initialement « conçue pour des enfants de 3 à 6 ans » a été proposée pour ceux de « 7 ans environ » puis « destiné[e] aux enfants de CM1, de 10 ans environ². »

« Dans la *Diablesse et son enfant*, les énigmes sont nombreuses pour un jeune lecteur en quête de rationalité. Toutefois, il est conduit à accepter cette part d'opacité dans la mesure où il s'agit d'un conte, d'un univers fictionnel qui ne fonctionne pas selon les mêmes règles que le monde réel. En effet, l'œuvre de Marie NDiaye est nourrie de contes dont elle laisse parfois entrevoir la trame et les motifs³. »

Les livres relevant de la littérature et ceux pour la jeunesse sont des vases communicants où l'opacité des uns est atténuée par les éclairages apportés par les autres, et réciproquement. Christiane Connan-Pintado verra dans l'hypotexte une schématisation de l'œuvre principale (mais non première étant donné que « l'ordre de composition s'inverse chez Marie NDiaye : c'est l'œuvre pour enfants qui est conçue – et pas seulement publiée – en premier lieu, et qui apparaît comme matrice de la pièce pour adulte⁴ »), aussi estime-t-elle :

« Contrairement à *Providence* qui fonctionne comme une anamnèse, le secret et l'énigme de *La Diablesse et son enfant* ne sont jamais éclairés⁵. »

Cela est vrai dans la mesure où on retrouve dans les contes un discours déterministe qui oblige à l'acceptation des événements sans interrogations.

« La diablesse ne savait pas comment. C'était simplement arrivé. Cela avait existé et cela n'existait plus⁶. »

-
1. Marie NDiaye, *La Diablesse et son enfant* [2011], Mouche de l'école des loisirs, 2011, sur la quatrième de couverture.
 2. Andrew Asibong et Shirley Jordan, op. cit., p. 40-41.
 3. Ibid., p. 43.
 4. Ibid., p. 41.
 5. Ibid., p. 43.
 6. Marie NDiaye, *La Diablesse et son enfant*, p. 20-21.

Ce déterminisme est également envisagé dans son acception scolastique vu que les faits semblent détachés de toute volonté des individus, et les « règle[s] » paraissent être liées à des raisons exogènes. Ces dernières, tandis qu'elles demeurent obscures pour un jeune public qui peut par ailleurs se prêter, au loisir de et à loisir, au questionnement, incitent les adultes à s'orienter, sans s'y arrêter, vers des interprétations à connotations culturelles (dans le passage ci-dessous en l'occurrence, Rosie Carpe est reléguée aux classes inférieures, à une caste d'intouchables condamnée aux travaux ingrats). Cet aspect fataliste, voire absurde, est en effet cultivé dans les œuvres littéraires de l'auteure.

- « - Tu ne dois pas toucher Maman, murmura Titi. (...)
- Pourquoi donc ?
 - C'est comme ça, dit Titi, le regard flou. Personne ne s'approche de Maman. C'est la règle. Je ne veux pas que les gosses la touchent et je ne veux pas qu'elle mange à notre table. C'est comme ça depuis longtemps. (...)
 - Mais ... pourquoi ? Répéta Lagrand.
 - Je ne sais pas, dit Titi. Il se peut même que Maman ne le sache plus. N'est-ce pas, Maman ? Mais il doit en être ainsi, peu importe pourquoi¹. »

Cela étaye la mise en parallèle de tous les ouvrages ndiayïens sans distinction de public. Les mystères ne se laissant percer ni par la curiosité enfantine ni par l'entendement adulte, se dédoublent intertextuellement (d'où le rapprochement de la Diabliesse et de Providence) et, en outre, se reflètent mimétiquement ; aussi voit-on dans l'extrait ci-dessus une scène où Lagrand revêt le costume du destinataire incrédule et intrigué auquel on oppose des répliques sémantiquement rigidifiées. L'ignorance (que l'on s'y complaise ou tente de s'y soustraire) touche la plupart des personnages ndiayïens et sert ainsi un versant du chaos, le non-sens, que NDiaye, selon ses propos, tente d'ordonner en rétablissant une harmonie (toute relative) et en faisant de telle sorte que l'un des personnages brise un tabou. Cela à l'exemple de Lagrand qui a outrepassé l'injonction du fils, et presque commis le sacrilège de saisir « fermement le poignet de Rosie² », un geste qui lui vaudra le châtement de l'ostracisme comme pour celle qu'il épousera afin que l'ordre intimé par Titi soit à jamais transgressé.

- « - Il a touché Maman !
Les enfants se mirent à couiner d'effroi.
- Allez-vous-en, tous les deux ! Ne revenez pas ! Non, il ne faut plus jamais revenir ici ! Jamais, jamais, jamais³. »

1. Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, p. 328.

2. Ibid., p. 332.

3. Ibid.

Le questionnement est, par conséquent, mis au centre de l'œuvre ndiaïyenne qui le veut primordial et intarissable. Aussi le « pourquoi » de Lagrand résonne-t-il, le lecteur se l'appropriant. Les interrogations se font également écho et se transmettent dans « la tradition orale ¹ » dont les thèmes s'inscrivent sur un fond social ; d'où l'intérêt porté par « l'ethnologue soucieux de déceler, sous l'affabulation, la mise en question de problèmes que la société qu'il étudie n'a pu résoudre de façon entièrement satisfaisante et que ses membres ne cessent de se poser, génération après génération². » Ce questionnement atteint, de surcroît, des sphères plus abstraites, et le conte s'apparente alors à une maïeutique par laquelle l'auditeur est appelé à la réflexion ;

« Encore l'explication psychologique doit-elle rester voilée, le bon conteur laissant à son public le soin de tirer du récit une morale qui n'est pas toujours évidente³. »

Ainsi l'implication du destinataire se révèle être un enjeu capital du récit dans ses variantes orale et transcrite, et l'éveil du lecteur, de tout âge, est sine qua non à la bonne réception de l'ouvrage. NDiaye, de part sa conception d'une littérature sans complaisance, ne déroge pas à ce postulat et sollicite tout autant les enfants et les adultes. Par conséquent, elle conçoit pareillement les deux déclinaisons littéraires puisque le canevas narratif établi dans le conte est assimilable à celui de l'œuvre théâtrale ou romanesque, et n'y sont épurés que certains traits.

« Littérature enfantine ou littérature tout court, c'est une question de syntaxe, pas de sujet. (...) C'est la forme qui est allégée et non le fond⁴ ».

Face à des œuvres appartenant à des genres différents mais somme toute comparables, il semble possible de puiser dans l'une ce que l'on ne peut trouver dans l'autre afin de formuler des prémices de réponses aux questions que l'auteure ne cesse de poser. Et si, comme évoqué antérieurement, l'hypotexte, en comparaison avec l'hypertexte, paraît d'une constitution fluette, on pourrait, a contrario, y voir un texte rassemblé dont les éléments clés ne se dispersent et ne se perdent pas dans l'abondance d'un plus ample ouvrage. Aussi le lecteur, qui se penche sur l'exploration du conte *La Diablesse et son enfant*, y trouverait-il des indices escamotés dans la pièce théâtrale. Alors que le personnage de Providence est catalyseur d'une hystérie collective,

1. Denise Paulme, op. cit., p. 15.

2. Ibid.

3. Ibid., p. 45.

4. Marie NDiaye, propos recueillis par Christiane Connan-Pintado, « L'Enfant, le jeu, la ville », *Autrement*, coll. *Mutations*, n°193, 2000.

agissant telle « une Erinye (...) réactiva[nt] [les] remords¹ » ou une Pandore d'une beauté attirant jalousies et désirs entre autres, et est donc perçu par les villageois comme maléfique, le personnage du conte est d'emblée désigné par « la diablesse », une appellation ressortissant au regard intradiégétique porté sur cette mère dont la recherche de son enfant prit fin quand elle retrouva « une fillette à la tête couverte de petites nattes² » et aux pieds « difformes³ ». Outre une paratextualité plus explicite, l'héroïne, de même que son enfant, s'incarne en un être plus tangible que celui de l'œuvre *Providence* où la protagoniste éponyme et sa progéniture demeurent presque idéels. Et ce, bien que les attributs soient hétérogènes dans la mesure où la description de la petite fille constitue un réseau sémique connotatif de la culture africaine, tandis que celle de la diablesse procède du fabuleux étant donné l'hybridité du personnage auquel est prêté un caractère du règne animal déterminant sa particularité. En revanche, celle de Providence, dont les pieds sont un point de focalisation, demeure un mystère.

« C'étaient de petits sabots noirs et fins comme ceux d'une chèvre, séparés par une longue fente⁴. »

Quel que soit le degré de complémentarité entre les œuvres pour la jeunesse et celles destinées aux adultes, la présence constante de la figure enfantine dans les deux types d'ouvrages constitue un motif suffisant à l'établissement d'un parallélisme. Ce lien est d'autant plus infrangible que l'on perçoit aisément les thèmes qui se télescopent et que l'on peut les rapprocher d'une source commune, à savoir les sujets traités dans la tradition orale. Parmi les exemples illustres de cette similitude, on peut évoquer celui de l'acharnement à l'encontre d'un enfant que l'on martyrise et qui finit par prendre sa revanche sur le géniteur maltraitant, et partant sur une société indifférente ou à peine compatissante. A titre d'exemple, Lagrand s'acquitta de son devoir de mener Titi à l'hôpital, pourtant sans diligence aucune, sans s'assurer de sa survie et empli de répulsion envers le petit garçon qu'il assimilait à « un petit rat blanc⁵ » atteint d'« une répugnante maladie⁶ » car « c'est, tout de même, la maladie des rats⁷ », une métonymie qui assoit ici la métaphore puisque le vecteur de la leptospirose n'est autre que l'urine des rongeurs contaminant des goyaves « dévoré[es] avec cette glotonnerie d'enfant qui

1. Andrew Asibong et Shirley Jordan, op. cit., p. 42.

2. Marie NDiaye, *La Diablesse et son enfant*, p. 32.

3. Ibid., p. 33.

4. Ibid., p. 10.

5. Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, p. 266.

6. Ibid., p. 271.

7. Ibid.

par ailleurs ne mange rien, n'aime rien...¹ ». En effet, l'existence de Titi représente dans *Rosie Carpe* un axe narratif central (en dépit du rôle figuratif de l'enfant jusqu'à sa réapparition à la fin de l'œuvre) dont on pourrait voir l'ébauche dans cette constatation de Denise Paulme.

« Dans les légendes de tous les peuples on trouve le thème de l'enfant persécuté, qui survit à la persécution et se trouve habilité par elle aux plus hautes destinées². »

Sous l'image allégorique de « l'enfant [qui] s'accouche seul, coupe son cordon, grandit à vue d'œil. [Et] se nomme lui-même³ », nous pouvons voir le versant plus vraisemblable du sujet traité par NDiaye : face à l'incompétence voire la malveillance parentale, l'enfant est souvent livré à lui-même, est amené à se construire seul, en définitive à exister par ses propres moyens. Titi n'a pas succombé à la maladie, « a su mener sa barque⁴ » concède Rosie, pour devenir professeur et possesseur d'une « voiture (...) récente, confortable⁵ » ainsi que d'« une vaste maison de béton blanc, à deux étages, ceinte de galeries à colonnades de béton dans le goût antique⁶. »

« Mais ce n'est pas cela, la vérité est ailleurs, se dit-il. Il le voyait bien : que Titi ne fût pas mort alors que Rosie avait souhaité sa mort si profondément, qu'il fût devenu professeur de mathématiques au collège, propriétaire d'une voiture et d'une maison à Morne-à-l'Eau, une obscure réticence dans la volonté de Lagrand l'empêchait d'y croire, en dépit du fait qu'il le constatait et, même, s'en réjouissait⁷. »

Ainsi l'accent est-il mis sur l'opulence dans laquelle le corps chétif et exsangue de Titi se répandra pour évoquer un prolongement qui confère au personnage une plus grande envergure : la prospérité n'étant que le pendant de la postérité. Cette dernière, dont la réalité est constatée par un Lagrand en désarroi, est amplifiée par le truchement d'un indéfini emphatique qui rappelle à celui qui sauva Titi ses limites ; celles d'un corps décrépité et d'un homme sans progéniture. Abasourdi par la cohue des « innombrables enfants de Titi et Lisbeth⁸ », Lagrand ne cesse de s'interroger sur le sort qui lui a été réservé.

1. Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, p.272.

2. Denise Paulme, op. cit., p. 100.

3. Ibid., p. 253.

4. Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, p. 329.

5. Ibid., p. 322.

6. Ibid., p. 324.

7. Ibid., p. 322-323.

8. Ibid., p. 332.

« Où est ma famille, où sont... ? Son haleine lui semblait âcre, envieuse. Je ne suis plus tout jeune, pensa-t-il, irrité de son propre dépit¹. »

« Il s'était dit, pressant le pas, un peu hébété : Où sont mes enfants ? Où est ma ...² ? »

L'inversion des paradigmes « enfants » et « famille » et leur omission alternée marque l'appréhension due à leur absence. Ce fatalisme empreignant le terne bilan auquel le personnage réduit son existence réfère à une vision qui renvoie plus particulièrement aux origines paternelles de NDiaye, étant donné que « (...) la seule richesse véritable en Afrique est celle des enfants. (...) Si le sort d'une femme stérile est digne de pitié, celui de l'homme vieillissant privé d'enfants (...) n'est guère plus enviable³. » (Cet aspect nous fait penser par ailleurs à Khady Demba dans *Trois femmes puissantes*, dont les vicissitudes débutèrent au décès de son mari et eurent pour cause la rudesse et l'animosité de sa belle-famille qui la chassa car la veuve fut incapable de procréer.) Toutefois, loin des conceptions manichéennes, les statuts s'interchangent et les destinées se mêlent, la réussite personnelle est alors teintée d'échec social et inversement. La luxuriance au sein de laquelle se mue Titi, et qui est dénotée notamment par l'élément végétal, acquiert une dimension symbolique révélatrice d'une propension orgiaque compensatrice car étoffant un personnage rachitique, toutefois sans le protéger de son indigence sociale. Les personnages ndiayiens sont, en effet, profondément ancrés dans leur environnement ; l'auteure prête aux hommes, à la faune et à la flore le même code signifiant, ce qui laisse régner une atmosphère proche de celle des contes ancestraux où des liens symbiotiques rendent l'homme inséparable de son milieu vu que les légendes sont attachées à « l'acte de la création, à une cosmogonie⁴ ».

« D'énormes rosiers chargés d'une profusion de fleurs rouges au stade extrême de l'épanouissement s'écroulaient par-dessus la clôture et Lagrand perçut tout de suite l'odeur des roses épuisées⁵. »

Titi sera toujours « considéré (...) comme (...) une méduse » par Lagrand en dépit de la contrition de ce dernier. Il restera prisonnier d'un état d'enfance valétudinaire, y compris lors de l'épisode florissant de sa vie ; ainsi, même marié, quand « Lisbeth se fâche, (...) ils se

1. Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, p. 324.

2. Ibid., p. 333.

3. Denise Paulme, op. cit., p. 287.

4. Ibid., p. 278.

5. Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, p. 324.

battent, tous les deux, mais [il] est moins fort qu'elle. Il n'a jamais été costaud¹. » Le rôle social de Titi se limite à celui du réprouvé sur lequel on ne cesse de s'acharner.

« La fin même ne voit pas l'Enfant réintégré dans la société, elle le laisse toujours errant aux confins du village où l'ogresse le pourchasse². »

Cependant, les déconvenues de Lagrand n'empêchent pas l'aura positive du personnage perçu par l'auteure « comme un homme de bien, doté de la faculté de se mettre littéralement à la place de l'autre, de souffrir pour lui. Il essaie de faire les choses de la manière la plus correcte possible³. » Grâce à cette capacité à l'empathie et à son aménité (car l'image prégnante du personnage est celle d'un homme accueillant Rosie Carpe en Guadeloupe, alors que le propre frère de celle-ci, Lazare, s'était soustrait à son devoir dont s'acquitte, affablement, celui qui « devait s'incliner, étant si grand, pour l'embrasser, quatre fois, comme en famille⁴. ») Lagrand est promu à un accomplissement social plus enviable que la fortune personnelle.

« La réussite individuelle compte peu en regard de la survie du lignage et de la bonne entente nécessaire à la vie en commun. L'individu donné en exemple (...) c'est l'homme moyen, sans ambition excessive, mais patient, serviable et bon voisin⁵. »

Ici distingue-t-on les deux aspects ayant, tous deux, rapport à l'humanité et déterminant la réalisation de l'individu : l'homme procréant et bienveillant est celui qui assure d'une part la continuité de l'espèce, et d'autre part participe à l'unité communautaire. NDiaye a donc attribué la première forme de réussite à Titi (à savoir sa nombreuse progéniture) et a gratifié Lagrand de la deuxième, faisant de lui, y compris sur le plan actantiel, l'axe central autour duquel les autres personnages gravitent (la constance du personnage est par ailleurs perceptible dans sa présence de l'incipit jusqu'à l'épilogue). Il est le sauveur non seulement de Titi mais surtout de Rosie (qu'il a préférée à son double flamboyant Rose-Marie Carpe et affranchie de la dégradation dans laquelle la tenait Titi). En effet, il existe un point commun décisif entre ces trois instances actuelles : l'abandon parental que, nous l'avons précédemment vu, l'auteure estime inadmissible. Certains événements ressortiraient ainsi à une fonction de « réparation » selon la terminologie proppienne, « le méfait initial est réparé ou le manque comblé⁶ », toutefois

1. Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, p. 329.

2. Denise Paulme, op. cit., p. 267.

3. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, 2001.

4. Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, p. 13.

5. Denise Paulme, op. cit., p. 49.

6. Vladimir Propp, E. M. Mélétski, *Morphologie du conte* suivi de *Les Transformations des contes merveilleux* et de *L'Etude structurale et typologique du conte*, traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Editions du Seuil, 1970, p. 66.

pas intégralement dans l'œuvre ndiayienne où on parlerait plutôt de compensation. Les actions et leurs répercussions n'ont pas la netteté que leur attribue le conte où « l'épreuve », en l'occurrence, « s'avère (...) l'expression fonctionnelle, dynamique et anthropomorphique d'une structure signifiante complexe, comportant un négatif et un positif¹ ». Celle-ci, d'un aspect initiatique et ayant une finalité qualifiante (le héros qui triomphe du mal en prouvant sa bravoure), est supplantée chez NDiaye par une épreuve que le sang qui coule dans les veines des personnages leur impose, et les valeurs axiologiques en sont éclaboussées. L'auteure pose, entre autres, la problématique de la responsabilité en mettant en avant l'aspect contaminant des relations familiales viciées. Les rôles sont rarement pleinement assumés car ils sont partagés. Les sévices se transmettent et se reconnaissent, et dans « la constance de cette thématique de l'abandon et de l'exclusion² » qui atteignent essentiellement, « comme dans la littérature des contes et des chansons populaires, les principales victimes [que] sont les enfants³ », se crée un effet de regroupement d'une progéniture souffrant la maltraitance ou la négligence parentale.

Cela devient une revendication d'appartenance chez Leduc qui verra en Jacques Guérin son alter ego masculin vu leur naissance illégitime. Or cette disposition à l'agrégation, outre l'aspect communautaire et donc définitoire qu'elle revêt, devient souvent une caractéristique grégaire étant donné qu'elle prend une dimension intergénérationnelle quand la souffrance engendre la violence. Ce cercle vicieux a été décrit autant par Leduc que par NDiaye, et si la première a mis l'accent sur le sort s'acharnant contre toute la lignée matrilineaire, la deuxième lui donne une tonalité mythique.

« 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. (...) Je ne crois pas aux vampires, mais j'aime cette image⁴. »

Titi et Lagrand matérialisent des profils antagonistes et pourtant complémentaires comme le sont la petitesse et la grandeur (cela est suggéré par une onomastique foncièrement réaliste que l'on retrouve dans la plupart des œuvres de NDiaye, et si la référence est évidente dans le nom « Lagrand », elle est insufflée par l'assonance du diminutif du prénom Etienne,

1. Vladimir Propp, E. M. Mélétski, op. cit., p. 225.

2. Dominique Rabaté, op. cit., p. 26.

3. Jean-Jacques Vincensini dir., op. cit., p 127-128.

4. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, 2001.

Titi, par lequel le personnage sera désigné même à l'âge adulte), les couleurs ternes et celles « miroitante[s]¹», l'état souffreteux et celui vigoureux. La dualité sous-tend par ailleurs la schématique des contes où on montre « le modèle des deux conduites entre lesquelles chacun peut toujours choisir² ». L'image centrale de la littérature orale n'échappe pas à cette dichotomie, ainsi voit-on la figure de la mère scindée en deux : « la mère sous son aspect bénéfique [qui] participe à la création du monde³ » s'opposant à « la mère dévorante, dont la fureur de destruction n'a d'égale que sa fécondité⁴. » L'élément féminin demeure central dans la culture populaire, et si chez Perrault la matrice génératrice est ingurgitée, dessinant un schéma régressif et esquissant le thème de l'anthropophagie où l'ascendance féminine est la victime et l'objet, celle-ci est souvent un sujet agissant dans le conte africain où elle est investie d'un rôle de protection, ou représente une entité d'anéantissement et d'engloutissement. En effet, on y retrouve le dénouement récurrent où le héros est « sauvé (...) par l'intervention de sa mère, ou de sa grand-mère, ou de sa première épouse⁵ », aussi bien que le sujet de la « sorcière aval[ant] à leur naissance tous les enfants qu'elle met au monde⁶. » Ces deux figures maternelles antinomiques sont d'autant plus essentielles que toute la taxinomie de l'univers des contes s'appuie sur leur antagonisme.

« L'opposition mort/vie qui double celle entre mère dévorante et mère bénéfique en reflète d'autres, qui n'ont rien que d'attendu : cru/cuit, viande/végétaux, plantes sauvages stériles/agriculture et cuisine⁷. »

Pris entre les extrêmes, on aspire toutefois à la mesure et à l'harmonie que l'exemplarité fondatrice du conte aiderait à atteindre, l'un des « enseignements » consistant dans le fait qu'« un certain équilibre doit être respecté⁸ » (bien que cela ait une teinte phallocratique étant donné qu'il s'agit de « l'instauration d'un ordre viril qui succède au chaos⁹. ») NDiaye également, nous l'avons évoqué, a fait le choix d'« ordonner le chaos », néanmoins l'équilibre escompté n'est nullement dû à un quelconque pouvoir humain mais à une force universelle qui rétablit l'ordre. Cependant, cette puissance ne jugule pas toujours les flots destructeurs des personnages, elle tempère sans rompre. A l'inverse, l'auteure rend le choix ardu quand il s'agit

1. Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, p. 14.

2. Denise Paulme, op. cit., p. 38.

3. Ibid., p. 308.

4. Ibid., p. 296.

5. Ibid., p. 34.

6. Ibid., p. 301.

7. Ibid., p. 313.

8. Ibid., p. 34.

9. Ibid., p. 311.

de ses personnages. Elle dédouble et double les profils dans une procession interminable de disparitions et de renaissances. L'œuvre ndiayenne procède à un éclatement et une recomposition incessante des figures que l'on perd au milieu des réflexions (dans la pleine acception du terme : pensées et images convergent et divergent à l'envi). Cette composition en écho est servie par l'usage fourni du « récit de pensées [qui] se ramène toujours et sans reste, soit (...) à un récit de paroles, soit (...), pour les cas où il ne pose pas par son procédé même ces pensées comme verbales, à un récit d'événements. Une fois de plus, le récit ne connaît que des événements ou des discours (...). La « vie psychique » ne peut être pour lui que de l'un, ou de l'autre¹. » Cette distinction, NDiaye la fait / rend des plus délicates car si les pensées coupables de Lagrand « se disant : « Je ne vaudrais pas mieux que Rosie² » nous sont dévoilées par le truchement du « monologue » ou du « discours » « rapporté[s] »³ selon les terminologies respectives de Dorrit Cohn et de Gérard Genette, elles sont étayées du comportement équivoque du personnage écartelé entre compassion et indifférence, et forcé à une paternité qui le révolte autant que la minuscule personne de l'enfant qu'on lui lègue.

Le dédoublement chez NDiaye est également narratif puisque son œuvre adopte parfois une structure « cyclique » assimilable à celle du conte où « les deux parties successives peuvent être jouées par deux personnages différents, le second (...) agissant à l'inverse du premier ; le conte prend alors une forme en miroir, chacun des personnages étant récompensé ou puni selon ses mérites⁴. » Cette charpente discursive constitue par ailleurs une manière d'apporter une toute relative harmonie au sein de la confusion régnante, notamment dans les existences de Ladivine Sylla et Clarisse Rivière qui suivent des parcours à contresens puisque cette dernière qui a contraint sa mère à ne se produire que « sur la scène où sa fille l'avait forcée à monter⁵ » la privant de connaître l'existence de sa petite-fille, Ladivine Berger, et la vérité sur la sienne, finit par quitter cette scène afin que seule sa mère, qui avait vécu dans l'ombre, soit dans la lumière.

1. Gérard Genette, *Discours du récit* suivi de *Nouveau discours du récit*, Collection Points Essais, Editions du Seuil, 2007, p. 338.

2. Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, p. 270.

3. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, p. 336.

4. Denise Paulme, op. cit., p. 33.

5. Marie NDiaye, *Ladivine* p. 17.

L'auteure place le début de son roman sous le signe du mensonge en en développant l'isotopie ; d'où la métaphore filée : « secrètement » (p. 11) « dissimuler » (lad p. 12) « simulait » (lad p. 14) « théâtre » (lad p. 15), « jeu », « comédie », « masque » (Ibid.), « confondue » (lad p. 16), « débusquée » (Ibid.), « feignant » (lad p. 17), « figure dramatique » (Ibid.), « clandestinement » (Ibid.), etc.

Demeurant dans l'inauthenticité, Clarisse Rivière condamne ses relations avec les membres de sa famille à la superficialité, et partant en provoque l'étiollement. Elle reste recluse, cloîtrée par et dans ses peurs qui la poussent à l'impassibilité se figeant – sur l'image servant d'illustration à l'article où sa mère apprend sa mort – sous les traits d'un « beau visage sérieux, un peu triste et inquiet, (...) et tendu vers le photographe avec le souci un peu anxieux de bien faire¹. » La neutralité et la passivité sont en effet le propre de celui qui est hanté par la crainte de l'action et de l'erreur, voire de la faute. Clarisse trépasse car elle n'est que l'ersatz de Malinka, le pseudonyme ainsi que le masque tombent car ils ne sont que simulacres. La déchéance et l'enfouissement, jusqu'à l'inhumation, dans le mensonge de la fille est parallèle à la renaissance de la mère grâce à la reconnaissance de son enfant, même si ce fut éphémère, mais également grâce à la rencontre de Richard Rivière, et en outre du chien, incarnation possiblement équivoque et apôtre d'un message univoque.

« Mais, ce samedi, elle se montra ouverte, presque cordiale. Sa fille Malinka était en train de la reconnaître². »

Le procès de Freddy Moliger, inculpé de l'assassinat de Malinka, aura finalement permis l'acquisition d'une certaine connaissance jusqu'alors voilée, et par là même l'existence de Ladivine Sylla. Le cheminement de la mère et de la fille se fait de l'obscurcissement vers l'éclaircissement et de la vérité occultée vers son rétablissement, et inversement.

« Elle en eut un éblouissement de bonheur.

Elle fut certaine qu'il était venu leur apprendre tout ce qu'il savait, qu'il avait traversé pour cela bien des tourments et des fatigues.

Il leur apportait 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 jour³. »

Au milieu de ces chemins, les croisements se font nombreux et les probabilités infinies, ces variations caractérisent aussi certains personnages dont l'auteure multiplie les facettes, alors qu'elle limite d'autres à certains traits. Cela, paradoxalement, lisse les visages des premiers, les rendant plus visibles et tolérables et, en revanche, présente les deuxièmes sous une image insoutenable, voire non humaine ; d'où leur rapprochement avec des figures mythiques. NDiaye recourt à l'imaginaire légendaire ou populaire et crée un réseau symbolique dont la mise en exergue n'agit nullement dans une visée d'euphémisme ou de circonlocution. Au contraire, les

1. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 140.

2. Ibid., p. 139.

3. Ibid., p. 403.

renvois au monde merveilleux permettent une densité sémantique, voire stylistique dans la mesure où s’y concentrent la métonymie-synecdoque, la connotation, ou encore la diatypose étant donné l’intensité et la condensation descriptive des symboles.

La complexité structurelle, qui va de pair avec celle des figures protéiformes qu’elle met en scène, s’accompagne de celle du message et de la portée métatextuelle. La prépondérance, déjà relevée, du questionnement chez NDiaye est, au premier abord, visible à travers la ponctuation – le point d’interrogation s’imposant comme un fort marqueur textuel. Cela est vrai dans les romans de l’auteure aussi bien que dans ses contes pour enfants. Ce qui oppresse les personnages des romans, tel que le motif récurrent de l’obligation de l’attachement filial et de l’acceptation du marquage intergénérationnel, « car (...) comment prétendre n’être pas ce qu’on ne voulait pas être, ce qu’on avait pourtant le droit de ne point vouloir être¹ ? », se muent d’un tourment habitant en l’occurrence Malinka, en un sujet posé sous le regard de l’enfant. NDiaye va à contre-courant de la légèreté canonique, et « du rôle médiateur du conte dans son ensemble. Ce rôle [qui] résout les contradictions entre la structure et les événements, entre la continuité et l’histoire, entre la société et l’individu². »

A l’image de ses romans, ses œuvres destinées à la jeunesse s’érigent en manifestes contre les exclusions et les abus, elles font ainsi défaut à la fonction de conciliation entre l’individu et son environnement micro et macro social. Et bien que « la concession de Marie NDiaye à l’âge du public visé consiste à veiller, elle qui dit ne se “pose[r] absolument pas la question du bonheur”, à ce que, dans ses livres pour enfants, “la fin ne soit pas désespérante” »³, l’auteure ne semble pas tenir à ce que la clause de ses contes soit réjouissante pour autant. Ses personnages demeurent en butte au problème et à la problématique (car l’écrivaine ne cesse de susciter et d’inciter à la réflexion) de l’intégration familiale, et plus largement, communautaire. Et si la diablesse (re)fonde (le texte « pla[çant] les enfants dans de stimulantes situations-problèmes⁴ », la version retenue dépendra de leur « lecture créatrice⁵ ») un foyer, elle demeure apatride, et son exclusion est d’autant plus radicale qu’elle s’associe à celle de la petite fille qu’elle recueille. Par ailleurs, NDiaye ne lève pas le voile sur ce qui unit la diablesse à l’enfant : la cellule familiale est-elle due au lien du sang ou à un regroupement d’individus semblables ? Le seul élément mis en exergue étant la rencontre par laquelle les deux

1. Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 16.

2. Vladimir Propp, E. M. Mélétsinski, op. cit.,

3. Andrew Asibong et Shirley Jordan, op. cit., p. 51.

4. Ibid., p. 44.

5. Ibid.

personnages se reconnaissent grâce à leurs particularités et s'accordent confiance et bienveillance.

La littérature ndiayienne ne se conçoit pas sous le mode de la légèreté, l'enfant est considéré comme un lecteur, voire un interlocuteur, à part entière. NDiaye, comme Leduc, n'a aucunement une vision réductrice de l'enfance, celle-ci résidant au cœur de la perception d'autrui mais également de soi-même.

« Qu'escomptiez-vous de la littérature à douze ans, lorsque vous avez commencé à écrire ? M.N. J'espérais qu'elle me sauve de la vie réelle et ordinaire qui me semblait terrifiante. Qu'elle fasse de moi quelqu'un de spécial, d'unique même. J'avais l'impression, enfant, d'être invisible. J'espérais, sans que cela soit conscient, que l'écriture me rendrait visible et me protégerait en même temps¹. »

En écrivant, NDiaye a voulu faire exister la petite Marie, et par une partie non négligeable de son œuvre elle cherche à guider l'enfant-lecteur. Elle jette ainsi le pont entre l'enfant qu'elle était et qui tentait de dompter une réalité « terrifiante », et l'enfant dont elle fait un public privilégié en lui proposant des textes quintessentiels ; ses idées y étant transcrites dans la simplicité des vérités qui s'avouent, sans ambages ou fioritures. Et peut-être fait-elle une confiance à l'enfant qui la lit en s'écrivant elle-même dans *La diablesse et son enfant*, la mère, ou l'auteure, enveloppée dans son étrangeté qui finit par reconstituer sa petite famille, ou son être, en portant en son sein le fruit de ses entrailles, en chérissant sa fille, ou son œuvre qui, certes est imparfaite, mais est sienne. Si on se permettait une telle interprétation, elle regrouperait, d'une part, le thème constituant une « obsession » pour NDiaye, à savoir celui de « l'étrangeté » qui implique « toute (...) sorte de différence finalement. Ça peut aussi être la différence entre être artiste et ne l'être pas² », l'auteure n'omettant pas d'évoquer à plusieurs reprises « l'étrangeté d'être écrivain³ ». Et d'autre part, le style iconographique ndiayien (se situant au niveau de la conception puisque « souvent l'idée d'un roman [lui] vient à partir d'une image (...) ou de plusieurs images⁴ », et de la réalisation) où le symbolisme a deux déclinaisons : allégorique dans la mesure où « on peut parler de « paraboles » pour désigner ces récits⁵ » qui réfèrent à des créatures mythiques ; et chromatique puisque les couleurs et les perceptions, dans la grande majorité des œuvres de l'auteure, s'imposent à l'herméneutique tout autant que le schéma actanciel ou narratif.

-
1. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, 2001.
 2. Paula Jacques, entretiens avec Marie NDiaye, 2001-2005.
 3. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure.
 4. Paula Jacques, entretiens avec Marie NDiaye.
 5. Andrew Asibong et Shirley Jordan, op. cit., p. 46.

« Avec *Autoportrait en vert* – ce vert dont Michel Pastoureau dans son *Dictionnaire des couleurs* nous rappelle l'origine diabolique. Au fil des méandres, des allers et retours temporels de ce curieux récit, Marie NDiaye se livre à une peinture indirecte d'elle-même, à un autoportrait en écrivain, dérivant d'un lieu à un autre, d'un fantôme à un autre¹. »

Si ce lien entre les deux œuvres, à savoir *Autoportrait en vert* et *La diablesse et son enfant*, est extrapolation, il semble évident que les expériences et l'existence de NDiaye (en l'occurrence, en parlant de cet « autoportrait », l'auteure évoque un schéma ternaire dont les éléments sont la mère, les enfants et la littérature²) s'incrivent en filigrane dans ses ouvrages, sans aller cependant au raccourci métonymique confondant l'œuvre et son écrivain.

Ainsi l'image représentant l'auteure semble-t-elle plus trouble que ne laissent voir les contours dessinés d'une carrière littéraire sans à-coup, plus fragile et tremblante que ne laissent percevoir les réponses assurées de NDiaye. Cette dernière, faisant transparaître une enfance fébrile, nous permet d'entrevoir une adulte dont le reflet imperturbable s'estompe pour montrer un visage plus en proie aux interrogations et aux incertitudes qu'il n'y paraissait. Et à ces questionnements qui, probablement, se bouscuaient dans sa tête d'enfant, devenue grande, l'écrivaine tente d'y trouver une réponse, toute partielle qu'elle est. Des débuts de réponses que la petite fille perspicace recherchait en examinant le monde qui l'entoure.

« N. O. - Pourquoi écrivez-vous ?

M. Ndiaye. - Cette question est fatalement liée pour moi à l'enfance. Je me revois très bien (et c'est aussi précis et coloré dans mon souvenir que certaines scènes de films), petite fille, accoudée à la fenêtre ouverte de ma chambre un après-midi d'été et regardant aller et venir sur le parking les habitants de la cité de Fresnes où je vivais alors. Je sens encore l'odeur pas désagréable du goudron fondu au soleil, des pneus brûlants, et je ressens comme je le ressentais la ferveur particulière qui animait les voix, les gestes, parce que c'était l'été et qu'il faisait si chaud, toute cette gaieté un peu inquiète, nerveuse³. »

Cette quête du sens, NDiaye s'y attelle encore en scrutant ses congénères, en disséquant, avec ces mêmes sens aiguisés depuis son enfance, telle une entomologiste d'une rigueur et d'une précision inouïes, les plus infimes vibrations de l'âme humaine et les plus subtils tressaillements du corps. Et, incontestablement, le champ d'observation principal demeure le milieu familial puisque « tout ce qu[elle] écri[t], c'est une espèce d'exagération des histoires que

1. Dominique Rabaté, op. cit., p. 12.

2. Paula Jacques, entretiens avec Marie NDiaye, 2001-2005.

3. Gilles Anquetil et François Armanet « Se définir, c'est se réduire », entretien avec l'auteure, *Bibliobs*, publié le 3 Novembre 2009.

l'on trouve dans toutes les familles¹. ». Or ce champ s'avère miné, jonché d'encombres, d'embûches.

« La famille n'est plus qu'une terrible structure à produire dettes et névroses, culpabilités et désirs de fuite ou de meurtre². »

A l'instar de NDiaye, Violette Leduc appréhende l'atavisme en l'associant au fatalisme dont les géniteurs et particulièrement la mère, ainsi que la progéniture, sont accablés. La procréation appesantit et frappe de disgrâce le corps générationnel dont le sort est tout aussi repoussant que le visage, tribut et attribut de Leduc.

« Je crois aux névroses des parents, à l'hérédité, aux névroses de la mère pendant la portée, à la laideur qui est un obstacle pour une femme³. »

Toutefois, si nos auteures présentent le lien intergénérationnel comme une abjection et un avilissement, elles le métamorphosent en un monde onirique pour NDiaye et un style ardent, éclectique, et parfois électrique pour Leduc. Le matériau familial mortifère devient alors vivifiant. Les écritures de nos écrivaines seraient alors les pierres philosophales qui transmutent le plomb en or, le déracinement en envol, le rejet en universalité. C'est justement à cela qu'aspire Leduc en adoptant une écriture au souffle long, comme pour donner à ses mots l'extension leur permettant d'englober le monde dans sa totalité.

Le rapport atavique de l'auteure à l'origine paternelle se manifeste donc essentiellement dans la transcription, et quoique NDiaye revendique la non-appartenance, elle use de sa liberté à marquer son intérêt pour la culture africaine. Par le biais de la création, les liens se nouent ou se dénouent, l'écriture en est donc inaliénable car l'origine y constitue une source dont l'écluse endigue les flots ou laisse irriguer toute terre. On ne peut emprisonner un auteur, ni NDiaye qui a fait de son métissage une richesse (alors qu'on est souvent enclin à catégoriser, étiqueter, cantonner et par conséquent appauvrir), ni Leduc qui a transformé sa bâtardise en un puissant désir d'exister et une irrépressible volonté d'écrire et de crier. Celle qui fut rejetée clame son appartenance (quoique mêlée de mépris envers la figure paternelle, nos deux auteures ne quittant à aucun moment le mouvement oscillatoire dans lequel elles s'inscrivent) afin de contrecarrer la volonté paternelle d'oblitérer l'existence de la fille. Cette dernière tente d'être la digne légataire du père dont la succession testamentaire ne se ferait que par et dans les œuvres

1. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, 2001.

2. Dominique Rabaté, op. cit., p. 32.

3. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 74.

de l'auteure qui aspire ainsi à « légitimer sa vie par le pouvoir des mots¹ ». Cette revendication est hurlée par le biais d'une écriture boulimique et d'un rythme effréné perceptibles d'une part dans le désir incoercible de tout retranscrire (y compris les moindres faits de son existence, ce qui relèverait presque de la logorrhée dans son acception psychiatrique) et, d'autre part, dans des extraits qui participent d'une frénésie et d'une impétuosité scripturale (souvent débridée et toutefois parfois jugulée, notamment par une (auto)censure qui ne fait pourtant pas tarir les flots). Cela pourrait être illustré, notamment, par un long passage de *La Bâtarde* s'étendant sur trois pages – qui somme toute, sous les aspects exacerbés de la déstructuration, représentent une large partie de l'œuvre leducienne – où l'auteure traduit le tintamarre à la fois de la cohue parisienne et la cohue de sa propre existence où cohabitent les personnages antithétiques de Berthe, Hermine et Gabriel, survolés par le spectre de Fidéline. Ce chaos est reproduit par un texte dont la volubilité laisse se bousculer les termes presque dans un désordre syntaxique et orthographique, les mots s'égrenant dans une fébrilité paranoïaque.

« Paris est tuant Paris me tue Paris me noie je me promène et je meurs dans ce fleuve d'autos forcenées plus vite moteurs (...) j'ai tant de cimetières sur les épaules Fidéline Isabelle Gabriel ça meurt c'est mort fleurissez-nous petite mère (...) j'ai trente-deux dents malades sur le cœur tu n'es jamais contente Violette ne sois pas exigeante sois dans la vie bon sang pas de reproches manman (...) je suis la foule la foule me suit Hermine surveille la récréation Gabriel se soûle de sommeil Hermine Gabriel m'écartèlent ...² »

Les phrases déconstruites se heurtent dans l'absence de tout marquage typographique étant donné que l'auteure fait ressortir le texte de l'ensemble de l'œuvre par le recours à la ponctuation zéro et la suppression des majuscules qui auraient permis la délimitation, du moins partielle, des unités prosodiques puisque la majuscule « apporte [des] informations sur la structure grammaticale d'une phrase. Elle est à l'échelle du paragraphe (...) ce que le blanc est à l'échelle de la phrase. Elle isole³. » En privant une partie de son ouvrage de toute forme d'organisation, Leduc en fait le reflet de sa vie dérégulée, voire désagrégée. En effet, à propos de ce passage qui ne peut échapper à l'attention du lecteur, Colette Trout Hall estime :

« Les phrases sans ponctuation juxtaposent des images qui prennent une allure surréaliste. Elles rappellent le « dérèglement des sens » de l'écriture automatique, sauf que dans ce cas le dérèglement n'est pas induit artificiellement mais provoqué par la douleur des souvenirs⁴. »

1. Carlo Jansiti, op. cit., p. 161

2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 175-177.

3. Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Collection Tel, Editions Gallimard, 1991, p. 53.

4. Colette Trout Hall, op. cit., p. 78.

Dans un flux de mots qui requiert la sagacité, car « lire un texte non ponctué oblige une lecture à haute voix afin de retrouver le rythme interne des phrases ; cette absence de ponctuation apporte un certain mystère, un balbutiement énigmatique, qui enrichit la lecture¹ », l’auteure laisse refléter son propre mystère. En outre, en appelant son lecteur au discernement, elle lui délègue une tâche qui fait écho à celle dont elle peine à s’acquitter : cerner une existence riche en contradictions. Le paradoxe leducien s’écrit et se vit. Si Leduc désire fonder le sens (de son existence), NDiaye nourrit le projet de sonder le sens.

Les écritures de nos auteures se rejoignent dans le surréalisme expressif (du je) pour Leduc, fantastique (du jeu) pour NDiaye. La deuxième développe un imaginaire des faits, la première exalte un imaginaire des effets. L’écriture, que l’illégitimité leducienne a marquée et démarquée, s’en accommode par la transfiguration du repoussant en captivant, de la pénurie en orgie (le volume et le foisonnement de l’écriture leducienne) ; d’où l’attachement de l’écrivaine à tout ce qui, d’ordinaire, rebute. Et en en faisant partie, c’est également sa disgrâce qu’elle tente d’ennoblir par le seul moyen qui lui subsiste : sa plume. Tandis que l’écriture, qui s’est ouverte sur et a été découverte dans le métissage ndiayien, l’accommode par la transmutation du courant en intrigant, du fluet en enrobé (vu que la charpente de l’intrigue s’épaissit d’événements qui, tout en l’étouffant, lui donnent la dimension de ce qui se prête à maintes interprétations). Leduc et NDiaye se situent dans un au-delà du réel (le surréalisme étant courant littéraire ainsi que fonctionnement de l’esprit) où chacune se déploie, à sa manière, et où toutes deux donnent de l’envergure à l’enfance, celle-ci prenant son envol, portée par le mystère abyssal dont les auteures l’entourent et qui trouve source chez NDiaye dans l’amplitude extérieure de l’écrivaine, et chez Leduc dans sa profondeur intérieure. D’où l’intimité dont est empreint le processus de transcription leducienne, l’auteure plaçant son œuvre au sein d’un schéma binaire – et à l’instar de NDiaye, en aucun cas multipolaire – car, impersonnel, l’acte d’écrire serait dépourvu d’authenticité, par conséquent elle estime qu’« il faut écrire pour quelqu’un (...) mais ne pas écrire pour un public² ».

Si les deux auteures divergent, la première défrichant et labourant le champ de l’intime, la deuxième explorant les combinaisons de l’infini (NDiaye nous transporte dans des mondes parallèles où les créatures étranges pullulent et où le temps se disloque par l’effet des projections et rétroprojections), elles se rencontrent néanmoins dans leur choix d’une représentation de l’enfance comme légende. Légende puisque, chez Leduc, on oscille entre le vrai et le faux des souvenirs. On est sous l’emprise d’un narrateur enfant (*L’Asphyxie*) ou d’une adulte-enfant

1. Rolande Causse, op. cit., p. 193.

2. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 84.

(l'auteure oblitérant le passage des années), dans les trois volets du triptyque autobiographique : *La Bâtarde*, *La Folie en tête* et *La Chasse à l'amour*). On est assailli par une présence qui émane, survient de toute part, ne se laissant jamais oublier, on assimilerait ainsi l'enfant à une puissance indiscernable surgissant et sonnant tel un rappel à l'ordre, à l'évidence de sa présence. Légende également chez NDiaye étant donné que l'enfant est, d'une part, métamorphose, et d'autre part, résurrection. Il est ainsi un survivant aux tentatives de suppression et d'éviction. Dans *Rosie Carpe*, *Révélation*, *Les serpents* ou encore *Trois femmes puissantes*, Titi, Jacky et Khady Demba sont des incarnations d'êtres dont la force est inébranlable en dépit des assauts. En effet, Titi demeura en vie, qui plus est prospère ; Jacky se révéla d'une autre trempe que son père à la fois ogre et couard, défia son géniteur ainsi que la mort puisque son existence acquit la pérennité à travers celle de son prénom à la fois par sa réincarnation (dans le dernier enfant du personnage prénommé France) et sa désincarnation puisque Nancy l'appelle en ces termes : « Jacky, mon ange¹ » et que la grand-mère le concède : « Le garçon était une sorte de saint malgré sa laideur² ». En Khady Demba c'est l'enfant imprégnée de son être qui fit preuve d'une grande ténacité et d'une force de résistance incommensurable, presque inouïe, se cristallisant en « l'immanence d[e] (son) nom, dont les effets incantatoires apportent une note quasiment mystique au récit³ » qu'accroît l'onction de la martyre par sa métamorphose en un oiseau s'affranchissant des frontières et des humains qui l'ont opprimée ; par ailleurs, l'enfant dans la dernière nouvelle de *Tous mes amis* est une lumière éclairée et éclairante (paradoxalement pour la mère qui l'abandonne) car il en a la douceur et la fugacité (le texte nous laissant cette impression de fluidité entre autres par sa concision et par l'annihilation de la gravité de l'acte maternel dans le regard enfantin clairvoyant).

En définitive, l'enfance est mythifiée par le procédé chez Leduc et par la référence chez NDiaye ; nos deux auteures se rejoignent ainsi dans la vision d'une enfance transcendante puisque vouée à l'éternité des légendes. Elles se dévoilent dans et pour l'enfance dont elles sont aussi bien destinatrices que destinataires. Cependant, la pérennité des légendes ne réside-t-elle pas dans l'intrication de la vérité et de la fabulation ? L'autobiographie leducienne et la fiction ndiayenne ne sont-elles pas le résultat d'un savant mélange du vrai et du vraisemblable ? Ces légendes qu'elles ont transcrites ou transcrivent ne sont-elles pas les leurs ?

1. Marie NDiaye, *Les Serpents*, p.35.

2. Ibid., p. 36.

3. Lydie Moudileno, op. cit., p. 70.

2. *Voyage vers l'enfance*

Si la partie précédente s'intéresse à la littérature ndiayenne destinée à la jeunesse en l'abordant du point de vue thématique, elle nous laisse également lire une retranscription propre à l'auteure du réel. Le recours de cette dernière aux motifs du conte outrepassa la simple référence, il implique une refonte du monde que NDiaye perçoit à travers un prisme qui lui est particulier.

« Chacune de nos perceptions s'accompagne de la conscience que la réalité humaine est « dévoilante », c'est-à-dire que par elle « il y a » de l'être, ou encore que l'homme est le moyen par lequel les choses se manifestent ; c'est notre présence au monde qui multiplie les relations (...)¹. »

La théorie de Sartre nous éclaire indéniablement sur le paysage littéraire qui lui est contemporain, et on peut voir, en particulier dans une de ses constatations, ainsi formulée : « Un des principaux motifs de la création artistique est certainement le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde² », la principale revendication, voire le fondement, de l'œuvre de Violette Leduc dont il était, à l'instar de Camus quoique de manière plus discrète que Simone de Beauvoir, le lecteur et soutien.

Néanmoins, la perspicacité sartrienne permet également d'analyser prospectivement certaines particularités de l'œuvre de NDiaye. L'auteure allie, en effet, le fort, le beau et le laid. Dans son écriture, la dimension de « responsabilité » (sans toutefois nous aventurer à qualifier la puissance du mot ndiayien par le terme « engagement » dans sa pleine acception) fusionne avec une perspective esthétisante. Ainsi, quand la notion de responsabilité implique le lecteur qui est ainsi amené à s'investir³, l'aspect esthétique se manifeste, entre autres, à travers l'aptitude de l'écrivaine à aller au-delà pour être au cœur du sens, à l'atteindre en le contournant, et ce par le truchement du monde de l'enfance.

« Ecrire c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur. C'est recourir à la conscience d'autrui pour se faire reconnaître comme essentiel à la totalité de l'être ; c'est vouloir vivre cette essentialité par personnes interposées ; mais comme d'autre part le monde réel ne se révèle qu'à l'action, comme on ne peut s'y sentir qu'en le dépassant pour le changer, l'univers du romancier manquerait d'épaisseur si on ne le découvrait

1. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, les Editions Gallimard, 1948, p. 45.

2. Ibid., p. 46.

3. Etant donné que cette notion de responsabilité découle de « la fonction de l'écrivain [qui] est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent » (Jean-Paul Sartre, op. cit., p. 29-30.)

dans un mouvement pour le transcender. (...) Ainsi du monde romanesque, c'est-à-dire de la totalité des choses et des hommes : pour qu'il offre son maximum de densité, il faut que le dévoilement-crédation par quoi le lecteur le découvre soit aussi engagement imaginaire dans l'action ; autrement dit, plus on aura le goût à le changer et plus il sera vivant¹. »

Par ailleurs, le synthétisme des figures du conte n'est pas uniquement un maillon de la chaîne interprétative permettant la lecture textuelle, il constitue surtout une pierre angulaire de la lecture que l'auteure fait de son environnement de sorte que les éléments du monde imaginaire sont ainsi immanents au monde réel, en sont indissociables. Par conséquent, quand NDiaye concède trouver ce monde effrayant ou quand elle évoque son regard perçant et ses sens affûtés comme prémices de sa vocation d'auteure, elle laisse entendre qu'elle n'a pas tout à fait quitté un état d'enfance qu'elle prolonge grâce à ses ouvrages. L'enfance est donc sémantiquement constitutive de son écriture, non dans sa connotation d'immatunité (vu que l'auteure porte sa voix et ses œuvres jusqu'à l'aboutissement), mais dans son refus d'un monde rigidifié dans l'injustice. L'enfance est donc la témérité rejetant la laideur (des actions et partant de ceux qui les accomplissent), et paradoxalement, en transformant ses personnages en ogres, si rebutants soient-ils, NDiaye rend ce monde d'un aspect plus agréable. D'où l'omniprésence de l'enfance à toutes les strates de la création littéraire, à commencer par celui qui en est l'origine.

Tandis que cet état d'enfance se lit en filigrane dans le texte ndiayien, il est crié haut et fort chez Leduc. En effet, les références de cette dernière à l'immutabilité de son âge se font redondantes et révélatrices, si ce n'est d'un statut inchangé, du moins d'une nostalgie pour un état originel immaculé.

« Qui est-ce Violette Leduc ? L'arrière-grand-mère de son arrière-grand-mère après tout. Relisons-le, relisons-le. Ça, une naissance ? Une boule de naphthaline avec son odeur de bouderie. Des femmes trichent, des femmes souffrent. Elles plaisent : elles effacent leur âge. Je claironne le mien puisque je ne plaisais pas, puisque j'aurai toujours mes cheveux d'enfant². »

Cette auto-perception est partagée par l'entourage de l'auteure, tant et si bien que notre vision de l'être leducien devient indéfectiblement enfantine. En dépit de son excentricité, l'auteure semble donc partager un attribut a priori commun à ceux qui ont pour univers la création, comme si pour s'adonner à leurs tâches, il leur faut se réinventer continuellement, comme Philippe Delerm en fait la remarque :

1. Jean-Paul Sartre, op. cit., p. 67-68.

2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 19-20.

« “C’est un enfant”. Faut-il se féliciter d’être à soixante ans perçu de cette manière (...) ? Je ne me suis pas posé la question ainsi. Je ne me suis pas demandé si c’était valorisant d’être considéré comme un enfant. J’ai pensé que c’était profondément vrai¹».

Le regard qui est porté sur l’écrivain par son entourage renvoie à l’enfance, et ce selon une double focalisation puisque les autres observent en lui cet état inaltérable et qu’il se voit lui-même sous l’aspect d’un être demeurant intact, ou se désirant tel, face à toute forme de corruption, et le temps en est une. De la même manière un lecteur peut-il concevoir la réaction d’un auteur adulé auquel il voue une admiration sans faille et pour lequel il ressent une amicale complicité à force de curiosité et de recherches sur son œuvre et son existence. C’est le cas de René de Ceccatty à qui la longue étude de l’univers leducien permet quelques spéculations, et c’est spontanément qu’il imagine la réaction primesautière de Violette Leduc devant la force du lien qu’il a tissé non pas avec mais envers elle.

« Avec elle se produisait un événement irrationnel qui l’aurait emplie de stupeur et de fierté enfantine². »

C’est également le cas de Carlo Jansiti qui intitule le troisième chapitre de l’autobiographie consacrée à l’auteure « La plus vieille enfant du monde³ », et qui reproduit par ailleurs les témoignages de ceux qui appartenaient au cercle d’amis de Violette Leduc, notamment l’auteur Serge Tamagnot, « jeune homme fin et passionné de littérature que Violette a (...) connu chez Madeleine Castaing. (...) Ami de plusieurs écrivains, dont Henri de Montherlant⁴ ». Il apparaît donc que l’auteure était unanimement perçue comme une grande enfant.

« C’était une voix rêveuse de petite fille que je recevais, un murmure, comme une confidence⁵ ».

Cependant, le lien de l’enfance aux paradigmes de l’invariabilité et de la plénitude ne découle pas de sa préexistence. Le retour à un état d’enfance ne serait le synonyme d’une accession à une légèreté ainsi qu’à une disposition créatrice que par la construction inlassable et persévérante du pan de l’existence qui s’avère étalement de l’édifice de la vie. L’enfance ne se recouvre pas quand on est bien portant, elle est convalescence d’un corps douloureux. Violette a été enfant dans le manque, celui de la reconnaissance du père, celui de la confiance

1. Philippe Delerm, op. cit., p. 59.

2. René de Ceccatty, op. cit., p. 48.

3. C. Jansiti, op. cit., p. 413.

4. Ibid., p. 345.

5. Ibid., p. 346, entretien de l’auteur avec Serge Tamagnot, 1994.

en (cet) l'homme, celui de l'affection maternelle, celui de l'argent. La petite fille a été privée de l'insouciance enfantine car elle a été tourmentée par les préoccupations de Berthe. Ces cassures ont persisté chez une adulte en proie aux angoisses ;

« Je suis une enfant, je suis affolée lorsque je me retrouve au bord de la mer¹. »

et prompte au dénigrement.

« Pauvre enfant, tu te consoles avec ce que tu as, tu n'as pas grand-chose². »

L'enfance est placée sous le signe du dénuement ; elle est associée à un état de fragilité physique qui se traduit par une indigence linguistique. Ainsi la narratrice de *La Chasse à l'amour* articule-t-elle péniblement ses supplications adressées à une infirmière à la suite d'une cure de sommeil d'un mois.

« Elles m'entendront si je donne un coup de poing de bébé sur le drap. (...)

- Lu-miè-re-fait-mal, suis-je parvenue à dire.

Un enfant à bobo, il sépare les syllabes³. »

Toutefois, l'enfance est loin de se cantonner à un état de dépouillement, elle s'enrichit au contraire de sa curiosité insatiable, y compris pour les moindres faits tels que la réaction de René.

« La vieille enfant voulait voir ce qu'il ferait⁴. »

Oscillant de l'effacement à l'affirmation, l'enfance tangué entre deux espaces qui, à l'image de l'oxymoron « vieille enfant » pour s'autoqualifier, sont représentés par les perceptions antagonistes de Leduc qui, tour à tour, revendique et réfute l'état d'enfant.

« Moi, adulte ? Le calendrier a de ces idées... Je n'ai pas faim, bourreau, la pension Neurasthénie me nourrit⁵. »

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 355.

2. Ibid., p. 283.

3. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 110.

4. Ibid., p. 192.

5. Ibid., p. 83.

« J'ai eu des mollets d'enfants ? Mes pieds n'effleuraient pas l'allée quand j'étais assise dans un jardin ? Le passé est un imposteur. Moi petit bébé dans le temps ? Ce sont des bêtises, ce sont des calmants. ¹ »

Pérenne ou rêvée, l'auteure ne veut guère se détacher de sa condition enfantine dans laquelle elle se reconnaît. Son enfance lui demeure un trésor qu'elle s'évertue à préserver, des « trésors à [re]prendre » au fil de l'écriture, à inscrire au long des pages. L'enfance est non seulement réminiscences surgissant au gré des associations, elle prend forme et est indéfiniment incisée par l'invariable « plume Blanzzy-Poure », ciselée telle une pierre, une pierre précieuse que l'on garde jalousement. Leduc, en écrivant son enfance et son état d'enfant, n'a nulle prétention à les transcender. A l'inverse, humblement, elle les retravaille amoureuxment, fidèlement, en dépit des déchirements. En effet, l'aspect manuel en lequel Leduc reconnaît le processus de transcription a préalablement été souligné. L'auteure a, par ailleurs, souvent aspiré à redonner corps à l'enfant qu'elle fut, à la réincarner en une matière, un matériau ; à faire de la subsistance de son enfance une substance. Elle cherche ainsi à revivre sa naissance pour éprouver l'existence de son corps, à travers son nom, et aspire également à une recomposition de son être par le truchement de ses textes connus sous l'étiquette de l'autobiographie (à savoir la trilogie constituée de *La Bâtarde*, *La Folie en tête* et *La Chasse à l'amour*) ou ceux à vocation autobiographique (tels que *L'Asphyxie*).

« Sur un point, tout le monde est à peu près d'accord : il existe une corrélation entre le développement de la littérature autobiographique et la montée d'une nouvelle classe dominante, la bourgeoisie (...). A travers la littérature autobiographique se manifestent la conception de la personne et l'individualisme propres à nos sociétés ² ».

Si l'on pose comme postulat l'appartenance de l'œuvre leducienne à une catégorie littéraire, et partant sociale, l'auteure semble s'en démarquer quant à l'intention textuelle. Le narcissisme n'existe guère chez Leduc, si elle traite de son enfance, c'est qu'elle estime que sa vie est le seul terreau qui puisse accueillir et être propice à une autre forme de vie pullulante, à savoir l'écriture.

« Je suis loin d'être irréprochable – sans avoir commis des saloperies irréparables – et je croyais à l'immense indulgence de ceux qui aiment nos livres, qui se disent que les livres sont pétris aussi avec nos imperfections, nos déchets, notre enfance, le pivot de notre vie³. »

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 29.

2. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 340.

3. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 347, lettre à Jacques Guérin.

Par ailleurs, son égotisme n'est pas égocentrique, il est souffrant, torturé. En nous parlant d'elle-même, l'intention de Leduc est de nous plaire. L'écriture est ainsi une opportunité d'adoption par le lecteur. L'œuvre entière de l'auteure est une conjuration du sort, de l'abandon. Il a en effet été souligné par la critique que l'auteure fait le choix de s'effacer dans certains de ses récits, dans *L'Asphyxie* par exemple, « Leduc (...) ne donne aucune forme de nom propre au personnage central, la narratrice. Il n'y a donc pas d'aveu du statut autobiographique du livre, si ce n'est la manière indirecte, par l'inscription du nom de certains membres de la famille Leduc (Berthe, Fidéline) ¹ ». D'un autre côté, dans *L'Affamée*, « la narratrice du récit n'aura pour nom que le pronom de la première personne, du moins jusqu'au passage vers la fin du texte où le personnage l'interpelle par son prénom, Violette. Le prénom paraît ici, non pas comme ce qui désigne sa propre identité (je m'appelle...), mais comme un nom donné, ou prêté, par autrui (on m'appelle...) ². » Ce nom que l'auteure ne veut imposer, voudrait-elle que son lecteur le lui accorde en la reconnaissant (dans la pleine acception du terme) ? Probablement. Toutefois, l'aspiration leducienne est également sociale dans la mesure où cette réhabilitation ne peut se faire que par le biais des institutions familiale et communautaire, ce qui implique la notion de classe, comme le souligne Philippe Lejeune :

« La littérature ne doit pas être pensée comme un ensemble autonome, que l'on étudierait en lui-même et que l'on essaierait de relier après coup aux autres séries sociales et à la société dans son ensemble : son indépendance n'est que très relative, et elle est d'abord un système social elle-même ³. »

La détermination sociale est décisive autant pour Leduc que pour NDiaye. Bien que cette influence semble être de moindre mesure sur la deuxième, elle n'est pas aussi évidente qu'il y paraît pour la première. En effet, bien que l'auteure exprime le besoin d'appartenir, tout au moins à une communauté lectoriale, elle va à contre-courant de cette intégration sociale. Car non seulement elle élabore une œuvre sans enseigne qui la rattacherait à un courant littéraire, mais elle adopte également une position dont la franchise peut mener au rejet tant redouté. La réception de l'auteure étant largement influencée par un « fond durable et persistant des connaissances et conventions ⁴ », le choix du titre *La Bâtarde* par exemple est révélateur de la volonté d'inscription de l'enfance leducienne dans ce « fond ».

1. Susan Marson, *Le Temps de l'autobiographie*, p. 183.

2. Ibid., p. 175.

3. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 341.

4. Hélène Jaccomard, op. cit., p. 138.

« L'opinion sur l'auteur provient pour une grande part de l'épitexte, de la rumeur, de l'image médiatique ou de lectures précédentes (...). Par contre, le point de vue est dépendant de la présentation du livre. Pour démontrer la malléabilité et l'importance du point de vue, les psychologues en question choisissent justement l'effet-titre. Le titre sert à activer un cadre de référence sans lequel le sens et le souvenir du texte sont fortement appauvris (...). C'est aussi l'unité minimale qui doit rester dans la mémoire du lecteur ; à défaut, coupé de son " état-civil", le livre est voué au vague et, à terme, à l'oubli¹. »

Cet « effet-titre » prédétermine l'orientation de lecture des récits de Violette Leduc comme ceux d'une enfant essentiellement illégitime. L'auteure emprunte ainsi un chemin à rebours : elle place son œuvre dans la sphère de l'aveu pour affaiblir dès le premier abord la force des a priori et alléger le poids de l'ordre établi, et en désamorçant le préjugé du lecteur, elle ne s'en fait que mieux accepter. Car « si je me dévoile dans mon intimité, c'est pour mieux me dénoncer dans mon abjection² », estime Catherine Cusset. L'œuvre leducienne résonne comme un gigantesque mea-culpa, car elle a durant toute son existence porté la culpabilité de sa mère.

« Vont-ils m'obliger à dire j'ai fauté comme le dit ma mère ? Elle n'a pas fauté. Elle a été victime d'un lâche. Ils me précèdent là où je vais, ils tripotent ma raison avec leurs doigts sales. Qu'ai-je fait d'irréparable ? Je ne méprise pas mon prochain, je n'humilie pas les enfants. Médisante ? Vous l'êtes tous, médisants. Inauthentiques ? Je ne veux pas peiner. Être brutale, c'est facile³. »

Ce choix est également celui de NDiaye puisque des titres comme *La Sorcière* ou *En Famille*⁴ dénote cette tendance à baliser le cadre de la lecture, presque à l'insu du destinataire. Et bien que les titres, ndiayiens notamment, relèvent de différentes cultures, l'interprétation du lecteur se détermine, dès le seuil du livre, suivant une grille en conformité avec la biographie de l'auteure.

L'inscription institutionnelle est inéluctable vu qu'un système organisationnel régit le monde littéraire et peut, entre autres, amener un auteur, même sans qu'il s'y engage entièrement, sur un chemin jusque-là inexploré, et pourtant se proposant à lui en raison des « conventions collectives » passées entre auteurs et lecteurs par l'intermédiaire des éditeurs,

1. Hélène Jacomard, op. cit., p. 138.

2. Joël Zufferey dir., *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, Au cœur des textes n° 22, Harmattan-Academia 2012, p. 209.

3. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 45.

4. Cela n'englobe toutefois que partiellement les titres éponymes tels que *Rosie Carpe* ou *Ladivine* car ceux-ci relèvent d'une certaine dimension iconographique vu la charge connotative dont ils sont porteurs.

dont le jeu de collections commande à la fois la production et la lecture des textes¹. » Cela est le cas lorsque NDiaye écrit un texte intitulé *Autoportrait en vert* dans le cadre d'un projet de parution dans la collection « Traits et portraits » dirigée par Colette Fellous, au Mercure de France. Accoutumée au roman, elle défriche l'univers du récit² à vocation autobiographique, bien que la catégorisation de cette œuvre parmi les récits de vie ne puisse être qu'« implicitement » déduite du recours à l'une des deux manières d'établir un « contrat autobiographique » selon Lejeune, à savoir « le pacte du titre » et le « pacte liminaire »³. Ceux-ci signifiant, respectivement, « l'emploi de titres » et le développement d'une « section initiale du texte où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur »⁴. Si le terme « engagement » semble abusif pour décrire l'œuvre ndiayienne, de nombreux points de convergence ont été relevés entre la vie de l'auteure et celle de son personnage.

« Cernons d'abord ce texte hybride en termes généraux. A la fois album et journal intime, il est composé à la première personne par une narratrice qui semble avoir plusieurs choses en commun avec NDiaye : toutes les deux sont écrivains, toutes les deux sont mères de jeunes enfants au moment où le texte est écrit, toutes les deux sont mariées avec un Jean-Yves (...), toutes les deux sont filles d'un père africain et d'une mère française, toutes les deux habitent au bord de la Garonne⁵. »

Cet autoportrait est peint en vert qui est la couleur de l'ambivalence, puisqu'elle est déterminée par l'auteure comme « une teinte ambiguë. Le vert est la couleur de la prospérité, de la nature, et en même temps, une couleur étrange, qui porte malheur et fascine⁶. » L'apport chromatique agit tel un modalisateur de l'énoncé, et a fortiori de son sémantisme. Le « pacte autobiographique » est alors perçu sous un nouveau regard où la couleur tient de la précision et du flou ; cet effet duplice est par ailleurs recherché par l'auteure étant donné qu'elle y multiplie les photographies en les dénudant de leur dimension illustrative car celles-ci ne sont aucunement de l'auteure ou de sa famille. NDiaye a dû en effet se plier à une exigence qu'elle estimait rebutante et quand « par hasard, [elle est] tombée sur une exposition de cette photographe Julie Ganzin (...) il [lui] a semblé que ses photos de femmes floues, verdâtres,

1. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 339.

2. Toute catégorisation étant omise sur la couverture du livre, nous userons de cette désignation à différencier, selon Lejeune, de l'appellation « roman, [qui] dans la terminologie actuelle, implique pacte romanesque, alors que récit est, lui indéterminé, et compatible avec un pacte autobiographique » (Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 27.)

3. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 30.

4. Ibid., p. 27.

5. Andrew Asibong et Shirley Jordan dir., op. cit., p. 75.

6. Ibid., p. 166, citant un entretien avec Sandrine Audrerie, « Marie NDiaye, sa vie en rose », section Lettres, 15 janvier 2005, voir www.lefigaro.fr/lefigaromagazine.

iraient assez bien¹. » L'univers ndiayien émerge entre le ni...ni ; l'écrivaine s'affirme ainsi dans la double négation.

« “Oui, c'est autobiographique. Les rapports entre le texte et ma vraie vie, ça ne regarde que moi” (...) “La vérité serait pire, la stricte vérité serait bien pire”.² »

NDiaye adopte une sorte de théorie chromatique qui se fait le reflet de sa vision ambivalente. A l'instar de Leduc, nul schisme ne peut être établi au sein de son œuvre ou de sa conception qui englobent le tout et le rien à la fois. Et la représentation de l'enfance relève de cette même vision, puisque la figure enfantine est évanescence tout en étant omniprésente. C'est de cette manière que la négation succède à l'affirmation, dans les propos ndiayiens ci-dessus où elle concède l'aspect autobiographique d'une œuvre dont elle écarte la fidélité représentative quant à son expérience personnelle, et ce concomitamment. Les textes leduciens seront également porteurs de cette double inscription dans le vrai et dans le faux.

En effet, Leduc appréhende l'écriture comme un témoignage, un point de vue qu'elle exprime à travers cette assertion : « C'est avec la vie qu'on écrit. Je le répéterai souvent. On vit, on écrit ensuite³. » Ce qui est l'incitateur de l'écriture, c'est en définitive l'expérience de l'auteure et ce qui en constitue un pan important, son enfance. Cela répondrait, du moins partiellement et en ce qui concerne certains auteurs, à la question : Comment devient-on écrivain ? Néanmoins, selon les propos de Leduc, l'interrogation devrait être formulée autrement et ce serait : Quand devient-on écrivain ? C'est en effet chronologiquement que se trace le chemin menant à l'écriture qui est alors un processus diachronique, une accumulation du temps (non pas paisible mais tempétueux). Ainsi, l'écriture apparaît sous des manifestations antagonistes (peut-elle être autrement ?) puisque Leduc la conçoit sous un aspect à la fois additionnel et soustractif. En effet, la transcription, d'une part, est perçue comme un tout irréductible et insécable étant donné qu'elle est tributaire de l'ensemble de l'existence, et d'autre part est présentée comme un dévidoir et donc un moyen de s'alléger de ses fardeaux, notamment son physique disgracieux et son enfance difforme. D'où l'usage du terme « autopsychanalyse » par une auteure qui s'est évertuée à transmuier ses travers par le biais de l'esthétisation littéraire. Edificatrice ou destructrice, l'écriture est mystificatrice et démystifiante, elle érige le mythe pour l'annihiler, et, paradoxalement, dans ce mouvement de

1. Andrew Asibong et Shirley Jordan dir., op. cit., p. 196.

2. Ibid., p. 156-157, entretien avec Marie NDiaye, Pascale Casanova, Les Mardis littéraires, France culture, 15 janvier 2005.

3. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 232.

flux et de reflux, s'ébauche puis se dresse la « légende ¹ » leducienne. Et dans cette légende, quid de la conformité de l'écriture de sa vie avec la réalité ? Qu'en est-il de l'étiquetage autobiographique des œuvres leduciennes ? L'inscription sociale de ces dernières a-t-elle reflété le réel projet de l'auteure ? Et jusqu'à quel point cette dernière a jeté le discrédit sur la littérature féminine² ?

L'assise de cette légende, la première pierre de l'édifice est, bien évidemment, le nom qui n'échappe pas à l'antagonisme de l'affirmation et de la négation. Tour à tour le nom fera l'objet d'une accentuation et d'un questionnement. Dès les premières pages de *La Bâtarde*, ainsi que nous l'avons noté dans un extrait précédemment cité, Leduc expose son appellation comme des défroques miteuses qui appartenaient à son aïeule et qui, bien que défraîchies, sont portées par l'auteure ; d'où la référence à l'âge de cette dernière, le passé se mêlant inextricablement au présent. Le temps vécu par la narratrice se confond avec celui ancestral, ce qui dessine un axe chronologique sans début ni fin. Violette est alors l'enfant qu'elle affirme demeurer dans le passage en question, mais également et surtout une réincarnation – quoique pâle d'après une auteure peu encline à la fanfaronnade – du nom de la lignée féminine. Violette Leduc est un nom qui se porte dans l'anonymat des figures féminines toutes vouées au fatalisme des êtres à l'existence transparente, qui se porte dans la fierté de celle(s) qui mènent un combat sans fin.

« Qui est-ce, Violette Leduc ? », interroge la narratrice dans les premières pages de l'autobiographie (*La Bâtarde*, p. 23). *La Bâtarde* est, par opposition aux mémoires de Simone de Beauvoir, l'audacieuse autobiographie d'une « obscure », d'une marginale, d'une inconnue du grand public. En cela la « bâtarde » incarne la condition des femmes dans l'écriture, dans le cadre d'une société patriarcale où le nom et l'autorité appartiennent aux hommes³. »

-
1. Jean Bellemin-Noël recourt à cette terminologie qu'il définit ainsi : « “ma légende” - autrement dit, selon l'étymologie, ce qui s'est inscrit en moi comme digne d'être collationné sinon d'être lu. Notre vie, lorsque nous y pensons ou que nous en parlons, n'est le plus souvent qu'une légende, notre propre légende. » (p. 157)
 2. Cette dépréciation de l'écriture des femmes ne va pas sans relents sociaux. En effet, « tout le monde connaît le soupçon qui pèse sur l'écriture-femme : avouée ou non, elle serait toujours autobiographique, soupçon qui en dit autant sur le statut accordé au genre (« on écrit sa vie par manque d'imagination ») que sur celui de la littérature de femmes. Et contrairement aux récits de vie masculins, ceux rédigés par des femmes ne seraient ni littéraires, ni édifiants, mais un misérable rabâchage entaché de coupable narcissisme. » (Hélène Jaccopard, op. cit., p. 156.)
 3. Mireille Brioude, Anaïs Frantz et Alison Péron dir., op. cit., 7-8.
Nous remarquons par ailleurs que le « je » classique n'est pas au centre des préoccupations leduciennes, il est donc relégué à un plan secondaire. Le pronom de la première personne sera souvent évincé par l'emploi de la troisième personne du singulier. « Parler de soi à la troisième personne peut impliquer soit un immense orgueil (...), soit une certaine forme d'humilité (...). Des effets totalement différents du même procédé peuvent être imaginés, de contingence, de dédoublement ou de distance ironique. » (P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 16-17) Les explications que l'on retiendra ici sont l'« humilité »

Leduc « innove même en signant ses livres sous un matronyme. “Tu t’appelais Leduc. Je m’appelle Leduc”¹ », estime Anaïs Frantz en citant *La Bâtarde*. Ainsi, le nom maternel n’est pas celui de la honte, il incarne une dimension volontaire.

« "Apprends, me disait ma mère. Je ne veux pas que tu souffres du manque d’instruction comme j’en ai souffert. Ecrire une lettre sans fautes..." Une lettre sans fautes : sa terre promise. Je lui racontais les fautes d’orthographe de Napoléon. Elle ne se prenait pas pour Napoléon, elle soupirait. Dans ces moments-là, je voudrais déposer mon livre de grammaire à ses pieds, sur un coussin de camélias. J’aurais reçu d’elle des messages, non des lettres parce qu’elle craignait de mal tourner ses phrases. Ses messages sont abstraits comme elle-même quand je lui lave le dos². »

L’être maternel demeure immatériel, insaisissable, d’autant plus qu’il ne se réalise jamais dans l’écriture. Serait-ce pour rattraper cet acte (les mots et les phrases sont justement le seul moyen pour que l’on prenne acte de la réalité de l’être) manqué que la fille écrit la mère, afin de lui donner une existence tangible.

Pourrait-on donc supposer que la venue de Leduc à l’écriture soit, non pas par haine de la mère, mais par amour ? Leduc inverserait-elle le schéma prégnant dans la littérature féministe où « il s’agira, pour Huston, d’écrire avec le sang de la mère plutôt qu’avec son lait³ » ? L’écriture aurait permis de transcrire ce que Violette aurait voulu que Berthe soit, un être que l’on n’abandonne jamais à l’oubli, mais également une mère admirable, et non seulement admirée. L’amour incommensurable que Leduc porte à Berthe étant resté lettre morte, l’auteure l’écrit dans toute sa puissance, avec tous ses espoirs, et ses déceptions. Chez celle-ci passion et désamour se confondent sans aucune possibilité de les disjoindre, car

« Ne meurs pas tant que je vivrai. Retournons en arrière, porte-moi comme tu me portais, ayons peur ensemble des rats que tu devais enjamber dans le couloir de ta chambre. Ton sang ma mère, le ruisseau de sang jusque dans l’escalier quand je suis sortie de toi, les flots de sang du moribond. Les fers, les forceps. J’étais ta prisonnière comme tu étais la mienne⁴. »

Et si le rejet d’une mère ne peut être synonyme d’indifférence ;

et une certaine « distance ironique » que l’auteure prend à l’égard d’elle-même. L’indétermination leducienne quant à sa propre désignation signifie l’interrogation inhérente à l’écriture comme quête identitaire. En cela, l’œuvre de Leduc relève d’une vision moderne du moi instable et morcelé aspirant à l’unité et l’intégrité ontologique. Ainsi, « chez Violette Leduc (...), le « je » ne se laisse écrire que parce qu’il est distinct du moi, un moi anhistorique, mouvant, qui cherche une raison d’être, un logos. (Paul Renard et Michèle Hecquet, op. cit., p. 64)

1. Mireille Brioude, Anaïs Frantz et Alison Péron dir., op. cit., p. 8.
2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 62.
3. Marianne Camus dir., op. cit., p. 69.
4. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 25.

« L'intérêt agressif d'une femme pour son enfant est toujours de l'intérêt ¹».

« La seule attitude qui soit néfaste, c'est le non-intérêt. En revanche, l'intérêt agressif est encore de l'amour². »

Pourrions-nous inverser le schéma pour dire que la prévalence de la figure maternelle dans les œuvres leduciennes est, indubitablement, la preuve de la puissance des sentiments filiaux de l'écrivaine dont la mère fait partie intégrante, littérairement et viscéralement (« Tu m'habites comme je t'ai habitée »). Si Berthe n'est pas Violette, Violette est Berthe. En effet, l'auteure semble s'être approprié toutes les hantises maternelles ; d'où le consensus par lequel on s'accorde à percevoir l'écriture leducienne comme la reproduction d'une parturition douloureuse, dans son déroulement. Mais également dans sa continuité, étant donné que la souillure placentaire collera à la chair maternelle et en deviendra d'autant plus visible, d'autant plus honteuse. La délivrance (dans son acception médicale, à savoir l'expulsion des annexes fœtales) n'aura jamais lieu.

Leduc, en écrivant les malheurs maternels tente-t-elle ainsi d'en soulager Berthe ? Probablement. Et si l'on considère que l'auteure voulut conquérir une légitimité qui lui a été refusée par la figure paternelle, pourrions-nous envisager que la véritable personne envers laquelle elle estima devoir se racheter est bel et bien Berthe ? Leduc assure avoir effectué un travail introspectif afin d'atteindre une certaine acceptation de sa disgrâce physique, ce dont nous avons la confirmation dans ces propos :

« Ma laideur (...), je l'ai triturée dans tous les sens. (...) On porte sa croix, pendant qu'on écrit on la dépose, et ensuite on la reprend, eh bien, tout de même, je me suis un peu autopsychanalysée. Je souffre moins si, quelquefois, on rit encore de moi (...) ³. »

Ce travail, nous pouvons l'envisager sous un autre angle, car l'incorporation totale et absolue de l'être maternel (avec ses aspirations – l'éducation de sa fille qui sera une compensation de sa privation d'instruction –, ses déceptions – provoquées par la gent masculine incarnée en la personne d'André Debaralle –, ses craintes – de voir sa fille suivre ses pas de mère-célibataire dont elle ne connaît que trop les tribulations et les exécutions sociales) permettrait, par procuration, un processus psychothérapeutique permettant d'alléger le fardeau maternel. Et les nombreuses métaphores assimilant l'auteure – souvent en mal d'inspiration et de mots – à une femme en gésine, nous serons tentés d'y lire (au-delà de l'image gestationnelle communément

1. F. Dolto, *Le Féminin*, p. 122.

2. Ibid., p.118.

3. Entretien de Violette Leduc avec Pierre Démeron, 1970.

usitée pour désigner le processus intellectuel et scriptural) une sublimation de sa naissance ignominieuse.

« Tous ses livres évoqueront cette expulsion du ventre maternel dans la honte et le silence, cette sensation d'être de trop, à côté, à part. Les titres parlent d'eux-mêmes : *L'Asphyxie*, *Ravages*, *La Bâtarde*, *La Folie en tête*, *La Chasse à l'amour*. Chaotique, cru, instable, traversé de longues pages sans ponctuation, puis soudain haché comme la respiration haletante de la proche délivrance, son style évoquera toujours l'accouchement, l'éclosion suivie de la rupture¹. »

Nous pourrions également y lire la réappropriation transcendante de la réalité.

« Le péché originel est, dans l'imaginaire leducien rattaché à la malédiction qui pèse sur la fille-mère et l'enfant bâtard. Il est par là même rattaché à l'activité créatrice que l'écrivaine appréhende comme l'activité procréatrice, “ Mon encre : du plasma ; ma plume : un cordon ombilical. Mon texte dactylographié : un nouveau-né”, écrit-elle dans *La Chasse à l'amour* (...) (p. 22)². »

La mère aurait représenté le pourquoi de la venue à l'écriture³ et en outre, le comment de l'écriture.

« Seize ans :
- Qu'est-ce que tu penses de ma composition, maman ? Elle te plaît ma composition française ?
- ...
- Réponds. Elle ne te plaît pas ?
- Ce n'est pas mal...
- Après ?
- Ce n'est pas mal, cependant...
- Cependant ?
- C'est lourd. Je trouve que c'est lourd.
- Je ferai attention.
La clé de mes petites phrases⁴. »

La critique maternelle du style de sa fille deviendra préconisation, appréciation de spécialiste que l'auteure se remémorera et tentera de mettre en application. La sensibilité de la mère deviendra l'avis d'un professionnel du monde de l'édition. En définitive la mère sera l'experte, les deux personnages se confondant au sein du même univers sensoriel.

-
1. Marine Landrot, « L'Autofiction comme tentative de renaissance, Raison et prémonitions », *Télérama* n°3330, 9 novembre 2013.
 2. Mireille Brioude, Anaïs Frantz et Alison Péron dir., op. cit., p. 9.
 3. Car même si l'on attribue volontiers à Sachs le mérite d'avoir exhorté Leduc à se soulager en écrivant ses souvenirs d'enfance, l'absence de ceux-ci aurait été rédhibitoire, ce d'une part. Et d'autre part nous avons précédemment vu que Violette laissait germer quelque idée d'écrire bien avant qu'elle ne fasse la connaissance de Maurice Sachs.
 4. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 311.

« Ils entrèrent dans le bureau, la mine triste.

- C'est trop long, c'est trop lourd, dit le secrétaire de la publicité avec son fume-cigarette au coin de sa bouche. Vous recommencerez.

L'odeur de la Camel, ma mère fumait une Camel quand nous sortions, l'expression "c'est lourd", rien ne manquait : ma mère et M. Poupet m'anéantissaient¹. »

L'omniprésence, voire l'omnipotence, maternelle est perceptible dans ses traces que les pas de l'enfant épousent. Celle-ci ne dérogera pas aux consignes de Berthe, et dans le domaine de la procréation (les relations amoureuses de la narratrice excluant l'enfant, sinon l'avortant) et dans le domaine de la création : la mère étant son inspiratrice, son instigatrice (le premier mot écrit par Violette Leduc n'est autre que « ma mère »).

« Qu'est-ce que je ferai plus tard ? Je serai libraire, je lirai toute la journée sans couper les pages, je ne quitterai pas ma mère². »

Le livre et la mère, vie rêvée de l'enfant.

Si le lien entre la mère et l'écriture semble infrangible, l'auteure croit néanmoins l'avoir corrompu. L'enfant est culpabilisé par l'écriture. L'amour filial est tributaire d'une condition *sine qua non*, le silence. Tout ce qui est dit est trahi, tout ce qui est exprimé est subverti. En effet, dans une lettre à Jacques Guérin, l'auteure réitère sa déclaration d'amour pour sa mère (l'adoration de Violette pour Berthe s'étant toujours manifestée par des moyens détournés) et insiste sur la perversion de l'écriture.

« Merci de tout mon cœur Jacques, pour elle et pour moi. Vous lui parlez de ma passion pour elle. Oui mais c'est le passé. Ma mère est devenue de la littérature depuis que j'ai écrit sur elle. Je l'aimais fort quand je me taisais. Je l'ai exploitée³. »

Leduc estime avoir utilisé sa mère, et par voie de conséquence, son enfance, les deux étant indivisibles, autant thématiquement que textuellement. Ainsi, lors d'une rencontre entre Simone de Beauvoir et l'auteure s'entretenant de la rédaction de *L'Asphyxie*, l'évocation de l'enfance et celle de la mère se répondent irrémédiablement. Les deux compléments sont juxtaposés pour être confondus.

« Elle a voulu que je vienne m'asseoir près d'elle, à sa droite.

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 157.

2. Ibid., p. 69.

3. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 229, lettre du 6 janvier 1954.

Oui je buvais du thé. Oui mes souvenirs d'enfance lui plaisaient. Oui j'arrangerais la fin. (...) Elle n'accepta pas que je paie le thé. Elle enfilait son petit manteau de fourrure, elle me parlait encore de mon enfance, de ma mère¹. »

La publication de ses souvenirs d'enfant s'apparente pour Leduc à une spoliation de celles dont la vie est relatée (outre Berthe, la grand-mère Fideline), mais surtout à sa propre dépossession. En écrivant sa vie, l'auteure estime la condamner à l'immobilisme des caractères d'impression, la vider de son sens, et se vider elle-même de sa personne. En apposant son nom sur un livre, Violette Leduc, au lieu de l'agrandir de la reconnaissance de l'autre, le réduirait à l'anonymat.

« - J'ai vos épreuves.

Elle les cherchait. Mes épreuves. Un mot à double sens. Mon cœur battait plus vite, ma main tremblait à cause de mes chagrins d'enfant imprimés noir sur blanc.

Paule Allard les rassemblait, mes épreuves à corriger. Comment parviendrais-je à rectifier le regard bleu acier de ma mère, l'hémorragie de Fideline ? Me disais-je. Je perdais mon identité, Paule Allard mettait les crises de fureur de ma mère, la douceur céleste de Fideline dans ma main.

Elle me les reprit. Elle les enfermait dans une enveloppe, mes épreuves². »

Ainsi, Leduc perçoit sa littérature comme une lutte, entre la vie qui habite chaque moment de son existence et la mort d'une phrase couchée sur une page et qu'on ne peut plus modifier. Cette lutte est par ailleurs inhérente à la volonté de Violette d'écrire la mère pour lui permettre de se transcender, car ce projet se heurte à l'avilissement que l'acte implique. L'auteure a envisagé son expérience du point de vue de la confrontation (de la solitude et de l'amour, de la pénurie et de l'abondance, de la coquetterie et de la laideur), et c'est de la même manière que son parcours d'écrivain sera appréhendé. Jonché de cahots, le chemin leducien se révèle chaotique. Au milieu de cette agitation, seule la figure maternelle émerge, et s'impose comme unique repère : « ‘N'aimez que moi’ ».

« Ce n'était que le combat d'une morte avec des morts. Mes folies à huit ans... (...) je ne veux pas revoir mes folies changées en caractères d'imprimerie. Abandonne-moi, mon livre (...).

Silencieuse, seulette, je pris le coupe-papier de la maison Gallimard. Coupons les pages puisqu'il faut les couper. Je ne croyais ni en moi ni en eux, je ne me souvenais pas des encouragements de Simone de Beauvoir, de la sincérité de son jugement. Ma mère, à qui je n'avais pas osé donner mes feuillets à lire, ma mère planait avec des ailes extravagantes dans le bureau du service de presse. J'écoutais le bruissement, j'oubliais les noms propres à copier. Elle s'envola hors du bureau, elle me laissa le parfum de sa poudre Caron : ‘N'aimez que moi.’ Les piles

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 48-49.

2. Ibid., p. 56.

d'exemplaires sur la table, les liasses d'étiquettes recommencèrent à me délabrer : je croissais et multipliais pour m'annuler. Le parfum de sa poudre s'en alla aussi¹. »

La mère est appelée sous l'apparence d'un oiseau survolant et surplombant les personnages et les lieux, y compris celui où l'auteure, victime de son tiraillement, se livre à son propre « combat ». Cette métaphore maternelle du volatile signifie ainsi l'hégémonie de la figure de Berthe dont l'image est persistante, indélébile. L'omniprésence maternelle traduit sa constance, en dépit de l'aspect changeant de sa représentation, vivace ou estompée.

Ainsi, pour Leduc, l'écriture de sa vie est source de déchirement provoqué par la trahison commise à l'encontre de sa mère mais également de son enfance, l'auteure exprimant, franchement, son incapacité à y être fidèle².

« J'étais seule, j'étais courageuse. Mes feuillets noircis m'absorbaient. Je ne bombais pas le torse. Seul comptait le conseil de Maurice Sachs : "Ecrivez vos souvenirs d'enfance." L'expression souvenir d'enfance est un attrape-nigaud. Nous ne pouvons pas retrouver nos premières impressions, nos premières sensations à un an, à deux ans, à trois ans. Ah ! que les adultes deviennent putains pour exploiter les petits enfants qu'ils ont été. J'ai soixante ans, je regarde un nuage blanc comme je le regardais à quatre ans : avec tendresse. Je ne peux pas me souvenir de cette enfant, elle n'a pas vieilli³. »

Par conséquent, si l'on veut considérer l'œuvre leducienne du point de l'autobiographie selon la détermination de Lejeune ce serait en insistant sur la notion d'engagement, non pas en tant qu'entière souscription à la clause relative à la véracité des faits relatés, mais en tant que promesse formulée et accueillie par l'auteure de ne laisser ni périliter le visage de Berthe, ni se défraîchir ses souvenirs d'enfance. L'autobiographie, étant gage d'éternité de celui qui (et de ceux à propos desquels on) écrit, revêt donc cette dimension séduisant une auteure qui voulait, en écrivant redonner vie, notamment à sa grand-mère Fideline. Toutefois cet acte d'écriture signe ses propres limites, c'est-à-dire l'immutabilité et donc la mort du texte imprimé que déplore Leduc, comme nous venons de le voir.

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 105-106.

2. Cela semble évident puisque « nos premiers souvenirs varient avec l'âge où ils sont évoqués et (...) tout souvenir travaille en nous sous l'influence de notre évolution psychologique, de nos dispositions et des situations. A moins d'être solidement encadré dans un complexe de circonstances objectivement repérables, ce qui est rarement le cas lorsqu'il est d'origine infantile, un souvenir risque beaucoup d'être plus à l'image du présent que du passé. » (Henri Wallon, op. cit., p. 52.)

3. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 15.

« Votre formule “pacte autobiographique” est passée dans le langage courant. Pourquoi ? Philippe Lejeune. Sans doute parce que dans “pacte”, il y a quelque chose du contrat faustien passé avec le diable. Signé avec son propre sang ! En réalité, ce pacte implicite engage l’auteur auprès de son lecteur. Il lui jure de dire la vérité, rien que la vérité¹. »

Aussi, « ce pacte implicite » implique-t-il une valeur d’échange qui est susceptible de corrompre le récit autobiographique. Et cela est particulièrement vrai dans le texte leducien. Toutefois, le terme autobiographie, aujourd’hui galvaudé, est-il adéquat pour qualifier le projet littéraire de l’auteure, et devrions-nous préférer la désignation d’autofiction, elle aussi fortement usitée, ce qui est susceptible de trop en élargir le champ² ?

En effet, différentes tentatives de catégorisation ont été faites à propos de l’œuvre de Violette Leduc, et au-delà des étiquettes de l’autobiographie ou de l’autofiction, on a noté la particularité et l’aspect précurseur de l’auteure. On lit ainsi :

« Cette tentative de discréditer l’autobiographie feignait d’ignorer ce qu’avaient de novateur, d’aventurier, de littéraire, les textes de Rousseau, Stendhal, Vallès, Gide, Céline, Violette Leduc, Genet, Leiris, Perec, Claude Simon et bien d’autres³. »

Ou encore :

« A mon sens, parmi les ouvrages de qualité, en dehors des romans de Doubrovsky seuls *L’Âge d’homme* et *La Règle du jeu* de Michel Leiris, *W ou le souvenir d’enfance* de Georges Perec, *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal (ainsi peut-être, mais dans un contexte particulier, que *La Bâtarde* de Violette Leduc et les premiers récits de Jean Genet ?) peuvent être classés dans cette rubrique. N’est pas autofictionniste, ou simplement autofictionneur, qui veut⁴. »

En outre, Philippe Gasparini cite Violette Leduc parmi « ces auteurs qui creusaient leur sillon sans prétendre révolutionner la littérature, [alors que] d’autres ont systématiquement

-
1. Emmanuel Hecht, entretien avec Philippe Lejeune, *Lire*, octobre 2018, p. 38.
 2. Sans rentrer dans les détails, Jean Bellemin-Noël propose une nouvelle nomenclature, jugeant que le terme « autobiographique », à force d’être galvaudé, a fini par être usité comme hypéronyme alors qu’il est en réalité hyponymique vu qu’il ne « constitue qu’une catégorie » ; d’où la désignation « autographique » en remplacement de celui-ci, avec des aspects plus précis signifiés par les termes « bio-vécu », « bio-pensé », « bio-connu » et « bio-texte » (p. 170-172). L’empressement théorique créant à l’envi de nouvelles terminologies concerne également l’autofiction, et ce à l’exemple du « néologisme forgé par Arnaud Schmitt [qui] paraît de nature à clarifier la situation » selon Philippe Gasparini qui estime que « le concept d’autonarration ne désigne pas un genre mais la forme contemporaine d’un archigenre, l’espace autobiographique. Il recouvre des textes strictement autobiographiques, régis par le pacte du même nom, et des romans autobiographiques, obéissant à une stratégie d’ambiguïté générique plus ou moins retorse. » (Philippe Gasparini, *Autofiction, Une aventure du langage*, Editions du Seuil, 2008, p 312-313.)
 3. Philippe Gasparini, *Poétiques du je, Du roman autobiographique à l’autofiction*, Presses Universitaires de Lyon, 2016, p. 178-179.
 4. Jean Bellemin-Noël, op. cit., p. 163.

accompagné leur pratique autonarrative d'une réflexion théorique auto-légitimante¹. » Et Marine Landrot remarque également : « Loin d'être un suicide, l'autofiction fut chez elle une tentative de renaissance sans cesse renouvelée² ». On met de cette manière l'accent sur la nouveauté inhérente à l'univers leducien, d'autant plus qu'on applique le terme d'autofiction à propos de cette œuvre *a posteriori*, étant donné que « l'autofiction [est] un néologisme forgé par Serge Doubrovsky en 1977³ » alors qu'en 1972, « Violette Leduc s'éteint à Faucon où elle est enterrée » après avoir été « hospitalisée pendant plus d'un mois à Avignon » à cause d'un cancer du sein.

Cependant, que l'on utilise l'un ou l'autre terme d'autobiographie ou d'autofiction, ce qu'on ne peut mettre en doute, c'est bien la jonction, au sein du même texte, de la réalité et de l'invention. De cela les illustrations sont nombreuses, à commencer par les déductions de Carlo Jansiti qui constate :

« C'est au début des années quarante que Violette se fait avorter à cinq mois et demi de grossesse. Elle échappe de justesse à la mort. Contrairement à ce qu'elle raconte dans *La Bâtarde*, son mari n'était pas au courant de son état. ⁴ »

« A en croire Violette... ⁵ »

C'est également l'exploration minutieuse des manuscrits par Catherine Viollet qui énumère en particulier toutes les versions de « l'épisode « Thérèse et Isabelle » [dont] il existe (...) de nombreux éléments concernant la genèse⁶ » Viollet finit ainsi par interroger : « ne serait-il pas souhaitable d'éditer la version dactylographiée ? Ce serait rendre justice à un écrivain pour qui la frontière est floue entre écriture romanesque et écriture autobiographique (...), et qui refuse de se laisser enfermer dans les limites d'un genre⁷ ».

Ce travail incessant de réécriture est souvent mis en évidence dans les études consacrées à Leduc où celui-ci est représenté par l'image de « mille-feuille » tant les changements apportés

1. Philippe Gasparini, *Autofiction, Une aventure du langage*, p. 319.

2. Marine Landrot, op. cit.

3. Joël Zufferey dir., op. cit., p. 83.

4. Carlo Jansiti, op. cit., p. 97.

5. Ibid., p. 97.

6. Philippe Lejeune et Catherine Viollet dir., op. cit., p. 118.

En effet, C. Viollet dresse l'inventaire de tous les textes qui ont été à l'origine de l'œuvre : « - la version manuscrite, couvrant environ trois mille pages (...); il faut y ajouter plusieurs centaines de feuilles volantes, qui ne sont encore ni classées ni étudiées ; - la version des deux dactylographies (1954-1955) (...); - la version du « faux » manuscrit d'Ibiza (...); - la version partielle, insérée dans *La Bâtarde* ; - la version, partielle également, du petit volume publié par Gallimard sous le titre *Thérèse et Isabelle* en 1966, également retravaillée par l'auteur. » (p. 118-119.)

7. Philippe Lejeune et Catherine Viollet dir., op. cit., p. 122.

par l'auteure à son texte sont nombreux, et expliqués, entre autres, par les phénomènes de censure, et plus faiblement d'auto-censure.

« Il reste à préciser que ces cahiers manuscrits de *Ravages* (cahiers d'écolier de 200 pages environ) sont beaucoup plus épais qu'à l'origine : l'écrivain a superposé, en les collant soigneusement, au recto comme au verso, plusieurs pages les unes sur les autres, jusqu'à obtenir quatre, parfois cinq couches de papier superposées. Pages arrachées à d'autres cahiers semblables, qui correspondent à autant de phases, ou de campagnes de réécriture successives : une pratique du palimpseste qui fait de chaque cahier une sorte de "mille-feuille"¹. »

La dimension fictionnelle apportée par Leduc à son œuvre est par ailleurs concédée à plusieurs endroits du texte où on relève ceci : « Archange, j'ai été injuste avec toi dans *Ravages*. C'est un roman, c'est notre roman, c'est romancé². » Ou encore

« Ma mère s'était surpassée en courage, en énergie, en magnanimité quand elle avait quitté la maison d'André. Elle ne pardonnait pas aux autres hommes ce qu'elle avait fait pour un seul. J'ai parlé de cela autrement dans *Ravages*, dans *L'Asphyxie*. J'ai mêlé la vérité au roman³. »

Par conséquent, il semble évident que Leduc recourt largement à l'imagination pour réinventer sa vie. D'un autre côté, elle s'acharne à exhumer ses souvenirs, en particulier ceux de ses premières années. Le processus mnésique est finalement assimilé à une séance de voyance par le biais de l'anaphore « je vois ». Toutefois, la boule de cristal de l'enfance demeure opaque : « je ne vois plus rien ».

« C'est affreux pour elles : je n'ai pas de chance. Je descends l'escalier, je vais chercher le journal, je tombe sur les éclats de verre d'une bouteille. Je tombe, je tombe. Mes cicatrices aujourd'hui sont jolies, elles sont toutes en forme d'ellipse. Un insecte mystérieux... pardon lecteur, je m'interromps. Me déciderais-je enfin à me souvenir de mes quatre ans, de mes cinq ans ? Je vois un escalier raide, étroit, je vois des éclats de verre en bas de l'escalier, je vois... Je ne vois plus rien. Le souvenir de ma chute et de ma blessure m'est épargné⁴. »

Nous constatons ici, que le lecteur est fortement investi dans le processus de remémoration. En effet, les interpellations du lecteur se multiplient et le discours métadiégétique prend de l'ampleur au fur et à mesure que l'on parcourt les trois tomes communément considérés comme autobiographiques. Le processus scriptural leducien acquiert

1. Paul Renard et Michèle Hecquet, op. cit., p. 111.

2. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 124.

« Archange » étant Gabriel ou Marc, son mari durant une année et dont Violette fit la rencontre dans une salle de cinéma).

3. Ibid., p. 41.

4. Ibid., p. 28.

progressivement de la transparence et l'intégration du lecteur devient de plus en plus tangible pour revêtir dans le dernier tome un aspect invocatoire ; le texte leducien quitte presque le giron de l'énonciation différée pour instaurer une concomitance des faits d'écrire et de se souvenir. Le destinataire est incessamment appelé par l'auteure qui l'invite ainsi à devenir son compagnon de route qu'elle guide grâce à ses perceptions.

« A gauche, à gauche. (...) Lecteur. Je détaille. J'embrassais. J'étreignais les bois, je caressais des yeux la route, je respirais sa poussière au creux de ma main¹. »

« Lecteur, je dois encore te la décrire si tu veux la voir à l'intérieur². »

Car c'est surtout le lecteur qui la guide dans ses choix scripturaux. Le texte leducien doublant le discours diégétique de l'énonciation métadiégétique³, (dans la mesure où le lien entre les deux niveaux narratifs est induit par « une fonction explicative⁴ »), les voix actoriale et auctoriale fusionnent pour s'adresser à l'instance lectoriale qui s'en trouve plus profondément impliquée dans la genèse littéraire. Nous l'avons évoqué, Leduc interpelle souvent son lecteur-enfant, et dans ce contexte la relation maternelle qu'elle tisse avec son destinataire paraît des plus infrangibles, puisque par son écriture elle établit un lien solide entre ses livres-enfants⁵ et ses lecteurs-enfants (grâce auxquels elle trouve consolation : « Le nez est gros, mes enfants, le nez de Pythagore⁶. ») Contrairement à ce qui est répandu et à l'idée que s'en faisaient « certains

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 392.

2. Ibid., p. 432.

3. L'aspect métadiscursif introduit en effet ce que Genette appelle « analepse explicative ». Le destinataire est doublement présent dans l'œuvre puisque la narration leducienne varie au motif de laisser le lecteur découvrir le monde de l'auteure qui est alors amenée à interpeller ce dernier afin de clarifier son choix. Ainsi le lecteur est à la fois source et but. « Les vignes étaient souples dans le vent. Nous étions au début de l'automne. Je mens. Je dirai pourquoi. Du violet se cachait sous les feuillettes. » (*La Chasse à l'amour*, p. 387) « Lecteur. Un aveu. J'ai choisi l'automne pour mon arrivée à Faucon. C'est une invention. J'ai débarqué au mois de mai. Le printemps était aigre. Ce vent, balayeur de foulard, ramenait l'hiver. J'ai préféré te montrer les lointains dans la feuillée bleutée de septembre. Je ne pourrais pas te parler des genêts si je ne remplaçais pas mon récit au printemps. » (Ibid., p. 391.)

4. Gérard Genette, *Figures III*, p. 242.

5. Les exemples illustrant ce lien que Leduc entretenait avec ses livres et qui se perçoit alors comme un corps écrivain-mère « Il s'appelait Ravages, mon pauvre petit. Ils t'ont séparé de toi-même, ils m'ont séparée de toi. Ce sont des tristesses qui traversent ma tête avec des mouvements d'ondulations. Je ne guérirai pas de notre amputation. » (*La Chasse à l'amour*, p. 24) « Mon livre La Vieille fille et le mort a paru. Je le cherche dans une vitrine, je ne le trouve pas. Un de mes enfants a encore disparu. » (Ibid. p. 167) « Ils mettent au pilon *L'Asphyxie*. Mon livre meurt, il n'a pas vécu, il n'a pas été lu. Jour de deuil, je perds un enfant. Il n'a pas connu l'amour, il est sur mes genoux. Il est nu, il grelotte, il n'a rien obtenu de la vie. Il est vrai, il représente un malheur. C'est une nécessité pour l'éditeur, c'est une humiliation pour l'auteur. Si je pouvais me cacher sous les arbres qu'on abat pour se chauffer l'hiver... Il est maigre, mon mort aux jambes pendantes. Il n'était rien, il est mon géant. (...) On cachait mon enfant, maintenant on le tue. L'éditeur manque de place. Il prenait donc tant de place dans la cave, mon petit rachitique ? (...) Je devrais me réjouir, la pâte servira pour le papier manuscrit d'un jeune génie. Je ne me réjouis pas. Mon enfant est piétiné après avoir été séquestré. (...) Mon petit livre dont personne n'a voulu pour son coupe-papier entretient un brasier. » (Ibid., p. 142 -143.)

6. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 241.

[qui] n'hésitaient (...) pas à voir en Violette un « monstre d'égoïsme » (comme elle le disait d'ailleurs volontiers d'elle-même¹), Leduc n'est nullement narcissique. Car si l'on estime que le texte autofictionnel est tourné vers son auteur, il permet également de s'ouvrir vers l'autre.

« On reproche à l'autofiction de favoriser le narcissisme, l'autisme ... Ce n'est pas vrai. Ainsi que le disait Camille Laurens, quand on parle de soi, on parle aussi forcément des autres². »

Cela est d'autant plus vrai chez Leduc qui non seulement parle des autres (à savoir sa mère et sa grand-mère) mais parle également aux autres en transformant chacun de ses mots en un don. Don de soi en premier lieu, bien que l'auteure tienne un discours ambivalent, voire paradoxal quant à la transcription de son enfance qu'elle estime avoir souillée au lieu de l'ennoblir par cet acte. Don en second lieu de son ouvrage, laborieusement et scrupuleusement érigé. Et, justement, on pourrait beaucoup reprocher à Leduc, sauf d'avoir toujours agi en son âme et conscience. Dans la préface qui a largement contribué au succès de *La Bâtarde*, Simone de Beauvoir a affirmé que « tout écrivain qui se raconte aspire à la sincérité : chacun a la sienne qui ne ressemble à aucune autre. [Elle] n'en connais[sait] pas de plus intègre que celle de Violette Leduc³. » Sans remettre en question la justesse de ces propos, nous ne ferons qu'en élargir la signification en apportant une rectification par l'omission de la particule pronominale « se » pour se contenter du « qui raconte ». En effet, la sincérité est rarement celle des faits (qui s'apparenteraient à des aléas vu qu'ils sont toujours sujets à caution ou objets de discrédit), elle est celle des actions. Et en écrivant, Leduc a transmué le plomb en or ; elle a exhaussé son expérience en la partageant, et a tenté de s'exaucer (telle qu'elle voudrait être) en érigeant son enfance du rang de faits, prétendus ou allégués, au rang d'action. La littérature est alors transcendance du réel.

« [Violette Leduc] s'est donné naissance. Celle qui écrivit au début de *La Bâtarde* : « Je suis née à la pointe d'une plume » ne s'était pas trompée⁴. »

-
1. Jean-Claude Arrougé, « Mon choc n'est pas unique », Intervention au Colloque international « La Bâtarde a 50 ans », organisé par Mireille Brioude, Anaïs Frantz et Alison Péron, les 17 et 18 octobre 2014 à Paris, 3 novembre 2014.
 2. Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, Academia Bruylant, 2007, Serge Doubrovsky, p. 65.
 3. Préface de *La Bâtarde*, p. 15.
 4. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 28-29, note de C. Jansiti.

Leduc est une auteure qui s'est enfantée de sa propre bâtardise, qui en faisant imposer le personnage et en compromettant son accomplissement personnel, en a par ailleurs explosé les limites puisque, sans appartenance, l'écrivaine s'appropriâ toutes les origines et emprunta tous les chemins, son œuvre offrant maintes formes d'expression. Elle a, incontestablement, existé grâce à son prénom, Violette, sceau de l'enfant, naturelle (en effet, Carlo Jansiti explique : « Le docteur Baude (...) déclare l'enfant sous le patronyme de Violette et les prénoms de Thérèse, Andrée. Sa mère (...) ne reconnaîtra sa fille que deux ans et deux mois plus tard, en juin 1909 ! Le patronyme devint alors prénom¹. »), qu'elle fut et de l'auteure, demeurée à l'état naturel, qu'elle devint.

Somme toute, le vide auquel a été condamnée Leduc, sa solitude subie représentent finalement la seule reconnaissance qu'on daigne lui accorder, son unique identité aisément identifiable. Telle qu'elle se perçoit (« Entre l'accident et ma mort, il y aura une étincelle de solitude². »), Leduc est perçue, en l'occurrence par l'épicier chez qui elle acheta son déjeuner en sortant de l'institut de psychanalyse : « Un autre l'a appris, je suis seule, je suis trop seule. Un autre reconnaît mon martyre comme ils reconnaissent un enfant le jour de sa naissance³. »

Cette solitude contraignit l'auteure à explorer toutes les formes d'existence ; aussi est-elle, comme NDiaye, métissage, bien que cette dernière l'ait vécu comme un enrichissement et non comme un déchirement. La bâtardise de Leduc est ainsi fondatrice de son œuvre, à plusieurs égards, dont l'aspect le plus important et aussi le plus surprenant. En effet, on pourrait remettre en cause la pertinence d'un discours assertif quant à la vocation autofictionnelle du texte de Violette Leduc en mettant en avant l'insignifiance ou la nature anecdotique de certaines illustrations. On pourrait par ailleurs attribuer les incohérences à un travail rétrospectif inéluctablement lacunaire. Toutefois, il paraît plus ardu de relayer au second plan le thème central, ou du moins ce qui a été considéré comme tel, de l'œuvre leducienne, à savoir la bâtardise.

« Je ne me sens jamais une bâtarde, jamais, jamais. Sauf, j'ai une petite nostalgie quand je vois un bébé, un petit garçon sur les genoux de son papa, qu'on fait sauter, et il se niche dans le cou de son père, et je me dis : qu'est-ce qu'un père ? Qu'est-ce que ça peut être un père ? Et j'avoue,

1. C. Jansiti, op. cit., p. 31.

2. Violette Leduc, *L'Affamée*, p. 32.

3. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 142.

je n'arrive pas à le trouver. Alors, à ce moment-là, je le répète, j'ai une nostalgie, mais pas une souffrance. Ma mère a souffert, ça a été son calvaire, mais moi beaucoup moins qu'elle¹. »

Violette Leduc aura, indubitablement, réussi un coup de maître, un véritable exploit littéraire en nous convainquant de la prédominance d'un fait qui, en réalité, ne représente qu'un événement (certes premier mais non primordial) parmi tant d'autres. Cela transforme, non seulement son œuvre, mais également son existence, en une incommensurable autofiction. « Comme c'est facile de tromper le monde, de mystifier² », concède l'auteure dans une lettre à Simone de Beauvoir, et bien que le contexte s'applique à une scène racontée à cette dernière, le sens y est.

L'auteure possède un don pour l'éloquence et une force persuasive exceptionnels étant donné que celle qui affirma ceci : « Je suis née pour hurler, je me taisais toute l'année³ », n'a, en réalité, cessé de déclamer et de clamer sa détresse comme seule preuve de vie. Leduc a magistralement transmué ses joies et accomplissements (à l'exemple d'une certaine notoriété acquise grâce à la publication de *La Bâtarde* dont Leduc tait le succès dans les récits qui lui ont fait suite) en d'innombrables turpitudes, tant et si bien que d'aucuns la perçoivent comme une figure sombre, alors qu'en réalité, l'auteure est toujours restée en quête de clarté. Par sa vision manichéenne, elle ne put se résoudre à laisser transparaître les teintes grisâtres de son existence qu'elle voulut montrer absolument noire afin qu'y percent les rayons de lumière.

« Et actuellement, bon, mes livres se vendent, j'ai, disons, réussi, mais c'est là où je me déssole sur moi-même, je crois que je suis très timorée, je voudrais retourner en arrière, je voudrais encore pleurer dans le métro parce que rien ne va, je voudrais encore chercher de librairie en librairie mes livres en vitrine (...), car tout de même, le malheur c'est la pureté⁴. »

1. Entretien de Violette Leduc avec Pierre Démeron, 1970.

Pièr Girard explique d'un point de vue psychanalytique l'influence de la bâtardise dont les effets se mesurent proportionnellement à l'influence maternelle. « Cette incapacité à vivre, qualifiée de « pente névrotique », trouve, selon J. Piatier, son fondement dans une naissance illégitime dont le malheur retentit tout au long de sa vie de bâtarde. Sans doute, mais c'est un peu bref : ce n'est pas l'illégitimité qui est traumatisante, c'est la parole de la mère sur cette naissance, sur Violette elle-même, fille sans père et image vivante de la défaillance de celui-ci ; ce sont les prédictions, les mises en garde, les revendications à l'endroit de l'enfant qui s'adressent en fait au géniteur ; c'est la non-reconnaissance de Violette comme objet spécifique du désir de la mère et l'interdit de son propre droit à l'autonomie et au désir, et ce depuis qu'elle est au monde. » (p. 43 citant J. Piatier, « Le beau cri d'une jeune fille dérangée », in *Le Monde*, 30 mai 1972, p. 28.) Par conséquent, la bâtardise réside essentiellement dans le regard que Berthe porte sur sa fille, ainsi se venge-t-elle d'André Debaralle en tronquant son existence auprès de Violette. En définitive la mère tue le père.

2. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 157.

3. Violette Leduc, *Ravages*, p. 269.

4. Entretien de Violette Leduc avec Pierre Démeron, 1970.

La force leducienne est de se retrouver dans les endroits les plus sombres (nous avons déjà évoqué sa ténacité). Son être ne s'éprouve pas dans le confort mais dans la peine. Aussi ses larmes, qui n'ont cessé de couler, prouvent-elles son existence. « Je suis un saule pleureur. Ma maman le disait¹ » : en grande enfant, Violette a ainsi « déjà gagné sa place dans le monde. [Elle] n'est plus écorce qui flotte sur les vagues². » Car les larmes sont expression et transmission, nous les retrouvons sur ses pages. Leduc a en effet,

« Une écriture qui pleure à la place de l'auteur. Le trajet de la plume sur le papier n'en finit pas de tirer sa larme sous le regard « appliqué » du lecteur ». Le point de vue est confus. Dans le flou, le pacte est tenu, ce « pacte autobiographique » que définit Lejeune mais que dénature Leduc³. »

Si l'écriture leducienne est celle de ses propres malheurs, l'écriture ndiayenne est celle des malheurs de ses personnages.

« Souvent, dans le réel, il y a quelque chose d'incompréhensible et d'absurde que la littérature clarifie, transfigure. La littérature peut transformer des histoires navrantes et tristes en récits tristes encore mais sublimés. Rien que de transformer des êtres qui vous ont fait mal en personnages peut vous aider à comprendre l'utilité qu'ils ont pu avoir dans votre vie⁴. »

L'œuvre de NDiaye est incontestablement romanesque et théâtrale, cependant ses destinataires se plaisent à y déceler des traces autobiographiques, notamment dans *En famille* où une « une jeune fille issue d'une mère française et d'un père africain, surnommée Fanny par l'une de ses tantes, cherche à obtenir à la fois reconnaissance de ses proches et une reconnaissance identitaire qui légitimerait son appartenance géoculturelle⁵. » Ce phénomène, Philippe Lejeune le décrit en ces termes.

« Les lecteurs ont pris le goût de deviner la présence de l'auteur (de son inconscient) même derrière des productions qui n'ont pas l'air autobiographiques, tant les pactes fantasmatiques ont créé de nouvelles habitudes de lecture⁶. »

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 37.

2. Donald W. Winnicott, *L'Enfant et sa famille*, Les premières relations, Traduit de l'anglais par Annette Stronck-Robert, les Editions Payot, 1971, p. 85.

Anaïs Frantz a évoqué, en analysant le choix du titre *L'Affamée*, ce paradoxe leducien, l'auteure se nourrissant de sa propre faim. « La privation (la « faim ») y cache un excès, un surplus, une marge dans la marge. Toute « fin » accroît la « faim » de l'« l'affamée », gardant vive la tentation et relançant la tentative à l'infini. » (Anaïs Frantz, « Les retours de la pudeur : dans *L'Affamée* de Violette Leduc », in *Protée*, vol. 38, n°3, 2010, p. 81-90, p. 88.)

3. Anaïs Frantz, « Les repentirs d'une bâtarde, Lecture de Violette Leduc ».

4. Catherine Argand, « Marie NDiaye », entretien avec l'auteure, 2001.

5. Andrew Asibong et Shirley Jordan dir., op. cit., p. 15.

6. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 45.

On pourrait considérer que l'interprétation d'une fiction sous un éclairage autobiographique est abusif, pourtant comme l'on pourrait emprunter « la formule de Serge Doubrovsky dans *Le Livre brisé* : “Si je me remémore, je m'invente”¹ », on pourrait se référer à celle de François Mauriac.

« Ainsi Mauriac, dans l'introduction de commencements d'une vie : « “Seule la fiction ne ment pas : elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée par où se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue”² ».

Ainsi la frontière entre récit de vie s'avère ténue, ce qu'énonce NDiaye, à demi-mot, dans cet entretien.

- « - Alors est-ce qu'on peut considérer que pour un écrivain, Marie NDiaye, des parents pas tout à fait à la hauteur sont une espèce de cadeau, littéraire en tout cas ?
- Certainement, certainement. Il faut les remercier.
 - Vous vous défendez beaucoup de l'autobiographie, n'est-ce pas ?
 - Oui.
 - Est-ce qu'elle vous rattrape quand même, malgré vous, parfois ?
 - Est-ce qu'elle me rattrape malgré moi ou est-ce que je la laisse me rattraper sous mon contrôle, c'est peut-être plutôt ça. Je la laisse me rattraper en en jouant mais en même temps, je me laisse aller à ça avec un certain plaisir en essayant que ça ne ressemble pas à un étalement.
 - Alors vous trouvez que l'étalement c'est dégoûtant, c'est pourtant la tendance littéraire aujourd'hui (...).
 - Je ne trouve pas que ce soit dégoûtant. J'aime bien lire, j'aime énormément même. Il y a des autobiographies sincères mais je ne me vois pas pratiquer ça (...)³. »

Paradoxalement, c'est sous l'éclairage des observations quant à la veine réaliste de son œuvre que l'auteure prend conscience de la prégnance de son vécu dans ses ouvrages. Elle avoue donc :

« Finalement, j'exerce un contrôle très réduit sur ce qui m'anime au moment où j'écris⁴. »

Cependant, que l'on fabule ou que l'on transcrive, ce qui semble le plus important n'est pas la littéralité mais la littérarité. Certains parleraient d'authenticité (« La vérité du témoignage est également indexée sur la simplicité, et donc la franchise, de la langue⁵ »), d'autres de style, les mots sont nombreux pour tenter de qualifier ce je-ne-sais-quoi littéraire.

1. Joël Zufferey dir., p. 188, propos de Philippe Vilain.

2. Philippe Gasparini, *Poétiques du je, Du roman autobiographique à l'autofiction*, p. 250 (« François Mauriac. *Commencements d'une vie*, 1932, dans œuvres autobiographiques, François Durand (ed) Paris Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade » 1990, p 65 -67.)

3. Paula Jacques, entretiens avec Marie NDiaye, 2001-2005.

4. Andrew Asibong et Shirley Jordan dir., op. cit., p. 188.

5. Philippe Gasparini, *Poétiques du je, Du roman autobiographique à l'autofiction*, p. 248.

« On cherche à comprendre, à mesurer, ce qui, d'un discours textuel donné fait qu'on se dit qu'il a du style, que donc on reste tant soit peu scotché à sa lecture (...). Ce n'est pas un caractère, ni une caractéristique : en tout cas, ce n'est pas seulement une caractéristique. C'est une caractéristique euphorique, comme on dit en sémiotique, c'est-à-dire qui agit comme moteur de jouissance, qu'il s'agisse de singularité individuelle ou collective, quand ça arrive.

Ce n'est pas non plus statique : ni une chose, ni un trait, ni un état. C'est à la fois des points de vue croisés de la production et de la réception, un conglomérat consubstantiel de forces, d'attractivité, d'activisme sémiotique. Ce n'est pas un lieu, fût-ce un lieu textuel, même si ça se produit forcément à l'occasion d'un lieu, d'une configuration, provoquant éventuellement des chocs en retour, l'envie de la lecture à l'envers, des relectures, comme l'essai de caresses indéfinies¹. »

Ce qui se dit difficilement à travers les mots, s'exprime par le corps. Le recours à l'image des « caresses » par Georges Molinié, n'est pas innocent (d'ailleurs, il le confirme en renchérissant : « Je sexualise normalement bien davantage le modèle² »). Cet éveil des sens suscité par une lecture prenante (intellectuellement autant que physiquement), est évoqué par Carole Achache, Anne Garréta et Cécile Vargaftig s'entretenant à propos de l'œuvre leducienne.

« Dans ce qu'elle raconte de sa vie, c'est une tricheuse. C'est ça qui est magnifique. Que veut dire l'authenticité dans l'écriture ? Je n'ai pas de réponse. C'est dans la sensualité que je peux éprouver en la lisant que je me dis que c'est formidable. » CV « Je suis scénariste et je travaille avec des réalisateurs. On écrit ensemble. Quand c'est bien, certains disent : "c'est vrai." D'autres : "C'est juste." D'autres encore : "C'est beau." Quand Violette Leduc dit que "c'est vrai", c'est par rapport à ce qu'elle ressent. Ce n'est pas par rapport à l'exactitude des faits réels. C'est comme un peintre qui se demanderait si ce qu'il peint est ressemblant. Ce ne sont pas les peintres les plus intéressants qui font des toiles en se souciant de l'imitation du réel. Je ne pense pas que Violette Leduc se soit posé la question de la vérité ou du mensonge³. »

Par cette remarque, nous nous rapprochons d'une observation faite précédemment sur l'aspect cinématographique de l'œuvre ndiayienne. NDiaye ainsi que Leduc placent le corps en mouvement (lent ou accéléré, saccadé ou soutenu, fervent ou languissant) au centre du processus d'écriture, le leur en premier lieu car on ne peut concevoir un univers sensoriel particulier à chaque personnage que si l'on possède une fine connaissance de son propre corps et une proprioceptivité développée par laquelle s'établissent les interactions de ce dernier avec

1. Joëlle Gardes-Tamines dir., *Style et création littéraire*, Actes de la journée d'étude de la Sorbonne du 22 mai 2009, organisée par Joëlle Gardes Tamine et Georges Molinié, Honoré Champion Editeur, 2011, p. 13.

2. Ibid.

3. Mireille Brioude, Anaïs Frantz et Alison Péron dir., op. cit., p. 189.

le monde environnant. Et celui du lecteur en second lieu puisqu'il est placé au cœur de l'écriture à travers le style hybride ndiayien, se situant à mi-chemin entre naturalisme¹ et fantastique. D'où une approche analytique de la nature humaine que l'on dissèque pour l'étudier de plus près, et que l'on peut de cette manière décrire minutieusement, sans que cela n'induisse une impression de claustrophobie qui est conjurée par l'invocation de l'instance lectoriale avec sa force interprétative. Afin que son écriture ne soit pas étouffante, NDiaye a trouvé la parade, et tout en préservant son lecteur d'une sorte d'asthénie intellectuelle, elle esquivait le piège d'une œuvre assommante.

« Lorsqu'on parle de réduire l'écart entre les moyens de représentation et la chose représentée, on prend la chose représentée pour objet et non pour second sujet (tu). Représentation d'une chose et représentation de l'homme (être parlant dans son essence). Le réalisme chosifie l'homme, or ce n'est pas une façon de réduire l'écart. Le naturalisme, avec son penchant pour l'explication causale de l'acte et de la pensée de l'homme (sa position de sens dans le monde), chosifie l'homme plus encore. La démarche "inductive" présumée propre au réalisme n'est rien d'autre qu'une explication causale, chosifiante de l'homme². »

La « représentation » chez NDiaye, concilie ce processus explicatif avec un élan interprétatif, et si certaines aspérités sont lissées, d'autres laissent percevoir des brèches. Par ces fissures s'introduit le destinataire qui se double alors de son propre destinataire. En laissant libre cours aux inventions de son récepteur, l'auteure avance sur la corde raide de la précision vague en y entraînant ce dernier, pris alors d'une sensation grisante. Car de son poste d'observateur, il devient acteur, et en fin horloger, il manie la mécanique des corps et des cœurs.

-
1. L'atmosphère dans laquelle nous plonge NDiaye paraît l'effet d'une recherche soutenue du développement et d'un travail minutieux sur un texte prolixe et pléthorique en détails ; cependant, cela ne semble pas être le but poursuivi par l'auteure qui écarte toute intention naturaliste : « J'aime l'idée de fresques, qui donne l'idée d'une société, mais malheureusement je n'ai pas ce sens de l'histoire. (...) Après vingt ans d'écriture, on connaît ses limites. Il y a des renoncements. Souvent un écrivain fait ce qu'il fait parce qu'il ne peut pas faire autre chose. C'est difficile d'avoir à la fois le sens de l'intime et le sens de l'histoire. » (Nelly Kapriélian, « L'Écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde », *Les Inrockuptibles*, le 30 août 2009.) Néanmoins, dans le champ de l'intime, peut-on lire en filigrane une manifestation du social, une corrélation qui renverrait, d'une manière revisitée et accentuée, à la conception marxiste de la superstructure et de l'infrastructure.
 2. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Edition Gallimard, 1984, p. 321.

En équilibriste, Leduc également conçoit son œuvre ; et ici nous aborderons les deux aspects évoqués ci-dessus pour les percevoir du point de vue leducien, le premier étant la notion de fidélité représentative abordé par Bakhtine, et le deuxième étant le moyen par lequel le lecteur devient un compagnon d'écriture, voire un compagnon de vie. En effet, l'œuvre leducienne se situe à l'orée de deux mondes qui se complètent. Le sien qui s'ouvre sur l'autre en lui tendant sa main représentant les multiples interpellations du lecteur évoquées précédemment, et celui de ce destinataire qui, par sa perception, achève la construction de l'œuvre. En s'adressant à l'autre, l'auteure cherche à s'en faire adopter, à intégrer un regard sinon complaisant, du moins affectueux, qui adoucirait le regard que Violette porte sur elle-même. Ici nous pouvons nous référer aux propos de Bakhtine.

« Le dessin biographique compte avec l'intimité d'un lecteur qui participe du même monde de l'altérité ; ce lecteur occupe la position d'un auteur. Le lecteur critique perçoit la biographie comme matériau quasi brut susceptible de recevoir une forme et un achèvement artistique. Une telle perception compense la lacunarité des positions de l'auteur et peut aller jusqu'à l'exotopie complète, introduisant dans l'œuvre un principe qui lui est transcendant et en assure l'achèvement¹. »

Et c'est ainsi que le théoricien russe définit « l'exotopie ».

« L'important dans l'acte de compréhension, c'est pour le comprenant, sa propre exotopie dans le temps, dans l'espace, dans la culture – par rapport à ce qu'il veut comprendre. N'en va-t-il pas de même pour le simple aspect extérieur de l'homme que ce dernier ne peut voir ni penser dans sa totalité, et il n'y a pas de miroir, pas de photographie qui puisse l'y aider ; son aspect extérieur, seul un autre peut le capter et le comprendre, en vertu de son exotopie et du fait qu'il est autre². »

Le rapport au lecteur inhérent au récit autobiographique semble également important dans la conception de Philippe Lejeune.

« L'autobiographie étant un genre référentiel, elle est naturellement soumise en même temps à l'impératif de ressemblance au niveau du modèle, mais ce n'est qu'un aspect secondaire. Le fait que nous jugions que la ressemblance n'est pas obtenue est accessoire à partir du moment où nous sommes sûrs qu'elle a été visée³. »

1. Mikhaïl Bakhtine, op. cit., p. 172.

2. Ibid., p. 347 -348.

3. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 40.

C'est en fusionnant ces propos que l'on tentera de déterminer le projet leducien d'écriture de soi. Le rôle attribué au lecteur serait celui de comprendre, car sans comprendre on ne peut concevoir l'univers de l'auteure, mais également d'aimer cette dernière d'où l'importance de la confiance dans – pour ne pas parler de « pacte » qui semble dépasser l'intention de Leduc – l'accord qui, à l'inverse implique une certaine entente entre les deux parties. Ce que l'écrivaine recherche est finalement une relation sincère et ce dans les deux sens : d'un côté Violette accueillant généreusement le lecteur en lui offrant son monde¹ et de l'autre le destinataire qui ne doute pas de l'intention de cette dernière de se livrer entièrement, franchement et sans fard. L'intégrité serait ainsi « visée ». Par ailleurs, l'image qui viendrait compléter la perception que l'on a de soi, ce que Bakhtine nomme « l'exotopie », serait celle non plus d'un étranger qui reçoit l'œuvre biographique, mais désormais quelqu'un de familier, voire un parent. Ce dernier affectionnerait Violette comme l'on aime son enfant, en dépit de ses fautes ou de ses imperfections. Et Violette sait qu'elle en a.

De cette manière, le lien à l'autre, dignement représenté par le lecteur, supplante graduellement des suppositions théoriciennes concernant un étiquetage théorique de l'œuvre leducienne. Car, en définitive, « aucune autobiographie ni aucune autofiction ne peut être la photographie, la reproduction d'une vie. Ce n'est pas possible. La vie se vit dans le corps ; l'autre, c'est un texte. Mais le texte peut s'efforcer de retrouver les mouvements intimes du vécu, les contradictions². » Leduc demeurera dans la recherche de cette vie dont l'expression la plus sincère n'est autre que le corps ; ce corps sensible dont l'auteure se rapproche d'autant mieux qu'elle livre le sien. En effet, l'auteure en déclarant « Je vous accorde que je me suis lancée à la conquête de la chair et de la création des livres³ », établit entre les deux compléments du verbe une conjonction qui se transformerait, sans heurt, en une juxtaposition à la fois syntaxique et sémantique. « La conquête de la chair » se confond alors avec « la création des livres ». Catherine Viollet a notamment mis en exergue la sexualisation de l'écriture chez l'auteure, ainsi note-t-elle : « Pour Violette Leduc, l'acte d'écrire et l'acte d'aimer se confondent souvent, s'entremêlent de diverses façons : “Ecrire. L'amour après l'amour. Je me

-
1. « Violette anticipe un lecteur inscrit amical. Sans réticence, elle l'exhorte à la mansuétude et lui fait des offrandes lyriques : « Le mois d'août aujourd'hui, lecteur, est une rosace de chaleur. Je te l'offre, je te la donne » [La Bâtarde, p. 462]. Don primitif, animal puisqu'écrire « Ecrire, c'est donner sa chaleur » [Folie, p. 411], il émane d'une touchante, mais naïve *captatio benevolentiae* dessinant un destinataire flou et infantile. » (Hélène Jaccomard, op. cit., p. 435). Nous partageons ce point de vue, toutefois nous serions réticente à qualifier lecteur de Leduc par l'adjectif flou, étant donné que l'auteure dit concevoir un seul lecteur quand elle écrit.
 2. Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), op. cit., 63.
 3. Violette Leduc, *Correspondance*, p. 98.

courbais, je me redresse : mon désir de mieux écrire.’’¹ » Cependant, l’auteure travaille non seulement ses mots, mais également son environnement, et même ceux qu’elle connut, à savoir Marc et Cécile, dont elle anime les corps pourtant endormis. En effet, « elle manie les mots comme sa propre chair et contraint la syntaxe à accueillir des phrases courtes qui brouillent l’espace-temps. Des phrases en mouvement, comme l’auteur qui craint les corps à l’arrêt.² » Comme l’auteure qui tente de faire sien l’univers des mots. Chez Leduc, la fusion orgasmique est en réalité celle qui transforme l’impossible réel en un possible textuel. Nous remarquons en effet l’usage – commun à l’évocation de Maurice Sachs et à celle de la figure maternelle – du substantif « l’impossible » agissant comme une condensation sémantique de l’évanescence, à la fois cultivée et redoutée par l’écrivaine, des personnages dont la présence est cruciale dans l’existence leducienne. Cet aspect, l’autre représentation de « l’impossible » qui n’est autre que Jacques Guérin était conscient qu’il fut « objet de fixation et (...) sujet littéraire³ » de Violette Leduc.

Si « ce qui compte, quand on se raconte, c’est faire du sens et peu importe la vérité à proprement parler, il s’agit d’établir une cohérence et une continuité dans le récit de sa vie⁴ », établir une continuité avec son lecteur n’est pas moins important. D’après Roland Barthes, écrire « c’est engager un rapport difficile avec notre propre langage : un auteur a plus d’obligation envers une parole qui est sa vérité qu’envers le critique⁵. » Cette vérité, Violette

-
1. Catherine Viollet, « Violette Leduc, de Ravages à La Bâtarde », site officiel de l’Institut des textes et manuscrits modernes, 26 septembre 2006, p. 75, citant *La Folie en tête*, p. 117.
 2. Fabienne Swialty, « Celle qui fut la bâtarde – Violette Leduc », remue.net, 7 septembre 2007. Cette hantise des corps amorphes, des êtres plongés dans la torpeur, trouve une illustration probante dans le texte leducien « Je hais les dormeurs », publié dans L’ARBALETE, revue de littérature, imprimée tous les six mois sur la presse à bras de Marc Barbezat, N° 13, Été 1948. Cette prose poétique de quelques pages est une transcription de la hantise, mêlée à la fascination, qu’éprouve Leduc face à la masse endormie à côté d’elle, la laissant en proie à sa solitude, à ses craintes. Ce dormeur dont on devine qu’il est Jacques Mercier (Marc ou Gabriel dans ses ouvrages) que Violette épousa et dont elle se sépara une année plus tard, pourrait également être Cécile ou Hermine si l’on fait abstraction des passages relatifs au sexe masculin (par ailleurs ces passages permettent d’établir un lien avec la nouvelle *La Vieille fille et le mort*, un mort qui représenterait non plus Jacques Mercier le mari, mais Jacques Guérin, l’homosexuel auquel Leduc voue un amour impossible). Cela pourrait être corroboré par le témoignage de Michèle Causse, une amie de Leduc, recueilli par Carlo Jansiti : « ‘‘Violette ressentait comme une trahison le sommeil de l’être aimé, se souvient Michèle Causse. Elle le vivait dans une détresse et une terreur telles qu’elle était capable de verser un pot d’eau glacée sur Denise endormie d’épuisement.’’ » (Carlo Jansiti, op. cit., p. 80) Dans ce texte, l’effleurement des corps passifs laisse libre cours non seulement à une imagination habitée par la multitude d’entités et images qui animent les œuvres de l’auteure, mais également à ses pires cauchemars comme le décès de sa grand-mère. Ces deux axes, à savoir le travail sur les mots et les obsessions morbides par lesquels Leduc est travaillée sont annoncés dès l’incipit : « Je hais les dormeurs. Ce sont des morts qui n’ont pas dit leur dernier mot. » (Violette Leduc, *Je hais les dormeurs*, vu par Béatrice Cussol, Les éditions du Chemin de fer, 2006, p. 9.)
 3. C. Jansiti, op. cit., p. 294, entretien de l’auteur avec Jacques Guérin, 1992.
 4. Anne Strasser, « De l’autobiographie à sa réception : quand les lecteurs prennent la plume », *Littérature* N° 162, Voix plurielles, Armand Colin, juin 2011, p. 96.
 5. Roland Barthes, *Critique et vérité*, Collection « Tel Quel », Editions du Seuil, 1966, p. 34.

Leduc et Marie NDiaye la trouvent dans le prolongement qu'elles construisent en allant à la rencontre de leurs lecteurs, presque physiquement. Elles entonnent l'hymne du corps.

Et si Leduc s'adresse au corps de l'autre, c'est parce que le sien est demeuré sans attaches. Ainsi en parlant de sa mère l'attendant dans la gare de Besançon, en compagnie de Christine, la fille de Michel, la narratrice ne manque de constater ceci : « Elle donnait la main à sa petite-fille. Elle ne m'a pas donné la main. Affligeante comparaison. Privation éternelle, privation lancinante¹. »

Paradoxalement, c'est dans ce « sans » que réside justement sa force. Parce que la sagesse réside dans une curiosité naturelle, et que « la question du philosophe, une fois dépouillée des formes solennelles ou sévères, est toujours enfantine : qui interroge sans nécessité est enfant². » Parce qu'une œuvre sans limites temporelles, est une œuvre puissante.

« Une œuvre fait éclater les frontières de son temps, elle vit dans les siècles, autrement dit, dans la grande temporalité, et, ce faisant, il n'est pas rare que cette vie (et c'est toujours vrai pour une grande œuvre) soit plus intense et plus pleine qu'aux temps de sa contemporanéité³. »

Parce que l'écriture doit se libérer de la nécessité, elle est sans contraintes. « Je n'ai pas besoin d'écrire⁴ ». Violette Leduc est surtout une auteure sans prétention. Sa simplicité enfantine, parfois puérile, désarme par une innocence que, d'ordinaire, on conçoit difficilement chez un adulte⁵. Elle se place ainsi souvent comme sa propre critique, demeure dans une position d'observatrice, presque sur la réserve étant donné son humilité sincère.

« Je sortis de la salle de rédaction, la ville me montra ses griffes. Toi écrire oh la la parlons-en chuchotèrent dans mes yeux les paillettes d'un escalier de métro. Tu passais, nous existions. C'était cela te mettre à écrire avec tes petits yeux. Maintenant que tu nous vois, tu te prends au sérieux.

1. Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*, p. 328.

2. Paul Valéry, *Mauvaises pensées et autres*, Collection Blanche, Gallimard, 1942, p. 12.

3. Mikhaïl Bakhtine, op. cit., p. 344.

4. Entretien de Violette Leduc avec Pierre Démeron, 1970.

5. Cet aspect confère au texte de l'auteure une particularité et une générosité qui prend souvent la forme d'un sourire qui s'esquisse sur les lèvres d'un lecteur même sérieux. Car nous ne cesserons de dire, qu'en dépit des apparences, l'œuvre leducienne est rafraîchissante. Nous relevons notamment ce passage où la succession de phrases concises miment les caprices insupportables du personnage d'Emilie, et les caprices enfantins de la narratrice. « Je ne nourrirai pas ses chats. Je priverai ses chats. Je volerai ses chats en prenant pour moi ce qu'elle a acheté pour eux. Ils auront les arêtes, je mangerai la chair. J'emporterai les saucisses dans les champs, ils se contenteront de la peau. Le lait, ils peuvent le boire. Je préfère son pastis. Elle m'hébergeait. Ce fut une lubie. Elle ne veut plus m'héberger. C'est une autre lubie. (...) Je ne serai pas la nurse de ses chats. J'entends déjà leurs miaulements. Je leur en veux à ceux-là. Je ne suis pas responsable de leur emprisonnement. Ça miaule, ça miaule. Je ne veux pas les nourrir ? Ce sont les chats d'Emilie. Elle dédaigne les autres. (...) C'est irritant. Je la grugerais. Je mangerai ses sardines. » (*La Chasse à l'amour*, p. 405.)

Je vous décrirai. Tu n'en seras pas capable. C'est vrai, je ne vous voyais pas. Tu commences à nous exploiter. (...) Le caillot, ma petite. Il faut que cela reste dans la gorge ? Absolument. (...) Vous vous taisez... Qu'est-ce que j'ai à vous contempler ? Nous sommes une nativité. Nous te plaignons, grenouille. Pourquoi grenouille ? Tu te gonfles, parasite des grandeurs. Pitié, il faut que j'écrive un récit. Pars. Pas maintenant. Je m'en irai, j'écrirai, ce sera changé. Je vous regarde pour vous regarder. A bas les lustres de opéras, n'est-ce pas ? Oui. Les coquelicots incendiaient les blés... Pourquoi dis-tu "incendiaient" ? Je commence à écrire, j'essaie d'écrire, j'apprends à écrire. Tu joues à la balle, fillette. (...) N'écris pas ma petite, raccommode le linge de ton mari. (...) J'écrirai, j'ouvrirai mes bras, j'embrasserai les arbres fruitiers, je les donnerai à ma feuille de papier. Tu divagues, pauvre enfant¹. »

Les appellations « ma petite », « pauvre enfant » ou « fillette » suggèrent l'amateurisme avoué, concédé par l'auteure, faisant référence au dénuement, la précarité, voire la petitesse de celle qui se croirait à la mesure de l'écriture. Les appellations renvoyant à l'enfance dénotent le rapetissement de Leduc qui prétend à l'écriture, qui se mesure au projet littéraire semblant alors démesuré. Une démesure dont Leduc prend le contre-pied d'un côté par l'auto-infantilisation, l'autodénigrement donc, et d'un autre côté par la focalisation, l'identification d'un interlocuteur, en l'occurrence « les paillettes d'un escalier de métro », devenu par synecdoque, actant et porte-parole de « la ville », du monde (littéraire). Ces dernières révèlent alors l'abjection d'une Violette Leduc qui, investie du rôle d'écrivaine (fût-ce d'un simple article), acquiert une clarté de vision qui lui dévoile les richesses que recèlent les objets les plus anodins. "Nous sommes une nativité" : le monde naît au moment où s'ébauche le dessein d'écriture. Celle-ci suscite en effet une stimulation sensorielle amplifiée, intense qui, destinée à alimenter les ressources de l'auteure, devient perception aiguisée de l'univers. L'auteure est alors sensible aux infimes composantes de son environnement qui, du fait de son fourmillement, est grossi et surgit désormais grouillant, effarouchant (« la ville me montra ses griffes ») et farouche puisqu'il se montre indomptable pour celle qui veut le saisir pour l'écrire. Ce monde dont la force est révélée, est par ailleurs révélation. En effet même, voire surtout, ses infinitésimales manifestations sont teintées de sacralité (vu la connotation christique de la « nativité »). Cette aura, enveloppant ce monde encore inatteignable, le préservant de toute instrumentalisation, auréole également ce qui serait la consécration de l'univers : son écriture – et la consécration propre de la narratrice : l'écriture. Ce pouvoir mystifié et mystique (cela rejoint la vision quasi animiste dans l'œuvre leducienne, puisque le monde et les êtres n'y sont pas uniquement évoqués, ils y sont invoqués) requiert un rite, un chemin initiatique. L'initiation étant également le propre de l'enfance (dans son itinéraire du début, transitant par la découverte, et aboutissant

1. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 311 – 313.

à l'apprentissage), et l'écriture apparaissant sous les mêmes traits, le lien est solidement établi entre ces deux dispositions, associées dans ce passage. En effet, s'opère une double assimilation de l'écriture avec l'enfance, de l'écrivain avec l'enfant.

Et c'est justement sous des figures d'enfants que sont présentés les auteurs fréquentés par Violette, dont Nathalie Sarraute : « Chaque fois que Colette Audry appelait Nathalie Sarraute Natacha. Natacha... Une Russe adulte devenait une enfant¹. » Et Leduc ne se départit pas de cette vision étant donné que l'évocation de l'association écrivain/enfant s'impose presque autant de fois que N. Sarraute est citée : « "Colette Audry m'appelle Natacha parce que je suis russe", m'a dit soudain une enfant désemparée². »

La redondance de ces désignations ne fait que renforcer leur aspect performatif. L'appellation non seulement implique le changement de statut, mais l'instaure. Elle modifie le regard de l'autre et celui que l'on porte sur soi-même. La qualification n'est plus extrinsèque, elle prévaut comme valeur intrinsèque à l'être. L'adhérence de la dénomination en fait une détermination foncière, elle fait désormais corps avec celui que l'on appelle : le surnom devient nom.

« Dès que Nathalie Sarraute se délivrait de sa vie intérieure, elle ressemblait à une petite fille qui descend d'un traîneau. Je jouais mon rôle d'enjôleur, celui que j'avais joué dans le garni de Vincennes, avec mon béret basque penché d'un côté. Si je buvais sec, c'était pour jouer aussi les alcooliques, pour être remarquée, admirée. Ne pas être raisonnable me semblait fabuleux. Ah que j'ai joué de bon cœur les enfants terribles ! Je désirais effrayer Nathalie Sarraute comme d'autres désirent rassurer³. »

Notons au passage que l'auteure se qualifie d'enfant également, à ceci près qu'elle est aussi « terribl[e] ». L'enfance se fait écho dans une reproduction de cour d'école, un univers marqué par l'intimidation qui migre vers le monde de Leduc, figure en l'occurrence tyrannique, du moins prétendument, face à celle impressionnée, déconcertée de sa camarade. La pérennité de l'enfance s'éprouve dans tous les espaces, notamment littéraire.

Outre les références à l'infantilisation de N. Sarraute, nous relevons dans l'œuvre leducienne maints passages où Jean Genet est, pareillement (et différemment puisque la relation de Violette avec ce dernier, bien que ou parce qu'elle le tint pour le génie de son siècle, était de loin plus houleuse qu'avec Sarraute), considéré comme un enfant. L'infantilisation de l'autre est rapprochement, voire appropriation. Chez Leduc, le lien au généalogiquement ou éminemment

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 64.

2. Ibid., p. 65.

3. Ibid., p. 118.

ascendant se conçoit, se reçoit dans la sphère enfantine. Sans cela, il demeurerait conceptuel. L'enfance est en effet tangible (l'icône devenant ainsi corps) et immuable (la relation du procréateur à sa progéniture étant persistante, inaltérable). L'enfance permet ainsi de toucher (à) l'autre, de le faire sien – un lien est alors tissé par l'effet du métaplasme.

« Pauv' petit fieu avec ta "boule" (le mot "boule" est de lui dans *Miracle de la Rose*) quand on te rasait le crâne, pauv' petite feuille de papier à cigarette avec ta sensibilité dans la mêlée des prisons. Mon p'tit fieu, c'est là que tu as eu ce que tu voulais : du génie¹. »

La jeunesse est non seulement dans la conception de la littérature (l'écrivain se maintenant dans un état d'enfance quasiment inaltérable) mais également dans sa perception. L'enfance dénote ainsi un double état de virginité et de réceptivité émotionnelle et intellectuelle. Elle relève de la "découv[erte]".

« Je relis *Miracle de la Rose*. Fièvre, palpitations, frissons comme au temps de ma première lecture, il y a dix-neuf ans. J'étais une adolescente de trente-huit ans, je découvrais le bonheur d'adorer, celui d'admirer. Je suis une adolescente de cinquante-sept ans, je découvre le bonheur d'adorer, celui d'admirer². »

La lecture, de même que le projet de transcription comme nous l'avons vu, replonge dans un état d'enfance, *a fortiori*, le franchissement de l'étape de l'écriture représente une totale immersion dans le monde enfantin se manifestant par une expansivité attentionnée et joyeuse.

« C'est pris, mon récit a été pris. Je retombai en enfance. Je cueillis un globe blanc place du Palais-Royal, je jouai au ballon dans les rues de Paris. Je donnai le globe à un encaisseur, j'envoyai des gestes et des messages de tendresse aux cyclistes³. »

1. Violette Leduc, *La Folie en tête*, p. 196.

2. Ibid., p. 113.

3. Violette Leduc, *La Bâtarde*, p. 316.

Conclusion

Etymologiquement, l'enfant est celui qui est privé de parole ; mutisme qui se mue en balbutiement, bredouillement, piaillement, criaillement, hurlement, puis élocution, parfois circonlocution, voire affabulation. L'enfant devient une voix aux multiples échos résonnant à travers les différentes terres explorées par nos deux auteures pour retracer les pérégrinations de l'enfant qui surgit du néant, se transmue en être, se réduit en objet, éprouve la violence, survit ou périt. Violette Leduc et Marie NDiaye écrivent non pas l'enfance mais les enfances.

Face à la richesse du monde de l'enfance qui annonçait de prime abord sa grande complexité, notre choix d'étude s'est porté sur une démarche progressive appréhendant l'enfant dans son cercle restreint, puis dans un environnement s'élargissant graduellement. Le premier milieu qui s'impose est alors la famille et en particulier le lien au parent oscillant entre présence et absence. Le paysage est empreint des traits d'une figure maternelle envahissante sous lesquels s'escamotent ceux, fuyants, du père. Toutefois, l'imposant peut se révéler évanescent, ce qui dessine des relations intergénérationnelles changeantes, à l'image de l'apparence que l'on modifie pour ne cesser de plaire. Le familial nous a ainsi menée, inexorablement, sur le champ social dictant ses règles, non seulement observées fidèlement par l'ascendant, mais déterminant également la perception de l'enfant. Ce dernier est ainsi réification et matérialisation, il est tour à tour monnayé, exhibé ou occulté. Il est réduit soit à une possession dont la valeur, entre autres financière, est déterminée par le parent, soit à une obsession. Aussi l'enfant est-il un objet que l'on érotise, marchande, vend, expose, ou dissimule aux regards, il est somme de toutes les estimations, des plus élevées aux plus basses. L'étroite corrélation imposée au monde enfantin avec les mondes de l'apparence et de l'argent, contraint donc l'enfant, d'une part, à s'intégrer aux carcans sociaux et, d'autre part, à tenter de s'en libérer. Refusant la circonscription, la descendance devient alors actrice, tout autant que son ascendance – d'où la confusion des rôles et l'interversion des schémas. Progéniture et géniteurs s'incorporent alors mutuellement, indéfiniment. Et à l'instar des personnages qui s'y agitent, le décor qui les abrite en représente les fluctuations car le temps et l'espace sont vibrations ; de même que les désignations et les manifestations de l'enfance.

Afin de représenter cet univers pullulant de l'enfance, les écritures leduciennes et ndiayiennes créent un monde tout aussi grouillant de vies, animées voire non animées. Dans des œuvres mêlant réalisme et fantasmagorie, Violette Leduc et Marie NDiaye illustrent l'enfant

sous les traits d'un être dont les membres (éléments palpables du règne animal, végétal ou minéral, ou représentations intangibles) s'assemblent et se désassemblent sans limite aucune. Celui-ci est, somme toute, un être hybride, qui n'a d'immuable que ses métamorphoses, une créature quasi mythologique. Et justement, en représentant cette dernière, Violette Leduc et Marie NDiaye transcrivent leurs légendes enfantines. Leur cheminement scriptural est jalonné d'une enfance omniprésente, mais quand celle-ci s'efface et se tait, nos deux auteures lui prêtent leurs voix ; elles défendent l'enfant par la puissance de leurs mots. Ces mots seraient, par ailleurs, des témoins fidèles, ou seulement inspirés, de leur propre enfance.

Damnation et bénédiction, l'enfance est, en définitive, une profondeur à explorer. Elle est placée sous le signe de la multiplicité vu qu'elle est tour à tour sacralisée, dévouée, immuable, pudique, torturée, rancunière, bienveillante, abandonnée, recueillie, désirée, fantasmée, hallucinatoire. L'enfance est, en outre, différentes présences puisqu'elle se fait fulgurances ou se tisse dans les ramifications relationnelles. Elle est ponctuelle, scénique ou hypertrophiée. Tous ses attenants, images, objets, jeux ; les liens, aux pairs, pères et mères, qui la définissent ; la chronologie qui la situe sans toutefois la cloisonner ; les paradoxes qui la nourrissent : autant d'aspects qui esquissent le monde insoupçonné de l'enfance.

Outre ces thèmes et la manière dont ils ont été abordés, ce qui retient notre attention en explorant les œuvres de nos deux auteures, c'est le fait que l'intrigue ou l'histoire disparaît sous chaque phrase, chaque mot. En effet, chez Leduc, le ballet incessant des personnages, des créatures vivantes et des objets, de même que la succession des événements relatés en masse, vouent à l'échec toute tentative d'établir un ordre suivant ce que l'on pourrait estimer comme important ou futile. Y compris dans les scènes marquantes de *L'Asphyxie*, notamment celle du cimetière ou du parapluie, se dégage certes un thème qui crée l'unité du chapitre, mais chaque élément s'impose car déterminant dans la lecture d'un texte où même un minuscule « ver luisant » prend sa place. Plonger dans les récits leduciens, c'est en sortir en ayant encore la tête emplie des souvenirs tourbillonnants de tout ce que l'on y a observé. Quant à l'œuvre de NDiaye, elle nous laisse l'impérissable impression d'avoir vécu le temps de la lecture dans un monde onirique qui trouve pourtant prolongement dans le monde réel à chaque fois que notre pensée nous ramène à son texte. À travers les romans ou les pièces théâtrales de l'auteure, nous vivons par-delà la réalité, en compagnie de personnages aux visages changeants, d'animaux et de végétaux presque parlants, face à des revirements déstabilisants, dans la surprise en somme. Et on y reste.

Cela explique, du moins partiellement, la difficulté de résumer les œuvres de nos écrivaines, et partant, ce que l'on pourrait considérer comme une faiblesse méthodologique de notre part, à savoir le choix d'extraits souvent imposants. Ce parti pris se veut celui d'une fidélité représentative de la richesse des textes qu'il n'est pas aisé d'écourter sans en tronquer le sens.

Ces richesses se décèlent sous des enveloppes différentes. En effet, l'écriture leducienne prend des airs surréalistes, comiques, tragiques, dans des rythmes tour à tour prosodiques, poétiques ou théâtraux. Sans prédilection pour un genre phare, elle laisse vaguer ses inspirations et destinations ; d'où la vanité de la classification littéraire à laquelle ressortiraient ses œuvres. Aussi, seule *La Folie en tête* porte-t-elle la mention « récit ». L'auteure adopte ainsi une écriture en pointillés, frénétique, à rompre haleine jusqu'à l'essoufflement. Les respirations, à savoir les pauses de la ponctuation, y sont absentes puis simulées, factices puisque leur transcription participe du rythme débridé, à la fois fougueux et haletant de l'écriture de Leduc. Les références maternelles parsèment ce texte délirant et déluré.

NDiaye, quant à elle, fait le choix d'une écriture épaissie de l'usage des qualificatifs et de la polysyndète, ce qui sert des développements analytiques quant à la psychologie de ses personnages et à la complexité de la nature humaine. Et pour mieux révéler les profondeurs de celle-ci, l'auteure plonge ses protagonistes dans un monde angoissant, liminaire, à la fois d'un réalisme cru et d'un fantastique foisonnant. Le style ndiayien participe ainsi de la représentation intrigante de la famille.

« En lisant les romans de NDiaye, on reconnaîtra tantôt les morceaux saillants des adjectifs inattendus et des coordinations isolées, tantôt le chuintement harmonieux de la phrase bien huilée, lestée d'adjectifs et d'adverbes. Tantôt la progression linéaire du récit, tantôt les brèches temporelles de la narration. Une chose que Proust justement admirait chez Flaubert, l'art de la coordination. Or le diable, c'est-à-dire l'art, est dans les détails. *Rosie Carpe* commence par un « mais », *Trois femmes puissantes* par un « et » : conjonctions de coordination qui ne relient plus rien. Cordons ombilicaux sans matrice. Ou comment signifier le dénouement du lien familial dans la société contemporaine¹. »

En dépit de ces divergences, les points de rencontre des œuvres leduciennes et ndiayiennes se font nombreux, ils sont thématiques mais ils relèvent également des univers des auteures. Pour illustrer cela, nous serions tentée de repousser les limites du littéraire vers le

1. Chloé Brendlé, « NDiaye de faille en faille » in *Le Magazine Littéraire*, « Les romancières françaises », septembre 2010).

ludique, et de nous prêter à un jeu de devinette en essayant de trouver de quelle auteure il s'agit dans chacune de ces citations.

« Elle (...) travers[e] son siècle en défiant conventions et préjugés. Elle (...) traqu[e] les non-dits, les faux-semblants, les clichés, les lieux communs, les vérités établies, qu'elles soient littéraires ou existentielles, avec une originalité, une hardiesse de ton (...) surprenantes¹. »

« [L'auteure] est unique car [elle] avoue ne pas maîtriser les outils théoriques. Elle aborde l'écriture de façon quasi-instinctive. » « Ses textes (...) se caractérisent par des thématiques récurrentes comme la famille et l'exclusion sociale, qui prennent place dans une atmosphère échappant à toutes les tentatives de catégorisation. (...) Car, (...) « ni les genres littéraires, ni l'expectative du public, ni les lois du marché (littéraire) ne l'intéressent ». » « Le lecteur se sent poussé à remplir les manques, à compenser ce qu'[on] appelle la « poétique du flou ». Rien n'est sûr dans l'ouvrage de Marie NDiaye, pas même les informations concernant l'auteure². »

« [L'auteure] repense le corps, tour à tour animal, végétal, ou minéral, elle sort des représentations hétérocentrées³. »

De tels extraits montrent que les convergences des univers de nos auteures comptent plusieurs éléments et ne se limitent pas à une occurrence restreinte et anecdotique. Nous constatons en effet que toute catégorisation tranchée est factice car l'on pourrait facilement intervertir et confondre ce que l'on a écrit sur Leduc avec ce qui porte sur NDiaye. L'exploration de leurs œuvres denses a permis de voir, dans les caractéristiques attribuées à l'une, des traits qui pourraient, tout autant, définir l'autre. Somme toute, la distinction entre nos auteures n'est pas aussi marquée qu'il y paraît dans la mesure où toutes deux contribuent à donner ses lettres de noblesse à une littérature parfois malmenée par les torrents d'écrivains quand toutes deux sont d'une humilité qui les pousse à s'investir dans un travail d'écriture méticuleux. Et toutes deux ont exprimé, chacune à sa manière certes, un fort attachement à l'enfance, et par là même à sa cause.

Le lien à l'enfance se traduit par la profonde inscription des œuvres leduciennes et ndiayiennes dans le monde enfantin. Monde à l'écoute duquel Violette Leduc se prête tout entière en faisant corps avec son environnement, en s'y immergeant pour en devenir le réceptacle. L'enfant est taillé au cœur de l'univers dont il prend toutes les formes puisque chez NDiaye, notamment, il est présence animale ou végétale, se confondant ainsi entièrement avec

-
1. Carlo Jansiti, Violette Leduc, « hors du cercle » in *Le Magazine Littéraire*, « Les romancières françaises », septembre 2010.
 2. Johanna Biehler, « Marie NDiaye, une auteure puissante », *Acta fabula*, vol. 15, n° 3, Notes de lecture, mars 2014.
 3. Mireille Brioude, Anaïs Frantz et Alison Péron dir., op. cit., p. 54.

son milieu, jusqu'à être parfois assimilé à un rien. Il est également riens chez Leduc vu que l'enfant porte en lui les objets, aussi insignifiants soient-ils, et les appréhende comme autant de particules de vie, de preuves d'existence, la sienne et celle de son univers. En effet, le sens réside dans ces riens que Leduc et NDiaye mettent en exergue en leur attribuant une dimension qui déroge à la perception commune de l'enfance. L'enfant est alors littéralement mis au Monde, il est au cœur de son infinitude autant par la multitude des manifestations de la figure enfantine que par sa propension à en intégrer les infinitésimales constituantes.

Par ailleurs, en écrivant l'enfance, nos deux auteures nous livrent la leur. Elles se rejoignent dans le caractère exutoire de leurs écritures, cette dimension psychanalytique se manifestant en amont chez Leduc, et se découvrant en aval en ce qui concerne NDiaye. Si le matériau du vécu a été trituré aux mains de la première afin qu'elle en saisisse toutes les essences dans l'espoir de le (re)modeller à sa guise, a priori en vain, la matière de l'expérience aurait été transformée par les mains de la deuxième pour qu'elle en modifie la substance tout en y puisant l'inspiration.

Quelque conclusion que l'on puisse en tirer, le débat sur la véracité ou la facticité des expressions mnésiques ou inconscientes semble interminable, et en venir à bout dans le but de le trancher par une déduction incontestable relève vraisemblablement du leurre. Toutefois, cela revêt-il l'importance qu'on lui accorde, autrement dit, est-ce réellement la question de la fidélité référentielle que l'on devrait poser avant et après toute exploration textuelle ? Car, que l'intention d'un auteur soit la retranscription rigoureuse de ses souvenirs d'enfance ou leur travestissement à des fins romanesques, dans les deux cas, on pose le postulat de sa capacité à réaliser son projet ; or, un adulte est-il à même de percevoir la réelle image de l'enfant, y compris de celui qu'il fut ? Cela paraît être difficilement concevable si on prend en considération l'avis doltien quant au poids culturel et social qui pèsent sur la représentation de l'enfant.

« Si culte de l'enfance il y a, est-il récent dans notre société occidentale ? Dans la conception actuelle – disons américaine –, je ne crois pas que l'on puisse parler de culte de l'enfant, même dans la première partie du XX^e siècle : c'est plutôt une entrée de l'enfant comme personnage à part entière, mais il est quand même tout à fait nimbé de symboles. De ce fait, on ne peut pas vraiment dire qu'il est pris pour lui-même, avec une attitude neutre et qu'on le montre comme il est, sans fatras poéticomythologique. Il est encore prisonnier de tous les symboles qu'il porte, et l'adulte fixe sur lui tous ses rêves et voit en lui un âge d'or perdu. Et même, actuellement, peut-on parler de culte de l'enfant ? Il n'est pas sûr que l'enfant soit vraiment bien défendu en tant que personne. Ce « culte de l'enfant » a, lui aussi, quelque chose de très mythique. Ce n'est pas parce qu'on lui concède apparemment une place très considérable aujourd'hui que cela clarifie le regard

sur l'enfant. J'ai l'impression que le discours sur l'enfant est toujours tributaire de tout un héritage culturel et mythologique¹. »

Puisqu'écrire l'enfant par l'enfant semble irréalisable, quelle valeur peut-on accorder à une représentation élaborée par un adulte, tout talentueux soit-il, mais à l'évidence imprégné de codes culturels dont les chaînes sont infrangibles ? L'écriture de l'enfance est-elle condamnée à une stérilité ontologique (si l'être enfantin ne peut s'y réaliser), et cognitive (si la figure littéraire ne peut effleurer, pour le connaître et le dessiner, le vrai visage de l'enfant qu'on a été) ? A défaut de voir l'enfance dans les événements ou dans les personnages, nous la verrons dans les mots : elle réside par exemple dans l'œil malicieux de Leduc que l'on perçoit à travers l'espièglerie de son texte.

Poursuivons ce raisonnement, où l'on estime que nul écrivain-adulte ne peut octroyer au personnage-enfant la « place » qu'il mérite, et par lequel on pourrait envisager une démarche nihiliste faisant table rase de toute la littérature – notamment autobiographique, qui a pris pour centre la figure de l'enfant – pour reconsidérer une autre vision assujettie elle aussi aux a priori sociaux desquels on ne peut se désenchaîner : le regard que porte le récepteur sur une auteure, et en particulier Violette Leduc et Marie NDiaye. Le genre semble en effet dicter une lecture qui se conjugue au féminin et, inhérent au nom, il devient constitutif de la génétique textuelle. Les plumes ne tarissent pas non plus concernant ce sujet, cheval de bataille, en l'occurrence des « féministes anglaises et américaines [qui] ont appelé “gender” les caractéristiques mentales et de comportement inculquées à chacune et à chacun selon ce que les détenteurs du pouvoir jugent propre et séant à son sexe. Ce que nous pourrions appeler en français le sexe social. Cette notion éminemment instable tant historiquement que géographiquement ... » (Création au féminin 10) Cette vision sociale, imposant l'intrication de l'appartenance sexuelle et de la conception littéraire, et partant la désignation d'écriture féminine, détermine-t-elle réellement la perception de l'enfance ? On aurait tendance à croire que cela est le cas car l'individu est un, et l'univers que l'on porte est indivisible de son identité (sociale, bon gré mal gré). Cependant, Leduc, comme NDiaye, se sont attaquées à l'ordre établi, et ce en abordant des sujets dérangeants en rapport avec les maltraitances subies par l'enfance. Toutefois, elles ne s'y arrêtent pas, puisqu'elles évoquent également des sujets moins communs tels que le savoir et l'émotion instinctifs.

« Les mauvais traitements, les perversions sexuelles, l'esclavage, la malnutrition, le divorce, les échecs scolaires, les maladies infantiles sont devenus des thèmes de la littérature. Plus rares sont

1. Françoise Dolto, *La Cause des enfants*, p. 54-55.

les études et recherches sur le « mystère », l'inconnu de l'enfance : potentiel, charge émotionnelle, relation intime avec les forces de la nature, don médiumnique pour communiquer. Depuis des siècles, le discours sur l'enfant met beaucoup plus l'accent sur son immaturité que sur son potentiel, ses capacités propres, son génie naturel¹. »

Si l'on est incapable, d'après Pascal Quignard, « de retrouver ce qui n'avait pas besoin de langage, de retrouver le monde d'avant le cri, de retrouver la voix perdue, la voix du corps maternel, la voix intime² », on peut néanmoins essayer de les explorer. Et à cette fin, la richesse perceptrice se révèle essentielle. Et elle l'est chez Leduc et NDiaye, puisqu'elle détermine la perception de leurs propres êtres.

En effet, transparaît ici un autre point commun qui unit nos deux auteures, à savoir le regard qu'elles portent sur elles-mêmes vu qu'elle se perçoivent dans la pluralité et la complexité.

« Si on vous demande alors, *Autoportrait en vert*, c'est l'autoportrait de qui ? Qu'est-ce que vous diriez Marie NDiaye ?

- Je dirais que c'est mon autoportrait à travers des images de femmes diverses. Je revendique le titre absolument.
- Mais alors votre autoportrait, c'est que vous vous voyez comment ?
- Multiple³. »

Et dans un autre entretien, NDiaye entérine cette vision qu'elle qualifie par le terme riche en significations : « multiple ».

« J'espère que n'écrirai jamais en me rappelant précisément que je suis une femme. Je suis un être humain qui écrit, et voilà ! Et j'essaie d'être multiple justement, et je ne suis pas une femme de 39 ans qui écrit, comme je ne serai pas une femme de 50 ans qui écrit, j'espère⁴. »

« Je n'arrive pas à me voir, moi, comme une femme noire. Je ne me vois pas, en fait, je crois. Ça rejoint un peu la question d'être une femme qui écrit. Je ne me vois ni comme une femme qui écrit, ni comme une femme noire qui écrit⁵. »

1. Françoise Dolto, *La Cause des enfants*, p. 190-191.
2. *Le Nouvel Observateur*, 6-12 janvier 2005.
3. Paula Jacques, entretiens avec Marie NDiaye, 2001-2005.
4. Andrew Asibong et Shirley Jordan dir., op. cit., p. 192.
5. Ibid., p. 199.

Pareillement, Leduc affirme ceci :

« J'ai deux êtres en moi, comme chacun de nous. A ma table je suis libre. Devant une feuille de papier je n'ai pas peur, alors que dans la vie je ne veux pas déranger l'ordre établi. Je n'aime pas passer inaperçue mais enfin je n'aime pas le scandale¹. »

En se libérant elles-mêmes, nos deux auteures se donnent les moyens de libérer l'enfance en s'attaquant aux tabous qui accablent cette dernière. Mais ne s'y attaquent-elles pas déjà rien qu'en écrivant l'enfance, car outre les non-dits liés à l'univers infantin, les sévices et les agressions, le plus grand tabou n'est autre que celui de l'enfant, de « l'effet-enfant ».

« J'ai été surpris de constater (...) la réticence de mes collègues – réticence sensible même chez ceux qui avaient longtemps pratiqué la psychanalyse d'enfants – à dire l'effet produit en eux par la rencontre avec l'enfant, à reconnaître l'effet-enfant². »

Faute de pouvoir définir exactement cet « effet-enfant », on pourrait parler de l'appel de l'enfant, et Violette Leduc et Marie NDiaye y ont répondu.

-
1. Carlo Jansiti, op. cit., p. 416, citant un entretien de Violette Leduc avec Pierre Démeron, *Le Nouveau Candide*, 5 septembre 1966.
 2. J. B Pontalis dir., *L'enfant*, *Nouvelle revue de psychanalyse*, p. 11.

Bibliographie

I. Corpus principal

Violette Leduc

- Violette Leduc, *L'Asphyxie* [1946], Editions Gallimard, coll. L'imaginaire, 2014.
- Violette Leduc, *L'Affamée* [1948], Editions Gallimard, coll. Folio, 1974.
- Violette Leduc, *Ravages* [1955], Editions Gallimard, 1975.
- Violette Leduc, *Les Boutons dorés* in *La Vieille fille et le mort* [1958], Editions Gallimard, 1958.
- Violette Leduc, *La Bâtarde* [1964], coll. L'imaginaire, Editions Gallimard, 2004.
- Violette Leduc, *Thérèse et Isabelle* [1966], Editions Gallimard, coll. Folio, 1972.
- Violette Leduc, *La Folie en tête* [1970], Editions Gallimard, coll. Folio, 1994.
- Violette Leduc, *Le Taxi* [1971], Editions Gallimard, 1999.
- Violette Leduc, *La Chasse à l'amour* [1973], Editions Gallimard, coll. L'imaginaire, 2000.

Marie NDiaye

- Marie NDiaye, *Hilda* [1999], les Editions de Minuit, 1999.
- Marie NDiaye, *Papa doit manger* [2003], les Editions de Minuit, 2010.
- Marie NDiaye, *Les Serpents* [2004], les Editions de Minuit, 200.
- Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit* [2007], Editions Gallimard, 2008.
- Marie NDiaye, *Providence*, in Marie NDiaye, Jean-Yves Cendrey, *Puzzle*, Editions Gallimard, 2007.
- Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes* [2009], Editions Gallimard, 2009.
- Marie NDiaye, *Les Grandes Personnes* [2011], Editions Gallimard, 2011.
- Marie NDiaye, *Ladivine* [2013], Editions Gallimard, 2013.

II. Autres œuvres de référence

Violette Leduc

- Violette Leduc, *Correspondance 1945-1972*, Les Cahiers de La Nouvelle Revue Française, Editions Gallimard, 2007.
- Violette Leduc, *Trésors à prendre* [1960], Editions Gallimard, Coll. Folio, 1978.

- Violette Leduc, *La Vieille fille et le mort* [1958], Editions Gallimard, Collection L'imaginaire, 2015.
- Violette Leduc, *La Femme au petit renard* [1965], Editions Gallimard, Coll. Folio, 2000.
- Violette Leduc, *Je hais les dormeurs*, [1948], Les Editions du Chemin de fer, 2006.

Marie NDiaye

- Marie NDiaye, *La Diabliesse et son enfant* [2011], Mouche de l'école des loisirs, 2011.
- Marie NDiaye, *Autoportrait en vert* [2005], Mercure de France, Coll. Folio, 2006.
- Marie NDiaye, *Rosie Carpe* [2001], les Editions de Minuit, 2001.
- Marie NDiaye, *Révélation*, in *Tous mes amis* [2004], les Editions de Minuit, 2004.
- Marie NDiaye, *La Sorcière* [1996], Les éditions de Minuit, 1996.
- Marie NDiaye, *En famille* [1990], Les Editions de Minuit, 1991.

III. Ouvrages et articles critiques sur Violette Leduc et Marie NDiaye

Sur Violette Leduc

- ARROUGE Jean-Claude, « Mon choc n'est pas unique », Intervention au Colloque international « La Bâtarde a 50 ans », organisé par Mireille Brioude, Anaïs Frantz et Alison Péron, les 17 et 18 octobre 2014 à Paris, 3 novembre 2014.
- BRIOUDE Mireille, FRANTZ Anaïs et PERON Alison dir., *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, Presses Universitaires de Lyon, 2017.
- CECCATTY René de, *Violette Leduc, Eloge de la bâtarde*, les Editions Stock, 2013.
- COURTIVRON Isabelle de, « Violette Leduc L'enfermée pèlerine », in *Les Cahiers du GRIF*, n°39, 1988, pp. 49-53.
- FRANTZ Anaïs, *Le Complexe d'Eve : la pudeur et la littérature : lectures de Violette Leduc et Marguerite Duras*, Honoré Champion, 2013.
- FRANTZ Anaïs, « Les Retours de la pudeur : dans *L'Affamée* de Violette Leduc », in *Protée*, vol. 38, n°3, 2010, p. 81-90.
- GIRARD Pièr, *Œdipe masqué : une lecture psychanalytique de "L'Affamée" de Violette Leduc*, Editions Des Femmes, 1986.
- JACCOMARD Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine, Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Librairie Droz S. A., 1993.
- JANSITI Carlo, *Violette Leduc*, les Editions Grasset et Fasquelle, 2013.

- MARSON Susan, *Le Temps de l'autobiographie, Violette Leduc ou La mort avant la lettre*, Presses Universitaires de Vincennes, 1998.
- MARSON Susan, « Au bord de L'Asphyxie : remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc », in *Littérature*, n° 98, 1995, Biographismes. pp. 45-58.
- RENARD Paul et HECQUET Michèle dir., *Violette Leduc*, Edition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 1998.
- TROUT HALL Colette, *Violette Leduc la mal-aimée*, Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine sous la direction de Michaël Bishop, XXXII, Rodopi, Amsterdam – Atlanta, GA 1999.

Sur Marie NDiaye

- ASIBONG Andrew et JORDAN Shirley éd., *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, *Revue des Sciences Humaines* n° 293, Presses Universitaires du Septentrion, Janvier-mars 2009.
- BOUYACOUB Asma, *L'écriture des sensations dans Rosie Carpe de Marie NDiaye*, mémoire de maîtrise, élaboré sous la direction de M. Guy Larroux, 2003.
- BOUYACOUB Asma, *La Violence dans l'œuvre de Lorette Nobécourt*, mémoire de master, élaboré sous la direction de M. Guy Larroux, 2008.
- BRENDLE Chloé, « La Mère est un mystère », *Le Magazine littéraire*, 6 mai 2014.
- DELORME Marie-Laure, « Marie NDiaye : sur et contre le réel », *Le nouveau magazine littéraire*, mensuel 429, mars 2004.
- GUILBERT Cécile dir., « Les Romancières françaises, de Mme de Lafayette à Marie NDiaye », *Le Magazine Littéraire*, septembre 2010.
- MOUDILENO Lydie, « Puissance insolite de la femme africaine chez Marie NDiaye », *L'Esprit créateur*, Volume 53, n° 2, 2013, pp. 67-75
- RABATE Dominique, *Marie NDiaye*, Editions Textuel, 2008.
- THOMINE Camille, « Marie NDiaye : un beau roman peut être divers, confus, flamboyant. », *Nouveau magazine littéraire*, mensuel 572 , octobre 2016.

IV. Ouvrages et articles théoriques

1. Autobiographie et autofiction

- GASPARINI Philippe, *Poétiques du je, Du roman autobiographique à l'autofiction*, Presses Universitaires de Lyon, 2016.
- GASPARINI Philippe, *Autofiction, Une aventure du langage*, Editions du Seuil, 2008.
- GAUDARD François-Charles et SUAREZ Modesta dir., *Formes discursives du témoignage*, Editions Universitaires du Sud, 2003.
- HECHT Emmanuel, entretien avec Philippe Lejeune, *Lire*, octobre 2018.
- JEANNELLE Jean-Louis et VIOLLET Catherine dir., *Genèse et autofiction*, Academia Bruylant, 2007.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Editions du Seuil, 1975.
- LEJEUNE Philippe, *Pour l'autobiographie, Chroniques*, Editions du Seuil, avril 1998.
- LEJEUNE Philippe et VIOLLET Catherine dir., *Genèses du "Je", Manuscrits et autobiographie*, CNRS éditions, Paris, 2000.
- SIMONET-TENANT Françoise, *Dictionnaire de l'autobiographie : écritures de soi de langue française*, Honoré Champion, 2018.
- ZUFFEREY Joël dir., *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, Au cœur des textes n° 22, Harmattan-Academia 2012.

2. Théorie littéraire

- AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire, How to do things with words*, introduction, traduction et commentaire par Gilles Lane, Editions du Seuil, 1970.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Edition Gallimard, 1984.
- BARTHES Roland, TODOROV Tzvetan, GENETTE Gérard, *L'Analyse structurale du récit, Communications 8*, Editions du Seuil, 1981.
- BARTHES Roland, *Critique et vérité*, Collection « Tel Quel », Editions du Seuil, 1966.
- BAUDORRE Philippe, RABATE Dominique, VIART Dominique, *Littérature et Sociologie*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- BREMOND Claude, « Morphologie d'un conte africain », *Cahiers d'Etudes Africaines*, Vol. 19, Cahier 73/76, 1979.
- BRETON André, *Manifeste du Surréalisme et Second manifeste du Surréalisme*, in *Œuvres complètes I*, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.
- BRUNEL Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Librairie José Corti, 2004.

- CAMUS Marianne dir., *Création au féminin, Volume 1 : Littérature*, Collection "Kaléidoscopes", Editions Universitaires de Dijon, 2006.
- COHN Dorrit, *La Transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Editions du Seuil, 1981.
- DELERM Philippe, *Ecrire est une enfance*, les Editions Albin Michel, 2011.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Editions du Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1979.
- GENETTE Gérard dir., *Esthétique et Poétique*, Collection Points Essais, Editions du Seuil, 1992.
- GENETTE Gérard, *Discours du récit suivi de Nouveau discours du récit*, Collection Points Essais, Editions du Seuil, 2007.
- JOUVE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage », in *Littérature*, n° 8 (Forme, difforme, informe), 1992, pp. 103-111.
- PAULME Denise, *La Mère dévorante, Essai sur la morphologie des contes africains*, Editions Gallimard, 1976.
- PROPP Vladimir, MELETINSKI E. M, *Morphologie du conte* suivi de *Les Transformations des contes merveilleux* et de *L'Etude structurale et typologique du conte*, traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Editions du Seuil, 1970.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, les Editions Gallimard, 1948.
- STRASSER Anne, « De l'autobiographie à sa réception : quand les lecteurs prennent la plume », in *Littérature*, n° 162, Voix plurielles, juin 2011, pp. 83-99.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Points Essais, 1970.
- VALERY Paul, *Mauvaises pensées et autres*, Collection Blanche, Gallimard, 1942.
- VIALA Alain, MESGUICH Daniel, *Le Théâtre*, Presses universitaires de France, Collection Que sais-je ?, 2011.

3. Rhétorique et stylistique

- AQUIEN Michèle et MOLINIE Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Librairie générale française, 1996.
- AMIOT Dany dir., *La Métaphore : regards croisés*, Journée d'études, Arras, mars 2002, organisée par Grammatica et le CRELID, Artois Presses Université, 2004.

- BONHOMME Marc, *Les Figures clés du discours*, Editions du Seuil, 1998.
- BOURKHIS Ridha *Eléments de rhétorique*, Harmattan/Academia, 2012.
- BRAVO Federico dir., *L'Insulte*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015.
- CAUSSE Rolande, *La Langue française fait signe(s), Lettres, accents, ponctuation*, Editions du Seuil, 1998.
- DRILLON Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Collection Tel, Editions Gallimard, 1991.
- DUBOIS J., EDELIN F., KLINKENBERG J.-M., MINGUET P., PIRE F., TRINON H., *Rhétorique générale*, Editions du Seuil, 1982.
- DUPRIEZ Bernard, *Gradus : Les procédés littéraires*, Union générale d'éditions (10-18 Domaine français), 1984.
- DÜRRENMATT Jacques, *La Métaphore*, Editions Honoré Champion, 2002.
- FASCIOLO Marco, ROSSI Micaela, « Métaphore et métaphores : les multiples issues de l'interaction conceptuelle », *Langue française* 2016/1 (N° 189), p. 5-14.
- GARDES-TAMINE Joëlle dir., *Style et création littéraire*, Actes de la journée d'étude de la Sorbonne du 22 mai 2009, organisée par Joëlle Gardes Tamine et Georges Molinié, Honoré Champion Editeur, 2011.
- MAZALEYRAT Jean, MOLINIE Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Presses Universitaires de France, 1989.
- MOLINIE Georges, *La Stylistique*, Presses Universitaires de France, 2014.
- MOLINIE Georges, *Eléments de stylistique française*, Presses Universitaires de France, 1986.
- MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, 1998.
- PRANDI Michèle, « Les métaphores conflictuelles dans la création de concepts et de termes », *Langue française* 2016/1 (N° 189°), p. 35-48.
- RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France, 2008.

4. Sociologie et psychanalyse

- BELLEMIN-NOEL Jean, *Psychanalyse et Littérature*, Presses Universitaire de France, 2002.
- BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire, L'économie des échanges linguistiques*, Librairie Arthème Fayard, 1982.

- COULANGEON Philippe, « Culture », *Sociologie*, Les 100 mots de la sociologie, 2013.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Editions Gallimard, Collection Tel, 1976.
- PETIT Laurent, *La Mémoire*, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je, 2015.
- PONTALIS J. B dir., *L'enfant, Nouvelle revue de psychanalyse*, numéro 19, Editions Gallimard, printemps 1979.
- PONTALIS J. B. dir., *Les Mères, Nouvelle revue de psychanalyse*, numéro 45, Editions Gallimard, printemps 1992.
- PONTALIS J. B. dir., *Destins du cannibalisme, Nouvelle revue de psychanalyse*, numéro 6, Editions Gallimard, automne 1972.

V. Ouvrages et articles de référence sur enfance, parentalité et symboles

1. Sur l'enfance

- BLOCH Henriette, CHEMAMA Roland, DEPRET Eric [et al.] dir., *Grand dictionnaire de la psychologie*, Editions Larousse, 1999.
- CORNEAU Guy, *Père manquant, fils manqué, Que sont les hommes devenus*, les Editions de L'Homme, 2014.
- COSTA-LASCOUX Jacqueline, « La Loi et l'enfant : protection et conflits », in *Enfance*, tome 45, n°3, 1992, pp. 199-209.
- DEKEUWER-DEFOSSEZ Françoise, *Les Droits de l'enfant*, Presses Universitaires de France, 2010.
- DOLTO Françoise, *Les Etapes majeures de l'enfance*, les Editions Gallimard, 1994.
- DOLTO Françoise, *La Cause des enfants*, les Editions Robert Laffont, 1985.
- DUMAIS Jacques, « En France : la protection de l'enfance en cheminement », in : *Santé, Société et Solidarité*, n°1, 2009, Violence et maltraitance envers les enfants, pp. 75-78.
- MARCELLI Daniel, *L'Enfant, chef de la famille, L'autorité de l'infantile*, les Editions Albin Michel, 2003.
- WALLON Henri, *L'Evolution psychologique de l'enfant*, les Editions Armand Colin, 2012.
- WINNICOTT Donald W., *L'Enfant et sa famille*, Les premières relations, Traduit de l'anglais par Annette Stronck-Robert, les Editions Payot, 1971.

2. Sur la parentalité

- AINSWORTH Mary D. S., « L'Attachement mère-enfant », in : *Enfance*, tome 36, n°1-2, 1983, La première année de la vie, pp. 7-18.
- CLEMENT Murielle Lucie et WESEMAEL Sabine van dir., *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles, La figure du père*, Editions L'Harmattan, 2008.
- DOLTO Françoise, *Le Féminin*, Articles et conférences, les Editions Gallimard, 1998.
- FLIS-TREVES Muriel dir., *Les 100 mots de la maternité*, Presses Universitaires de France, Collection Que sais-je ?, 2014.
- GANNAC Anne Laure, *Mère-Fils, l'impossible séparation*, les Editions Marabout, 2006.
- NEYRAND Gérard, *L'Evolution des savoirs sur la parentalité*, Editions Fabert, 2016.
- SIGURET Catherine, *Ma mère, ce fléau, sur le divan de Patrick Delaroche*, Albin Michel, 2013.

3. Sur les symboles

- CHEVALIER Jean, CHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, Jupiter, 1982.
- DESBLACHE Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002.
- PRUVOST Jean dir., *Dictionnaire des animaux de la littérature française, Hôtes des airs et des eaux*, Editions Honoré Champion, Paris 2015.
- VINCENSINI Jean-Jacques dir., *Souillure et pureté, Le corps et son environnement culturel*, Actes du Colloque organisé à Corte, les 21, 22 et 23 octobre 1999, par l'Equipe de Recherche Lettres et Langues, Maisonneuve & Larose.
- ZERNIK Clélia, « Le cinéma et le jeu avec la perception », in *Cahier Louis-Lumière* n°3, automne 2005, Territoires audiovisuels. Errances, itinérances et frontières, p 22-31.

VI. Bibliographie électronique

1. Articles électroniques

Violette Leduc

- FRANTZ Anaïs, « Les Repentirs d'une bâtarde, Lecture de Violette Leduc », sens-public.org, février 2009.
- LANDROT Marine, « L'Autofiction comme tentative de renaissance, Raison et prémonitions », Télérama n°3330, 9 novembre 2013.
- SWIALTY Fabienne, « Celle qui fut la bâtarde – Violette Leduc », remue.net, 7 septembre 2007.

Marie NDiaye

- ANQUETIL Gilles et ARMANET François, « Marie NDiaye : « Se définir, c'est se réduire », Bibliobs, entretien publié le 3 Novembre 2009.
- BIEHLER Johanna, « Marie NDiaye, une auteure puissante », *Acta fabula*, vol. 15, n° 3, Notes de lecture, mars 2014.
- CONNAN-PINTADO Christiane, « Marie NDiaye, L'Enfant, le jeu, la ville », *Autrement*, coll. *Mutations*, n°193, 2000.
- CROM Nathalie, « Je ne veux plus que la magie soit une ficelle » entretien avec Marie NDiaye, *Télérama*, publié le 21/8/2009.
- KAPRIELIAN Nelly, « L'Ecrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde », *Les Inrockuptibles*, le 30 août 2009.
- KAPRIELIAN Nelly, « Marie Ndiaye sur les planches », *Les Inrockuptibles*, 12 février 2003, leseditionsdeminuit.fr.
- SOLIS René, « Artifice à « Papa » », *Libération*, 2 mars 2003, leseditionsdeminuit.fr.
- TRAN HUY, « En privé avec Marie NDiaye », lefigaro.fr, interview réalisée le 08 mars 2013.

2. Supports audio-visuels

- DEMERON Pierre Violette Leduc, reportage 1970, Entretien à l'occasion de la publication de *La Folie en tête*, film de Pierre-André Boutang, 1970.
- HOFFENBERG Esther (réalisation), « Violette Leduc : la chasse à l'amour », Esther, réalisatrice, scénario, Claude Lanzman, Anaïs Frantz, Carlo Jansiti... [et al.], intervenants, Doriane films, 2013.

- JACQUES Paula, Entretiens avec Marie NDiaye 2001-2005, Entretiens extraits des émissions « Cosmopolitaine » enregistrées et diffusées sur France Inter les 4 novembre 2001 et 13 février 2005.
- PROVOST Martin (réalisation) « Violette », scénario Marc Abdelnour, René de Ceccatty, scénario, Diaphana éditions vidéo, 2014.
- Brève rencontre avec Violette Leduc, Variances, 12 janvier 1970, ina.fr.
- Violette Leduc, *La Folie en tête*, le fond et la forme, 21 mai 1970, ina.fr.
- Violette Leduc, la laideur, les jupes, l'argent, la solitude, Simone de Beauvoir, vidéo 1970, www.dailymotion.com.

Table des matières

Introduction	p. 3.
Première partie : Générations, de la dualité à la multiplicité	p. 15.
Chapitre I : Duplicités	p. 16.
A. Dans l'ombre de l'ascendance.....	p. 16.
B. En ombre et en lumière.....	p. 41.
1. Apparat.....	p. 42.
2. Appât.....	p. 74.
Chapitre II : Duplications	p. 87.
A. De la socialisation : l'enfant entre ordre et désordre social.....	p. 87.
B. De l'assimilation.....	p. 122.
1. Ingestion.....	p. 124.
2. Incorporation.....	p. 140.
Deuxième partie : Créations, de l'infinité à l'unicité	p. 153.
Chapitre I : De l'univers	p. 153.
A. Entre deux mondes.....	p. 154.
1. L'enfance entre perte et repères.....	p. 154.
a. L'indéfini.....	p. 154.
b. L'indéfinissable spatio-temporel.....	p. 168.
2. L'enfance à perte de vue.....	p. 185.
B. Monde exploré, mondes inexplorés.....	p. 210.
1. De la source.....	p. 212.
2. Des profondeurs.....	p. 228.
3. De l'horizon.....	p. 236.
4. Du monde : planche de salut.....	p. 276.
Chapitre II : De la recreation	p. 280.
A. L'enfance qui se raconte : entre énonciation, renonciation et dénonciation.....	p. 285.
1. De la réalisation.....	p. 287.
2. De la réalité.....	p. 311.
B. L'enfance qui se conte.....	p. 324.
1. À destination de l'enfant.....	p. 336.
2. Voyage vers l'enfance.....	p. 366.

Conclusion..... p. 400.
Bibliographie.....p. 408.