Université Jean-Jaurès (Toulouse 2) UFR de Lettres, Philosophie, Musique Département de Lettres Modernes

Les figures féminines et le réalisme magique dans l'œuvre de Marie NDiaye

Mémoire de recherche

Master 2 Lettres (Littérature française)

Présenté par

Sous la direction du

Loreen POMIES

Professeur Jean-Yves LAURICHESSE

Professeur-chercheur d'Université

Année universitaire: 2017/2018

Les figures féminines et le réalisme magique dans l'œuvre de Marie NDiaye

Remerciements

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma reconnaissance.

Tout d'abord, je voudrais adresser ma gratitude à mon directeur de recherche, Professeur Jean-Yves Laurichesse, pour sa patience, son écoute et ses précieux conseils qui ont contribué à ma réflexion et à l'avancée de mon travail de recherche.

Je tiens aussi à remercier Professeure Sylvie Vignes pour sa bienveillance et ses remarques avisées qui m'ont permis d'approfondir mes recherches.

Je voudrais aussi exprimer ma reconnaissance envers ma famille et mes amis, qui m'ont apporté leur soutien moral et intellectuel tout au long de l'élaboration de ce mémoire.

Table des matières

Reme	erciements	5
Intro	oduction générale	9
1	L. Définition générale du réalisme magique : <i>Réalisme magique vs réalisme merveilleux</i>	10
2	2. Itinéraire de recherche	14
Prem	nière partie : Le réalisme magique, un mélange paradoxal de réalisme et de magie	·.
Vers i	une nouvelle représentation du réel	16
A.	Le réel : ancrage dans la réalité référentielle	18
1	L. Roman, genre hybride indéfini	18
2	?. Représentation et réel	21
В.	Les limites de l'écrire contemporain : (In)transitivité de l'écrire	27
1	L. Constat et originalité de l'écriture contemporaine	27
2	2. Mort de la littérature : temps de la parole spectrale et de la littérature des revenants	30
3	3. Littérature du Dehors	32
C.	Une nouvelle représentation du réel	36
1	L. Une part de magie : motifs littéraires mélodiques	36
2	2. Aux frontières du fantastique	49
3	3. Vers un nouveau réalisme	59
Deux	tième partie :_Une écriture de la Trace, entre mythe et ambivalence	67
A.	Une écriture palimpsestique	69
1	L. Lire écrire récrire	69
2	2. Hypertextualité et intertextualité : hypertextes / hypotextes	76
В.	Une écriture onirique et ambivalente	80
1	L. Les contes-types en filigrane	80
2	2. Des rêves surgit la réalité	85
C.	Jeu des intertextualités : mythes, légendes et religion	93
1	L. Entre Incube et Œdipe	93
2	2. Une culpabilité et une trahison mythologiques trop pesantes	99
3	3. Un cauchemar labyrinthique et dédalesque	104

Troisième partie : Le réalisme magique, contre discours, langage de contre-pouvoir et de			
subversion, entre étrangeté et satire109			
A	A. Le Per	sonnage et son double	111
	1. Le Nom	et l'identité en défaut : ressentir son altérité	111
	-	onnage défaillant, ce que provoquent l'altérité et le regard d'autrui : laisser	-
	•		
I	3. L'étrai	ngeté à l'œuvre	126
	1. Poétiqu	e du cercle : le cycle des métamorphoses	126
	2. Un sent	iment d'étrangeté	131
(C. Une ob	oservation et un constat du monde : vers un humanisme contempo	rain 138
	1. Être au	monde, ce monde qui entoure	138
	2. La viole	nte étrangeté du monde	142
	3. Subvert	ir et dénoncer : ironie, grotesque et cruauté	146
Co	nclusion g	énérale	154
Bił	oliographie	e	157
Sou	ırces prima	ires	158
Soi	irces secon	daires	160
An	nexes		168
I	Liste des A	nnexes	169
	Magisher	: Tableau récapitulatif des genres proches du Réalisme magique : realismus, Real maravilloso, Realismo magico, Magical realism, Réalisme m merveilleux	.
	Annexe 2 :	: « Les femmes en verts ». Photographies de Julie Ganzin	169
	Annexe 3 :	: Les poèmes de Rutebeuf : intertexte de <i>Trois femmes puissantes</i>	169

Introduction générale

1. Définition générale du réalisme magique : Réalisme magique vs réalisme merveilleux

Qu'est-ce que le réalisme magique ?

Selon Katherine Roussos, « Il n'existe pas de définition univoque du réalisme magique » ¹. C'est sur cette idée préambule que nous allons basée notre réflexion générale sur le réalisme magique et, plus précisément, sur le réalisme magique de Marie NDiaye.

En effet, une seule et même définition « [...] courrait le risque d'imposer à une tendance multiculturelle et innovante les particularités d'un seul contexte. »² Or, le réalisme magique est *multiculturel* et préexiste depuis fort longtemps.

Il faut savoir tout d'abord que de nombreux termes coexistent pour qualifier un mouvement littéraire multiple³. Ils ont alors été regroupés par souci de simplification terminologique et de commodité sous la notion générique commune de *realismo maravilloso*⁴, qui comprend « *el realismo magico y el real maravilloso* »⁵. Elle est ensuite fondue en *realismo maravilloso* hispano-americano⁶, soit en « réalisme magique⁷ latino-américain ».

Aujourd'hui, le réalisme magique s'appuie d'abord sur la notion de réel alors que le réalisme merveilleux sur le merveilleux :

« Ces deux expressions ne sont pas équivalentes. On pourrait remarquer que le "real maravilloso" renvoie à l'objet, le monde, en soi "merveilleux" : il institue un rapport original au monde. Par contre, le "réalisme magique" fait allusion à un mode de représentation de l'objet. Il renvoie à une esthétique. Mais les œuvres constituent peut-être le lieu et le moyen pour que cette vision du monde et ces tentatives esthétiques se conjoignent. »⁸

Les critiques trouvent de nombreux précurseurs à ce mouvement, dont la romancière chilienne María Luisa Bombal qui, par « le biais de revendications culturelles » : « [...] dénonce aussi l'aliénation de la femme latino-américaine de son époque, ce qu'elle considère comme un

³ À ce sujet, voir les Annexes : Annexe 1 : Tableau récapitulatif des genres proches du Réalisme magique : *Magisher realismus, Real maravilloso, Realismo magico, Magical realism, Réalisme magique* et *Réalisme merveilleux*.

⁷ Ou réalisme merveilleux latino-américain, suivant où la notion apparaît.

¹ Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Marie Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, L'Harmattan, coll. Bibliothèque du féminisme, Paris, 2007 [thèse], p.18.

² Ibid

⁴ Proposé par Mortegal en 1973 pour « mettre un terme à la brouille terminologique entretenue par la critique latino-américaine ».

⁵ Soit le réalisme magique et le réel merveilleux.

⁶ Proposée par Chiampi, en 1980.

⁸ Roger Bozzetto, Territoires des fantastiques, Aix en Provence, PUF, 1998, p. 94.

devoir partagé par les femmes écrivains de sa génération. »9

On définit mal le moment exact de la naissance du nom réalisme magique du genre : pour certains, il naît en même temps que l'œuvre de Jorge Luis Borgès, Histoire universelle de l'infamie¹⁰: « En référence à la publication [...], l'année 1935 est retenue comme la date de naissance du réalisme magique latino-américain. »¹¹ Pourtant, le réalisme magique semble avoir des origines plus anciennes et un rôle bien particulier alors : « Le réalisme magique s'inspire, entre autres, de l'écriture indigéniste fondée par la romancière Clorinda Matto Turner en 1889, pour revendiquer les droits des paysans en témoignant de la rudesse de leur existence. Le maque du récit littéraire permet de contourner la censure exercée sur les études sociohistoriques. »¹² D'autre part, l'expression semble être lancée par Franz Roh qui cherchait alors à qualifier la production picturale dans années 1920. Reformulant ce que les critiques de l'époque appelaient Neue Sachlichkeit, soit la Nouvelle Objectivité, en Postexpressionisme¹³, puis en Réalisme magique, Roh justifie son choix ainsi: «"Magique", en opposition à "mystique", donnerait à entendre que le mystère ne pénètre pas dans le monde représenté mais se tient en retrait derrière lui » tandis que Postexpressionisme¹⁴ n'exprime « qu'origine et rapport au temps »¹⁵. Pour lui, le réalisme magique est « le questionnement de la face intérieure des choses. Ses théories traitent du caractère problématique de l'univers objectal et phénoménal. »¹⁶ Il y a un lien entre le réalisme du postexpressionisme et le réalisme magique.

Finalement, Franz Roh appelle *Magisher Realismus* le mélange de deux tendances¹⁷: « un regard qui essaie d'exprimer le réel avec une temporalité et espace "véritable" qui recherche en même temps à donner une valeur existentielle aux choses. Le *Magisher Realismus* s'interroge sur l'absolu, la transcendance, le sens du monde qui n'est plus que présumé. » ¹⁸

⁹ Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire..., op.cit.*, p.18. Citant Luisa Ballesteros Rosas, *La Femme écrivain dans la société latino-américaine*, 1994, p. 122.

¹⁰ Jorge Luis Borgès, *Histoire universelle de l'infamie / Histoire de l'éternité*, 1994 (première édition : 1951).

¹¹ Katherine Roussos, *op.cit.*, p. 25.

¹² *Ibid.*, pp. 16-17.

Terme qui ne sera malheureusement pas validé par les critiques. *Nouvelle objectivité* et *Réalisme magique* se trouve alors côté à côte : « Voilà la naissance du Réalisme Magique juste à côté du *Neuve Sachlickeit* [...] formé de deux tendances : la classiciste et la vériste. » Lucrèce Delangle, *Le Réalisme merveilleux : une révolution dans la représentation littéraire du réel*, Jean-Paul Engélibert (dir.), Bordeaux, Université Bordeaux 3 Montaigne, 2011, p. 353.

¹⁴ Le Postexpressionisme suit l'*Expressionisme*: « [...] l'expressionisme pris dans un phénomène global, réagissait contre la période impressionniste en montrant une prédilection pour les objets imaginaires, surnaturels ou insolites, même si son énergie créatrice visait bien entendu aussi à rendre insolite le quotidien et à l'investir d'une étrangeté surprenante. » Franz Roh, *Postexpressionisme*, réalisme magique : problèmes de la peinture européenne la plus récente, Dijon, les Presses du Réel, 2013, p. 41.

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ Lucrèce Delangle, *op.cit.*, p. 354.

¹⁷ C'est tout d'abord la critique allemande qui, dans les années soixante, emploie le terme pour « la partie classiciste, optimiste » et *Neuve Sachlickeit* pour « la partie vériste, dure et précise ». *Ibid.*, p. 353.
¹⁸ *Ibidem*.

Le réalisme magique a un lien de filiation important avec le Surréalisme. Il est un genre littéraire de sortie de la deuxième guerre mondiale. Les auteurs doivent écrire les traumatismes de la Grande Guerre, transcender sa violente réalité par la magie et le merveilleux et écrire une autre réalité. Les récits superposent réalisme et magie tout en laissant la possibilité au lecteur et au critique de distinguer leur présence. C'est une de ses différences principales avec le Réalisme merveilleux qui lui, ne le permet pas. En effet, les deux codes sont entremêlés de sortes qu'il ne peut les distinguer et se doit d'accepter la narration comme telle, étrange, mystérieuse, mais ne doit pas chercher à résoudre ce rapport par la lecture.

À l'inverse, dans le réalisme magique, l'apparent paradoxe de la présence des deux codes, *réaliste* et *magique*, se dissout dans l'acte de lecture. Il laisse à la charge du lecteur l'éventuelle solution de l'oxymore du genre. La lecture s'en trouve compliquée, confuse¹⁹.

Les critiques principaux du *Réalisme magique*²⁰ sont : Chanady²¹, Weigerber²², Pintillé²³, Durix²⁴ et Roussos²⁵ d'une part, les principaux critiques du *Réalisme merveilleux* sont : Scheel²⁶ et Garnier²⁷ d'autres part.

_

¹⁹ Nous verrons ces notions dans la suite du mémoire.

²⁰ Bien que Franz Roh est établi toute une réflexion sur le *postexpressionisme* ou *réalisme magique*, celle-ci concernait surtout les œuvres picturales.

²¹ Amaryll Chanady, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New-York, Londres, Garland Publication, 1985.

²² Jean Weigerber (dir.), Le réalisme magique : roman, peinture et cinéma, Lausanne, L'Âge de l'homme, 1988.

²³ Lucian Pintillé, Bric-à-brac: du cauchemar au réalisme magique, Montpellier, L'Entretemps, 2009.

²⁴ Jean-Pierre Durix, « Le Réalisme magique : genre à part entière ou "auberge latino-américaine" », dans Le Réalisme merveilleux, Xavier Garnier (dir.), Paris, L'Harmattan, vol. 25, 1998.

²⁵ Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, L'Harmattan, 2007.

²⁶ Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, Des théories aux poétiques, Paris, L'Harmattan, 2005.

²⁷ Xavier Garnier (dir.), Le réalisme merveilleux, Paris, L'Harmattan, vol. 25, 1998.

On peut alors faire la distinction des deux genres théorisés par leurs critiques respectifs. En l'occurrence ici, par Channady et Scheel²⁸ :

REALISME MERVEILLEUX (Scheel)
-co-présence dans le récit d'un code réaliste
et d'un code du mystère
e seront précisées plus loin
- fusion de ces deux codes antinomiques dans
le discours narratif, à dominante poétique
les deux codes sont imbriqués de sorte à
former un tissu indéfaisable ou le code
réaliste est doublé par le code du mystère au
moyen d'un discours poétique
- exaltation auctoriale : présence envahissante
de l'auteur (implicite ou non) se profilant
derrière le narrateur, vision exaltée traduite en
un langage tendant au lyrisme
souvent, fusion narrative où les voix des
personnages et la voix auctoriale ne forment
qu'une même exaltation
⇒ le lecteur se doit de comprendre une
imbrication certes déconcertante, mais no
nécessitant aucune intervention ou résolution

-

 $^{^{28}}$ Tableau issu de : Lucrèce Delangle, $\it op.cit., p.~70.$

2. Itinéraire de recherche

Le sujet que nous avons choisi, « Les figures féminines et le réalisme magique dans l'œuvre de Marie NDiaye », va nous mener à nous questionner sur le type de réalisme magique que l'on trouve chez l'auteure. Pour cela, notre corpus principal, *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*, deux de ses plus récents romans, doit nous y aider.

L'œuvre de Marie NDiaye est déjà étudiée : on pense ici aux travaux de Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe sur la puissance du personnage féminin, *Une femme puissante : l'œuvre de Marie NDiaye*²⁹, à ceux de Dominique Rabaté sur l'auteure, *Marie NDiaye*³⁰, ou encore à ceux de Shirley Jordan et Andrew Asibong sur l'étrangeté, *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*³¹, sur le même sujet, on trouve la thèse de Nathalie Fontane Wacker³².

Ici, nous avons décidé d'interroger dans l'œuvre ndiayïenne le rapport entre le traitement du réel et celui du surnaturel qui, formant un code double *réaliste magique*, met en évidence les personnages féminins. Nous posons alors la question : « Comment subvertir le quotidien par l'étrange pour dénoncer la condition féminine ? » Pour y répondre, nous allons essayer de comprendre les enjeux qui ont cours dans nos œuvres : comment se manifeste ce *quotidien* et cet *étrange* et finalement comment l'auteure traite la condition féminine.

Dans un premier temps, nous verrons le *réalisme magique* comme expression oxymorique et mélange paradoxal rassemblant le *réalisme* et le phénomène *magique*. Nous le placerons dans le contexte romanesque afin d'en définir le cadre et nous donnerons une définition sémantique et historique du *réel* et de la représentation. L'écrire de l'extrême contemporain dans sa représentation du réel montre alors ses limites mais aussi toute son originalité et sa capacité d'observation du monde. Nous verrons alors la part de surnaturel des récits de Marie NDiaye, frôlant le fantastique, constitutif d'une hésitation. La magie c'est cet évènement qui survient, inopinément, brutalement, au cœur du récit. Finalement, dépassant la subversion de l'illusion réaliste, la représentation s'oriente vers *un nouveau réalisme* : non plus la représentation directe du monde, mais l'acception que le réel n'est qu'illusion, et que donc le réalisme se fera écriture

⁻

²⁹ Daniel Bengsch, et Cornelia Ruhe (dir.), Une Femme puissante: l'œuvre de Marie NDiaye, Amsterdam, Rodopi, 2013.

³⁰ Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, Paris, Textuel, INA, Auteurs, 2008.

³¹ Andrew Asibng, et Shirley Jordan (dir.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

³² Nathalie Fontane Wacker, L'étrangeté du quotidien dans l'œuvre de Marie NDiaye. Fantaisie et subversion, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2007.

de l'illusion référentielle, une représentation d'un réel déjà interprété par l'auteur, par sa vision et son expérience du monde. Un *réalisme nouveau*, un *réalisme revisité*, qui acceptera le mélange de réel et d'irréel.

Dans une deuxième partie, nous verrons que l'œuvre ndiayïenne est traversée de références à d'autres œuvres ainsi qu'à des mythes, légendes et religions. L'auteure s'accompagnant de la lecture dans l'écriture, l'écriture se fait *palimpsestique* : une *écriture de la Trace*. On décèlera alors l'hypertexte des hypotextes, et on découvrira des contes traditionnels mais aussi des héros et monstres mythologiques. Le récit se fait onirique, entre rêves et cauchemars.

Dans la troisième et dernière partie, nous aborderons tout d'abord le personnage qui, perdant tout contour en commençant par son nom puis par son identité, devient incapable de toute recognition. Son altérité soumise au regard d'autrui provoque en lui une peur fondatrice de son *étrangéité* et finalement de sa dissolution, de son double spectral. *Le récit tournera alors en rond dans un cercle tortueux* rappelant étrangement l'ouroboros, symbole mythologique, et entrainera lentement mais sûrement le lecteur vers une incertitude, fondatrice d'un *heimlich*, d'une « *inquiétante étrangeté* », un *étrange*, une *étrangeté*. Finalement, nous verrons que l'auteure, dans son observation du monde contemporain, dans sa façon d'*être au monde*, établit un constat, cru et sans filtre. L'œuvre ndiayïenne dit toute la *violente étrangeté du monde*. Le récit, à travers l'ironie et la cruauté mises en place par l'auteure, procède d'une satire non moins violente. Elle dit tous les vices du siècle, dénonce toutes les inhumanités de notre monde : la violence – psychique et physique – au sein du cercle familial, l'enfermement et la servitude domestique des femmes, l'exil des réfugiés et le traitement qu'ils subissent pendant leur traversée, leur périple (violence, brutalité, vol, esclavagisme, etc.), etc.

Tout au long de notre analyse, nous essaierons de définir et développer les notions de réalisme magique, de réalisme et d'étrange chez Marie NDiaye. À la fin de notre travail, nous les mettrons en rapport avec les actes de *subvertir* et de *dénoncer* qu'implique le genre de la satire, en particulier au regard des figures féminines.

Première partie :

Le réalisme magique, un mélange paradoxal de réalisme et de magie. Vers une nouvelle représentation du réel « Réalisme magique » est une expression oxymorique, représentative d'un genre littéraire qui est un mélange paradoxal de *réalisme* et de *magie*.

D'une part, le *réalisme contemporain* repose sur des critères formels spécifiques et des conventions esthétiques et répond à toute une tradition du *réalisme* qu'il est important de rappeler³³ car d'elle dépend le contexte littéraire actuel. En effet, les récits réalistes d'aujourd'hui s'écrivent dans un rapport et un lien de filiation avec les textes antérieurs.

D'autre part, la *magie* ou *sur*nature, est à entendre au sens où elle dépasse l'entendement naturel, celui des lois de la nature³⁴. Elle représente l'irruption d'un évènement surnaturel dans ce contexte réel.

En fait, l'oxymore *réalisme magique* s'impose comme deux forces opposées qui, au sein du récit, trouve par la plume de l'auteur le parfait équilibre. La magie vient s'appuyer sur le réel pour intervenir et créer une sensation de *bizarre*³⁵ à la lecture.

Par le réel, l'auteur s'efforce de dire le monde, d'observer et d'écrire le *Dehors*³⁶. Mais c'est finalement au moyen d'un *Réalisme Nouveau* ou *nouveau réalisme* qu'il parvient à offrir une vision complète, dans laquelle le naturel et le surnaturel, le réel et l'irréel, s'associent. Le réalisme magique offre *une nouvelle représentation du réel* au moyen de nouveaux codes réalistes.

Dans cette partie, nous allons tenter alors de développer ces notions.

³⁴ Voir : I.C.1. Une part de magie : motifs littéraires mélodiques.

³³ Voir : I.A. Le réel : ancrage dans la réalité référentielle.

³⁵ Le mot *bizarre* est très important chez Marie NDiaye et on en retrouve de nombreuses occurrences dans ses récits et dans les textes critiques qui entoure son œuvre. Cette notion est plus amplement développée dans la partie : III.B.2. Un sentiment d'étrangeté.

³⁶ Voir : I.B. Les limites de l'écrire contemporain : (in)transitivité de l'écrire.

A. Le réel : ancrage dans la réalité référentielle

« Le réel véritable, il n'y a rien de plus irréel. »

Jean GIONO

Les récits ndiayïens s'ancre dans une réalité très concrète. Ils posent la question de la représentation et du réel.

1. Roman, genre hybride indéfini

Puisque nous avons choisi d'étudier un corpus de romans³⁷, commençons par nous intéresser à l'aspect sémantique et conceptuel du genre. Selon *Le Robert*³⁸,

«*Roman : Œuvre d'imagination en prose qui présente des personnages donnés comme réels.

"Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route" (Stendhal) »

D'après Le Littré³⁹,

- « *Roman n.m. (lat. *romanice*, en langue vulgaire, par opposition au latin) Narration vraie ou feinte, écrite en vieux langage ou en langage roman, soit en vers, soit en prose.
- Aujourd'hui, histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs, ou par la singularité des aventures. »

Soit une histoire de fiction, de *findere*, « feindre », écrite par un auteur en prose en un, ou plusieurs volumes. Mais le roman est un peu plus complexe.

Le roman est un genre ancien qui, à l'origine, n'était pas considéré comme aussi noble que la poésie et le théâtre mais bien plutôt comme un « roturier », écrit Marthe Robert :

« Né selon les uns avec l'inoubliable équipée de Don Quichotte, selon les autres avec le naufrage et l'île déserte de Robinson Crusoé, le roman moderne, malgré les nobles origines que lui reconnaît l'historien et dont parfois il se réclame lui-même, est en réalité un nouveau venu dans les Lettres, un **roturier** qui a réussi et qui, au milieu des genres séculairement établis qu'il a peu à peu supplantés, fait toujours un peu figure de parvenu, voire quelquefois d'aventurier. »⁴⁰

Le roman est [un genre] « indéfini »,

³⁷ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2009. Et, *Ladivine*, Paris, Gallimard, 2013. Par esprit de synthèse pour la suite de notre analyse, nous utiliserons les abréviations TFP pour *Trois femmes puissantes* et L pour *Ladivine* à la suite de citations.

⁴⁰ Marthe Robert, Roman des origines et origines du roman, Paris, Grasset, 1972, pp. 11-12.

³⁸ Le Petit Robert, Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française, [Paul Robert], Paris, Dictionnaires Le Robert, 2014.

³⁹ Le Nouveau Petit Littré, [Émile Littré], Paris, Garnier, 2009.

« [...] à la différence du genre traditionnel, dont la régularité est telle qu'il est non seulement assujetti à des prescriptions et à des proscriptions, mais fait par elles, le roman est sans règles ni freins, ouvert à tous les possibles, en quelque sorte **indéfini** de tous côtés. C'est évidemment la raison principale de son expansion continue, celle aussi de sa vogue dans les sociétés modernes, auxquelles il ressemble au moins par son esprit inventif, son humeur remuante, sa vitalité. »⁴¹

Le roman mélange les genres, il est « un genre de synthèse » : « une discipline littéraire où l'homme est enfin en mesure de mettre en scène toute la synthèse que représente la vie, les vies et non plus certains aspects du réel [...] » Ainsi, « L'écriture romanesque réinvente la réalité en pratiquant le décloisonnement générique. [...] Cette hybridité est un acte de transgression. » Et elle permet la *souplesse*, l'absorption d'autres sous-genre : on retrouve « la forme traditionnelle du conte, élémentaire aux cultures orales, et qui traduit au mieux le symbolique, le sacré, inséparable des formes d'imaginaires des origines que le réalisme merveilleux cherche à réhabiliter. »⁴²

D'autre part, Germain Kouassi rappelle « l'importance du choix du genre romanesque » dans le « phénomène de l'appropriation esthétique et linguistique dans le roman » :

« Par son contenu, le roman qui est, par définition représentant de la vie, a prise directe avec les données complexes de la psychologie et de l'ici-et-maintenant, en d'autres termes, du contexte socio-culturel de l'histoire et des personnages qu'il met en représentation. Ce faisant, le roman traduit avec le maximum d'exactitude la diversité des langages et des situations linguistiques telles qu'elles s'offrent à voir dans l'univers réel de l'univers qu'il campe. »⁴³

Dans *L'Art du roman*, Milan Kundera définit la complexité du roman et établit un lien non seulement de communication non verbale entre l'auteur et son lecteur mais aussi de filiation entre les auteurs :

« L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque romancier dit au lecteur : "Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses." L'esprit du roman est l'esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse aux œuvres précédentes, chaque œuvre contient toute expérience antérieure du roman. »⁴⁴

Mais il y a aussi un rapport de filiation entre les auteurs, ce que Dominique Viart qualifie de « filiations littéraires » ou encore de « récits de filiation » :

« Cette thématique de la filiation est ainsi profondément liée à une attitude envers l'héritage culturel. Loin de s'opposer à cet héritage, de vouloir en faire "table rase" comme le prétendaient les avant-gardes, ou de ne le citer que travesti, dans des

⁴² Lucrèce Delangle, *Le Réalisme merveilleux : une révolution dans la représentation littéraire du réel*, Jean-Paul Engélibert (dir.), Bordeaux, Université Bordeaux 3 Montaigne, 2011, p. 171.

⁴¹ Marthe Robert, Roman des origines..., op.cit., pp. 15-16.

⁴³ Germain Kouassi, Le Phénomène de l'appropriation linguistique et esthétique en littérature africaine de langue française, Paris, Publibook, 2007, p. 19.

⁴⁴ Milan Kundera, L'Art du roman, Paris, Gallimard, 1995, p. 30.

pratiques de collages ou de subversion, les œuvres contemporaines se tournent vers lui dans une attitude moins négatrice. »⁴⁵

Et d'ajouter : « À la rupture, le sujet contemporain substitue l'interrogation de son héritage. » Il faut alors *écrire avec*. Michon a écrit :

« La table rase est une bêtise, nous avons lu, nous sommes quand même un peu informés, nous écrivons sur et avec la littérature universelle, nous ne passons pas par-dessus. Nous imitons, oui, comme on l'a fait depuis le début, nous imitons passionnément et en même temps nous n'imitons pas : chaque livre, à chaque fois, est un salut aux pères et une insulte aux pères, une reconnaissance et un déni. »⁴⁶

Selon Dominique Viart, la littérature contemporaine n'est plus en *rupture* avec les modèles anciens, elle s'autorise à imiter, puisqu'on n'écrit pas à partir de rien : « Le contemporain semble en finir à cet égard avec l'ambition du "livre sur rien" comme avec "l'absence de sens" : telle la conscience selon les phénoménologues, toute écriture est "écriture de quelque chose". »⁴⁷

L'« attitude contemporaine [...] invalide la stratégie jusqu'alors apparue comme efficace de la *rupture*. [...] Elle privilégie donc le geste de la lecture, sans exclusive ni exclusion. Cette lecture n'est pas la recherche de modèle à qui témoigner une quelconque fidélité, non plus un rejet des pratiques déclarées périmés, mais un approfondissement de ses propres interrogations. Il s'agit bien en effet d'une lecture critique qui retourne sur soi le travail critique lui-même. »⁴⁸

Le tout sous l'égide de Michel Picard⁴⁹ et l'axiome de Proust selon lequel « tout lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même » avec, comme l'explique Viart, « une simple substitution qui ferait de l'écrivain contemporain à la fois le critique de son héritage littéraire et de lui-même. » Ainsi, « La littérature contemporaine n'est pas d'abord une production mais une réception : une "lecture-écriture", *id est* une écriture qui met la lecture au cœur du principe. » De cet héritage, l'auteur cherche à en transmettre une partie dans son écriture, mais il recherche aussi à écrire le monde qui l'entoure, les *interrogations* qui le bousculent : « Le contemporain au contraire [des avant-gardistes] a à cœur de réduire la part du mythe [...] et recherche dans l'écriture de l'autre les traces et les traitements de ses propres interrogations. » Il écrit à partir de son *moi* avant tout, et ne cherche pas à écrire de grandes vérités générales mais des choses qui font sens : « Les contemporains écrivent à partir de leur fragilité : c'est ce qui empêche les auteurs-lecteurs qu'ils sont de se transformer en autorités. Ils ne confondent

-

⁴⁵ Dominique Viart « Filiations littéraires », dans Jean Baetens, et Dominique Viart (dir.), *États du roman contemporain : actes du colloque de Calaceite*, Fondation Noesis, (6-13 juillet) 1996, p. 128.

⁴⁶ Marianne Alphant, « Rencontre avec Pierre Michon », L'œil de la lettre, 1994, p. 6.

⁴⁷ Dominique Viart *op.cit.*, p. 133.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁹ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

pas les étymologies et pour eux l'auteur est bien celui qui ajoute, non celui qui autorise. »⁵⁰

Chaque auteur a lui-même été, et est, lecteur. L'écriture passe par l'acte de lecture. On pense à *En lisant en écrivant*⁵¹ de Julien Gracq. L'auteur se nourrit de ses lectures et il en abreuve son texte au fil de son écriture : il est auteur-lecteur, lecteur-auteur. Ainsi Marie Ndiaye, dans ses œuvres, fait référence aux contes, traditionnels mais aussi africains, aux grands classiques de la mythologie grecque et romaine, ainsi qu'à la religion ; elle en a ensuite nourri son écriture. Nous, lecteurs, retrouvons à la lecture toute la trame narrative⁵². Mais pour Gracq il n'y a pas de communication avec un lecteur potentiel, il n'y a qu'une communication passant par des « moi » différents, un d'abord « confus et aphasique » puis un autre « informé par [...] les mots », mais « rien de plus ». Le lecteur devient un « voyeur » toléré :

« Le courant qui passe au fil de la plume ne *va* vers personne ; il faudrait en finir une bonne fois avec l'image égarante des "chers lecteurs" levés à l'horizon de l'écritoire et de l'écrivain, ainsi qu'à celui d'un orateur public la foule dans laquelle il transvase la liqueur enivrante. La littérature va du moi confus et aphasique au moi informé par l'intermédiaire des mots, rien de plus : le public n'est admis à cet acte d'autosatisfaction qu'au titre de voyeur [...]. »⁵³

Ainsi, l'œuvre installe une « lecture-écriture » soit un principe dialogique : « [...] cette pratique d'écriture ne peut se ramener à un simple geste d'esthétique. Le dialogue qui s'instaure dans les fictions qu'elle donne à lire ne tient pas de la citation ou du collage, mais bien d'un débat. »⁵⁴ Et ce débat a lieu entre l'auteur de l'œuvre contemporaine et ses pères, les auteurs des œuvres plus anciennes.

2. Représentation et réel

Si le roman est « par définition représentant de la vie », qu'il « met en représentation » un univers proche de l'univers réel, la question du *réel* se pose alors. Qu'est-ce que le *réel*, ou encore le *réalisme* ? Qu'est-ce que la *représentation* ? Comment le *réel* se manifeste-t-il dans le roman ?

⁵⁰ Dominique Viart op. cit., p. 131.

⁵¹ Julien Gracq, En lisant en écrivant, Paris, José Corti, 1980. Il est à noter l'absence de signe entre les deux participes présents des verbes « lire » et « écrire ». L'acte de lire et celui d'écrire se succèdent sans discontinuer, ils sont liés. Le livre de Gracq lui-même s'est écrit « en lisant en écrivant ». Il ne distingue pas une action de l'autre puisque pour lui on écrit toujours avec une bibliothèque, le désir d'écrire naît de la lecture.

[«] En lisant en écrivant (sans virgule) indique que le passage de la lecture (forcément en partie critique) à l'écriture se fait sans angoisse ni crispation, sans sentiment d'aliénation ou de perte d'authenticité. Je pense – et j'ai écrit – que tout livre pousse (en bonne partie) sur d'autres livres. » Julien Gracq, « Entretien avec Jean Carrière », dans Œuvres complètes II, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, n°421, 1986, p. 1249.

⁵² Voir : II.Â.1. Lire écrire récrire.

⁵³ Julien Gracq, « Entretien avec Jean Carrière », op.cit., p. 667.

⁵⁴ Dominique Viart *op.cit.*, p. 132.

Littéralement *re-présenter* signifie présenter, mettre sous les yeux, *peindre fidèlement le réel* pour *faire vrai* soit⁵⁵ :

- *Représentation n.f. (lat. *repræsentatio*) Action de représenter, de mettre sous les yeux. Objet exprimé par la peinture, le dessin, ou par quelque opération de la nature.
- *Représenter v.t. (lat. *repræsentare*, rendre présent) Présenter de nouveau. • Exhiber, exposer devant les yeux. • Figurer par la peinture, la gravure, la sculpture, etc. • Exprimer, peindre par le discours.

Représenter c'est « rendre présent » aux yeux du lecteur l'action feinte du roman afin de simuler le réel.

Si le roman tente de représenter le réel, tentons de saisir le sens d'abord sémantique du syntagme *réel* :

*Réel, elle adj. (b. lat. *realis*, réel, effectif, lat. scolast. qui existe par soi-même, lat. jur. qui concerne les biens, de *res*, chose, réalité, possession) Qui est effectivement. • Il se dit par opposition à l'idéal. Le monde réel. • Le réel, ce qui est réel. • Opposé à l'idéal. • Qui existe dans la réalité.

***Réalité** n.f. (lat. *realitas*, caractère de ce qui est réel) Existence réelle, caractère réel, chose réelle. • Philos. Caractère de ce qui est réel, matériel.

Le *réel* a donc une existence réelle, une réalité matérielle, opposée à l'idéal. En littérature, et en particulier dans le roman, la représentation du réel s'impose à travers le *réalisme*:

- « *Réalisme n.m. (réel, d'après le lat. *realis*) En termes d'art et de littérature, attachement à la reproduction de la nature sans idéal.
- Peint. Approche de l'art dans laquelle les sujets sont dépeints d'une façon la plus réelle possible, dans une vision objective, sans les idéaliser et sans application de règles formelles. Le réalisme est une réaction contre l'idéalisme romantique.
- Philos. Théorie qui affirme que les objets dans le monde externe existent indépendamment de ce qui est pensé.

Ainsi:

***Réaliste** n. (réel, d'après le lat. *realis*) Philosophie qui regarde les idées abstraites comme des êtres réels. • Qui fait preuve de réalisme. Un discours réaliste.

Dans son essai *Mimesis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*⁵⁶, Erich Auerbach étudie la question de la représentation de la réalité et plus exactement de son imitation dans la littérature. Une œuvre réaliste selon sa définition doit correspondre à quatre critères formels définitoires :

- Être une œuvre sérieuse,

⁵⁵ Le Nouveau Petit Littré, op.cit. Toutes les définitions à suivre de cette section proviennent de ce dictionnaire.

⁵⁶ Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1977.

- Mêler les registres stylistiques,
- N'exclure la description d'aucune classe sociale ni d'aucun milieu,
- Et enfin, intégrer l'histoire des personnages dans le cours général de l'Histoire.

Il en conclut que le XIX^e siècle est le siècle qui répond le mieux aux critères du réalisme moderne.

Selon Guy Larroux,

« Le réalisme véritablement sérieux, c'est [...] celui qui, porté par l'ambition, se dote d'un programme, s'annonce dans les avant-propos, préfaces et autres déclarations d'intentions qui jalonnent l'histoire moderne. C'est là peut-être qu'on saisit le mieux le réalisme comme projet : entre, d'une part, la référence désormais inévitable à la science et, d'autre part, la modalité du devoir. [...]

Mais l'ambition d'un Balzac va plus loin : il ne s'agit pas seulement pour lui de décrire l'envers de l'histoire contemporaine [...] ni d'inventorier les mœurs, il s'agit de remonter aux raisons secrètes des "effets sociaux" et, en dernier ressort, aux principes mêmes de la société. Son système, la division tripartite de l'œuvre ("Études de mœurs", "Études philosophiques", "Études analytiques") donne la mesure de l'ambition. [...]

En dernière instance donc, la meilleure garantie du projet et de son sérieux est son achèvement et sa constitution en totalité. »⁵⁷

Le réalisme est une *représentation mimétique* de la réalité. Selon la célèbre formule de Duranty, de son livre *Réalisme* de 1856 : « Le réalisme conclut à la reproduction exacte, complète, sincère du milieu social, de l'époque où l'on vit. [...] il faut qu[e l'écrivain] ne déforme rien. ». Apparaît alors ici le concept grec de la *mimêsis*⁵⁸, la recherche de l'imitation du réel :

«[...] toutes les narrations se construisent à partir de mondes mimétiques, c'est-à-dire de mondes fictionnels établis avec une volonté marquée, de la part des différents auteurs, d'imiter le réel, de le représenter dans un souci de vraisemblance, composant des mimesis d'ensemble, dans le sens où l'a défini Erich Auerbach dans son étude du même nom, autrement dit telle une imitation littéraire de la réalité " vraie ", réalité alors interprétée pour être reproduite. »⁵⁹

Le réalisme passe par la représentation, la « volonté de reproduction fidèle du réel », s'appuie sur la construction de mondes fictionnels à partir de mondes mimétiques, repose sur une « sorte de convention esthétique » qui suit scrupuleusement des « critères formels spécifiques »⁶⁰.

⁵⁷ Guy Larroux, Le Réalisme. Éléments de critique, d'histoire et de poétique, Paris, Nathan, 1995, pp. 41-42.

⁵⁸ Du grec ancien μίμησις de μιμεῖσθαι, mīmeisthai, « imiter », de μῖμος, « imitateur, acteur », est une notion philosophique introduite par Platon dans La République, puis reprise et développée par Aristote, dans La Poétique. « Le poète - l'écrivain - façonne des images, comme le fait le peintre, suivant la reproduction langagière de ce qui est ou a été réellement, de ce qui semble être, de ce qui devrait normalement être. Cette imitation n'exclut pas l'initiative : le poète est encore un artisan de la fable suivant un travail personnel d'agencement et de structure. » Larousse Encyclopédie, consulté [en ligne] le 28 juin 2018., http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/mim%C3%AAsis/70360.

⁵⁹ Lucrèce Delangle, Le Réalisme merveilleux..., op.cit., p. 121.

⁶⁰ *Ibid..*, p. 121.

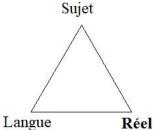
Cette fidélité au réel mène tout droit à la notion de *vraisemblance*. Selon le théoricien Roman Jakobson, le réalisme est un « courant artistique qui s'est posé comme but de reproduire la réalité le plus fidèlement possible et qui aspire au maximum de vraisemblance. Nous déclarons réalistes les œuvres qui nous paraissent vraisemblables, qui reflètent la réalité au plus près. »⁶¹ Une œuvre, fidèle à ce qu'elle décrit, à ce qu'elle dépeint, est alors jugée *vraisemblable* et *réaliste*.

Dans Pourquoi la fiction?, Jean-Marie Schaeffer écrit:

« Le *critère du vraisemblable* [...] trouve [son] assise fondamentale au niveau de *l'univers fictionnel* élaboré, c'est-à-dire qu'il ne relève pas seulement de l'efficacité des *amorces mimétiques* mais est lié à la validité du modèle fictionnel (pour un lecteur donné), donc de la possibilité (ou l'impossibilité) dans laquelle il se trouve de tisser des liens d'analogie globale entre ce modèle et ce qu'est pour lui la réalité. »⁶²

La notion de vraisemblance, dont dépend l'impression de réalisme chez le lecteur et donc finalement l'« adhésion référentielle au monde extra-textuel »⁶³, tient à la fidélité à la réalité c'est-à-dire à des références au réel dont la validité est indiscutable. Ces *liens premiers*, aussi appelés « amorces mimétiques » ou encore *crampons référentiels*⁶⁴ rattachent l'univers fictionnel au réel.

D'un point de vue contemporain, Michel Collot place le *réel* dans un rapport tripartite sujet / langue / réel : « Le **réel** redevient une des visées essentielles de la littérature. »⁶⁵



Au-delà, le réalisme est la volonté de l'auteur de faire illusion, de

faire croire pourrait-on dire, au lecteur, que le monde fictionnel mis sous ses yeux est réel. Cela passe par l'emploi de tout un ensemble d'outils linguistique et stylistique, de la description et de l'énumération, de références historiques et géographiques, etc. L'auteur feint le réel afin de « dissimuler toute règle et de nous [lecteurs] donner l'impression que le discours est en luimême parfaitement transparent, autant dire inexistant, et que nous avons affaire à du vécu brut,

⁶¹ Roman Jakobson, « Du réalisme en art », dans *Théories de la littérature. Textes des formalistes russes*, Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, 2001, p. 99.

⁶² Jean-Marie Schaeffer, Pourquoi la fiction?, Paris, Seuil, 1999, p. 261.

⁶³ Lucrèce Delangle, *Le Réalisme merveilleux*: une révolution dans la représentation littéraire du réel, Jean-Paul Engélibert (dir.), Bordeaux, Université Bordeaux 3 Montaigne, 2011, p. 132.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁵ Michel Collot, *Tendances actuelles de la géographie littéraire*, conférence organisée et présentée dans le cadre du séminaire *Poéthiques*, « Géographie littéraire », par Jean-Yves Laurichesse, PLH-ELH, et par Nathalie Cochoy, axe "Poéthiques", CAS, Université Toulouse II - Le Mirail, 31 mars 2014, consulté [en ligne] le 5 avril 2016 sur « Canal U », https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/tendances_actuelles_de_la_geographie_litteraire_michel_col lot.14338.

Dans *L'effet de réel*, Roland Barthes relève que dans le récit réaliste (entre autres chez Flaubert), « toute la description est *construite* en vue d'apparenter [la ville] à une peinture : c'est une scène peinte que le langage prend en charge [...]; l'écrivain accomplit ici la définition que Platon⁶⁷ donne de l'artiste, qui est un faiseur au troisième degré, puisqu'il imite ce qui est déjà la simulation d'une essence. »⁶⁸ Le *réalisme* est alors une question de *signification* : c'est « l'art qui saisit la structure profonde d'une société. Saisir la structure veut dire discerner l'important (le typique) et rejeter l'insignifiant : le réel c'est ce qui est signifiant. *Le réalisme* est l'art des significations justes. »⁶⁹

Selon la narratologie de Gérard Genette, il y a une division tripartite du récit de fiction : histoire / récit / narration. L'histoire est une suite d'évènements, d'actions, racontée par le narrateur dont la représentation finale donne le récit. Tout récit est déigésis, il raconte une histoire ; ce n'est qu'une illusion de mimésis qui donne l'impression d'une histoire réelle : « Le récit ne "représente" pas une histoire (réelle ou fictive), il la raconte, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage [...]. Il n'y a pas de place pour l'imitation dans le récit [...]. »⁷⁰

Selon la théorie de Roland Barthes, les récits évoluent dans un « cadre diégétique vraisemblable » apportant l'illusion référentielle et finalement l'effet de réel :

« [...] il y a rupture entre le vraisemblable ancien et le réalisme moderne ; mais par là-même aussi, un nouveau vraisemblable naît, qui est précisément le réalisme [...]. Sémiotiquement, le "détail concret" est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une *forme de signifié*, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux "détails" et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là que l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier⁷¹ [...] ; c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet*

⁶⁶ Guy Larroux, Le Réalisme, op.cit., pp. 75-76.

⁶⁷ Platon, République, X, 599.

⁶⁸ Roland Barthes, « L'Effet de réel », dans *Communications*, n°11, 1968, p. 86. Texte réédité plus récemment dans l'anthologie dirigée par Gérard Genette et Tzvetan Todorov, *Littérature et réalité* (pp. 81-90), rassemblant entre autres textes, « Réalisme et forme romanesque » d'Ian Watt (pp. 11-46) ou encore « L'illusion référentielle » de Michael Riffaterre pp. 91-118).

⁶⁹ Roland Barthes, Œuvres complètes, tome I, Paris, Seuil, 2002, p. 550.

⁷⁰ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 29.

⁷¹ Barthes note ici : « Le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes réels »

de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.

Ce nouveau vraisemblable [...] procède de l'intention d'altérer la nature tripartite du signe pour faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression. La désintégration du signe – qui semble être la grande affaire de la modernité – est certes présente dans l'entreprise réaliste, mais d'une façon en quelque sorte régressive, puisqu'elle se fait au nom d'une plénitude référentielle, alors qu'il s'agit au contraire, aujourd'hui, de vider le signe et de reculer infiniment son objet jusqu'à mettre en cause, d'une façon radicale, l'esthétique séculaire de "représentation". »⁷²

Une décennie après Barthes, Michael Riffaterre reprend la notion d'illusion référentielle dans son texte éponyme⁷³ et il écrit :

« [...] la référentialité effective n'est jamais pertinente à la signifiance poétique... Mais l'illusion référentielle, en tant qu'illusion, est la modalité de perception de cette signifiance [...]. Les fonctionnements de la surdétermination suggèrent clairement que le texte poétique est autosuffisant : s'il y a référence externe, ce n'est pas au réel – loin de là. Il n'y a de référence externe qu'à d'autres textes. »⁷⁴

L'important n'est pas tant le réel que l'illusion référentielle à un réel, à une réalité matérielle. Le récit réaliste feint un réel par des points d'ancrages référentiels à d'autres textes : il faut « rendre crédible ou construire cette réalité. »

Ainsi donc, comme nous venons de le voir, il y a sortie du réel, rupture et même *subversion de l'illusion réaliste*. On ne représente plus le réel pur comme une « tranche de vie », dans une observation méticuleuse des gens et du monde, mais comme un « réel reproduit ».

-

⁷² Roland Barthes, « L'Effet de réel », *op.cit.*, pp. 88-89.

⁷³ Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », dans *Littérature et réalité*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1982, pp. 91-118.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 118.

B. Les limites de l'écrire contemporain : (In)transitivité de l'écrire

On voit bien là les limites de l'écrire contemporain qui, loin de la tendance réaliste de l'écrire moderne, ne croit plus et ne tend plus vers un réalisme exacerbé, un écrire qui fasse *plus que vrai*, mais bien au contraire accepte la rupture avec l'illusion réaliste. On s'oriente alors vers une illusion de réalité, comme nous l'avons vu, à travers des points d'ancrage référentiels.

1. Constat et originalité de l'écriture contemporaine

L'« écriture contemporaine est désormais consciente que tout est représentation », que le réel est une illusion :

« [...] la littérature contemporaine peut déployer ses interrogations du sujet sans tomber dans l'illusion autobiographique (puisque tout est reconstitution *a posteriori*, donc fiction – mais, comme l'a bien souligné Lacan, "tout sujet s'éprouve dans une ligne de fiction") ou dire sa perplexité face au réel sans tomber dans l'illusion réaliste [...]. »⁷⁵

Elle a une « conscience certaine des impasses de l'ambition réaliste » et décide d'« assume[r] le paradoxe d'une littérature romanesque qui, prétendant mettre en scène des "fragments de réalité", puise volontiers dans le plus littéraire de notre culture pour le faire. »

« Ce qui semble être en fait la véritable originalité de l'écriture contemporaine [...] c'est qu'elle écrit à partir du constat selon lequel cette médiation n'est pas un choix. Consciente de ne travailler que sur un donné qu'elle sait être déjà médiatisé, l'écriture contemporaine ne peut saisir du monde ou de l'être que des signes souvent parasités, voire falsifiés. Inscrire la recherche littéraire au cœur même de cette falsification, écrire avec elle suppose un sens critique et une remise en question permanente de son propre travail. L'écriture d'aujourd'hui assume cette position incertaine et y trouve son identité. Aussi est-elle une écriture critique et réflexive. Elle cherche dans d'autres expressions constituées un dialogue qui lui permette de s'éprouver. Il s'agit de plus en plus souvent d'une écriture qui tente d'identifier son propre mouvement dans l'effort de saisie d'un autre geste créateur. »⁷⁶

La littérature d'aujourd'hui entretient un rapport au passé, à la littérature d'hier, rapport souvent problématique et loin d'être binaire : « le geste propre au contemporain relève justement d'un rapport problématique – incertain, inquiet – au passé, au réel, au sujet : on explore la mémoire et les filiations, on met en question les contours du sujet, on interroge le réel. »⁷⁷ Gilles Deleuze souligne : « La question est celle d'écrire, qui implique et est impliquée

⁷⁵ Dominique Viart *op.cit.*, p. 132.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 136-137.

⁷⁷ Marie-Pascale Huglo, «Le tour de la littérature contemporaine en cinq étapes », « Erudit », à propos de *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Dominique Viart, Bruno Vercier, « Spirales, arts, lettres, sciences humaines », n°212, 2007, p. 50, consulté en ligne le 4 novembre 2016, http://id.erudit.org/iderudit/10469ac

par toutes les autres. »⁷⁸ Aussi, en 1970, dans son article éponyme, Roland Barthes se demandait *si écrire était un verbe intransitif* ⁷⁹. « Comme si à l'interrogation de Barthes devait aujourd'hui correspondre en symétrie parfaite une autre question », Johan Faerber retourne la question : « Écrire : verbe transitif ? »⁸⁰ En effet, pour Barthes, et pour l'ensemble de la littérature de façon moderne, « écrire constitue [...] un absolu, c'est-à-dire une puissance absolutiste et hégémonique qui se suffit à elle-même et qui se donne comme sa propre plénitude. » L'écriture se manifeste par son *intransitivité* et l'*écrire* est un absolu : « [L'] écrivain (moderne) n'est plus celui qui écrit quelque chose mais celui qui écrit absolument : il est doté de l'intransitivité. »⁸¹

« Écrire reviendrait alors à faire entrer le verbe dans un intransitif inaltérable, celui qui, cependant, loin de l'esthétique de l'art pour l'art, ouvrirait l'écriture à l'ivresse formelle et solipsiste dans laquelle on a souvent enclos le *Nouveau Roman* [...]. On écrirait intransitivement comme on effectuerait un geste pur qui viendrait annuler tous les autres. Comme si l'écrire moderne devait se lire comme le geste d'une solitude inaccessible, comme autant de phrases dont aucune préposition ne viendrait achever la course vers le monde. »⁸²

Johan Faerber dans son article choisit de retourner la question de Barthes en prenant en compte l'aspiration de l'écrire contemporain :

« Retourner la question de Barthes, c'est dès lors reprendre la question de la modernité, de sa périodisation, la redonner à la question de l'écriture non sous le jour de l'intransitivité comme postulat mais de *la transitivité comme horizon premier et dernier*. Car l'écrire moderne n'aspirerait qu'à la **transitivité**, construirait chaque phrase dans l'ivresse de **l'adresse** mais, dans le même temps, apprendrait à chaque mot que la transitivité recule à mesure que chaque phrase veut y avancer : **écrire serait un verbe transitif parce qu'on écrirait toujours** *pour*, parce qu'à chaque instant la littérature voudrait faire le deuil d'elle-même, voudrait oublier qu'elle écrit. Écrire serait un verbe transitif, parce que écrire ne veut pas écrire l'écriture. »⁸³

La « vocation de l'écrire moderne », c'est la *transitivité de l'écrire*. On n'écrit plus l'écriture, en effet « la littérature voudrait faire le deuil d'elle-même et oublier qu'elle écrit », mais « parce qu'on écrirait toujours *pour* », dans le souci et *l'ivresse de l'adresse*⁸⁴ : selon Dominique Viart, « [...] cette écriture ne s'invente pas dans le solipsisme, au contraire souvent elle restaure une vocation d'*adresse* que la littérature avait un peu oubliée. Cette *adresse* revendique et retrouve

⁷⁸ Dominique Viart *op.cit.*, p. 134.

⁷⁹ Roland Barthes, « Écrire : verbe intransitif ? », dans Roland Barthes, Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens. 1968-1971, Paris, Seuil, 2002, pp. 617-626.

⁸⁰ Johan Faerber, « Écrire : verbe transitif », dans Wolfgang Asholt, et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 21.

⁸¹ Roland Barthes, « Écrire : verbe intransitif? », op.cit., p.617.

⁸² Johan Faerber, « Écrire : verbe transitif », op.cit., p. 21.

⁸³ *Ibid.*, p. 22

⁸⁴ Comme nous l'avons vu précédemment, dans le I.A.1. Roman, genre hybride indéfini.

même le lien de filiation. »⁸⁵ Et d'ajouter, « L'adresse me paraît à ce titre être l'extrême avancée de cette littérature de filiation dans la prise en compte du récit des ascendants. Nous seulement elle entreprend de la restituer, mais en plus elle dédie cette restitution à ceux dont elle parle. »⁸⁶

L'écrire pour devient le motif, l'engagement de l'écriture contemporaine.

« Si on peut parler d'une nouvelle ère, c'est que l'on est sorti du diktat formaliste et structuraliste : là où la littérature se voulait intransitive, elle se veut désormais transitive (pour reprendre la formulation de Viart) et revendique un rapport au sujet, à l'histoire, au monde. La notion de transitivité – qui marque la fin des avant-gardes – permet d'éviter celle de réalisme et, avec elle, l'idée que la littérature serait revenue aux grands modèles du XIXe siècle. »87

Pourtant « [...] l'écrire moderne [...] apprendrait à chaque mot que la transitivité recule à mesure que chaque phrase veut y avancer ». Cette aspiration à la transitivité est à la fois ce que l'on vise dans l'écrire et l'inatteignable, puisque en écrivant, l'écriture et l'écrivant la repousse toujours plus loin, dans une quête infinie :

« Comme si, paradoxe fondateur, la littérature qui avait précédé Simon était intransitive, comme si sa parole devait conquérir une transitivité qu'elle n'avait jamais connue. La littérature devient alors le poids de la littérature même, son fatum, la négativité absolue dont chaque phrase écrite sera la fatalité infranchissable : elle constate avec horreur qu'il n'existe plus qu'un discours indirect infini où la phrase est l'obstacle de la phrase même. Dévastée par une guerre qu'elle n'a pas su voir venir, la littérature, par son intransitivité aveuglée, devient la grande valeur vide, l'indécence de ce qui continue à parler quand tout s'est tu. La littérature devient le mot de trop, comme le dit Duras dans La Douleur [...] »88

L'écrire ne parvient plus à s'exprimer à travers la littérature, elle devient l'indicible et l'illisible:

« Par un renversement insoupçonné, la littérature est devenue illisible, est devenue l'Illisible de toute phrase : écrire, ce sera, au contraire de tout ce qui a pu se dire, retirer l'illisible de toute phrase, venir à bout de ce qu'elles ne disent pas. On voudra écrire mais écrire aura peine à transmettre, écrire ne sera pas le verbe transitif espéré mais, au contraire, écrire sera un verbe transi, un verbe sans évidence, qui piétinera indéfiniment dans le langage.

De fait, la littérature devient toujours-déjà ce qu'il faudrait nommer une littérature étrangère, hors de l'apaisement heuristique du savoir dont elle a perdu toute trace [...]. »89

⁸⁷ Marie-Pascale Huglo, op.cit.

⁸⁵ Dominique Viart « Filiations littéraires », op.cit., p. 136-137.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁸⁸ Johan Faerber, « Écrire un verbe transitif? », op.cit., p. 22.

^{89 «} La littérature d'aujourd'hui entretient un rapport au passé, à la littérature d'hier, rapport souvent problématique et loin d'être binaire : « le geste propre au contemporain relève justement d'un rapport problématique – incertain, inquiet – au passé, au réel, au sujet : on explore la mémoire et les filiations, on met en question les contours du sujet, on interroge le réel. » Ibid., p. 23.

2. Mort de la littérature : temps de la parole spectrale et de la littérature des revenants

Selon Viart et Vercier⁹⁰, la littérature d'aujourd'hui se montre « inquiète souvent, nostalgique parfois, drôle autant que sombre, mais combien exigeante et tonique », elle en appelle « à la lecture, au désir et à la découverte ». L'écriture est inquiète d'elle-même, et cette *inquiétude propre au contemporain* relève de « l'ébranlement des certitudes »⁹¹. Elle se traduit par des déformations de la langue et des réflexions sur le parler populaire :

« un effort pour dire au plus juste [...] une souffrance quotidienne, comme pour purger le réel en le dissolvant dans le lieu commun de la parole commune. Le lieu commun en effet n'est pas seulement cet état de la langue où la douleur se résorbe dans son expression vide et figée qui installe le partage avec une communauté de vie, c'est aussi la preuve et la manifestation même d'une incapacité à trouver les mots qui diraient mieux une souffrance personnelle.

Si bien que la littérature d'aujourd'hui, dans sa difficulté même, n'est pas une littérature qui se complaît dans la production de fiction ni dans un témoignage quelconque. Elle est une **expérience de la langue.** »⁹²

Là où la langue défaille « [...] elle propose une **parole du sujet**. La difficulté d'écrire appartient désormais à la pratique littéraire elle-même [...] comme si l'acte même d'écrire et le produit que l'édition en présente étaient traversés sourdement par un **travail du deuil**, une **conscience de l'impossible expression**: "L'œuvre est née d'une parole impossible" écrit Claude Louis-Combet. »⁹³ Le narrateur est « la voix d'un deuil sans nom et dont la faute, inconnue, ne saurait être expiée »⁹⁴

Pour passer d'une littérature intransitive à une littérature transitive, « le seul moyen de retrouver la transitivité perdue, et de retrouver une communauté, car il est là le désir de la littérature, depuis 1945 : repeupler le monde. » Mais les Nouveaux Romanciers ont installé l'écrire transitif. Aussi le verbe *écrire* se fait d'abord *transitoire*. Ainsi, « la réponse toujours provisoire est de venir habiter la mort, de parler depuis elle, mais cette fois *après* elle [...] » Comme l'écrit Jean Echenoz dans *Cherokee*, « Tout le monde est mort [...]. Il n'y a plus de famille, la maison est vide, les archives ont brûlé, c'est foutu. » Cela fixe le *cadre narratif* de cette

⁹⁰ Dominique Viart, et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008.

⁹¹ Marie-Pascale Huglo, op.cit.

⁹² Dominique Viart « Filiations littéraires », *op.cit.*, p. 135.

⁹³ *Ibid.*, pp. 135-136.

⁹⁴ Johan Faerber, « Écrire un verbe transitif ? », *op.cit.*, p. 24.

⁹⁵ *Ibid*, p. 23.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁷ Jean Echenoz, *Cherokee*, Paris, Minuit, 1983, p. 33.

nouvelle période à savoir « des familles dans des caveaux, des maisons hantées, des personnages condamnés à errer dans un temps infini. » On entre dans le *temps de la disparition* comme le dit Pierre Bergounioux⁹⁸, « le narrateur est la voix d'un deuil sans nom et dont la faute, inconnue, ne saurait être expiée. »⁹⁹ C'est le *temps de la parole spectrale et mélancolique*, la *littérature de revenants*.

La parole du narrateur, qui concentre l'attention, est en « perpétuelle hésitation sur la vérité » et fait le « constat d'un savoir retiré de lui-même et des hommes. » : « on porte en soi le souvenir ému d'un Savoir dont la phrase tente à chaque mot de se souvenir. Car le savoir y est devenu non plus comme auparavant un lieu de contestation, mais une puissance *mythique* qu'il s'agit de recréer avec le trouble de la mémoire. La littérature se tient pour l'autobiographie mélancolique d'un savoir qu'on aurait oublié. »¹⁰⁰ Ainsi,

« La littérature est bel est bien morte dans le cœur des hommes, et devient le mythe à transmettre dont chaque auteur n'est auteur mais l'*aède* infini, celui qui ne *fait* pas mais *raconte la littérature*. Car là se joue la transitivité du verbe "écrire", son cheminement décisif dans le dépassement et la fin de la littérature. Écrire y est devenu un verbe *transitoire*, une étape à surmonter dans l'histoire de l'humanité. »¹⁰¹

Parce que devant tous *ces textes qui tuent*, comme le dit Michon, « il n'existe aucun personnage d'écrivain, personne n'écrit, l'écriture se fait sans eux [...]. Écrire n'est plus une action, mais là encore un souvenir reculé dans les limbes de la mémoire de ces personnages. » Parce qu'« aucun de ces auteurs n'écrit : *ils sont tous autant de fantômes d'écrivains qui paraphrasent la littérature*. » La transitivité repose donc sur

« le caractère transitoire de l'écriture, c'est finalement devenir un passeur inouï, celui qui rétablit la démocratie du sens, et retrouve au-delà de l'écriture la puissance politique de toute parole. Et cette démocratie se donne dans le choix des sujets, des objets évoqués, convoqués, à savoir à chaque fois, pour chaque roman, des *figures remarquables et mythiques*, *populaires*, qui convoquent le peuple et appelle la communauté [...]. Cette littérature populaire moins la littérature et en devenir de peuple repose enfin sur un autre trait, son oralité même, cette diction donc du mythe, de la transmission et de la circulation de l'histoire [...]. »¹⁰²

Finalement, « tout se passe comme si [...] écrire transitivement se donnait comme l'aporie plus que jamais insurmontable : l'écriture n'est plus écrite, désormais elle se parle [...]. » Et « La littérature semble être entrée dans une nouvelle mort. » ¹⁰³ La *question du "soupçon"*

 ^{98 «} Nous touchons à la fin sans relève », Pierre Bergounioux, La Demeure des ombres, Paris, Art & Arts éditeurs, 1997, p. 10.
 99 Johan Faerber, loc.cit.

¹⁰⁰ Johan Faerber, op.cit., p. 25.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰² *Ibid.*, p. 28.

¹⁰³ Ibidem.

n'est donc pas dépassée et « s'accroît le doute envers la parole et son aptitude à l'authenticité ». La fiction française, loin de se placer "au-delà du soupçon", comme le dit Marc Chénetier,

« s'installe au contraire dans le soupçon et continue d'en faire l'expérience. Aussi est-ce donc une écriture qui, quel que soit le mouvement impulsif de sa nécessité reconnaît, dans l'objet qu'elle produit, un texte qui ne satisfait pas son désir. Il s'agit donc d'une écriture critique qui, interrogeant l'être et le monde, s'interroge ellemême, interroge en elle-même ce qui la sépare de son projet et fait son deuil de toute saisie immédiate des choses. »¹⁰⁴

Alors

«[...] il ne s'agira plus de commencer, mais d'apprendre à finir ce qui a été commencé ou *comment finir quand tout a commencé sans nous*? La réponse toujours provisoire est de parler par-dessus la mort, de faire de la mort de la littérature une mort nietzschéenne, celle, libératrice, qui dans la parole donnerait en quelque sorte la fin de la parole et redonnerait à chacun la suite même de tout mot, c'est-à-dire l'exact antonyme de la mort, à savoir la vie. »¹⁰⁵

C'est l'*après*, l'instant qui suit, le moment où il faut réapprendre à vivre, que tout le roman est constitué de *survivants* : « Loin des revenants, le texte est fait de *survenants* qui reprennent là où les autres sont restés, là où ils ont abandonné leurs points de diction. » Tout recommence, comme l'écrit Mauvignier, « finir, ça n'existe pas » et « C'est pour commencer qu'il faut finir, finir pour qu'enfin il y ait quelque chose à commencer. » ¹⁰⁶ Parce que « La fin existe toujours mais doit être surmontée » ¹⁰⁷ et que « C'est la fin au quotidien, la fin du monde devenue parfaitement démocratique » :

« Le désastre est désormais à soi : il a *transité* jusqu'à chacun ; il a été *communiqué* aux hommes comme une maladie de la mort enfin transmise. Il n'est plus l'archive, le mythe à la lisière du savoir : il est devenu l'expérience en soi.

Dans cette apocalypse moins l'apocalypse, de fait, la parole n'est plus celle du *memento mori* mais se donne après lui. Le désastre a cessé, paradoxalement, d'être intransitif et aristocratique, il est sorti de la littérature : la fin du monde est devenue démocratique. Mais on veut exister après le désastre, on veut le faire tenir dans l'oubli, exister en dehors des mots, des morts et bien après la littérature et toute écriture [...]. »

3. Littérature du Dehors

Dans les romans, les personnages devront se débarrasser de fantômes pour commencer, en finir avec les spectres d'anciennes connaissances pour commencer. C'est la « narration qui veut

¹⁰⁶ Laurent Mauvignier, Loin d'eux, Paris, Minuit, 1999, p. 91.

32

¹⁰⁴ Dominique Viart « Filiations littéraires », *op.cit.*, p. 136.

¹⁰⁵ Johan Faerber, op.cit., p. 28.

On pense alors à la *fin* de Khady Demba, dans *Trois femmes puissantes*, qui ressemble à un autre commencement. Pour cela, voir : II.B.2. Des rêves surgit la réalité.

¹⁰⁷ Johan Faerber, op.cit., p. 29.

oublier les fantômes et le cortège de spectres qui empêchent de vivre. »

« "Vivre" est le grand mot sourd qui veut revenir de sa mort et qui veut jeter cette après-littérature dans la folie de l'immanence, enfin retrouvée, là où il n'y aura plus d'expérience à faire, et où le silence ne se donnera plus comme le contraire de la parole. Les héros veulent tourner la page et refermer définitivement leur mort. La dramaturgie est celle de l'affranchissement du spectral [...]. »¹⁰⁸

Dans les récits de NDiaye, dans Trois femmes puissantes et dans Ladivine, mais dans bien d'autres de ses œuvres, se trouvent des spectres qui empêchent de vivre. Le père de Norah pèse sur la famille, sur son frère Sony, sur sa sœur et sur elle-même¹⁰⁹. De la même façon, Clarisse, anciennement Malinka, cherche à échapper à son passé jusqu'à tenter d'échapper à sa mère et à son nom. Elle renie sa famille et son identité. En effet, les spectres chez Marie NDiaye sont polymorphes mais ils sont aussi informes¹¹⁰. Ils sont partout, poursuivent ses personnages où qu'ils aillent et ne les laissent pas passer à autre chose. Vivre signifierait les oublier, les supprimer du récit, et ils ne sont pas prêts à se laisser faire. Ainsi, la « Servante », la mère de Malinka, la poursuit, partout, elle ne se laisse pas faire par cette fille qui a décidé de changer de vie, et tant qu'à faire de changer de famille en recréant sa propre famille. Chacun va devoir apprendre à se débarrasser de ses spectres pour vivre.

Dépasser sa mort pour vivre, « Cette littérature est celle d'un salut inattendu qui sera redonné à chacun. » La littérature se tourne alors vers un processus cathartique, réalisant la catharsis de l'écrire contre toute mimèsis. Il faut dépasser la représentation, l'imitation, pour trouver autre chose:

« Une catharsis qui, cependant, ne s'acharne pas sur la mort mais fait entrer toute parole dans le souci de la défaisance, non tant pour conjurer les morts que pour conjurer la vie, retrouver ce mot de départ, au début de la langue, avant elle, de "vivre sa vie", [...] de "faire sa vie", en finir avec cette douleur [...]. Se donne donc à lire une catharsis qui oublie toute imitation, car il n'y a rien à imiter, à représenter, à reproduire : il y a ce Dehors infini de tout verbe, l'antonyme d'écrire, dont la lisière se dit dans ce mot de "vivre" [...]. »¹¹¹

L'auteur se tourne vers le vivre, et ce Dehors devient l'objectif de la littérature :

« Si écrire est ainsi un verbe transitif, si écrire veut enfin dire arrêter d'écrire pour vivre définitivement, c'est qu'écrire conduira les narrateurs au bout de cette méthode, loin de la culture de la mort, à renaître. De toute part, chaque texte n'appelle qu'à une renaissance, un retour au monde où toute se donne comme maïeutique, le moment où l'on ne se retournera plus, où il n'existera plus d'instant

¹⁰⁹ Cette idée est plus développée dans la partie : II.C.1. Entre Incube et Œdipe.

¹¹⁰ Cette notion est plus amplement développée dans la partie : III.B.1. Poétique du cercle : le cycle des métamorphoses.

¹¹¹ Johan Faerber, op.cit., p. 30.

orphique de la littérature, où l'homme qui remontera à la lumière ne sera plus mis en pièces. »¹¹²

Cette histoire c'est celle de « la renaissance d'un homme mort, gisant dans l'informe et que les pages laissent renaître, qui remettra, après la mort, le monde en mouvement et la parole en arrêt. » La Mort dépassée, c'est la renaissance, par la *transitivité* : « Écrire comme verbe transitif ne vit que de trouver la reviviscence, ou, [...] la *recouvrance*¹¹³, le moment où l'on recouvre le Sensible sans qu'il soit recouvert par le sens. » Et cette *recouvrance* « doit se comprendre comme une fureur de la refondation, celle qui constate qu'un monde existe » et que

« le monde doit être non seulement étreint et non plus éteint, mais qu'en plus pardessus tout, il va falloir le repeupler, partir à sa conquête, l'habiter de toute la vie qui s'écoule depuis la parole, et ce souffle qui ira jusqu'à soulever de terre des corps entiers. Recomposer les formes défaites, échapper à la nuit hyperbolique qui a dévoré les paysages [...] revient à donner raison aux vivants qui restent [...] : refaire le monde et lui redonner malgré tout sa chance. »¹¹⁴

C'est ce que Faerber appelle le « peuple du Lendemain », celui « qui veut encore croire qu'on peut recommencer une communauté, trouver un lien, savoir que tout projet esthétique ne vibrera que de l'esthésique, à savoir de ce qui préfère le sensible au sens et inscrit la politique comme seule esthétique possible : qui trouve l'infini en dehors de la littérature. » Pour ces auteurs, « il faut alors avoir le courage de trouver le souffle pastoral d'un repeupleur par lequel l'homme serait rendu enfin à l'homme [...]. » On a dépassé l'intransitivité, et la Mort, vient alors l'après, la libération, la refondation de la littérature :

« [...] dans cette littérature moins la Littérature, celle d'après la "Mort", celle qu'on pourrait contre toute supra-littérature nommer *sur-littérature*, comme on dit "*sur*homme" chez Nietzsche après la "mort" de l'homme lui-même, comme on dit "*sur*vivre", on rêve d'un livre nu, d'un livre qui surmonterait le livre, qui l'en délivrerait car sa parole littéraire n'est plus dans la littérature, elle a oublié toute l'horreur et l'infirmité d'un "écrire" comme verbe intransitif et crie qu'elle ne veut plus être *communication*, qu'elle veut parler *vers quelqu'un*, dissoudre les murs, qu'il ne faut plus de cloison [...], que la communication ne constitue plus l'antonyme de l'écriture mais son destin retrouvé et partant impossible, inassumé, contrarié, que tout ne pourra plus concourir qu'à délivrer le roman du littéraire et l'écriture de l'écriture. »¹¹⁵

C'est finalement l'aspiration de la littérature contemporaine, de cette *sur*littérature, qui cherche à dépasser la littérature, le livre et l'écriture, pour délivrer un message à ou plutôt *vers quelqu'un*, dans le souci de *l'adresse*. Cette surlittérature s'adresse à quelqu'un et adresse un

¹¹² *Ibid.*, pp. 30-31.

¹¹³ Terme employé par Frédéric-Yves Jeannet, ou encore Stéphane Bouquet, *Un peuple*, Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 34. ¹¹⁴ Johan Faerber, *op.cit.*, pp. 31-32.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

message, elle communique sur un sujet :

« [...] la surlittérature oubliera le roman et saura comprendre que le roman devient la seule victime de la "Mort" de la littérature, mais renaît, et qu'il survit à la mesure du nouveau nom qu'il saura se donner : le Poème, c'est-à-dire le récit ou la phrase, le moment où il n'y aura plus d'histoire et où la littérature se sera confondue avec le Dehors. »¹¹⁶

La littérature contemporaine comprend l'importance de raconter l'humain, et les petites choses, pour saisir le monde, raconter la famille, l'individu, pour raconter le *Dehors* car le *global n'est plus tenable* :

« Autre trait du contemporain : le repli du côté du partiel, du parcellaire. La littérature renonce à la globalité – désormais intenable – pour explorer le local, le menu. Ce "rétrécissement" n'est pas vu comme un amoindrissement mais plutôt comme une relance : le local est habité, le parcellaire est relié à l'expérience vécue ou à l'imaginaire. D'où l'importance de ce que Viart appelle les récits de "filiation" qui explorent aussi bien la mémoire des lettres que la mémoire familiale dans des récits (auto)biographiques ou historiques, des romans ou des "fictions critiques". [...] Comme si l'histoire "avec sa grande hache" ne pouvait revenir que dans la petite histoire, sous une forme parcellaire mais souvent soucieuse de renouer avec un passé incertain qui hante le présent. Même les récits construisant un "réel impersonnel" [...], avec leur attention presque myope à la matérialité du monde qu'ils décrivent - ne sont dissociables ni de l'Histoire ni de la mémoire (auto)biographique ou familiale et des fictions qui s'y rattachent. Mais là encore c'est peut-être autant vers la mise en évidence d'une "dislocation" que vers le souci de "renouer avec les lieux et les non lieux" de notre modernité tardive que ces récits tendent. » 117

Son sujet se fait identique au *Dehors*, elle cherche à s'y confondre, à ne traiter que de lui pour s'oublier, oublier la littérature et l'écriture.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 33

¹¹⁷ Marie-Pascale Huglo, «Le tour de la littérature contemporaine en cinq étapes », « Erudit », à propos de *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Dominique Viart, Bruno Vercier, « Spirales, arts, lettres, sciences humaines », n°212, 2007, pp. 49-50, consulté en ligne le 4 novembre 2016, http://id.erudit.org/iderudit/10469ac_

C. Une nouvelle représentation du réel

« Créer une atmosphère étrange tout en restant dans un registre réaliste, sans qu'il y ait la moindre touche de merveilleux, sans m'approcher du conte. Mettre de l'étrange sans recourir à l'irréalité [...]. »¹¹⁸

Marie NDIAYE

On entre dans une « nouvelle tendance du réalisme, universelle » où l'on s'oriente vers un nouveau réalisme, vers une nouvelle représentation du réel¹¹⁹.

1. Une part de magie : motifs littéraires mélodiques

Chez Marie NDiaye, les récits sont parcourus de métamorphoses, disparitions et phénomènes étranges. On soupçonne alors le *surnaturel* de faire son œuvre.

Selon le dictionnaire *Le Littré*, « magie » est étymologiquement issu du latin *magia* et du grec *mageia*. Elle est l'« art prétendu de produire des effets contre l'ordre de la nature » qui oppose ainsi l'*ordre naturel* aux effets *surnaturels*, mais aussi la « magie naturelle ou blanche », « celle qui, par des moyens naturels, mais inconnus au vulgaire, produit des effets qui semblent surnaturels » , à la « magie noire », « celle qui est censée opérer des effets surnaturels à l'aide des démons » ¹²⁰. Elle peut alors être un

« [...] art fondé sur une doctrine qui postule la présence dans la nature de forces immanentes et surnaturelles, qui peuvent être utilisées par souci d'efficacité, pour produire, au moyen de formules rituelles et parfois d'actions symboliques méthodiquement réglées, des effets qui semblent irrationnels. »¹²¹

La magie est donc bien d'ordre surnaturel, de la *sur*nature : elle dépasse les lois de la nature et celles de l'entendement, elle échappe à toute logique, à toute *com*préhension de l'homme – à la *préhension* de ses sens et de sa raison. Elle se distingue de la nature, « première strate réaliste de notre mode littéraire »¹²², à savoir le réalisme magique.

Si magie il y a dans les romans de Marie NDiaye, quelle forme prend-t-elle alors?

36

¹¹⁸ Et de continuer : « [...] me semblait difficile ; le défi m'a plu. » Marie NDiaye dans son entretien avec Catherine Argand : « Marie Ndiaye », Lire, avril 2001, consulté [en ligne] le 21 mai 2016, http://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-ndiaye 804357.html.

¹¹⁹ Du titre de l'étude : Lucrèce Delangle, Le Réalisme merveilleux..., op.cit.

¹²⁰ Le Nouveau Petit Littré, [Émile Littré], Paris, Garnier, 2009.

^{121 «} Magie », CNRTL, Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, consulté le 27 mai 2016, http://www.cnrtl.fr/lexicographie/magie.

¹²² Lucrèce Delangle, Le Réalisme merveilleux..., op.cit., p. 134.

S'apparente-t-elle à une magie au sens propre, voire à de la sorcellerie ? Est-elle fantasmée ou bien même rêvée par le personnage du récit par lequel le lecteur perçoit et reçoit l'histoire ? Ou bien même par le lecteur même, par un sentiment d'étrangeté rencontré ou produit par la lecture?

« Des livres empreints d'inquiétante étrangeté, profonds, agissants, laconiques, envoûtants, tissés d'incertitude et de fantaisie grave, d'ironie et d'effroi, où le réel et le merveilleux s'interpénètrent », où le lecteur paraît marcher sur le fil tendu par « la frontière entre le réalisme et le fantastique »¹²³. Le récit est traversé de sorcières¹²⁴, de personnages crachant serpents et autres animaux¹²⁵, de transformations et métamorphoses en tous genres¹²⁶, de présences magiques – tel que le Diable 127 – et spectrales, de personnages perdus et errants, bloqués, prisonniers d'un espace-temps de façon inextricable et surtout inexplicable 128, etc. Pour Nathalie Fontane-Wacker, « La rationalité est alors mise à mal au sens où les personnages ne peuvent se résoudre à admettre ces pouvoirs, mais expriment tout de même, par la peur, leur reconnaissance de cette réalité d'un autre âge » et « réalité et merveilleux sont intimement liés »¹²⁹. Lui-même confronté à tant d'éléments *irréels*, le lecteur ressent un sentiment d'étrange, de décalage : « ce qui donne l'impression de décalage par rapport au réel, c'est la magie que j'introduis dans mes histoires. Mais celle-ci opère sur une base de réalité assez pragmatique. »¹³⁰ NDiaye ancre son récit dans une réalité prosaïque, affadi, voire médiocre faite de province, de banlieue, de lotissements ordinaires. Ces lieux sont très symboliques, presque caricaturaux. Mais, par leur simplicité, ils lui permettent d'écrire des récits ancrés dans le réel, la matière, le quotidien, mettant en scène des familles, des communautés, des individus...finalement des vies, pour mieux exprimer le vide de certaines d'entre elles, pour mieux écrire le monde. Une « localité éloignée du rêve et du fantasme » ¹³¹ qui nous y ramène pourtant. En effet, le réel est un socle¹³² sur lequel l'auteure s'appuie pour construire son récit, qui lui permet de jouer avec les perceptions des personnages et du lecteur : « J'ai voulu écrire

¹²³ Nathalie Crom, « Marie NDiaye : Je ne veux plus que la magie soit une ficelle », Télérama.fr, août 2009, consulté [en ligne] 2016, http://www.telerama.fr/livre/marie-ndiaye-je-ne-veux-plus-que-la-magie-soit-une-ficellelitteraire,46107.php.

¹²⁴ Marie NDiaye, La Sorcière, Paris, Minuit, 1996. Présentation non exhaustive des œuvres de Marie NDiaye, où la magie est prégnante.

^{—,} Rien d'humain, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.

^{126 —,} La Femme changée en bûche, Paris, Minuit, 1989.

^{127 —,} La Sorcière, Paris, Minuit, 1996.

^{128 —,} Un temps de saison, Paris, Minuit, 1994.

¹²⁹ Nathalie Fontane-Wacker, L'étrangeté du quotidien dans l'œuvre de Marie NDiaye. Fantaisie et subversion, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2007, p. 105.

¹³⁰ Nathalie Crom, loc. cit.

¹³¹ Hoelenn Maoût, « La Sorcière de Marie NDiaye » dans L'histoire d'un regard, Grin, 2013, p. 1.

¹³² Sur ce sujet, voir à la suite : I.C.3. Vers un nouveau réalisme.

une littérature qui se situe à la fois dans la trivialité de la vie et dans un au-delà, une dimension qui transcende cette trivialité de chaque jour. Et cette manière de surpasser la trivialité, je la trouve dans le merveilleux. »¹³³ Et c'est en effet là que Marie NDiaye puise toute l'ampleur et l'originalité de son œuvre : ses œuvres mêlent naturel et surnaturel, réalisme et merveilleux des contes, réalité triviale et *bizarrerie*-étrange et même *étrangeté* constitutive d'un *flou* :

« J'aime que le livre relève de l'étrangeté. Comme lorsqu'on s'approche de 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, incompréhensible. » 134

Marie NDiaye met en œuvre un récit qui ne se donne pas dès le premier degré, dès la première lecture. Elle lui appose un *filtre flou*, comme elle ferait sur une photographie¹³⁵ pour mieux en révéler la substance¹³⁶. Elle use de procédés de distanciation¹³⁷ pour interroger le réel et créer ce *décalage* entre le sujet traité, la réalité contemporaine, et le premier degré de lecture qui expose une forme d'irréel, de magie : « [...] l'œuvre met en scène une interrogation sur le réel, sur cette part obscure du réel, du simple décalage insolite à l'élément le plus invraisemblable, qui constitue toujours une distorsion significative. »¹³⁸ Pour Bontempelli la magie – le *realismo magico* – est « une façon d'inventer et de narrer dans laquelle la réalité, quoique reconnaissable, tend à nous montrer soudainement sa face cachée, l'autre face de la lune. »¹³⁹ Elle agit comme autant d'illusions d'optique sur le lecteur, tantôt *floutantes*, tantôt déformante, elle laisse place à *l'informe*. Le lecteur est dérouté, *dépaysé*, dans le cadre littéraire qu'est le réalisme et qui n'en présente pas toujours les codes : le récit romanesque se fait extraordinaire, perturbant. Le déroulement des évènements magiques n'est jamais totalement avéré. Il persiste une *incertitude*, entre le réalisme, le fantastique et le merveilleux. À la croisée des chemins se trouve le réalisme magique. Selon Marie NDiaye, la magie s'apparente alors à « une recréation, un

-

¹³³ Hoelenn Maoût, ibid.

¹³⁴ Catherine Argand, « Marie Ndiaye », Lire, avril 2001, [consulté en ligne] http://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-ndiaye_804357.html, consulté le 21 mai 2016.

¹³⁵ Il y a un lien évident et important entre la poétique du flou dans le récit de Marie NDiaye et le filtre qu'on appose à une photographie pour lui donnait de l'effet. On pense aux portraits floutés de ces femmes que l'on retrouve dans Autoportraits en vert, et qui illustrent tout le récit. Des femmes qui apparaissent floues devant une nature luxuriante, nette et verte. NDiaye écrit « Je n'écrirai pas, eux non plus, jusqu'au jour où, peut-être, une lettre m'arrivera d'un lieu inconnu, accompagnée de photos d'inconnus qui se trouveront être mes proches à divers degrés [...], » Marie NDiaye, Autoportrait en vert, Paris, Mercure France, 2005, p. 72. Voir ces photographies en Annexes.

¹³⁶ À ce sujet, voir : III.B.2. Un sentiment d'étrangeté.

¹³⁷ Voir : Nathalie Letsch, *Procédés de distanciation chez Marie NDiaye : En Famille (1991), Rosie Carpe (2001), Mon cœur à l'étroit (2007)*, Colombier, Université de Neuchâtel, 2010.

¹³⁸ Nathalie Fontane-Wacker, *L'étrangeté du quotidien ..., op.cit.*, p. 103.

¹³⁹ Massimo Bontempelli, *L'Amante Fedele*, Milan, Mondadori, 1953. Citée aussi dans : Charles W. Scheel, *Réalisme magique* et réalisme merveilleux, Des théories aux poétiques, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 16.

travail de l'imagination à partir du monde qui entoure, que l'on perçoit »¹⁴⁰, un processus d'écriture de réinvention critique de la réalité environnante. Il permet d'échapper à une réalité trop médiocre, trop ordinaire de la vie quotidienne, d'échapper au vide. Le réalisme magique est un refuge du monde contemporain trop brutal et cruel et, dans le même temps, il est là pour l'exposer¹⁴¹.

Dans les récits de Marie NDiaye, l'Afrique comme les oiseaux sont des thèmes et motifs récurrents, des *leitmotive*¹⁴², en particulier dans les trois récits de *Trois femmes puissantes*¹⁴³. Leur répétition narrative est si importante qu'ils apportent un rythme au récit, donnent la mesure, comme un métronome. Ils apportent un fond sonore, une *mélodie*: « Comme la présence des oiseaux partout dans le livre, la présence de l'Afrique était pour moi juste un motif musical, qui lierait les trois parties. »¹⁴⁴. Et ce *motif musical* vient cimenter les « trois parties », les trois récits.

Écrire ce roman pour Marie NDiaye, c'est aussi écrire l'Afrique, plus spécifiquement le Sénégal dont est originaire sa famille. Bien qu'elle soit née à Pithiviers, en France, elle confie sa culture littéraire issue en partie de sa lecture des contes africains. En 2009, dans l'entretien avec Nathalie Crom, elle confiait sa relation particulière avec ce pays :

« C'est une relation un peu étrange et assez lointaine. J'y ai fait un premier voyage relativement tard, vers l'âge de 20 ans, à la fin des années 80 donc, et un second il y a trois ans avec la cinéaste Claire Denis avec qui je collaborais à un scénario 145. C'est très peu. De ce fait, ma relation à l'Afrique est un peu rêvée, abstraite, au sens où l'Afrique, dans ma tête, est plus un songe qu'une réalité. En même temps, je suis attirée, incontestablement, mais de manière contradictoire, parce que j'aurais pu sans peine faire des voyages plus fréquents là-bas. Mais il y a peut-être de ma part une sorte de crainte, je ne sais pas précisément de quoi. » 146

Lisible dans le nom des héroïnes, *Fanta*, *Norah*, *Khady Demba*, elle apparaît aussi dans *Ladivine*, à travers celui, rejeté, de *Malinka*. Tous semblent porteurs de sens : en effet, les *Malinkés* sont un peuple d'Afrique de l'Ouest, principalement installés en Guinée et au Mali,

¹⁴⁰ Sylvain Bourmeau, « Marie NDiaye, à l'occasion de la parution de son livre *Trois femmes puissantes* », *Mediapart*, 13 juillet 2009, http://www.dailymotion.com/video/x9us2w_marie-ndiaye-trois-femmes-puissante_news, consulté le 28 juin 2016.

¹⁴¹ Voir: III.C. Une observation et un constat du monde: vers un humanisme contemporain.

¹⁴² « Idée, formule qui revient de façon constante (dans une œuvre littéraire, un discours de propagande ou de politique) avec une valeur symbolique et pour exprimer une préoccupation dominante. » – « Leitmotiv », CNRTL, Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, consulté le 16 septembre 2018, http://www.cnrtl.fr/definition/leitmotiv.

¹⁴³ Marie NDiaye, Trois femmes puissantes, op.cit.

¹⁴⁴ Nathalie Crom, *loc.cit*.

¹⁴⁵ Il s'agit du scénario du film White material de Claire Denis, coécrit avec Marie NDiaye: « Quelque part en Afrique, dans une région en proie à la guerre civile, une femme refuse d'abandonner sa plantation de café avant la fin de sa récolte. Alors que la révolte gronde, Maria va se battre pour ne pas se soumettre. Au péril de sa vie et de la vie des siens. » Ce film est un puissant portrait de femme qui ne veut pas abandonner ses terres, sur fond de guerre civile et de racisme.
146 Ibid.

et de façon minoritaire au Sénégal, inspirant probablement ce pseudonyme à NDiaye. *Khady* Sylla fut une femme de lettres et cinéaste sénégalaise, disparue en 2013, qui quitta Dakar, au Sénégal, pour faire ses études à Paris, en France, sans jamais oublier la ville de ses origines « devenue, une sorte de ville mythique du fait de [s]on exil. »¹⁴⁷ Au Sénégal, *Demba* est à la fois un nom courant et un territoire du Congo. Ont-ils, ensemble, donné son nom à *Khady Demba*? Et l'exil de Khady Sylla a-t-il en partie inspiré celui du personnage? Autant de possibilités mais surtout autant d'intertextes à travers lesquels apparaissent l'Afrique.

Oiseaux et Afrique ne sont pas les seuls à jouer ce rôle. On retrouve en effet les protagonistes enchâssés dans les récits les uns des autres : dans le premier récit, Khady Demba est au service du père de Norah dans sa maison. Elle tente par la suite de s'exiler pour rejoindre sa cousine Fanta en France, dans le dernier récit. Finalement, dans le récit central, Fanta s'avère être la femme de Rudy Descas.

Celui-ci, dans son récit, se fait attaquer par une buse :

« Il remarqua le ventre clair, les vastes ailes brunes d'une buse volant bas, face à lui. [...] La buse fonçait sur le pare-brise. Elle crocha ses griffes aux essuie-glaces, plaqua son abdomen à la vitre. [...] Ses ailes déployées sur toute la largeur du pare-brise, tête tournée vers le côté, elle fixait sur lui son œil horriblement sévère et jaune. Rudy klaxonna. La buse eut un frémissement de tout son poitrail, cependant elle sembla affermir encore la position de ses serres, et, sans quitter de son regard froidement accusateur le visage de Rudy, elle poussa un cri [...]. » (TFP, pp. 192-193.)

Une fois posée sur sa voiture, elle le regarde, l'observe : « [...] l'oiseau qui, pour continuer de le scruter, avait légèrement déplacé sa tête et l'observait maintenant, tenace, glacial, de son autre œil. » Il n'accepte de s'envoler qu'avec *rage* et en *condamnant* Rudy pour sa faute :

« Elle se détacha du pare-brise, poussa de nouveau son cri rageur, chargé d'une irrévocable condamnation, et prit pesamment son envol. Comme elle s'élevait au-dessus de Rudy, l'une de ses griffes lui écorcha le front au passage. » (TFP, pp. 192-193.)

Sa culpabilité est si lourde à porter, elle pèse si fortement sur sa conscience, qu'il interprète probablement les mouvements et actions du volatile comme directement orientés contre sa propre personne. Le lecteur n'a d'autre choix que d'accepter cette vision des choses puisqu'il ne découvre le récit qu'à travers cette focalisation interne. Il ne peut que se demander si cela se déroule *réellement* dans le récit ou si cela se passe dans la tête du héros.

_

Modibo S. Keita, «Entretien avec Khady Sylla», dans Amina, juillet 1999, http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Faflit.arts.uwa.edu.au%2FSyllaKhady.html, consulté [en ligne] le 2 juin 2016.

Plus loin, la buse réapparaît et semble s'acharner et le poursuivre inlassablement :

« Elle ne fut d'abord qu'une tache noire parmi d'autres, loin au-dessus de lui dans le ciel laiteux, puis il entendit et reconnut son cri hargneux, véhément, et il comprit, à la voir piquer vers lui, qu'elle l'avait reconnu également. »

Selon lui, cet animal parvient même à l'identifier, elle le repère en hauteur et fond sur lui comme s'il était devenu une proie.

« De profil, elle l'observait, inflexible et droite, de son œil jaspé, mauvais. [...] L'angoisse, la chaleur l'éblouissaient. Allait-il maintenant jamais [...], allait-il pouvoir sortir de sa voiture sans que l'oiseau vindicatif s'acharnât à vouloir lui faire payer ses vieux torts? Et qu'en eût-il été, s'il n'avait pas pris conscience, aujourd'hui précisément, de ces fautes passées? » (TFP, p. 236.)

Les oiseaux sont un archétype de la vengeance venue du ciel par les traditions mythique et légendaire qui les accompagnent. On connaît ainsi la Sphinx¹⁴⁸, monstre féminin à la figure de femme à la poitrine, aux pattes et à la queue de lion et aux ailes d'oiseau, qui est particulièrement meurtrière et dévaste tout un pays. Il existe la harpie¹⁴⁹, divinité vengeresse à la tête de femme et au corps ailé d'oiseau, selon Hésiode, possédant des serres d'oiseau de proie, selon Virgile. Cette dernière n'est pas sans rappeler la buse furieuse et vengeresse qui poursuit Rudy. On trouve aussi dans la mythologie grecque la Sirène¹⁵⁰, mi femme mi oiseau, ou encore la Chimère¹⁵¹, mi lion mi chèvre avec une queue de serpent¹⁵². Ces créatures sont toutes des créatures fantastiques vengeresses et malveillantes. Et les oiseaux qui reviennent tout au long de l'œuvre NDiaye semblent être empruntés à toute cette tradition mythologique.

On pense aussi rapidement au film *Les Oiseaux* d'Hitchcock¹⁵³ qui est l'attaque vengeresse et violente de nuées dangereuses *oiseaux*. Il représente les oiseaux comme une menace. Marie NDiaye établit d'ailleurs elle-même le lien entre lui et son œuvre quand elle évoque le motif des *oiseaux* de *Trois Femmes Puissantes* : « C'est une figure à la fois d'une éventuelle menace

41

_

Que l'on évoque aussi en II.C.1. Entre Incube et Œdipe, concernant le mythe d'Œdipe. La Sphinx envoyée en Béotie à la suite du meurtre du roi de Thèbes, Laïos, commence à dévaster les champs et les terres. Elle apprend alors une énigme des Muses et décide qu'elle ne quittera ce lieu que lorsque quelqu'un l'aura résolu et tuera quiconque échouera. Pour s'en débarrasser, Créon promet alors la main de la reine veuve Jocaste, et le trône de Thèbes à qui y parviendra. Œdipe arrive et trouve la réponse. La Sphinx se tue en se jetant des hauteurs de Thèbes.

¹⁴⁹ Les harpies, ou harpyes, sont au nombre de trois et sont les filles de Thaumas et l'océanide – nymphe aquatique – Électre : Aello, Ocypète et Podarge.

¹⁵⁰ Selon Homère, les sirènes sont des divinités de la mer, des musiciennes qui séduisent les navigateurs en les attirant par leurs chants magiques, leurs lyres et flûtes, pour leur faire perdre tout repère, et qu'ils soient ensuite dévorés par elles. Dans l'Odysée, il les dépeint couchées sur « amas d'ossements et les chairs desséchées des hommes qu'elles ont fait périr », Homère, Odysée, XII, 50.

¹⁵¹ La Chimère est terrassée sous les ordres du roi Iobatès, par Bellérophon, chevauchant Pégase. Selon l'Iliade d'Homère, elle est « lion par-devant, serpent par-derrière, chèvre au milieu » et crache du feu. Homère, l'Ilialde, VI, 179-182.

¹⁵² Lire à ce sujet : III.A.2 Le personnage défaillant, ce que provoquent l'altérité et le regard d'autrui : laisser la place à l'informe. Qui étudie *Mélusine* comme figure légendaire de l'altérité, de la peur d'autrui et de l'exclusion.

¹⁵³ Les oiseaux, Alfred Hitchcock, 1963. Hitchcock s'inspira d'une nouvelle du même nom de Daphne du Maurier de 1952.

comme dans le film d'Hitchcock, et en même temps ce à quoi on peut vraiment aspirer à être, une liberté infinie. »¹⁵⁴ Ils sont autant un mauvais augure, esprits vengeurs qui viennent poursuivre les êtres fautifs, porteur d'une culpabilité, qu'une figure archétypale de liberté retrouvée. Ainsi, dans le troisième récit de *Trois Femmes Puissantes*, l'héroïne Khady Demba trouve en la figure de *l'oiseau* une forme de liberté : « c'est moi Khady Demba, [...] sachant qu'elle était cet oiseau et que l'oiseau le savait. »¹⁵⁵ Elle échappe au monde et s'envole.

De façon moins manichéenne, les oiseaux peuvent apparaître comme une présence fantomatique, incarnant l'être absent. Ainsi, Khady est obsédée par l'enfant qu'elle n'a pas mis au monde. Cette obsession de l'enfantement ne la quitte pas. Au point qu'au moment où elle aperçoit des enfants¹⁵⁶ sur la route de son exil, ils se transforment sous ses yeux en corbeaux, que pourtant elle continue de considérer comme des enfants, *ses enfants*. Elle se donne alors la mission maternelle de les protéger tout d'abord de la voiture puis, du chauffeur et du véhicule – monstre évolutif qui veut les *avaler*, les *engloutir*, les *dévorer*. Le chauffeur est alors un « oiseau féroce au pied léger », dont elle doit se tenir « hors de l'emprise » :

«[...] cette route était bordée de maisons de parpaings au toit de tôle devant lesquelles becquetaient de petites poules blanches et jouaient des enfants alertes, maison et enfants tels que Khady avait autrefois rêvé d'en avoir avec son mari au visage doux, tôle brillante, blocs de ciment bien montés, cour propre et nette et enfants aux yeux vifs, à la peau saine, qui seraient les siens et s'ébattraient sans peur au ras de la route bien qu'il semblât à Khady que le capot de la voiture allait les avaler comme il engloutissait la route creusée d'ornières, rapide et large, et quelque chose en elle voulait crier pour avertir du danger et supplier le chauffeur de ne pas dévorer ses enfants qui avaient tous le doux visage de son mari mais à l'instant où les mots allaient sortir de sa bouche elle les retenait, horriblement honteuse et déconcertée car elle prenait conscience que ses enfants n'étaient que des corbeaux au plumage hirsute qui picoraient devant les maisons et parfois hargneusement s'envolaient au passage des voitures [...] que dirait-on si elle s'avisait de vouloir protéger ses enfants-corbeaux [...]. » (TFP, pp. 285-286)

Dans le premier récit de *Trois Femmes Puissantes*, Norah, quant à elle, perçoit une présence alors qu'elle séjourne chez son père :

« Pourtant un reflet des fillettes et de Jakob persistait, une discrète mais sensible émanation de leur présence comploteuse et enjouée, au point qu'un souffle l'ayant frôlée elle leva les yeux mais ne vit au-dessus d'elle que la silhouette à contre-jour d'un gros oiseau au plumage clair, au vol lourd et malaisé, qui abattit soudain sur la terrasse le froid d'une ombre excessive, anormale. Une pointe de colère la saisit derechef puis s'évanouit en même temps que passait l'oiseau. » (TFP, p. 69)

156 Ils incarnent, avec les maisons en lotissement, les familles qui semblent unies, les maris présents, son idéal, son rêve.

^{** «}Entretien avec Marie NDiaye », fluctuat.net, 14 juin 2010, consulté [en ligne] le 21 mai 2016, http://www.youtube.com/watch?v=Vp2qmI0VGjM&feature=related.

¹⁵⁵ Marie NDiaye, Trois femmes puissantes, op.cit., p. 333. Sur ce point, voir : II.B.2. Des rêves surgit la réalité.

Ce reflet, cette émanation, est ici un double immatériel, abstrait, de Jakob et des filles. Ce sont des êtres chers qui ont dû rester en France pour continuer leur vie pendant qu'elle règle ses problèmes de famille, ici, au Sénégal, et qui sont venus la voir, temporairement. Ils sont la famille heureuse et unie qu'elle s'est construite là-bas, loin de sa première famille, loin de ce père qui pèse sur la famille. Elle les a tenus à l'écart, de peur qu'il ne pèse sur eux aussi. Alors qu'ils sont repartis, leur présence persiste après leur départ, erre autour d'elle, comme une aura qui l'entoure. Mais cette sensation agréable, enjouée, disparaît bientôt lorsqu'un oiseau survole le café où elle se trouve : ce volatile « gros », « au plumage clair » et dont le « vol [est] lourd et malaisé », abat sur la terrasse un « froid d'une ombre excessive, anormale ». La joie est remplacée par une colère, le temps de son apparition. Cet animal apparaît ici malveillant, lourd, il est le symbole de ce qui pèse encore une fois. Il projette une ombre excessive et anormale comme s'il plongeait dans l'obscurité, la nuit, tout ce qu'il survolait.

Le thème de la présence abstraite est important chez Marie NDiaye. Les personnages absents, voire disparus, capables de *métamorphose*, se rendent présents dans des lieux où ils ne peuvent être, sorte d'anges-gardiens des autres protagonistes. Ainsi, la métamorphose permet une présence dans l'absence. On vient de le voir avec le *reflet persistant* de Jakob et des filles pour Norah. Cela semble aussi être le rôle de l'oiseau qui suit l'avancée de Khady Demba, comme un protecteur, un ange qui pourrait être envoyé par la mère de Rudy Descas. Les récits de *Trois femmes puissantes* s'enchevêtrent dans une relation intertextuelle et forment bien un roman.

Dans *Ladivine*¹⁵⁷, la *servante* qui n'est pas tolérée par sa famille. Un chien arrive alors et Clarisse reconnaît en lui sa mère. Alors que le chien « toujours allongé sur le lit, l'observait, sombre et serein, silencieux et décent », elle a une révélation : « La frappa alors une évidence : ce chien aux manières élégantes avait les yeux de la mère de Malinka »¹⁵⁸ et ses « lamentations » sont « exactement semblables aux plaintes de la mère de Malinka »¹⁵⁹. Dans ce récit, le lien mère-fille est rompu et impossible : entre la *servante*, cette mère rejetée, et sa fille, Clarisse, alias Malinka, et, mais aussi, entre cette dernière devenue mère et sa propre fille, Ladivine, qui n'a pas été nommée innocemment ainsi, puisqu'on apprend que c'est le nom de sa grand-mère. Cette apparition permet alors de le réinstaurer en partie : il s'établit par le biais de l'animal, que la mère semble avoir incarné afin de protéger sa petite-fille : le

⁻

¹⁵⁷ De façon liminaire ici, notons que la mère est surnommée tout au long du roman « la servante » par la fille, tandis que la fille, « Malinka », décide de changer de nom et de se faire appeler Clarisse Rivière, pour changer d'identité, de vie.

¹⁵⁸ Marie NDiaye, *Ladivine*, op.cit., p. 91.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 94.

chien avertit les parents que l'enfant « hoquetait et geignait doucement dans son vomi »¹⁶⁰ alors qu'eux ne se rendaient compte de rien. C'est comme si ce chien était imposé à Clarisse par le destin : comme « un ordre qui s'est animé », elle « n'avai[t] pas le choix »¹⁶¹. Tout dans le récit porte à croire que cette mère tant repoussée par sa fille a trouvé le moyen, le biais, de l'approcher quand même et de s'intégrer à la vie de famille. Pour cela, elle se mue en cet animal, prend corps différemment pour déjouer la vigilance de celle qui ne veut plus d'elle, qui a sans doute un peu honte d'elle, qui ne veut plus de tout ce qui pourrait la relier à son ancienne vie, à son *alter-ego*, Malinka. Clarisse ne cherche qu'une vie normale, loin de la médiocrité que lui offrait la *servante*.

À aucun moment NDiaye n'écrit explicitement cette métamorphose. Ainsi, à la lecture, persiste un doute et il est alors permis de se demander : est-ce l'interprétation personnelle que Clarisse fait du regard du chien à force de chercher à fuir sa mère, sa première vie et même son moi ? Ou y a-t-il métamorphose magique, surnaturelle, de la mère qui ne cherche qu'à veiller sur sa petite fille ? Cette mue évoque aussi toute une symbolique de l'ange-gardien et de l'animal-totem protecteurs, qui ne s'éloignent jamais de l'être sur lequel ils veillent et qui le secourent dans les affres de la vie.

La déréalisation des corps, tout en maintenant cette possibilité de présence dans l'absence, offre aux personnages possibilité de métamorphose éphémère en animaux, êtres hybrides ou êtres fantomatiques omniscients. Devenus des êtres errants qui voient et entendent tout, sans être vus, ils peuvent profiter de cette condition pour tout percevoir. Certains deviennent discrets au point parfois de disparaître totalement, dans une dissolution totalement de leur être 162, tandis que d'autres se font oppressants.

Ainsi, dès l'incipit de *Trois femmes puissantes*, le père de Norah, héroïne de ce premier récit, est assimilé à un *homme-volatile* :

« [...] du gros flamboyant jaune qui poussait ses branches au-dessus du toit plat de la maison et parmi les feuilles duquel nichait peut-être cet homme secret et présomptueux, à l'affût, [...] du moindre bruit de pas s'approchant de la grille pour prendre son essor et gauchement se poser sur le seuil de la vaste demeure aux murs de béton brut [...]. » (TFP, p. 13).

La maison familiale vient par métonymie représenter la famille que ce *gros flamboyant* l'écrase de ses branches. L'arbre, de la même façon, paraît symboliser le père au sommet de

_

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁶² À ce sujet, voir : III.A. Le Personnage et son double.

l'arbre généalogique, en patriarche, qui a le pouvoir et l'autorité sur sa famille. Ainsi il *pèse* sur la maison, il pèse sur la famille.

Le *flamboyant* est un « arbre tropical » aux « fleurs rouges ou jaunes » qui « offre une floraison spectaculaire » ¹⁶³. Particulièrement grand, il peut atteindre une dizaine de mètres. C'est l'arbre du « feu », qui s'embrase à la saison la plus chaude et sèche ¹⁶⁴. Sa floraison rougeoyante – « rouge sang » – évoque aussi le deuil, un peu comme l'aulne sorbier ¹⁶⁵ : à la fois arbre de vie, donneur de vie, mais lié à l'idée de deuil, arbre funeste qui pleure des gouttes de sang quand on souhaite l'abattre.

Dans le récit, le « gros flamboyant jaune » est « exténué », « exténué de fleurir » et sa « floraison abondante » est « épuisée ». Tous ces adjectifs pourraient convenir au père. Au début du récit, il reçoit sa fille « dans une intensité de lumière soudain si forte que son corps vêtu paraissait la produire et la répandre »166 : lui-même flamboie. En effet, au sens figuré, le flamboiement est un « éclat [...] trop brillant, aveuglant », « éclatant » qui « produit une vive lueur. » Mais il devient rapidement un homme fatigué, qui « n'avait plus rien [...] de sa superbe, de sa stature, de sa jeunesse auparavant si mystérieusement constante qu'elle semblait impérissable. » Son flamboiement initial se résume alors à « un éclat blanc comme une ampoule au néon », « nimbé de brillance froide »¹⁶⁷, dont « le soir [a] déjà noyé d'ombre le seuil qu'illuminait cependant son étrange personne rayonnante, électrique ». Le seuil ici s'apparente au seuil de sa vie, déjà « noyé d'ombre » par le crépuscule, le soleil se couchant sur son âge avancé. Il est décrit dans «le jour finissant », « cet homme irradiant et déchu dont un monstrueux coup de masse sur le crâne semblait avoir ravalé les proportions harmonieuses [...] celles d'un gros homme sans cou, aux jambes lourdes et brèves. »¹⁶⁸. Cet homme « [...] 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 »¹⁶⁹. Peu à peu, il perd toute contenance, tout contour, toute définition, toute forme. Le récit fait place à l'informe : « Chair flasque », « ventre saillant et mou ». Cet homme est dépeint avili, déminué, et les vêtements « qu'il portait sans doute toujours maintenant » apparaissent sales et abîmés : la chemise est « froissée et tachée d'auréoles de sueur », le pantalon « verdi et lustré aux

¹⁶³ L'arbre Flamboyant, *Delonix regia. Cf.* «Flamboyant», CNRTL, *op.cit.*, consulté [en ligne] le 26 mai 2016, http://www.cnrtl.fr/definition/flamboyant.

¹⁶⁴ Selon un proverbe ivoirien : « Quand le flamboyant fleurit, le blanc dépérit ».

 $^{^{165}}$ On pense au roman : Le roi des Aulnes de Goethe.

¹⁶⁶ Marie NDiaye, Trois femmes puissantes, op.cit., p. 12.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 12.

genoux [...] pochait vilainement » : « [...] soit que, volatile trop pesant il tombât à chaque fois qu'il prenait contact avec le sol soit, songeait Norah avec une pitié un peu lasse, qu'il fût lui aussi, après tout, devenu un vieil homme négligé, indifférent ou aveugle à la malpropreté »170 Tout concourt dans le récit à créer de l'incertitude : les expressions telles que peut-être, sans doute, ou encore la double hypothèse de la phrase précédente appuyée par « songeait Norah ». S'ajoute à cela : il « a pût s'être envolé »¹⁷¹ pour « tomb[er] sans doute sur le seuil de sa maison arrogante depuis la branche du flamboyant dont le jardin était planté »¹⁷². On est plongé dans le méandre des pensées et des questionnements de la jeune femme, qui, retrouvant son père après tant d'années, le trouve changé, abîmé par le temps, et s'imagine quelques raisons à cette métamorphose physique. On sent très tôt la rancune de cette fille envers son père, ressentiment qui l'empêche sans doute de le voir sous son vrai jour, de l'accepter tel qu'il est car elle ne peut ressentir d'empathie pour un homme qui a causé tant de mal à sa famille et à elle-même. Le lecteur découvre cet homme par cette focale c'est-à-dire à travers le regard de Norah¹⁷³. L'écriture se fait ambivalente puisque le lecteur ne fait qu'osciller entre les pensées profondes de Norah et l'éventualité que tout ceci se passe ainsi, que ce père passe d'homme-oiseau à vieil homme négligé attendant sa fille sur le seuil de sa maison, son caractère autoritaire et ferme renforçant sa nature de pesant volatile. Le vieil homme » se mue en animal « à l'affût » pourquoi et de quoi ? Du « moindre bruit de pas s'approchant de la grille », de sa demeure, de son antre, du moindre intrus qui pourrait déranger sa quiétude. Il est à l'affût comme un animal sauvage guettant sa proie, prêt à bondir, prêt à s'en saisir.

Alors, à sa transformation physique, se superpose celle de sa maison, « démesurée » ¹⁷⁴, « arrogante », « sa vaste demeure » ¹⁷⁵ devient petit à petit une vulgaire maison « aux murs de béton brut » et « au toit plat », écrasée sous la chaleur et les branches du flamboyant. Un « relent de moisi » semble s'en échapper – à moins que ce ne soit du flamboyant ou du père même ?

« Il lui sembla percevoir un relent de moisi. Odeur provenant de la floraison abondante, épuisée du gros flamboyant jaune [...], ou provenant, cette odeur, du corps même ou des vêtements de son père, de sa peau de vieux, plissée, couleur de cendre, elle ne le savait pas, elle n'aurait su le dire. » (TFP, p. 13)

L'expression « jeunesse [...] impérissable » employée précédemment est finalement une cruelle ironie. Son corps devient le théâtre d'une décrépitude, il se réduit peu à peu à un *rien*,

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² *Ibid.*, p. 11.

¹⁷³ On revient à la « Leçon de Flaubert ».

¹⁷⁴ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, op.cit., p. 11.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 13.

se recroquevillant sur lui-même en une boule et, s'affaiblissant, doit rouler pour se déplacer : « Il respirait comme une bête à l'agonie », « Il roula sur lui-même [...] », « Il était là, énorme et vieux, les genoux repliés vers son ventre, [...] elle avait souvent pensé avec dépit que rien d'humain ne pouvait l'atteindre. »¹⁷⁶. Finalement, cet homme est *périssable*.

Se superpose également la transformation de la situation. Ce père inverse la situation lorsque, agacé, distant, il reçoit sa fille :

« Et cet homme qui pouvait transformer toute adjuration de sa propre part en sollicitation à son égard la regarda [...] avec l'air d'un hôte qui, légèrement importuné, s'efforce de le cacher, la main en visière [...]. » (TFP, p. 12)

Il feint la surprise : « Tiens, c'est toi », ne l'étreint que brièvement car « il détestait le contact physique » mais sa « faible » voix « peu assurée », « tremblot[ante] » même, finit par trahir son manque d'assurance quand il s'adresse à elle, en français, « comme si l'orgueilleuse appréhension qu'il avait toujours eue de certaines fautes difficiles à éviter avait fini par faire trembloter sa voix même. »

Norah, avocate, vient défendre son frère Sony au procès pour le sortir de prison, contre ce qu'elle estime être la faute du père. Et son père en a l'air soulagé :

« Il était décontracté, presque gai, comme si, pensait Norah, elle l'avait déchargé de ce terrible poids qu'était l'emprisonnement de Sony et qu'il ne restait plus qu'à attendre qu'elle eût réglé la situation, comme si la charge morale, elle l'avait endossée et qu'il en était délivré à jamais. » 177 (TFP, p. 89)

Elle est intimement convaincue de la culpabilité de ce père et est désespérée par son frère qui s'est rendu, selon elle, pour lui et qui refuse de se défendre, de le donner aux autorités. Pourtant, elle trouve par la suite un article de presse d'un journal dans il s'est confié et qui détaille la scène du crime, le désignant comme le criminel. Le lecteur ne sait plus que penser. Le récit abonde dans le sens de l'innocence de Sony puisqu'il suit le parcours et les pensées de Norah. Sony, un jour qu'elle lui rend visite au parloir, lui dit :

```
« - Je vais te défendre. Je vais être ton avocate. [...]
```

- Ce n'est pas moi, tu sais, dit-il tranquillement. [...]
- Qu'est-ce que tu dis ?
- Ce n'est pas moi.
- Ce n'est pas toi qui l'as tuée ? Mon Dieu, Sony. [...] Qui l'a tuée, Sony ? [...]
- C'est lui, dit-il.

. .

¹⁷⁶ *Ibid*., pp. 78-80.

¹⁷⁷ Norah, avocate, vient défendre son frère Sony au procès, contre ce qu'elle estime être la faute du père. Mais Sony ne s'en défend pas, et si Norah semble tout d'abord convaincue de l'innocence de son frère elle trouve par la suite un article de presse d'un journal dans il s'est confié et qui détaille la scène du crime, le désignant comme le criminel.

```
- Notre père ?
Il acquiesça [...]. » (TFP, p. 86)
```

Et d'avouer : « - Les petites, les jumelles, ce sont mes filles, pas les siennes. Il le savait, tu comprends. »¹⁷⁸. Ce qui appuie une probable culpabilité du père. Malgré ces aveux, à huis clos, rien n'est gagné puisque :

« [...] elle préparait mentalement les questions qu'elle poserait à Sony, sachant déjà qu'il lui répondrait de son seul sourire et que, sur sa résolution de protéger leur père, il ne reviendrait pas, mais voulant lui montrer qu'elle était déterminée, elle, à le sauver et à l'affronter loyalement. » (TFP, p. 96)

De son côté, le père se contente de confirmer les dires de Sony, peu importe la version qu'il donne : « Si mon fils Sony affirme être l'auteur de cet acte, je m'incline et je lui pardonne, car je l'aime depuis toujours en tant que fils et en tant que ce qu'il est, lui »¹⁷⁹ Il semble que, soit le frère reste en fait sous la coupe de son père, comme sous une force invisible, soumis et obéissant, et le protège lui assurant une tranquillité d'esprit, soit il soit véritablement coupable et cherche juste à gagner les bonnes grâces de sa sœur. Originellement flamboyant, le vieil homme a perdu toute sa « stature », son ampleur et sa « constance » qu'il avait dans sa jeunesse, il n'a plus la force, plus le pouvoir : « Cet homme débraillé avait perdu toute légitimité [...] » 180 aux yeux de sa fille. Xavier Garnier écrit : « Le vieillissement est la métamorphose de ceux qui ont une place dans l'ordre social et familial et l'avenir le fantôme qui leur tend les bras. »¹⁸¹ De façon fortement symbolique, il est tombé du haut arbre de son jardin, du flamboyant-arbre. Posé là, « immobile » sur le « seuil de sa maison inachevée », cet homme est descendu, ou plutôt il a chu, du flamboyant : c'est un être déchu, un ange déchu - l'Ange déchu : Lucifer. En latin, Lucifer est le « porteur de lumière », l'« Ange de la Lumière »¹⁸², du nom qu'il portait avant sa déchéance. Il séduit l'homme pour parvenir à ses fins. Ici, le père, tour à tour, « dans une intensité de lumière », « paraiss[ant] la produire », « ampoule de néon »¹⁸³, « personne rayonnante »¹⁸⁴ ou encore « phosphoresc[ent] »¹⁸⁵ est un parfait Lucifer, un *véritable* démon déchu de son flamboyant, « pesant volatile » qui tombe lourdement au sol. Dans une vision manichéenne, et peut-être surtout de son point de vue à elle, il paraît incarner le Mal face à Norah qui veut faire le Bien. Peut-être est-il ce démon assis sur le ventre. Dans la suite de l'histoire, alors qu'il s'assied près de sa fille, puis se relève « malaisément », des indices

¹⁷⁸ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, op.cit., p. 87.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸¹ Xavier Garnier, « Métamorphoses réalistes dans les romans de Marie NDiaye », *op.cit.*, p. 86.

¹⁸² Selon les croyances chrétiennes.

¹⁸³ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, op.cit., p. 11.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 98.

viennent le confondre : des « fleurs jaunes tachaient le drap, tombées de ses épaules et qu'il avait écrasées sous sa masse. Combien pesant devait être aujourd'hui songeait Norah, le démon assis sur le ventre de Sony. »¹⁸⁶

2. Aux frontières du fantastique

Qu'est-ce que le fantastique ? Avant d'envisager un rapprochement avec les œuvres de Marie NDiaye, établissons les bases sémantique et historique de ce signifiant, ce concept, ce genre littéraire. Référons-nous d'abord aux dictionnaires. Voici ce que l'on trouve à la mention « Fantastique » dans Le Petit Robert¹⁸⁷:

- « *Fantastique : adj. et n.m. bas latin phantasticus, grec phantastikos, de phantasia, fantaisie, fantasque.
- Qui est créé par l'imagination, qui n'existe pas dans la réalité. Fabuleux, imaginaire, irréel, mythique, surnaturel. [...] Spécialt. Où domine le surnaturel. Histoire, conte, film fantastique. [...]
- n.m. Le fantastique : ce qui est fantastique, irréel. [...] Le genre fantastique dans les œuvres d'art, les ouvrages d'esprit. Le fantastique en littérature. Aussi fantasy. »

Ouant au Petit Littré¹⁸⁸ :

- « *Fantastique: adj. (lat. fantasticus, du gr. phantastikos) Qui n'existe qu'en imagination. Des idées fantastiques. [...]
- Contes fantastiques, contes de fées, contes de revenants ; contes où le surnaturel joue un grand rôle.
- N.m. Ce qui n'existe que dans l'imagination.
- Le fantastique, le genre des contes fantastiques. [...] »

Le fantastique a donc un lien – d'abord étymologique – avec le fantasque, la fantaisie soit avec l'imagination, le bizarre, l'extraordinaire. En art, il est le produit de l'esprit humain, créé de toute pièce, il est inventé, imaginé : « ce qui n'existe que dans l'imagination » nous dit Le Littré. Il est l'imaginaire, l'irréel, le surnaturel. Mais peut-on se contenter de cette définition?

D'un point de vue historique, fin XVIII^e – début XIX^e siècle, le genre fantastique fait son entrée en littérature¹⁸⁹ : en 1765, l'auteur anglais Horace Walpole écrit Le Château d'Otrante, qui constitue sans doute la première forme qu'ait prise le genre fantastique, le roman noir anglais. Mode du «roman noir» alors, aussi appelé «roman gothique», il est «qualifié symptomatiquement » de « frénétique ». On songe alors aux Mystères d'Udolpho d'Ann Radcliffe (1794), au Moine de Lewis (1795) ou encore à Northange Abbey de

¹⁸⁸ Le Nouveau Petit Littré, op.cit.

¹⁸⁶ Ibid., pp. 79-80. Nous y reviendrons dans la partie : II.C. Jeu des intertextualités : mythes, légendes et religion.

¹⁸⁷ Le Petit Robert, op.cit.

¹⁸⁹ Pour cette partie, voir : Joël Malrieu, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, pp. 7-12.

Jane Austen (1818). Par la suite, Mary Shelley publie son *Frankenstein* (1816) et Hoffmann ses *Contes fantastiques* (1829). L'époque les qualifiera alors de « fantaisie » au sens que lui donnait Littré, soit un terme emprunté à la musique et à la peinture et qui est « un mélange de pièces construites sans règles », d'« arabesques », un « ouvrage où l'on a suivi son caprice et son imagination en s'affranchissant des règles » réalisé selon le « caprice du compositeur ». Une « réunion d'airs » « liés par des transitions et des ritournelles ». Edgar Poe nommera d'ailleurs l'œuvre d'Hoffmann : « Tales of the Grotesque and Arabesque. » ¹⁹⁰ Depuis, nombre de critiques ont tenté de fixer et de caractériser ce genre littéraire qui semble pourtant échapper à la définition. Le fantastique paraît demeurer indiscernable, dans un flou, un trouble.

En effet, le fantastique signifie le *fantasme*, ou *phantasme*: à la fois de *phantasma*, apparition, fantôme, hallucination, et de *phantanein* ou *phantasein*, *rendre visible*, représentation imaginaire. C'est l'illusion: « une condensation de la réalité en une image par coïncidence du réel et de la représentation. Le résultat est une espèce de tautologie par laquelle le réel devient, si l'on peut dire, indistinct de lui-même. Cette tautologie captatrice, Platon l'appelait *Phantastiké*. Elle était pour lui l'*étrangeté absolue*, c'est-à-dire cela que la pensée ne pouvait considérer sans se perdre. »¹⁹¹ Soit « l'image que l'on confond avec l'impression qu'elle produit »¹⁹². Pour Platon, contrairement à Socrate, le beau n'est pas sensible mais passe par l'esprit, l'idée, il s'adresse à la pensée. Ainsi, l'art n'est qu'une copie – infidèle –, et cette imitation est de deux sortes: *eikastikè*, « la copie », s'agissant de la peinture, la poésie, ou, *phantastikè*, « l'illusion » s'agissant d'autres œuvres.

Les romans ndiayïens semblent, un temps, correspondre à ces définitions : *imagination*, *imaginaire*, *irréel*, *mythique*, *surnaturel*, *ouvrages d'esprit*, et même *contes de fées*¹⁹³. Tant de termes que nous avons employés pour tenter de cerner l'œuvre de Marie NDiaye. Mais cela signifie-t-il pour autant que l'on puisse la qualifier de *fantastique* ? Que l'on puisse la classer dans ce genre ? Tzvetan Todorov écrit dans son *Introduction à la littérature fantastique* :

« Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un évènement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'évènement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'évènement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité

50

_

¹⁹⁰ Soit « Contes du Grotesque et de l'Arabesque ».

¹⁹¹ Alain Chareyre-Méjan, « L'athéisme mystique de l'image (Éléments pour une esthétique du fantastique) », E-rea, 5.2, (doc. 5), 2007, consulté [en ligne] le 17 février 2017, http://erea.revues.org/157; DOI: 10.4000/erea.157.

¹⁹² Alain Chareyre-Méjan, Le réel et le fantastique, op.cit., p. 29.

¹⁹³ Voir: II.B.1. Les contes-types en filigrane.

est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette **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 merveilleux. **Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée** par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire [...] »¹⁹⁴

Le fantastique occupe donc l'espace de cette hésitation, éprouvée, ressentie, par le lecteur implicite, qui ne différencie plus le réel de l'irréel, le naturel du surnaturel, le monde du vrai du monde de l'imaginaire. Lors de sa lecture, il distingue l'évènement « qui ne peut s'expliquer par les lois [...] [du] familier », mais ne sait dire s'il s'agit d'une illusion de sa propre perception, de son imagination - voire de sa lecture -, ou d'un véritable évènement surnaturel au sens où il sort du monde familier, connu et donc de ses lois. Légitimement, Todorov [s']interroge : « Qui hésite dans cette histoire ? » 195 II induit ici la question du qui « aura à choisir entre deux interprétations », soit finalement, pas simplement celle du lecteur : « là, c'est au lecteur d'hésiter entre deux possibilités, ici, au personnage [...]. »¹⁹⁶ L'hésitation fondatrice du fantastique est donc avant tout celle du personnage, auquel va s'identifier le lecteur. Perdu entre réel et irréel, vraisemblable et invraisemblable, le personnage - et en particulier, sa perception du monde – met en jeu les questions de l'illusion, soit du rêve, de l'hallucination et de la folie. Si sa perception n'est pas erronée, entravée ou brouillée, l'évènement surnaturel a bien lieu, si elle l'est, il n'a lieu que dans son esprit, il n'est qu'illusion. C'est dans cet entredeux, cet espace de non-savoir et finalement d'incertitude que se loge le fantastique. S'il se décide pour l'une ou l'autre solution, il bascule vers l'étrange ou le merveilleux. Pour Todorov : « L'hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique. » Mais alors le genre implique et « exige que trois conditions soient remplies » :

« [...] que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des évènements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre ; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation "poétique". Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre ; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions. »¹⁹⁷

-

¹⁹⁴ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 37.

Les œuvres de Marie NDiaye semblent tout à fait répondre à ces critères définitionnels : en effet, lecteur et personnages, confrontés à des évènements d'apparence surnaturels, à des phénomènes magiques, hésitent quant à la posture herméneutique à adopter. Comme nous l'avons vu précédemment¹⁹⁸, la magie ne se donne pas comme telle, elle semble bien plutôt résider dans la perception qu'ont les personnages – et implicitement, le lecteur – des évènements rapportés par le narrateur, et parfois même, dans la perception des évènements qu'a le narrateur lui-même, personnage dans ce cas :

« C'est dans l'écart entre différents moments de la perception, dans ce besoin jamais véritablement assouvi de réconcilier entre elles chaque instance d'une série, dans cette tension entre l'instant de la sensation et l'intervention de la mémoire qui la transforme en perception, que se glissent dans la littérature de NDiaye la métamorphose et l'hésitation interprétative propres au fantastique. »¹⁹⁹

Ainsi, dans *Trois femmes puissantes*, lorsque Khady Demba²⁰⁰ se met à penser, à la fin de son périple, à la frontière, et au pied de ce grillage qu'elle n'a pas réussi à franchir, mais au haut duquel elle voit planer un oiseau : « c'est moi, Khady Demba, songea-t-elle dans l'éblouissement de cette révélation, sachant qu'elle était cet oiseau et que l'oiseau le savait »²⁰¹, alors, la lecture herméneutique du texte se fait ambivalente et plusieurs solutions d'interprétations et d'analyses s'offrent au lecteur. Tentons de faire l'analyse de ces possibilités :

- Une lecture **poétique**, **allégorique**: Khady se transforme symboliquement en oiseau, comme une évanescence, une évaporation de son esprit, voire de son âme, après sa mort qui la soustrairait à son corps à une énième prison pour enfin la libérer. Elle incarnerait alors le symbole de la liberté, liberté retrouvée après un exil, rude et violent Khady incarne la réfugiée qui n'a pas pu aller au bout de sa route vers une terre meilleure, forcée de quitter son pays pour survivre, comme tant d'humains sont obligés de le faire aujourd'hui. Finalement, c'est un message auctorial de dénonciation d'une réalité.
- Une lecture **féérique** : dans le cadre du **merveilleux**, tout est réalisable. Khady se transforme alors véritablement en oiseau, elle mu[t]e. Cette interprétation est « vraisemblable » dans le cadre du livre car le monde proposé par le récit est admis par le lecteur comme hors du sien, fictif, et donc potentiellement surnaturel et féérique. Il est

¹⁹⁸ Cf. supra. Mais aussi : I.C.1. Une part de magie : motifs littéraires mélodiques.

¹⁹⁹ Nora Cotille-Foley, « Les mots pour ne pas le dire... », *op.cit.*, p. 14.

²⁰⁰ Héroïne du troisième récit du roman. Marie NDiaye, *Trois...*, *op.cit*.

²⁰¹ Marie NDiaye, *Trois...*, op.cit., p. 333.

établi d'emblée comme tel.

- Une lecture fantastique, qui fait surgir des questions : cette transformation en oiseau estelle symbolique, poétique ou même allégorique?, Khady, se transforme-t-elle vraiment?, est-ce une hallucination du personnage « à l'instant où son crâne heurt[a] le sol » et donc, sans doute, où il est proche de sa fin ? Ou encore : est-ce une interprétation faussée du texte de ma part – moi, lecteur – qui peut être trompé par l'intention auctoriale, le flou du texte même, ou encore sa résistance? Tout d'abord, le genre exclut, comme nous l'explique Todorov, les interprétations poétique et allégorique. On le voit, il y a bien *incertitude* quant à la posture herméneutique à adopter. Cette hésitation est créatrice du fantastique. Ici, c'est bien le lecteur qui hésite, et non le personnage, puisque Khady, elle, est sûre d'elle : « C'est moi, Khady Demba »²⁰², dit-elle deux fois dans ses derniers instants, « sachant qu'elle était cet oiseau ». Ces affirmations ne laissent pas la place au doute. Elle affirme d'abord son moi, son être, son unicité²⁰³ et finalement sa force en scandant son nom²⁰⁴, comme une incantation magique, comme pour faire tenir son être au moment de sa dissolution dans le néant, le rien. Le lecteur, quant à lui, adopte une posture quelque peu sceptique, au sens philosophique : le récit prend son ancrage dans le monde réel, qui lui est familier par ses lois, dans lequel finalement, seul l'évènement rapporté, inopiné et brutal, semble surnaturel. C'est ici, dans ce paradoxe, que née l'interstice dubitatif fondateur du fantastique.
- Une lecture **sceptique** et **rationaliste**, que l'on peut en effet admettre comme dernière lecture possible²⁰⁵, et qui serait ancrée dans la vraisemblance et le réel : le lecteur, à partir des lois de son monde familier, connu, ne peut admettre l'évènement surnaturel survenu dans le texte, lui-même ancré dans ce même monde. De ce point de vue, Khady, un être humain ordinaire, ne peut se transformer en oiseau et est sûrement en train de subir les conséquences de ses lésions internes, peut-être d'une commotion, dues à sa chute du grillage. Elle est probablement victime d'une illusion de son esprit, d'une hallucination en somme. On bascule finalement dans l'**étrange** car, même si cette théorie semble au

_

²⁰² Nous verrons la thématique du nom lié à l'être du personnage dans : III.A.1. Le Nom et l'identité en défaut : ressentir son altérité.

De même, on trouve : « elle était satisfaite d'être Khady, il n'y avait eu nul interstice dubitatif entre elle et l'implacable réalité du personnage de Khady Demba. », Marie NDiaye, *Trois..., op. cit.,* p. 266.

²⁰³ Ainsi : « 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 », « elle était indivisible et précieuse, et [elle] ne pouvait être qu'elle-même. ». *Ibid*.

²⁰⁴ « Il lui était même arrivé de se sentir fière d'être Khady », *ibid*.

²⁰⁵ Bien que cette présentation des interprétations envisageables n'ait pas la prétention d'être exhaustive et se base essentiellement sur l'analyse (*cf. supra*) de T. Todorov.

lecteur plausible et réalisable, il n'en est pas sûr.

Ainsi, le fantastique semble lié au surnaturel, à l'irréel; ce serait sans doute le premier présupposé du genre. Le second serait qu'il induit chez le lecteur une hésitation quant à la nature de l'évènement auquel il le confronte. Il semble jouer sur sa perception. En effet, c'est par ses sens que le lecteur implicite perçoit les évènements rapportés du récit, qu'il envisage leur réalité fictive, leur bien-fondé narratif et qu'il se pose finalement la question de l'illusion - du songe, de l'hallucination ou de la folie - : « Le fantastique implique donc une intégration au monde des personnages ; il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des évènements rapportés. »²⁰⁶ Car « [...] bien loin d'être inféré par l'entendement, le fantastique est perçu par la sensibilité [...]. »²⁰⁷ Selon Alain, « la perception ne se distingue alors de l'imagination que par une liaison de toutes nos expériences, et une vérification à chaque instant de toutes nos anticipations. »²⁰⁸ Finalement, «"Fantastique" désigne au premier chef un sentiment au sens où l'entend Descartes - comme substantif, justement, du verbe sentir. Sentiment dont la logique apparaît, voisine, d'abord, de celle de repoussant. »²⁰⁹

Ces tentatives de définitions du genre convergent sur un point : c'est l'ancrage du fantastique dans le monde réel. Pour Pierre-Georges Castex : « Le fantastique [...] se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle. »²¹⁰ De la même façon pour Alain Chareyre-Méjan : « sa définition première est la révélation d'une soudaine manifestation de quelque chose »²¹¹, et pour Louis Vax : «Le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde réel [...], placés soudainement en présence de l'inexplicable. »²¹² Selon, Roger Caillois le fantastique s'entend comme une « rupture avec 1'ordre reconnu », une « irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne »²¹³ :

« Le fantastique, au contraire [du merveilleux de la féérie], manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. [...] le monde féerique et le monde réel coexistent sans heurt ni conflit. [...] Le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux la ravager [...]. Alors vacillent les certitudes les mieux assises et l'Épouvante s'installe. La démarche essentielle du fantastique est l'Apparition : ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble

²⁰⁶ Tzvetan Todorov, *Introduction ..., op.cit.*, pp. 35-36.

²⁰⁷ Louis Vax, Les chefs d'œuvre du fantastique, Paris, PUF, 1979, p. 18.

²⁰⁸ Sur la philosophie d'Alain : Alain, [Émile Chartier], Éléments de Philosophie, Paris, Gallimard, 1941, , p. 34, consulté [en ligne] le 17 février 2017, http://classiques.uqac.ca/classiques/Alain/elements_de_philo/elements_de_philo.html. ²⁰⁹ Alain Chareyre-Méjan, *loc.cit*.

²¹⁰ Pierre-Georges Castex, Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant, José Corti, 1951, p. 8.

²¹¹ Alain Chareyre-Méjan, *Le réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 11.

²¹² Louis Vax, L'Art et la Littérature fantastiques, Paris, PUF, 1970, p. 5.

²¹³ Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161.

comme aujourd'hui et comme hier: tranquille, banal, sans rien d'insolite et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'Inadmissible. »²¹⁴

Le fantastique est en ce sens la rupture de l'ordre connu du lecteur, soit de l'ordre attendu des choses dans le monde réel, du familier. Il altère la vraisemblance en insinuant le doute, moteur de l'hésitation. C'est ce que Lucrèce Delangle nomme la « normalisation de l'impensable »:

« De ce traitement particulier du phénomène surnaturel par la narration résulte une impression d'étrangeté pour le lecteur. L'enfermant dans l'incertitude, l'amalgame du naturel et du surnaturel "problématise" le statut de la psychologie, et donc du regard sur la réalité et les objets du monde. La réalité n'apparaît plus comme univoque et tangible, elle devient multiple, aléatoire, variable... Le réalisme merveilleux, qui repose sur cet "arrangement narratif", induit une problématisation des codes socio-cognitifs du lecteur. »²¹⁵

Caillois parle de l'« inaltérable légalité quotidienne », de la « solidité du monde réel » sur laquelle il doit se reposer « mais pour mieux la ravager »²¹⁶. Selon lui, il « manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. »²¹⁷

Ainsi, il définit douze grands thèmes du fantastique²¹⁸:

- 1. Le spectre condamné à l'errance éternelle
 - → *Un temps de saison*. La femme et le fils d'Herman sont transformés en spectres et condamnés à errer dans le village. De la même façon, Herman se dissout peu après.
 - → En famille. Fanny se dissout et devient un spectre elle aussi, elle disparaît elle aussi, flotte et finalement s'envole.
- 2. La femme-fantôme, issue de l'au-delà, séductrice et mortelle
 - → *Un temps de saison*. La femme de Herman après avoir disparue, réapparaît sous la forme d'un spectre, et oblige son mari à rester dans ce village. Celui-ci se dissout peu à peu, se liquéfie.
- 3. Le lieu effacé de l'espace

²¹⁴ Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966.

²¹⁵ Lucrèce Delangle, Le Réalisme merveilleux..., op.cit., p. 144.

²¹⁶ Il ressort dans cette définition du genre son caractère destructeur du réel : le fantastique rompt l'ordre par l'inattendu, le soudain, voire même le brutal, il interrompt par l'inadmissible.

²¹⁷ Roger Caillois, « De la féérie à la Science fiction », préface à l'Anthologie du Fantastique, Paris, Gallimard, 1966, p. 8. Roger Caillois, « Fantastique », Paris, 1977, Encyclopedia universalis, consulté https://www.universalis.fr/encyclopedie/fantastique/. Ils paraissent correspondre aux thèmes employés par Marie NDiaye dans ses œuvres. Nous en donnons l'exemple sous les thèmes définis par Caillois, de façon non exhaustive.

→ Un temps de saison. Le village où la famille était partie, après la fin des vacances, s'embrume, et paraît disparaitre du monde – tous les habitants se dissolvent, se liquéfient, deviennent spongieux, jusqu'au Maire, et ne sont plus que des présences spectrales.

4. Le pacte avec le démon

- → Trois femmes puissantes. Si on accepte l'interprétation surnaturelle dans le cadre du merveilleux, on peut considérer le pacte de Norah et même de Sony avec le père, comme un pacte avec le diable, le démon ici, le démon assis sur le ventre.
- → La femme changée en bûche. Elle conclut un pacte avec le Diable. Et son corps se change petit à petit en bois, se raidit. Elle finit changée en bûche, à dérive.

5. L'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie

→ En famille. Fanny est en quête de son identité²¹⁹ pour retrouver le repos. |

Trois femmes puissantes. Khady doit fuir famille et pays pour survivre. Rudy,
qui a commis une faute, ne peut obtenir le repos tant qu'elle n'est pas expiée
ou pardonnée.

6. Les esprits peuvent être calmés par une sorcière

→ La sorcière. L'héroïne ne parvient pas à exercer correctement sa magie, alors que ses filles, Maud et Lise, excellent dans l'art de la sorcellerie. Elles parviennent à jeter des sorts et arranger les maladresses de leur mère.

7. Le spectre dans une quête insoluble²²⁰

- → Un temps de saison. Herman voit tous les jours sa famille venir inlassablement le visiter sous forme spectrale, comme pour le hanter. Il ne parvient ni à les sortir de cette situation ni à se sauver lui-même. Ils sont tous bloqués dans ce village.
- → En famille. La quête d'identité de Fanny n'aboutit pas, toute sa famille semble l'avoir oubliée. Cela tourne mal : plus elle persiste dans sa quête, plus elle disparaît.

²¹⁹ C'est un thème qui revient de façon récurrente dans les récits de Marie NDiaye : la quête de soi, de son identité.

²²⁰ Tout comme la quête d'identité, la quête insoluble est un thème récurrent des récits de Marie NDiaye.

- → *Trois femmes puissantes*. Khady est dans une quête insoluble d'une terre meilleure ailleurs, d'un exil au bout duquel elle ne parvient pas : à fin, Khady est « moins que rien », « un souffle », elle disparaît.
- → Le souhait. Des parents souhaitent si fort un enfant, qu'un matin de Noël, une petite fille apparaît. Mais les parents eux sont devenus des cœurs palpitants et fragiles que la fillette va devoir transporter partout avec elle, près de son cœur, et protéger du froid. Mais ce n'est qu'une petite fille, et un jour qu'elle s'amuse au parc, elle les dépose sur un banc et les oublie. Les cœurs gèlent. Dans leur quête absolue de parenté, les parents se sont faits du mal, puis en ont fait à l'enfant.²²¹

8. La mort personnifiée apparaissant au milieu des vivants

→ En famille. Fanny disparaît. Elle devient un spectre, elle n'est plus rien, posée là, dans un coin devant la maison, puis dans la grange car elle gène, comme déjà morte, pour finalement s'envoler avec le vent.

9. La chose indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente

→ Trois femmes puissantes. L'oiseau, signe de mauvais augure de menace et de danger, ou encore le « démon assis sur le ventre », symbolisant tous deux le poids de la culpabilité qui suit la faute.

10. La malédiction d'un sorcier qui entraîne une maladie épouvantable et surnaturelle

11. L'interversion des domaines du rêve et de la réalité

→ Trois femmes puissantes. Chez Norah, souvenirs et vie actuelle s'entremêlent avec les rêves, s'interchangent au point qu'elle ne discerne plus bien dans tout cela. Pour elle, comme pour Rudy, leurs sentiments (culpabilité pour une faute, rancune, etc.) se manifestent par les cauchemars, et vie et cauchemar fusionnent²²².

12. L'arrêt ou la répétition du temps

²²¹ Ce conte pour enfants se termine bien : les cœurs des parents et de la petite fille, par extension, ayant gelés, celle-ci, à la date anniversaire de son arrivée dans la famille, va se coucher. Au matin, ses parents sont là, faits de chairs et d'os, « de vrais parents aux cœurs bien cachés ». On comprend la morale de cette histoire : il n'est nul besoin que les parents dévoilent tout, tout leurs sentiments et émotions, à leurs enfants. Elle se finit dans la joie d'un matin de Noël. Marie NDiaye, *Le Souhait*, École des loisirs, 2005.

²²² À ce propos, lire : II.B.2. Des rêves surgit la réalité.

→ Trois femmes puissantes. Pour Rudy, le temps se fait plus lent²²³ et paraît cyclique²²⁴, comme si les évènements se répétaient.

Bien-sûr, le genre ne repose pas entièrement sur ces thèmes. Mais, « Détracteurs et prosélytes s'accordent toutefois à reconnaître, bon gré mal gré, que le réalisme magique... s'attache à certains thèmes qualifiés de "fantastiques", "surnaturels", "magiques" (comme cela ressort de l'expression). »²²⁵

De son côté, Todorov l'envisage comme s'appuyant sur deux mondes, le réel et l'imaginaire, un monde connu, dont les lois nous sont familières, et un, inconnu, étranger, dont les lois sont encore à créées ou à apprendre. Alors que Franz Hellens fait du *fantastique réel* « le fait même du quotidien »²²⁶, Joël Malrieu, lui, fait du *réel* l'*objet* même du genre, qui peut être altéré, en distorsion, d'une autre forme, mais un réel tout de même :

« Le fantastique a pour objet le réel même s'il s'agit pour l'auteur de laisser envisager un réel plus large, ou moins apparent, que le réel connu. [...] Le surnaturel n'est alors qu'un instrument commode pour exprimer cet au-delà possible du réel. Le fantastique se fonde sur l'idée que la science et le langage ne sauraient rendre compte de la totalité du réel, mais ne pose pas pour autant l'existence d'un surnaturel qui lui serait opposé. Comme la science-fiction d'une autre manière, le fantastique est une spéculation sur le réel possible à partir des données du réel connu. »²²⁷

Et d'ajouter:

« [...] le genre repose, par essence, sur la confrontation de deux éléments seulement : un personnage et un élément perturbateur. [...] L'élément perturbateur n'a pas besoin d'être d'origine surnaturelle [...]. Tout récit fantastique peut donc être ramené à un schéma simple qui fait intervenir un personnage et un phénomène, étant entendu qu'un phénomène désigne "tout fait extérieur qui se manifeste à la conscience par l'intermédiaire des sens, toute expérience intérieure qui se manifeste à la conscience", sens redoublé par cet autre, plus commun : "tout ce qui apparaît comme remarquable, nouveau, extraordinaire" (*Dictionnaire Hachette*). Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement. »²²⁸

On voit que le fantastique moderne remet en cause la condition – nécessaire, selon les critiques antérieurs, comme Todorov – de la présence d'un phénomène surnaturel. La simple intervention

²²³ Marie NDiaye applique peut-être à son récit une temporalité proche des œuvres de Faulkner, qu'elle admire tant (*Lumières d'août*, par exemple).

²²⁴ Voir à ce sujet : III.B.1. Poétique du cercle : le cycle des métamorphoses.

²²⁵ Marta Gallo, « Thèmes et sujets du réalisme magique », dans Weisgerber (dir.), *Le Réalisme Magique*, Jean Weisgerber (dir.), *Le Réalisme magique : roman, peinture, et cinéma*, Lausanne, L'Âge de l'homme, 1988, p. 124.

²²⁶ Franz Hellens, *Le fantastique réel*, Bruxelles, Sodi, 1967, p. 32.

²²⁷ Joël Malrieu, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 43.

²²⁸ *Ibid.*, pp. 48-49.

d'un élément perturbateur, soit d'un évènement inattendu, surprenant, extraordinaire – au sens littéral, c'est-à-dire qui sort de l'ordinaire – au milieu du réel, de la réalité la plus simple, suffit alors au genre.

3. Vers un nouveau réalisme

Selon Franz Roh, dans son essai *Postexpressionisme, réalisme magique : problèmes de la peinture européenne la plus récente*²²⁹, l'expressionisme permettait déjà cette association du réel et du surnaturel :

« [...] l'expressionisme pris dans un phénomène global, réagissait contre la période impressionniste en montrant une prédilection pour les objets imaginaires, surnaturels ou insolites, même si son énergie créatrice visait bien entendu aussi à rendre insolite le quotidien et à l'investir d'une étrangeté surprenante. »²³⁰

Il choisit l'expression *postexpressionisme*, puis finalement celle de *Réalisme magique*. En effet : *surréalisme* n'évoque que « "Magique", en opposition à "mystique", donnerait à entendre que le mystère ne pénètre pas dans le monde représenté mais se tient en retrait derrière lui » tandis que *Postexpressionisme* n'exprime « qu'origine et rapport au temps »²³¹. Concernant le *surréalisme*, il le prend en exemple et écrit : « Son manifeste dit : "La réalité est la base de tout grand art. Sans elle pas de vie, pas de substance. La réalité c'est le sol sous nos pieds et le ciel sur notre tête." »²³² Pour lui, les courants et genres antérieurs ont un lien de filiation important avec le Réalisme magique, bien que celui soit en rupture, et soit *nouveau* :

« Roh parle d'un "regard qui s'étonne tranquillement de la magie de l'être, de l'être déjà préalablement mis en forme" à propos d'artistes nous offrant "le sentiment artistique fondamental de l'existence", il devient parfaitement clair qu'il voit en dernier ressort dans le réalisme magique une peinture de l'existence, de la même façon qu'on a pu parler, s'agissant de la même époque et du même pays, d'une philosophie de l'existence ou plus exactement du *Dasein*²³³. [...] "La réalité est le plus grand des miracles" 234. »235

Ainsi, Roh explique le réalisme magique comme « le questionnement de la face intérieure des choses. Ses théories traitent du caractère problématique de l'univers objectal et phénoménal. » Il explique que la magie dont il parle « renvoie au spirituel et non pas à un quelconque démonisme ou vitalisme mais à un authentique rationalisme qui vénère comme un miracle

²³¹ *Ibid.*, p. 19.

²²⁹ Franz Roh, *Postexpressionisme*, réalisme magique : problèmes de la peinture européenne la plus récente, Dijon, les Presses du Réel, 2013.

²³⁰ *Ibid.*, p. 41.

²³² *Ibid.*, p. 115.

²³³ Sur ce sujet, voir : III.B.2. Sentiment d'étrangeté.

²³⁴ Hermann Kaasak, *La Ville au-delà du fleuve*, Paris, Calmann-Lévy, 1988, p. 372.

²³⁵ Préface de *Postexpressionisme*, réalisme magique..., Franz Roh, op.cit., pp. 13-14.

l'organisation rationnelle du monde. »²³⁶ : Jean Weisgerber « précise dans son récapitulatif historique qu'à l'origine, la notion de réalisme magique, telle que l'entendait Roh renvoyait bien à un "authentique rationalisme", poussé à l'extrême et il cite²³⁷ : "[un rationalisme qui] vénère comme un miracle l'organisation rationnelle du monde"²³⁸ »²³⁹. On appréhende désormais « la réalité de l'objet et de l'espace non plus comme copie de la nature mais comme une seconde création. »

« Le vieux concept aristotélicien d'imitation avait déjà eu un caractère spirituel. Nous avons affaire avec l'art récent à la suprême mise en évidence de la vision intérieure à l'aide du monde extérieur; voilà qui importait peu à l'expressionisme. [...] le monde auquel nous avons affaire, c'est cela que le postexpressionisme veut dire par son cramponnement à l'extériorité existante. »²⁴⁰

Comme nous l'avons vu précédemment, l'inattendu survient sur une base de réel, et le « réalisme merveilleux semble lié au roman réaliste »²⁴¹. Selon Amaryll Chanady,

« C'est la présence d'un caractère réaliste qui constitue la différence principale entre le réalisme magique et la pure fantaisie, telle qu'on la trouve dans les contes de fées. L'histoire est non seulement située dans le monde normal contemporain, mais elle contient aussi beaucoup de descriptions réalistes de l'homme et de la société... Ces détails réalistes sont essentiels pour le réalisme magique. »²⁴²

Selon Jean Weisgerber, « Comme l'indique le substantif de la locution même, le "réalisme" magique reste lié à la mimèsis et, par conséquent, au genre romanesque, sans doute le plus mimétique de tous. »²⁴³.

Selon Jean-Pierre Durix.

« Le Canadien Geoff Hancock²⁴⁴ conçoit le réalisme magique comme une manière de situer des faits extraordinaires et des personnages mystérieux dans un environnement très ordinaire. La magie surgit alors, selon lui, des étincelles produites par le conflit entres les possibilités de la langue et les limites physiques naturelles. »245

Aussi, « une fois le surnaturel intégré dans le code du "naturel", ce dernier doit redéfinir ses frontières, mais ses frontières ne peuvent être redéfinies qu'à la condition sine qua non qu'un

²³⁶ Lucrèce Delangle, *Le Réalisme merveilleux..., op.cit.*, p. 354.

²³⁷ Franz Roh, *op.cit*.

²³⁸ « Ein magisher Rationalismus [...], daer das " rationale " Geordnetsein der Welt als ein Wunder verehrt [...] », Jean Weisgerber (dir.), Le Réalisme magique : roman, peinture, et cinéma, Lausanne, L'Âge de l'homme, 1988, p. 68.

²³⁹ Lucrèce Delangle, *op.cit.*, p. 39.

²⁴⁰ Franz Roh, *op. cit.*, pp. 53-54.

²⁴¹ Lucrèce Delangle, *op.cit.*, p. 168.

²⁴² Amaryll Chanady, Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy, New-York, Londres, Garland Publication, 1985, pp. 46-47.

²⁴³ Jean Weisgerber (dir.), *Le Réalisme magique : roman, peinture, et cinéma*, Lausanne, L'Âge de l'homme, 1988, p. 8.

²⁴⁴ Dans Canadian Fiction Magazine 24/25, 1977, pp. 4-6.

²⁴⁵ Jean-Pierre Durix, «Le Réalisme magique: genre à part entière ou "auberge latino-américaine"», dans Le Réalisme merveilleux, Xavier Garnier (dir.), Paris, L'Harmattan, vol. 25, 1998, p. 11.

cadre réaliste soit bien présent dès le départ. »²⁴⁶

Ainsi, le réalisme est assuré par la « présence d'un code réaliste [...] sur lequel viendra se fixer un code surnaturel [...] notamment par la construction de cadres diégétiques vraisemblables »²⁴⁷. L'évènement surnaturel prend sa source dans la réalité la plus triviale, dans le quotidien, elle est le socle. Le genre s'ancre dans le réel, avant d'en subvertir les codes. En effet,

« L'objet du réalisme merveilleux étant le réel lui-même, le modèle réaliste aura nécessairement besoin d'être amorcé afin d'être subverti, discuté, les notions de réel et de vraisemblance, qui ne sont bien sûr que relatives, semblant alors violemment "bousculées" pour le lecteur que nous sommes et l'enjeu de ces textes dépassant le cadre de l'esthétique littéraire. Ces romans constitueront alors des instruments d'exploration de la réalité. »²⁴⁸

Finalement, le réalisme permet l'émergence de la nature spirituelle, du surnaturelle, d'une magie : on a affaire à un *réalisme-support*, socle, substrat et même source de toute magie.

Nos récits sont porteurs de contraires – *vie* et *mort*, *rêve* et *réalité*, *nature* et *surnature* – qui « se confondent pour offrir à celui qui accepte de se conformer à cette vision des choses, un regard merveilleux sur sa réalité. »²⁴⁹ Selon Durix, « Le discours "magique", tout en fournissant une alternative au logos cartésien, ne fait que constituer un pan d'un langage romanesque essentiellement multiforme, qui privilégie le paradoxe et le dialogue entre les contraires davantage que la logique. »²⁵⁰ Il permet de faire apparaître une « méthode narrative » qui les fait coexister, « méthode de subversion de l'illusion réaliste de départ. » Il y a « imbrication des contraires à la fois dans la narration et dans l'esprit du lecteur. »²⁵¹ Le lecteur *suit le héros* : « Les héros du réalisme magique habitent donc une sphère à laquelle on ne peut accéder qu'en renonçant au fétichisme de la réalité "objective" tout en ne perdant jamais de vue l'importance du référentiel. [...]. »²⁵² Selon Durix, dans les romans réalistes merveilleux ou magiques, « L'illusion réaliste est instaurée mais elle est également subvertie à intervalles réguliers par un traitement surprenant du temps, de l'espace et des personnages. »²⁵³ Les opposés subissent alors une « fusion et confusion » qui tend vers une « vision totalisante du réel » dans une « optique d'agrandissement du réel » : « Le réel n'ayant plus d'irréel pour s'opposer à lui devient illimité

²⁴⁶ Lucrèce Delangle, *Le Réalisme merveilleux..., op.cit.*, p. 23.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 122-123.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 161-162.

²⁵⁰ Jean-Pierre Durix, *op.cit.*, p. 13.

²⁵¹ Lucrèce Delangle, *op.cit.*, pp. 161-162.

²⁵² Jean-Pierre Durix, *op.cit.*, p. 15.

²⁵³ *Ibid.*, p. 12.

et forme un ensemble grandiose, merveilleux. » Ce qui permet une « focalisation extrême de la réalité qui suggère son merveilleux. »²⁵⁴ Cet ensemble, inquiétant, étrange et absurde, produit la *subversion de l'illusion réaliste*:

« La narration s'applique à renverser l'analogie entre naturel et sur-naturel ou "extra-naturel", révélant une relation de contiguïté ou de correspondance entre le réel quotidien et cet autre aspect du réel, imaginaire ou non, opérant cette fusion de l'oxymore qui désigne lexicalement notre genre. »²⁵⁵

On voit bien là une difficulté de classification des genres, et de notre genre en particulier. Selon Durix, « La difficulté de classification vient de ce que ce type de texte se délecte des métamorphoses »²⁵⁶. Selon Jean-Marie Schaeffer, On peut concevoir la littérature comme une « totalité qui elle-même serait une sorte de super-organisme dont les différents genres seraient les organes »²⁵⁷. Voici alors la définition du Réalisme magique, par Durix :

« Seule une définition incluant le désir de mettre en scène un monde divers et foisonnant ancré dans l'histoire et dans le mythe et reposant sur la constatation d'une réalité diverse et multiculturelle me semble susceptible de préserver une pertinence au "réalisme magique". »²⁵⁸

On s'oriente vers une nouvelle tendance : la « tendance actuelle à considérer le réalisme merveilleux comme une dérive moderne du réalisme »²⁵⁹.

Nicolas Martin Granel parle d'« un réalisme en voie de développement » :

« Le **réalisme merveilleux ou « magique »** [...] se présente comme un genre de discours littéraire qui prête à de nombreuses confusions : s'agit-il [...] d'un avatar de l'increvable réalisme ? d'une véritable révolution romanesque (laquelle se fait à chaque fois, on le sait, au nom du réalisme) [...] ? S'agit-il d'un surréalisme "sauvage" ou bien d'un **réalisme en voie de développement** en quelque sorte ? Faut-il entendre cette alliance de mots réalisme et merveilleux comme un oxymore ou comme un **pléonasme** ? »²⁶⁰

S'opère alors un « retournement original de la critique » : on parle moins de Réalisme merveilleux, ou magique, mais de « merveilleux réalisme » comme le suggère entre autres Nicolas Martin-Granel, de « révolution réaliste » ou encore « nouveau réalisme » comme le rappelle Lucrèce Delangle²⁶¹ qui choisit dans sa thèse d'utiliser ce « terme neutre » pour

²⁵⁴ Lucrèce Delangle, op.cit., pp. 162-163.

²⁵⁵ Lucrèce Delangle, *op.cit.*, p. 150.

²⁵⁶ Jean-Pierre Durix, *op.cit*, p. 18.

²⁵⁷ Jean-Marie Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?, op.cit., p. 63.

²⁵⁸ Jean-Pierre Durix, *loc.cit*.

²⁵⁹ Lucrèce Delangle, *op.cit.*, p. 348.

Nicolas Martin Granel, «Le Réalisme tropical» de Sony Labou Tansi: un discours doublement contraint», dans Le Réalisme Merveilleux Xavier Garnier (dir.), Paris, L'Harmattan, vol. 25, 1998, p 113.

²⁶¹ Lucrèce Delangle, op.cit., p. 347.

« caractériser le réalisme merveilleux »²⁶². En effet, elle parle d'une « nouvelle représentation du réel » dans un « renouvellement de la mimésis » et « par extension de sa puissance de renouvellement des représentations mentales »²⁶³.

« [...] le réalisme merveilleux, projet référentiel, tend, au moyen d'outils lexicaux, stylistiques, textuels à créer cette illusion du vrai et du vécu. La plupart du temps, les narrations obéissent à des critères de causalité acceptables, même si parfois les actions évoquées s'échafaudent selon une logique assez insaisissable, parfois proche de celle du rêve, et non expliquée au narrataire. [...] À l'adhésion référentielle au mode extra-textuel s'ajoute une cohésion interne formelle. On peut donc dire que le réalisme particulier, merveilleux [...] n'apparaît pas seulement au niveau sémantique, mais également dans un mode narratif-"patron" [...].

Tous ces points confirment l'essence réaliste de la veine du réalisme merveilleux, [...] et étend ce réalisme à de nouvelles strates de réalité, avec un surplus "merveilleux". »²⁶⁴

En fait,

« le **concept de Réel Merveilleux** ne s'appuie pas sur la notion de merveilleux, mais bien sur la **notion de réel**. Là où le réalisme travaille sur le réel, le réalisme merveilleux travaille sur le réel merveilleux, un **réel augmenté de sa dimension merveilleuse**, certes, mais qui n'en reste pas moins réel. Il s'agit donc dans les deux cas d'un travail sur la **représentation de la réalité**, autrement dit d'un **réalisme**. »²⁶⁵

Garnier lui évoque un Réalisme « revisité »,

« Lorsque (cette) frontière sépare le réel du merveilleux, c'est l'ordre du monde tout entier qui est concerné quant à la stabilité de ses représentations, à la fiabilité de ses apparences. Pour mieux saisir la complexité du monde contemporain, pour se mettre en phase avec le vécu de peuples pris dans le tourbillon de l'histoire, de plus en plus de romanciers choisissent ce lieu aporétique à partir duquel les trop claires évidences du réalisme traditionnel pourront être revisitées. »²⁶⁶

Dans Le Réalisme Merveilleux, Jean-Pierre Durix évoque de nouvelles formes de réalisme pour définir le réalisme magique : « Plutôt que de parler de réalisme magique, il serait peut-être plus exact de dire "nouvelles formes de réalisme", tant ce courant est multiple. Il semble bien que, moyennant de nombreuses variations et évolutions, ce mode narratif connaisse actuellement son développement principal [...]. »²⁶⁷ Ce réalisme "nouveau"²⁶⁸ « s'attache à une réalité nouvelle issue d'une société urbaine de consommation, [...] son mode descriptif est lui aussi nouveau car il ne s'identifie plus à une représentation par la création d'une image

-

²⁶² *Ibid.*, p. 352.

²⁶³ *Ibid.*, p. 25.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 133.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 354.

²⁶⁶ Xavier Garnier, « Présentation », dans *Le Réalisme merveilleux*, Xavier Garnier (dir.), *op.cit.*, p. 7.

²⁶⁷ Jean-Pierre Durix, *op.cit.*, p. 18.

²⁶⁸ Terme de *Nouveau Réalisme* forgé par Pierre Restany en mai 1960. Il entre en résonnance avec le « Nouveau Roman ».

adéquate, mais consiste en la présentation de l'objet que l'artiste a choisi²⁶⁹. »²⁷⁰ De la même façon, Étienne Rabaté voit dans la littérature contemporaine l'émergence de ce « nouveau réalisme »²⁷¹. Selon Nathalie Fontane Wacker,

« la littérature contemporaine ne se conçoit plus comme un idéal, mais comme une manière de questionner le réel, d'appréhender "cette opacité historique dans laquelle nous vivons subjectivement" 272. Au-delà des étiquettes et de l'appartenance à des mouvements qui contraignent la création littéraire, Marie NDiaye dépeint ainsi un univers dans lequel le plus signifiant des objets, le plus discret des comportements humains, prend soudain un relief tel que sa familiarité même devient trouble, dérangeante, irréelle. » 273

²⁶⁹ Restany parle de « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire ».

²⁷⁰ Lucrèce Delangle, *op.cit.*, p. 351.

²⁷¹ Étienne Rabaté, « Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction », *Le Goût du roman*, Matteo Majorano (dir.), B.A. Graphis, Bari, 2002, p. 120.

²⁷² Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p. 159.

²⁷³ Nathalie Fontane Wacker, L'étrangeté du quotidien dans l'œuvre de Marie NDiaye. Fantaisie et subversion, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2007, p. 12.

Il est certain que, la *magie*, dans l'œuvre de Marie NDiaye, de ses premières œuvres à nos jours, a grandement évolué. Quand elle écrit *La femme changée en bûche* en 1989, *Un temps de saison* en 1994 ou encore *La Sorcière* en 1996, ses textes, ses récits, sont empreints d'une magie surnaturelle, d'un merveilleux, entièrement dévoilés. Par la suite, quand elle écrit *Rosie Carpe* en 2001, *Autoportrait en vert* en 2005, mais aussi *Mon cœur à l'étroit* en 2007, ceux-ci ne semblent se dévoiler qu'à demi-mot. Ainsi, dans ses romans les plus récents, *Trois femmes puissantes* en 2009 et enfin *Ladivine* en 2013, la magie se fait progressivement plus discrète au profit d'un dénuement du texte, d'un style plus épuré, d'une poétique nouvelle : « les personnages, le phrasé, les situations s'épurent, se libèrent. »²⁷⁴ Ainsi que Marie NDiaye le dit : « Je voulais qu'il y ait moins d'éléments de merveilleux que dans les précédents [romans]. Qu'il y en ait encore, bien entendu, mais de façon plus discrète. »²⁷⁵ Elle admet elle-même la présence et l'importance de la magie dans son œuvre, mais aussi le fait qu'elle tend aujourd'hui à la réduire. Le merveilleux fait doucement place à un réalisme qui affronte le monde réel, le monde contemporain : « [...] à présent, je me sens davantage capable de mêler une moindre dimension de merveilleux à la réalité très concrète. »

Lors d'un entretien avec Angie David en 2009, elle déclare voir aujourd'hui son « recours » à la magie, au merveilleux, dans ses précédents romans, comme une sorte de porte de sortie accessible et rassurante qu'elle empruntait autrefois, une « ficelle » dit-elle, dont elle ne souhaite plus se servir de la même manière :

« J'ai du mal à faire la distinction. Lorsque j'écris, il m'est extrêmement difficile de rester au ras du réel, et c'est tout naturellement que des images de magie me viennent. Mais dans ce livre-ci²⁷⁶, j'ai voulu qu'elles soient limitées. Parfois le recours à la magie peut être une sorte de ficelle, une manière de se tirer d'un mauvais pas. J'ai donc souhaité que cela reste rare, pour ne pas être dans le réel le plus dur, le plus absolu, mais rien de plus. »²⁷⁷

En 2009 à nouveau, dans un entretien avec Nathalie Crom, elle ajoute :

«[...] le recours à un certain genre de merveilleux me permettait parfois de me dépêtrer d'une situation romanesque dans laquelle j'étais emmêlée et dont je ne parvenais pas à me sortir. L'intervention du merveilleux était alors une aide, voire, je le mesure à présent, une facilité. Maintenant, j'essaie de m'aider aussi peu que possible du recours à la magie et de ne la faire intervenir que quand je le juge vraiment nécessaire. Je ne veux plus que ce soit une ficelle. »²⁷⁸

²⁷⁴ Lucie Clair, « Écrire, quoi d'autre ? », dans « Marie NDiaye, le goût des autres. Dossier Marie NDiaye », *Le Matricule des anges*, n°107, octobre 2009, p. 24.

²⁷⁵ Nathalie Crom, « Marie NDiaye : Je ne veux plus que la magie soit une ficelle », *loc.cit*.

 $^{^{276}}$ Entendre *Trois femmes puissantes*.

²⁷⁷ Angie David, Entretien avec Marie NDiaye, La Revue Littéraire, n°41, « La Rentrée Littéraire », sept. 2009, p. 42.

²⁷⁸ Nathalie Crom, *loc.cit*.

Recourir à *autre chose*. Autre chose que la magie ou le merveilleux. Rendre cette impression d'étrange, d'irréalité, toujours, qui est sans doute sa singularité la plus profonde et son originalité la plus remarquable, mais d'une autre manière. Voilà le nouvel objectif de ses dernières œuvres. Sa dernière publication, *La Cheffe* (2016), semble confirmer la tendance. Le sous-titre, *roman d'une cuisinière*, vient, *a priori* de toute connaissance apportée par la lecture, introduire l'idée du caractère de simple roman de l'œuvre, mais aussi, de celle de la biographie d'une *cuisinière*, et donc d'un ancrage réaliste qui traiterait ni plus ni moins de la vie, de la banalité, du quotidien. Bien loin en somme du surnaturel. Le récit est en effet marqué de ce sceau : la magie s'amenuisant au profit d'un étrange. Le merveilleux devient une sensation, un *étrange*, quelque chose de *bizarre* que le lecteur perçoit à la lecture et qu'il ne peut s'expliquer²⁷⁹. Car la magie est une forme de *sur*naturel, d'*irr*éel, elle prive l'histoire d'explication causale, logique et rationnelle, d'explication *naturelle*. Pourtant, nous l'avons vu, Marie NDiaye ancre ses récits dans un *cadre réaliste* très concret, un *réel* où la « vie [est] très concrète »²⁸⁰.

Du réel, Jean Giono écrit : « Le réel véritable, il n'y a rien de plus irréel. » Ce *réel-irréel* sied si bien aux récits de NDiaye. En effet, elle n'écrit pas explicitement les évènements surnaturels et les métamorphoses. Ils apparaissent simplement entre deux descriptions réalistes de la vie quotidienne de ses personnages et de leurs actions. Comme dans une sorte de jeu narratorial, les frontières du récit, entre *vraisemblable* et *invraisemblable*, entre réel et irréel, sont constamment traversées. Elles sont brouillées. Les formes des personnages, leurs limites, leurs définitions, semblent s'évaporer pour les transformer en *informe*, en esprits fantomatiques du récit. Le langage même perd sa définition, sa signifiance, créant de l'indicible qui se superpose à l'invisible : « Le roman repose précisément sur l'indicibilité d'un signe qui est simultanément défini et rejeté dans le non-dit de l'abject. »²⁸¹ Ce non-dit crée l'*informe* et la magie se déverse dans le réel et le réel dans la magie, ne laissant plus la place qu'à *l'incertitude*, le non-savoir, l'indéfinition : une *poétique du flou* où le lecteur ne distingue alors plus le *réel* de l'*irréel*. C'est sur cette écriture ambivalente que nous allons nous pencher maintenant.

²⁷⁹ À l'image de l'atmosphère étrange qui ressort des pins dans *La Cheffe*. Chaque jour, la Cheffe s'affaire dans la *cuisine des Landes* de la demeure des Clapeau, pour leur préparer de gargantuesques repas. Cette pièce est décrite comme toute petite, « enténébrée et sinistrement défendue par le vieux tronc écorché du pin qui bloquait la fenêtre, la comblait d'une calme, d'une froide exultation » (*La Cheffe*, p. 81). Cet arbre si près de la fenêtre lui donne l'impression d'être « séquestrée par les pins, leur austère, leur inquiétante mansuétude » (*LC*, p. 86). Finalement, « seul la connaissait le pin qui l'observait derrière la fenêtre et dont la propre ardeur ascétique était enfermée sous l'écorce, dans l'épais tronc. » (*LC*, p. 104).
²⁸⁰ Nathalie Crom, *loc.cit*.

²⁸¹ Nora Cotille-Foley, « Les mots pour ne pas le dire, ou encore l'indicibilité d'une visibilité frottée de fantastique dans l'œuvre de Marie NDiaye », dans Andrew Asibong et Shirley Jordan (dir.), « Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre », *Revue des Sciences Humaines*, n°293, janvier-mars 2009, p. 15.

Deuxième partie:

Une écriture de la Trace, entre mythe et ambivalence

Dans la partie précédence, nous avons définis *Réalisme magique*, locution oxymorique, comme le mélange paradoxal de réalisme et de magie. En tant que genre, il superpose le surnaturel au réel pour créer *une nouvelle représentation du réel*.

Mais l'écriture ndiayïenne, complexe et ambivalente, ne peut se contenter pas de cette définition.

Ici, nous nous proposons de l'étudier sous le prisme du palimpseste.

En effet, il est connu qu'il n'y a pas de création *ex nihilo*²⁸² soit « à partir de rien ». La création est bien plutôt *ex materia* soit l'œuvre née « à partir de la matière », d'« un substrat préexistant ». Ainsi, l'acte créateur d'écriture ne peut se faire sans l'acte préliminaire et nourricier de la lecture. L'œuvre littéraire se nourrit des œuvres antérieures mais aussi des mythes, légendes et croyances préexistants. Ils composent le fond de connaissances qu'auteur et lecteurs ont en commun, tissent un réseau d'intertextes qui filent entre les œuvres. Il y a ainsi un lien d'hypertextualité entre les textes : on peut reconnaître l'*hypertexte* de l'*hypotexte*²⁸³. On identifie alors des références chrétiennes, mythologiques, légendaires, mais aussi des références aux contes, dans les récits de toutes époques.

La littérature contemporaine ne déroge pas à la règle. Ainsi, on retrouve autant d'intertextes chez Marie NDiaye. Mêlant d'abord réalisme et magie, puis hypertexte et hypotextes, son écriture se fait particulièrement ambivalente et déroute le lecteur. Plusieurs niveaux de lectures mais aussi plusieurs registres s'accumulent. Vient s'ajouter à tout cela un caractère onirique de l'œuvre qui même les personnages proches du délire.

Entre mythe et ambivalence, l'écriture ndiayïenne se fait palimpsestique : une écriture de la *Trace*. C'est ce que nous allons chercher à développer dans cette partie.

²⁸³ Tout ceci est théorisé par Genette. *Cf. infra* : II.A.2. Hypertextualité et intertextualité : hypertexte / hypotexte.

²⁸² Expression qui vient en réalité de la locution latine : *ex nihilo nihil fit*, c'est-à-dire *rien de vient de rien*.

A. Une écriture palimpsestique

Marie NDiaye, grande lectrice, grande auteure, s'accompagne de livres pour écrire. Écrire est une prolongation de l'acte de *lire* sans discontinuité. Récrire, c'est faire ces deux actes dans un seul et même mouvement, juste et créateur. C'est l'art de lire et d'écrire dans une parfaite filiation avec les textes préexistants.

1. Lire écrire récrire

Nathalie Crom: « Êtes-vous devenue écrivain parce que vous étiez une grande lectrice?

Marie NDiaye: — Les deux activités, lire et écrire, sont pour moi indissociables. »²⁸⁴

Dans plusieurs de ses entretiens avec des journalistes, Marie NDiaye confie son admiration pour certains auteurs dont des auteurs américains :

« J'aime énormément les écrivains américains comme Russell Banks, Philip Roth ou Joyce Carol Oates, leur manière d'être réalistes sans jamais craindre de l'être trop, leur façon de s'emparer de ce genre littéraire avec une sorte de courage. Leur souffle romanesque aussi. Le premier roman qui m'ait bouleversée, c'est un roman de Oates, Eux. Je l'ai lu quand j'avais treize ans je crois, puis j'en ai lu d'autres, aujourd'hui épuisés, Faites de moi ce que vous voulez, Le pays des merveilles. Ce qui frappe chez cet auteur, ce n'est pas l'écriture, mais l'univers et son génie pour se mettre dans la peau des enfants qu'elle décrit. »²⁸⁵

Concernant Joyce Carol Oates – sans doute son auteure favorite –, NDiaye a une relation spéciale avec ses livres et dit avoir « lu récemment [son] journal ». Elles partagent en effet de nombreux points communs : toutes deux n'aiment pas parler d'elles, répondre aux questions sur leurs livres ne leur semble pas faire partie de leur travail d'auteur²⁸⁶ ; leurs recherches et travail d'écriture, leurs romans cherchent à dépeindre des réalités, triviales, provenant du monde ordinaire, dans lesquels leurs lecteurs se reconnaissent. Elles y insèrent violence, cruauté et souffrance du corps, créent un vertige de l'identité, posent la question de l'individu, de son

 $^{^{284}}$ Nathalie Crom, loc.cit.

²⁸⁵ Catherine Argand, «Marie Ndiaye», *Lire*, avril 2001, consulté [en ligne] le 21 mai 2016, http://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-ndiaye_804357.html.

²⁸⁶ À ce propos, Joyce Carol Oates déclare: « Dès qu'on parle, on est dans la simplification. Qu'on s'adresse à un ami ou à un étranger, les mots sont probablement inadéquats pour communiquer sur l'art. L'art est inexprimable. Toute expérience de nature esthétique est trop intime pour être traduite par des paroles. » Marine Landrot, « Joyce Carol Oates: "J'aime les personnages qui ne s'effondrent jamais totalement" », *Télérama.fr*, février 2014, http://www.telerama.fr/livre/joyce-caroloates-j-aime-les-personnages-qui-ne-s-effondrent-jamais-totalement,108775.php, consulté [en ligne] le 16 juin 2017. Ainsi, elle cite Nabokov: « La véritable biographie d'un écrivain ce n'est pas le récit de ses aventures mais l'histoire de son style », Nicole Chardaire, « Le Pays des Merveilles », dans *Le Pays des Merveilles*, Joyce Carol Oates, Paris, Stock, 1975, pp. 1-2.

parcours à travers la vie... Leurs romans sont proches des romans initiatiques. C'est cette forme particulière de réalisme contemporain qu'elles mettent en œuvre. Elles partagent la volonté de faire avancer leurs récits sur un fil, entre deux mondes, le réel et le fantastique. Le lecteur est alors invité à un voyage entre ces univers, à « une sorte de jeu que [l'écrivain] doit jouer avec lui »²⁸⁷.

Selon Michel Picard, « La littérature est une activité, pas une chose », un « modèle de communication »²⁸⁸. Lui adjoignant la notion de *jeu*, il énonce la théorie de Freud selon laquelle « l'enfant qui joue situe son jeu hors du réel, mais en rapport avec celui-ci, dans lequel il garde des "points d'appui". Or "le poète fait comme l'enfant qui joue". [...] On peut donc en déduire que Freud situe implicitement le jeu adulte, en l'occurrence ici cette transmission particulière de fantasmes qu'on appelle littérature, entre fantasme et réel. »²⁸⁹ Il évoque ensuite Winnicott qui « [met] en liaison [le jeu] avec la construction du Moi », puis Henriot pour qui, « Le jeu ne produit rien d'extérieur à lui-même; néanmoins, dans une certaine mesure, le joueur est l'œuvre de son jeu »²⁹⁰ et enfin J.-B. Pontalis qui résume « la fonction ludique » par : « du jeu au je »²⁹¹. Le jeu en littérature – et plus généralement en art – ramène donc au « je ». Il y a alors communication et jeu, de façon narcissique et égotiste, entre lui-même, auteur, et son Moi, et de manière plus ouverte, entre lui, auteur, et le lecteur.

«L'art possède une série de traits qui l'assimilent aux modèles ludiques. La perception (et la création) d'une œuvre d'art exige un comportement particulier – artistique – qui possède une série de traits communs avec le comportement ludique. »²⁹²

Dans la lecture, il y a « absorption régressive » - soit « un désinvestissement du monde extérieur », « une inévitable mise en veilleuse de la secondarité [qui] accompagne et soutient un processus régressif patent », « condition nécessaire à l'efficacité profonde du jeu », comme lors d'« un jeu d'enfant » - mais non passive, écrit encore Picard : « Le jeu est d'abord une activité », « La lecture, si elle est assimilable au jeu, devrait donc être active, même la plus abandonnée. »²⁹³ Le lecteur s'adonne donc à une activité-active, ici assimilée au jeu. Ainsi, pour

²⁸⁷ Nelly Kaprièlian, « Marie NDiaye aux prises avec le monde », *LesInrocks.com*, août 2009, consulté [en ligne] le 13 février 2016, http://www.lesinrocks.com/2009/08/30/actualite/lecrivain-marie-ndiaye-aux-prises-avec-le-monde-1137985/2/.

²⁸⁸ Michel Picard, La Lecture comme jeu. ..., op.cit., p. 10.

²⁸⁹ Sigmund Freud, « Création littéraire et rêve éveillé », « L'inquiétante étrangeté », Essais de psychanalyse appliquée, Paris, Gallimard, 1933, p. 70, cité dans : Michel Picard, La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature, Paris, Minuit, 1986, p. 25.

²⁹⁰ Jacques Henriot, Le jeu, Paris, P.U.F., 1969, p. 63, cité dans : Michel Picard, La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature, Paris, Minuit, 1986, p. 25.

²⁹¹ J.-B. Pontalis, *Préface de Jeu et la réalité – L'espace potentiel*, Donald W. Winnicott, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1971, p. 15, cité dans : Michel Picard, La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature, Paris, Minuit, 1986,

p. 25.

Youri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 111, cité dans : Michel Picard, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littératur*e, Paris, Minuit, 1986, p. 28. ²⁹³ Michel Picard, *La Lecture ..., op.cit.*, p. 46.

Stierle : « Ce que la fiction représente [...] n'est pas la réalité, mais la possibilité d'en organiser l'expérience ». Le texte exige alors une « participation dynamique du lecteur » : le[s blancs du] texte « nécessite[nt] une invention, ou du moins une collaboration : tout texte *a du jeu*, et sa lecture *le fait jouer*, en particulier dès qu'on atteint le niveau des fictions. "La fiction exige que le lecteur constitue, à titre d'essai, des systèmes de pertinence complexes, qui dépassent l'horizon de sa pratique quotidienne et qui l'invitent d'autant plus à expérimenter la réalité qu'il les fonde sur une cohérence textuelle plus grande" 294 ». La cohérence du texte dépasse l'émetteur pour être remise entre les mains du destinataire. Le lecteur a alors la responsabilité du *message*, de la construction du sens, de la reconstruction des *vides* et des *blancs*. Ainsi Umberto Eco, dans *Lector in fabula*, écrit :

« Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...]. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. »²⁹⁵

Et d'ajouter :

« Prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire. Peut-on dire alors qu'un texte n'est moins paresseux qu'il n'y paraît, que sa demande coopérative est moins libérale que ce qu'il veut bien laisser entendre ? »²⁹⁶

On pense alors au *mot* de Valéry, « Il n'y a pas de vrai sens d'un texte », qui entre en dialogue avec ce qu'écrit Eco : « [...] la notion d'interprétation entraîne toujours une dialectique entre la stratégie de l'auteur et la réponse du Lecteur Modèle. »²⁹⁷ Mais le lecteur, « dévor[ant] son livre », « perd le contrôle de son activité, cesse de jouer, se fait lui-même dévorer », selon Picard. « Sans mettre la tête hors de l'illusion », il est « happé dans le courant de ce que Barthes nommait le " code herméneutique " »²⁹⁸ : « se prendre au jeu, c'est en sortir »²⁹⁹. « La lecture joue dans l'histoire et dans mon histoire »³⁰⁰ :

« L'œuvre littéraire réalise [littéralement : "donne corps"] elle-même ou bien nous produisons une transformation du fantasme en signification. C'est ce processus de

²⁹⁴ Michel Picard, La Lecture ..., op.cit., p. 48. Citant: Poétique 39, sept. 1979, «L'École de Constance, p. 311.

²⁹⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur, Paris*, Grasset, 1979, p. 64.

²⁹⁶ *Ibid.* p. 69.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 73.

²⁹⁸ Michel Picard, *La Lecture..., op.cit.*, 1986, p. 49.

²⁹⁹ Jacques Henriot, *op.cit.*, p. 68, 76, cité dans : Michel Picard, *ibid.*, p. 49.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 51.

transformation, ce traitement du fantasme, que nous intériorisons, le ressentant comme appartenant à notre propre activité mentale – ce qu'à vrai dire il est en partie. »301

Ainsi, « C'est bien de lui qu'il est question », bien du lecteur : « Il ne subit pas la lecture : il la produit; et il joue gros jeu. Il retrouve ainsi ce que les kleiniens appellent "créativité", et qui est "la coloration de toute une attitude face à la réalité extérieure". "Il s'agit avant tout", écrivait Winnicott, insistant à ce propos sur la signification du -ing de playing, "d'une autre façon de dire la même chose" [...] »³⁰²

L'écrivain écrit une image de la réalité, s'approche du réel, y insère de l'anormalité, sans jamais trancher, sans jamais révéler de vérité absolue : « Rien n'est absolument impossible ou inexplicable. Mais cela tient plus à l'impression de flou ou d'étrangeté qu'à des faits précis. » Ainsi, Marie NDiaye confie : « La question n'est pas tranchée. Je ne souhaite pas faire une boucle parfaite, où chaque événement trouve son sens, chaque question sa réponse. [...] Ce qui m'intéresse c'est l'itinéraire personnel [...] »³⁰³. Et d'ajouter : « On revient d'autant plus souvent vers un livre, soit réellement, soit en pensée, lorsqu'il reste après la lecture une certaine incompréhension... »³⁰⁴ De la même façon pour Oates, l'écrivain met en œuvre une sorte d'énigme afin de solliciter le lecteur, de rendre la lecture active, ludique :

« L'important, c'est de rendre le lecteur plus vivant. Le plaisir que l'écrivain a pris ne suffit pas. [...] Ma propre expérience de l'écriture passe par la résolution de problèmes. Le cerveau humain est fait pour ça. Il jubile devant les puzzles, les énigmes. C'est un défi neurologique très excitant. Si vous êtes écrivain, vous résolvez des problèmes à chaque paragraphe, à chaque phrase, le livre est un jeu de construction que vous tentez d'organiser. Et le lecteur joue ensuite avec vous, en entrant dans votre mécanique. »³⁰⁵

Dans l'écriture ndiayïenne cela tient à un travail à partir de sujets ordinaires de la réalité qu'elle transforme en matière littéraire :

« J'aime l'idée que mes sujets ne soient pas de grands sujets, mais des histoires ordinaires, banales. À partir de là, je ne peux me contenter d'une matière absolument triviale. Plus l'univers est concret, matériel, sensuel, moins il a l'air réel. C'est peutêtre une façon de compenser un excès de poids du monde par une certaine légèreté, un détachement de la réalité. Je ne peux ni écrire des contes, du fantastique, ni des romans réalistes. Mes romans participent de ces deux types de récits. La narration conduit le lecteur dans des endroits inattendus, pas toujours vraisemblables au vu de

³⁰¹ Norman Holland, The Dynamics of Literary Response, NY, Oxford University Press, 1968, p. 310, Michel Picard, ibid., p. 52. ³⁰² *Ibid.*, p. 52.

³⁰³ Alain Nicolas, «Le cœur dans le labyrinthe», l'Humanité.fr, février 2007, consulté [en ligne] le 26 mai 2016, http://www.humanite.fr/node/365079.

³⁰⁴ Nelly Kaprièlian, « Marie NDiaye aux prises avec le monde », op.cit.

³⁰⁵ Marine Landrot, « Joyce Carol Oates : "J'aime les personnages qui ne s'effondrent jamais totalement" », Télérama.fr, février 2014, consulté [en ligne] le 16 juin 2017, http://www.telerama.fr/livre/joyce-carol-oates-j-aime-les-personnages-qui-ne-seffondrent-jamais-totalement, 108775.php.

l'expérience quotidienne, mais logiques. »³⁰⁶

Ceci entre en parfait écho avec l'épigraphe qu'Oates place en tête de son roman *Le Pays des Merveilles*, un extrait d'un poème de Yeats : « ...la connaissance accroît l'irréalité... », ainsi qu'un extrait de *Labyrinthes*, *de* Borgès : « Nous...avons rêvé le monde. Nous l'avons rêvé solide, mystérieux, visible, omniprésent dans l'espace et durable dans le temps ; mais nous avons permis dans son architecture des fissures ténues et éternelles de la déraison qui nous disent qu'il est faux. » Le réel accroissant l'irréel, ou comme eût dit Giono : « le réel, il n'y a rien de plus irréel. »

Quand on lui pose la question, Marie NDiaye dit refuser toute appartenance à une école, toute filiation avec des auteurs, toute influence directe de prédécesseurs. Pourtant, à Nathalie Crom elle avoue que ses premiers modèles étaient Proust et Henry James³⁰⁷ et « ne pas croi[re] à l'écriture brute » :

« J'imagine mal un écrivain qui n'aurait pas lu. Certes, Faulkner aimait beaucoup faire croire qu'il ne lisait pas, qu'il n'était qu'une brute ignare, mais c'est une légende, il avait beaucoup lu, et ses premiers écrits en témoignent. Je sais qu'il y a des exceptions en art, que l'art brut est l'expression d'individus qui n'ont pas, ou ont peu vu d'œuvres, mais je ne crois pas en l'écriture brute. Il me paraît impossible de se mettre à faire des phrases belles et profondes sans avoir l'exemple des milliers de phrases écrites avant soi. »308

En effet, comme nous l'avons dit, il n'y a pas de création *ex nihilo*, pas d'œuvre sans œuvres antérieures. Si Marie NDiaye refuse d'être *classée* trop facilement, dans l'école Minuit, celle du Nouveau Roman ou encore celle dans du réalisme magique, par exemple, elle reconnaît bien volontiers cet état de fait : reconnaître la linéarité de l'art n'empêche pas l'artiste de revendiquer une certaine indépendance artistique et intellectuelle et les sources et lectures sont indispensables à l'écrivain. Ainsi, quand, en 2009, Nathalie Crom demande à Marie NDiaye : « Les auteurs que vous aimez sont-ils présents à vos côtés quand vous écrivez ? », celle-ci répond :

« Oui, tout le temps. Morts ou vivants, ils sont comme une présence encourageante, amicale, bienveillante. Ils sont présents aussi sous la forme de leurs livres, qui ne quittent pas ma table de travail. Je lis une demi-page, une page, parfois davantage, avant de me mettre à écrire ; c'est pour moi une sorte d'échauffement, de mise en condition, d'évacuation du quotidien, d'entrée dans le monde de l'écriture. »³⁰⁹

Marie NDiaye s'accompagne de livres dans l'acte d'écriture. Elle y fait référence dans nombre

³⁰⁶ Alain Nicolas, « Le cœur dans le labyrinthe », op.cit.

³⁰⁷ « [...] quand elle était très jeune, j'aurais été incapable d'écrire de manière simple parce que mes références, mes modèles étaient Proust et Henry James [...] » dans Nathalie Crom, *op.cit*.

³⁰⁸ *Ibid*.

³⁰⁹ *Ibid*.

de ses entretiens : ainsi, lorsque Nelly Kaprièlian l'interroge sur « la France de Sarkozy », l'auteure songe à une phrase de Marguerite Duras : « La droite, c'est la mort. »³¹⁰, concernant son bégaiement lorsqu'elle était enfant, elle fait le lien avec l'écriture : « Dans le récit, on a d'ailleurs l'impression d'un ralentissement comme si vous preniez plaisir à faire durer l'écriture » et le rapproche immédiatement de ses lectures : « Mon maître en la matière est William Faulkner. Surtout dans *Lumière d'août* [...]. On est dans l'intériorité assez brute de gens frustes dans une région écrasée de chaleur. Ou aussi *Au-dessous du volcan* de Malcom Lowry, l'histoire d'un homme qu'on suit sur moins d'une journée, et sur ce temps bref on a l'idée de son existence entière. »

Régis Jauffret, Caroline Kamarche, Jean-Luc Lagarce, Yves Ravey, Ghassam Fawaz sont les romanciers français qu'elle dit lire. Et quand on lui demande quelles sont ses sources d'inspirations, elle répond que l'une d'elles est les livres.

Finalement, *l'écrivain est un lecteur comme les autres*, et cet *écrivain-lecteur*³¹¹ se nourrit de ses livres, de ses lectures, de sa bibliothèque. Les textes sont toujours écrits à partir d'autres textes, tout roman est une extension de la littérature antérieure. Tiphaine Samoyault écrit à ce sujet :

« [...] il n'y a de la littérature que parce qu'il y a déjà de la littérature. [...] le désir de la littérature, c'est d'être littéraire. Il est dès lors compréhensible que son principal champ de référence soit la littérature, que les textes interagissent à l'intérieur de ce champ ainsi que dans celui, plus étendu, de l'ensemble des arts. Au-delà du fait que le discours littéraire se rend autonome du réel, au-delà même de son auto-référentialité, la littérature prend la littérature comme modèle. »³¹²

Soit : « Écrire, c'est donc récrire... Reposer les fondations existantes et contribuer à une création continuée. » Citant Flaubert, elle ajoute : « À celui qui lui demanderait d'où lui est venu ce qu'il a écrit, l'auteur répondrait : "j'ai imaginé, je me suis ressouvenu et j'ai continué." »³¹³ Ainsi : « Les activités de lectures et d'écriture s'interpénètrent alors comme en des reflets sans fin. Comme l'ancien et le nouveau. »³¹⁴ Selon Ferrer : la bibliothèque est « un espace transactionnel où interagissent livres et manuscrits, où l'écriture en train de se faire s'articule sur le déjà écrit »³¹⁵. Toute lecture est susceptible d'entrer dans l'alchimie de la création. Antoine

3

³¹⁰ Nelly Kaprièlian, op.cit.

³¹¹ Gracq marque parfaitement la continuité entre lecture et écriture dans son essai *En lisant en écrivant* – dont on notera l'absence de ponctuation dans le titre afin de marquer ceci – au travers de fragments et sentences sur ses lectures d'écrivains, sur ses réflexions prises à *la volée*, durant ses lectures, son écriture.

³¹² Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*. *Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, 2-La mémoire de la littérature, pp. 54-55.

pp. 54-55.

313 Gustave Flaubert, *Correspondance*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, I, p. 302, cité dans Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 57.

³¹⁴ Michel Schneider écrit : "Chaque livre est l'écho de ceux qui l'anticipèrent ou le présage de ceux qui le répèteront.". Cité dans Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. op.cit.*, p. 57.

^{315 «} Témoignages concrets d'intertextualité et de genèse, elles permettent d'observer le dialogue des livres et des manuscrits, l'espace transactionnel où l'écriture en train de se faire sur le déjà-écrit. » *Bibliothèques d'écrivains*, Paolo D'Iorio et

Compagnon assimile la « ré(é)criture » à un *travail de seconde main*, au *travail de la citation*³¹⁶ : « La citation répète, elle fait retentir la lecture dans l'écriture : c'est qu'en vérité lecture et écriture ne sont qu'une seule et même chose, la pratique du texte qui est pratique du papier. La citation est la forme originelle de toutes les pratiques du papier, le découper-coller, et c'est un jeu d'enfant. »³¹⁷ Et d'ajouter :

« Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture. Lire ou écrire, c'est faire acte de citation. La citation représente la pratique première du texte, au fondement de la lecture et de l'écriture ; citer, c'est répéter le geste archaïque du découper-coller, l'expérience originelle du papier, avant que celui-ci ne soit la surface d'inscription de la lettre, le support du texte manuscrit ou imprimé, un mode de la signification et de la communication linguistique. »³¹⁸

La lecture constitue alors la première étape de ce travail. En effet, l'auteur y décèle les éléments de genèse de son œuvre – en cours ou à venir –, il y puise les éléments d'intertextualité de ses propres romans. Il peut se créer un jeu entre l'auteur qui reprend – ou *cite* – et l'auteur du texte *originel*, souvent son auteur favoris, jeu de citations qu'il peut pousser jusqu'au pastiche. Ainsi Marie NDiaye, puise entre autres dans ses lectures les embryons et squelettes de ses histoires à venir. Par exemple, à la lecture du *Pays des merveilles* de J.C. Oates peut-être a-t-elle choisi de reprendre le nom d'un des personnages, Hilda, pour sa propre pièce de théâtre, *Hilda*. Toute une *intertextualité*³¹⁹ parcourt alors le texte nouveau, ce qui l'ouvre sur une antériorité ; le texte n'est pas une entité close et indépendante. « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre »³²⁰. La *mosaïque* est ici plus un processus qui produit le texte à partir de – morceaux de – textes anciens, que des influences subit par l'auteur.

« Le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre (de les prendre ensemble), c'est-à-dire de les lire [...]. Réécrire, réaliser un texte à partir de ses amorces, c'est les arranger ou les associer, faire les accords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence : toute

Daniel Ferrer (éd.), Paris, CNRS éditions, 2001, consulté [en ligne] le 12 juin 2017, https://www.fabula.org/actualites/p-d-iorio-et-d-ferrer-dir-bibliotheques-d-ecrivains_2233.php.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

³¹⁶ Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 32.

³¹⁹ Le terme *intertextualité* est apparu pour la première fois dans les travaux de Julia Kristeva dans *Semiotiké* : recherches en sémanalyse (1969).

Jid. D'une certaine façon, ceci rappelle la célèbre maxime de Lavoisier : « [...] rien ne se crée, ni dans les opérations de l'art, ni dans celles de la nature, et l'on peut poser en principe que, dans toute opération, il y a une égale quantité de matière avant et après l'opération ; que la qualité et la quantité des principes est la même, et qu'il n'y a que des changements, des modifications. » Lavoisier, *Traité élémentaire de chimie*, 1864, consulté [en ligne] le 20 mai 2017, http://www.lavoisier.cnrs.fr/ice/ice_page_detail.php?lang=fr&type=text&bdd=koyre_lavoisier&table=Lavoisier&bookId=8 9&search=no&typeofbookDes=Ouvrages&facsimile=off&cfzoom=1.5&pageOrder=10. Ainsi que : Lavoisier, *le parcours d'un scientifique révolutionnaire*, « 2 - Lavoisier chimiste », consulté [en ligne] le 20 mai 2017, http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/doslavoisier/contenu/alternative/alter2_textes.html.

l'écriture est collage et glose, citation et commentaire. »321

L'auteur est ici actif, il est entrain de *bricoler* son texte, de le construire morceau par morceau, de le découper-coller à partir de ses lectures successives : « Lire un crayon à la main [...] cerner du texte d'un fort trait rouge ou noir, c'est tracer le patron de la découpe. »³²² Ainsi *L'Auteur*, de Borgès, initialement « El Hacedor » est tiré de l'espagnol *hacer*, « faire », et synonyme de *poiètès* en grec, soit un faiseur, fabricant, fabricateur, artisan, ouvrier. La traduction, plus que *l'auteur*, aurait pu être littéralement : *le Bricoleur*. L'auteur est plus proche du bricoleur que de l'ingénieur. Citer, c'est couper-coller des morceaux d'un texte ancien dans un texte nouveau, c'est procéder par un découpage :

« [...] il faut garder le souvenir de cette pratique originelle du papier, antérieure au langage, mais que l'accès au langage n'abolit pas tout à fait, pour en suivre la trace toujours maintenue, dans la lecture, dans l'écriture, dans le texte, dont la définition la moins restrictive (celle que j'adopte) serait : *le texte, c'est la pratique du papier*. Deux parmi les plus grands auteurs de ce siècle témoigneraient pour cette définition, Joyce et Proust. Celui-là, qui faisait figurer les ciseaux et le pot à colle, *scissors and paste*, comme objets emblématiques de l'écriture ; et celui-ci qui comparait volontiers son travail, lorsqu'il épinglait de-ci de-là ses "paperoles", à celui du couturier qui bâtit une robe plutôt qu'à celui de l'architecte ou du constructeur de cathédrales. Et dans le texte, comme pratique complexe du papier, la citation réalise de manière privilégiée une survivance qui réjouit ma passion pour le geste archaïque du découper-coller. »³²³

Cet art de la compilation et de l'emprunt n'est pas sans rappeler le pour « glaner somewhat » des essais de Stendhal.

2. Hypertextualité et intertextualité : hypertextes / hypotextes

« Nous ne faisons que nous entregloser. » MONTAIGNE

« Parler, c'est tomber dans la tautologie. » BORGÈS

Le *Dictionnaire Flammarion de la Langue Française*³²⁴ définit ainsi l'*hypertexte*: « Texte littéraire dérivé par rapport à un autre qui lui est antérieur et lui sert de modèle ou de source, d'où des phénomènes de réécriture possibles comme le pastiche ou la parodie. » D'après cette définition on apprend que l'*hypotexte* est le texte littéraire « antérieur », qui « sert de modèle ou de source », qui est donc plus ancien et qui sert à une réécriture, à une littérature du *second degré* eût dit Genette. Dans son ouvrage critique *Palimpsestes*³²⁵, il définit cinq

³²¹ Antoine compagnon, La seconde main..., op.cit., p. 39.

³²² *Ibid.*, p. 23.

³²³ *Ibid.*, p. 19-20.

³²⁴ Dictionnaire Flammarion de la Langue Française, Paris, Flammarion, 1998.

³²⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

catégories de liens entre les textes : la *transtextualité*, l'*intertextualité*, la *paratextualité*, la *métatextualité*, l'*hypertextualité* et enfin l'*architextualité*. En effet,

« L'intertextualité est selon Gérard Genette réservée à la présence effective d'un ou de plusieurs textes dans un autre texte, qui se manifeste sous la forme de la citation qui est la forme la plus littérale et la plus explicite, du plagiat, littéral mais non avoué, l'allusion moins littérale et moins explicite. Le deuxième type de relation transtextuelle est la paratextualité: elle se définit dans la relation du texte avec le hors texte du livre lui-même. Le troisième type de relation est la métatextualité qui désigne la relation de commentaire qui unit un texte à un autre texte, dont il parle. Il s'agit de la relation critique. Avant de donner la définition de l'hypertextualité, qui est la quatrième relation, la cinquième relation est l'architextualité elle apparaît à ses yeux comme la plus implicite et la plus abstraite car elle renvoie au genre, qui est le plus difficile à définir et des plus variable. Néanmoins malgré la proximité des termes il ne faut peut-être pas confondre une théorie littéraire sur « l'hypertextualité » définie ainsi :

"J'ai délibérément différé la mention du quatrième type de *transtextualité* parce que c'est lui et lui seul qui nous occupera directement ici. C'est donc lui que je rebaptise désormais *hypertextualité*. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire (...) Comme on le voit par ces exemples, l'hypertexte est plus couramment considéré comme une œuvre *proprement littéraire*".

L'hypertexte est donc un texte supérieur et postérieur à un autre texte qu'il travestit, transforme, réécrit. »³²⁶

On songe alors à la nouvelle de Marie NDiaye : « Les Garçons », placée au centre de son livre *Tous mes amis*³²⁷. Ce récit est – très vraisemblablement – une réécriture³²⁸ de la nouvelle « Aux champs » de Guy de Maupassant, qui se trouve dans *Les contes de la bécasse*³²⁹. Rappelons brièvement la trame de celle-ci : deux familles, les Tuvache et les Vallin, élèvent chacune leurs enfants, dans l'entente et la paisibilité – malgré la misère – dans une symétrie parfaite : trois garçons et une fille d'un côté, trois filles et un garçon de l'autre. Un jour, Madame Henri d'Hubières, une aristocrate, s'arrête regarder les enfants jouer. Ne pouvant en avoir, elle les désire et propose alors à la famille Tuvache une somme contre un de leurs enfants, un garçon. Son mari, Monsieur d'Hubières, discute du même compromis avec l'autre famille, les Vallin, qui se laissent convaincre et le laissent « emporter » leur fils unique. L'entente entre les deux familles est rompue, les Tuvache accusant les Vallin d'avoir vendu un de leur enfant. Les Vallin s'enrichissent à vue d'œil – ce qui viendrait presque valider leur choix et en faire oublier la morale – pendant que les Tuvache s'appauvrissent peu à peu. La mise en avant d'abord évidente

328 Entre autres réécritures pratiquées par Marie NDiaye, celle-ci nous a paru un exemple pertinent, et significatif.

³²⁶Aurélie Cauvin, La Littérature Hypertextuelle, analyse et typologie, Paris, Université de Cergy Pontoise, 2001, consulté [en ligne] le 21 mai 2017, http://www.memoireonline.com/03/07/405/m_la-litterature-hypertextuelle-analyse-et-typologie13.html.

³²⁷ Marie NDiaye, *Tous mes amis*, Paris, Minuit, 2004.

³²⁹ Guy de Maupassant, « Aux champs », dans Les Contes de la bécasse, Paris, Le Livre de Poche, 1984, pp. 113-120.

des inégalités sociales laisse alors place à une ironie toute amère et cruelle : lorsque, des années plus tard, le fils Vallin revient voir ses parents, métamorphosé, affichant une certaine aisance et un certain niveau de vie, le fils Tuvache, Charlot, ne retient pas sa jalousie et se retourne contre ses parents, leur reprochant de l'avoir « sacrifié », de l'avoir empêché de vivre cette vie – tant désirée. Il décide de partir, de quitter cette famille qui a refusé de le vendre. Dans son analyse de cette nouvelle, Dominique Rabaté souligne :

« [...] l'habileté du dispositif narratif qui déstabilise tout point de vue moral, en opérant un incroyable renversement de ce qui est considéré normalement comme bon et juste. La narration à la troisième personne reste distante [...]. La neutralité du narrateur rend encore plus cruelle la situation qu'il raconte. [...] L'ironie fonctionne donc ici par la durée diégétique. » 330

On peut tout de suite constater une filiation avec l'écriture de Marie NDiaye qui use du même procédé narratif pour retourner la situation de façon totalement inattendue, et même cruelle, tout en n'apportant aucun jugement moral. Rabaté ajoute que « le mécanisme de ces renversements échappe à toute prévision moralisatrice. »³³¹ Il voit dans le plaisir du lecteur – possible par la distance qui lui est accordée avec les protagonistes, par la « position d'extériorité un peu sadique » – « la réalisation ironique du désintéressement kantien »³³².

La nouvelle « Les Garçons »³³³ de Marie NDiaye est récrite à partir de la trame principale de la nouvelle de Maupassant : soit la vente d'un enfant par sa famille à une femme riche. La focalisation se fait par le jeune René qui voue une admiration à la famille Mour, jusqu'à la jalousie. Comme dans le texte originel – l'hypotexte –, c'est l'arrivée d'une femme bourgeoise, ici E. Blaye, qui joue le rôle d'élément déclencheur du récit : soit le départ d'un de leurs deux fils, Anthony, qu'elle emporte avec elle. Comme à son habitude, NDiaye laisse un flou flotter sur les évènements, les personnages, les faits. Ainsi, on ne sait d'abord pas bien quel rôle tient René. Le constat de la réussite et de la métamorphose du fils Mour se fait alors via Internet – signe de modernité dans le récit – puisque la mère ne cesse d'aller y contempler les photographies d'Anthony : « la prodigieuse métamorphose [...] prend une tournure proprement fantastique, ou fantasmatique. »³³⁴ De plus, on remarque le nom de famille « Mour » : privé du « a », le signifiant *amour* change de signifié – [a]Mour – « Mour », et, la famille semble alors avoir droit à un *amour* défaillant, elle semble même privée de l'amour qui assurerait peut-être sa cohésion. Rabaté y voit un « jeu onomastique qui fait entrer les personnages dans un réseau

330 Dominique Rabaté, « Exercice de la cruauté » dans L'Esprit Créateur, « Marie NDiaye's Worlds / Mondes de Marie

NDiaye », Warren Motte et Lydie Moudileno (dir.), vol. 53, n°2, été 2013, p. 91.

³³¹ *Ibid.*, p. 92. ³³² *Ibid.*

³³³ Marie NDiaye, *Tous mes amis*, Paris, Minuit, 2004.

³³⁴ Dominique Rabaté, « Exercice de la cruauté », op.cit., p. 94.

symbolique implicite et incomplet », dans un « système instable »³³⁵. L'échec de la famille est ici mis en évidence par le nom et la privation entraîne la dissolution : « La décomposition de la famille Mour est pourtant à peine au centre du récit, dans un monde, le nôtre en ce début de vingt-et-unième siècle voué aux recompositions et aux remplacements familiaux [...]. » Mais « là où Maupassant maintenait, avec une ironie qui joue sur tous les clichés sociaux, une sorte d'équilibre possible des forces en présence, NDiaye accentue les dissymétries. »³³⁶ S'éloignant du réalisme, du naturalisme, son récit est souvent opaque, confus : « L'univers que décrivent les textes de NDiaye repose ainsi sur des accélérations incompréhensibles, qui défient l'ordre normal des représentations, mises en crise. Le réalisme se transforme en une nouvelle manière de fantastique, là où règnent métamorphoses et rajeunissements inquiétants. »³³⁷

Finalement, les différences entre l'*hypotexte* et l'*hypertexte* sont notables – malgré la trame commune – et « entre Maupassant et NDiaye, c'est peut-être l'irréalisation réelle du monde [...] qui s'est opérée et les nouveaux modes d'écriture d'une réalité virtualisée doivent refléter cette transformation. » Le récit de Marie NDiaye se conclut de manière brutale par le désir le plus cher du jeune René, être vendu à une famille riche, comme Anthony, tournant au pur cauchemar : le jeune garçon monte à l'avant dans la voiture venue le chercher, celle-ci montrant des signes de richesses encore plus importants que celle de E. Blaye. La voiture démarrant, il ose enfin regarder qui est au volant. Le texte nous dit alors qu'« un cri d'horreur lui monta aux lèvres », cri qu'il retint, dans « un filet de voix épouvantée, soumise, pleine de regret »³³⁸.

La fin de cette histoire en forme de conte est particulièrement cruelle, et « comme souvent chez Marie NDiaye, le récit se clôt sur une fin suspendue »³³⁹. Marie NDiaye réécrit la nouvelle de Maupassant, mais au-delà, elle l'actualise, l'adapte au monde moderne.

³³⁵ *Ibid.*, p. 93.

³³⁶ Ibid.

³³⁷ *Ibid.*, p. 94.

³³⁸ Marie NDiaye, « Les Garçons », *Tous mes amis*, Paris, Minuit, 2004, p. 109.

³³⁹ Dominique Rabaté, « Exercice de la cruauté », op.cit., p. 95.

B. Une écriture onirique et ambivalente

L'écriture palimpsestique ndiayïenne se double alors d'une écriture onirique et ambivalente : apparaissent en trame de fond les *contes traditionnels* et les *rêves* et hallucinations des personnages.

1. Les contes-types en filigrane

Dominique Rabaté, au sujet des livres destinés à la jeunesse de Marie Ndiaye, écrit : « Les livres pour la jeunesse littéralisent plus directement les métamorphoses fantastiques qui traversent les romans en leur donnant le naturel des contes. » S'il est plus aisé de voir apparaître la magie et les métamorphoses ceux-ci, il est possible de les déceler dans nos œuvres. En effet, dans *Trois femmes puissantes* et *Ladivine*, on peut retrouver à travers la trame narrative des *conte-types*, reconnaissables par tous. Les personnages semblent alors renvoyés à leurs *alter ego* de contes traditionnels. Ils traversent de nombreuses épreuves empreintes de merveilleux qui font de leurs aventures des parcours initiatiques, et finalement à des *épopées* :

« L'épopée, réactualisation ambiguë par l'intermédiaire d'un code nouveau, mobilise les réserves d'expérience, rassemble la tradition mythique et légendaire en une structure littéraire qui la déverse dans le temps historique qui commence. Elle est aussi en communion constante avec le *conte*; entre les rameaux de la *narrativité orale*. »³⁴⁰

Cela renforce l'aspect merveilleux car tout ce qui leur advient devient symbolique, voire allégorique.

Nous connaissons tous le conte de *Cendrillon*. Charles Perrault³⁴¹, s'inspirant de toute une tradition orale bien antérieure à lui³⁴², en écrit une version : *Cendrillon ou la Petite pantoufle de verre*. En réalité, ce sont les frères Jacob et Wilhelm Grimm³⁴³ qui, réécrivant le conte en y insérant une part de cruauté³⁴⁴, ont permis de le fixer sous la forme qu'on lui connaît dans l'imaginaire collectif. Selon celui-ci, *Cendrillon* est une jeune-femme qui a perdu sa mère et dont le père, après avoir pris pour épouse une horrible et cruelle femme, meurt, la laissant orpheline et abandonnée. La belle-mère se trouve être une marâtre qui abuse d'elle, la traitant

³⁴⁰ Daniel Madelnat, L'épopée, Paris, PUF, 1986, p. 48.

³⁴¹ Charles Perrault écrit sa version du conte en 1697.

³⁴² Il y est fait mention dans la Bible, dans l'*Odyssée*, d'Homère, ou encore dans de nombreux mythes et légendes remontant jusque dans l'Antiquité.

³⁴³ Les frères Grimm récrivent le conte en 1812.

³⁴⁴ Ils jouissaient en effet d'une certaine liberté de création dont ne pouvait profiter Perrault qui encourait une censure provenant de la Cour.

comme une souillon³⁴⁵, une domestique à qui elle fait tout faire dans sa demeure, mais qui gâte ses précieuses filles. Cendrillon est néanmoins aidée tout au long par les oiseaux et rêve d'une vie meilleure, ailleurs.

Ainsi, Khady Demba, orpheline et en deuil après la mort de son mari, vit chez sa belle-famille. Elle cohabite avec ses belles-sœurs, mieux traitées et mieux habillées qu'elle. Apparaissent alors les topos de la marâtre et des belles-sœurs, méchantes et orgueilleuses qui profitent de sa présence pour l'humilier. Alors que Khady est vêtue d'un simple pagne, elles portent des robes et jupes qu'elle se confectionnent dans du tissu orné de dessins multiples :

« Les serpents se mordant la queue, gris sur fond jaune, et les gais visages féminins, bruns sur fond rouge, surmontant l'inscription "Année de la Femme Africaine", [...] serpents et visages multipliés par dizaines, monstrueusement écrasés là où le tissu plissait » (TFP, p. 270)

Ces motifs de tissus typiquement africains aux couleurs vives – rouge et jaune – contrastent avec la situation de Khady. Ils témoignent du bien vivre et du bien-être de ses belles sœurs, alors qu'elle n'a rien et qu'elle est maltraitée par sa famille, ignorée. Elle voit alors des « serpents et visages multipliés par dizaines » et « monstrueusement écrasés » là où se trouvent les plis du tissu comme s'ils bougeaient, dansaient une valse infernale, étaient vivants et avaient une vie autonome, comme s'ils la narguaient et l'accablaient. Ils en deviennent affolants, terrifiants même. La mention « Année de la Femme Africaine » vient comme une ironie toute cruelle au regard de sa situation si désespérée. Margarete Zimmermann y voit un « commentaire ironique sur l'émancipation des femmes africaines »³⁴⁶. Ces serpents, incarnant la figure archétypale de l'Ourovore – *Ouroboros*³⁴⁷ –, « dansaient une ronde mauvaise dans son esprit, supplantant la bonne et nébuleuse figure de son mari »³⁴⁸, et « incarnent la sourde menace d'un pouvoir maléfique »³⁴⁹. Ces sœurs de substitution sont terrifiantes et cruelles. Elles ne s'adressent à Khady qu'en criant, l'ignorent ou l'accablent de « paroles sarcastiques sur [s]a nullité »³⁵⁰. Leurs mains, « dangereuses, provocantes, indéchiffrables »³⁵¹, se font présage de mort. Khady vit dans la peur. Tout comme Cendrillon, elle rêve d'un *ailleurs* et pour elle, c'est

³⁴⁵ Nom qui lui est d'ailleurs donné dans certaines versions.

³⁴⁶ Margarete Zimmermann, «Le jeu d'intertextualité dans *Trois femmes* puissantes », dans Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (dir.), *Une Femme puissante : l'œuvre de Marie NDiaye, Amsterdam*, Rodopi, 2013, p.286-287.

^{347 « &}quot;Ourovore" vient du grec οὐροδόρος, désignant un serpent dévorant (δόρος: "dévorer") sa propre queue (οὐρο). On utilise également les termes ouroboros en français, et uroboros en anglais comme en allemand. » « En guise de mise en bouche. L'ourovore. », Jean-Loïc Le Quellec, Jung et les archétypes. Un mythe contemporain, Auxerre, Sciences Humaines, 2013, p. 17. À ce sujet, voir: « En guise de mise en bouche. L'ourovore. », Jean-Loïc Le Quellec, Jung et les archétypes. Un mythe contemporain, Auxerre, Sciences Humaines, 2013, pp. 16-40.

³⁴⁸ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, op.cit., p. 270.

³⁴⁹ *Ibid*.

³⁵⁰ Ibid., p. 265.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 270.

la France, le continent Européen, semblable à un eldorado lointain où elle vivrait mieux et elle ne perd jamais espoir de l'atteindre. Elle garde toute contenance, et surtout toute sa force vive, intérieure, sa *puissance*, car jamais elle ne doute d'être « unique en tant que personne », irremplaçable : « Elle avait été satisfaite d'être Khady Demba, il n'y avait eu nul interstice dubitatif entre elle et l'implacable réalité du personnage de Khady Demba. » Malgré son « infime portion de vie » elle est aussi humaine et réelle que les autres, peut-être même plus : « [...] elle ne doutait pas – qu'elle était indivisible et précieuse, et qu'elle ne pouvait être qu'elle-même. » 352

Tout comme son alter-ego de conte, elle semble guidée par les oiseaux. Et si l'une est une souillon aux yeux de sa belle-famille, elle, devient une *pauvre chose*, une chose sans intérêt, sans forme, sans nom, sans bruit. Elle vit dans le silence, dans l'effacement à force d'humiliations. Elle devient *moins que rien* :

« Khady savait qu'elle n'existait pas pour eux. Parce que leur fils unique l'avait épousée en dépit de leurs objections, parce qu'elle n'avait pas enfanté et qu'elle ne jouissait d'aucune protection, ils l'avaient tacitement, naturellement, sans haine ni arrière-pensée, écartée de la communauté humaine, et leurs yeux durs, étrécis, leurs yeux de vieilles gens qui se posaient sur elle ne distinguaient pas entre cette forme nommée Khady et celles, innombrables, des bêtes et des choses qui se trouvent aussi habiter le monde. » (TFP, pp. 268-269)

Si Khady Demba vit, par un jeu d'intertextualité de l'auteure, le conte de *Cendrillon*, Rudy Descas de son côté, dans le récit central de *Trois Femmes Puissantes*, est plongé dans un autre conte, celui d'*Alice aux pays des merveilles*³⁵³, de Lewis Carroll. D'après ce conte, alors qu'elle s'ennuie dans son jardin une après-midi pendant que sa grande sœur lit, Alice, une petite fille, voit passer un lapin blanc, vêtu d'une redingote, tenant une montre à gousset. Il s'exclame « Je suis en retard! En retard! En retard! » puis s'évanouit dans la nature. Elle décide alors de le suivre et fait une chute vertigineuse et sans fin dans son terrier. Par la suite, alors qu'elle essaie désespérément de le rattraper, elle découvre le *Pays des Merveilles*. Elle se réveille finalement dans son jardin, sans savoir si ce *pays* existe réellement ou si ce n'était qu'un rêve. Ainsi, Rudy décrit un « interminable », un « infini et pénible rêve » dont il ne sort jamais. Comme *Alice*, il tombe indéfiniment, interminablement, dans son *rêve, dans le terrier* du lapin. Il est tourmenté par l'incohérence de tout ce qui lui arrive. Et comme le lapin, il semble obsédé par l'heure, le temps qui passe : il est continuellement en retard. À la fin du récit, Rudy quitte la maison de sa

³⁵² *Ibid.*, p. 266.

³⁵³ Les Aventures d'Alice aux pays des merveilles, et Ce que vit Alice à travers le miroir, de titre original Alice's adventures in the wonderland, est un roman qui a été écrit en 1865 par Lewis Carroll, nom d'auteur de Charles Lutwidge.

mère, la conscience libérée de toute culpabilité. Le poids de la culpabilité, ce qui pesait chez lui, finalement c'était sa mère. Lorsqu'il décide de s'en défaire, de ne plus jamais lui rendre visite, il s'en trouve immédiatement soulagé. C'est une sorte de réveil, un retour brusque et rapide à la réalité. On retrouve cette idée de *rêve*, ainsi que de l'émergence d'un long sommeil dans le *contrepoint*: « S'éveillant, émergeant d'un rêve vaporeux [...] »³⁵⁴. C'est pourtant sa voisine, Pulmaire – nom répété de nombreuses fois dans le *contrepoint* –, qui s'en éveille. Serait-ce vraisemblable alors que ce soit elle qui ait rêvé tout ceci ? Ceci du moins expliquerait son attitude quand elle aperçoit sa voisine Fanta par la fenêtre. Est-ce le rêve de la *vieille Pulmaire* qui a plongé Rudy dans cette aventure obsédante et tous ces tourments ? Est-ce ce qui est donné à lire au lecteur ? Rien n'est moins sûr, car l'écriture de NDiaye est ambivalente et opaque, joue de cela pour déstabiliser son lecteur.

D'autre part, il existe un conte traditionnel africain intitulé Le Geste de Fanta Maa³⁵⁵, narrant l'histoire du chasseur Fanta Maa – littéralement « le fils de Fanta » – fils de Baa Fanta : Baa Fanta est une femme forte et qui s'impose dans son village mais dont le mari n'offre pas de fils. Un djinn vient à sa rencontre et lui en propose un. De leur union, naît Fanta Maa. Ce récit, entre conte fantastique et récit initiatique, oppose au héros des forces maléfiques qu'il doit combattre au moyen de pouvoirs surnaturels. Mais, il est trompé par les animaux qui veulent sa perte et conspirent contre lui. Ils lui envoient un des leurs sous les traits d'une femme qui le séduit et le tue. La morale est « jusqu'à la fin du monde / plus jamais femme trahira homme » et l'homme se gardera de lui faire confiance. Au-delà d'une opposition homme/femme, elle semble surtout insister sur le fait qu'il ne faut pas se fier aux apparences et rester sur ses gardes. Ce conte de Fanta Maa peut avoir inspiré plusieurs éléments de Trois Femmes Puissantes à Marie Ndiaye, comme par exemple le nom de Fanta. Elle connaissait sans doute cette histoire traditionnelle du Sénégal, notamment à travers ses lectures de contes africains. Le djinn du conte rappelle étrangement le démon assis sur le ventre du premier récit, ce démon mystérieux, dont on apprend peu de choses. Or, un « djinn » est un « esprit de l'air, bon génie ou démon, dans les croyances arabes »356. Dans la tradition africaine, les génies se cachent sous diverses apparences. Ils peuvent être bienveillants ou malveillants, prendre la forme d'animaux - protégés dans ce cas -, ou d'êtres humains, être rattachés à un lieu, un groupe social, une famille voire une personne et loger dans la végétation, tel que dans les arbres.

³⁵⁴ Marie NDiaye, Trois..., op.cit., p. 258.

³⁵⁵ Le Geste de Fanta Maa, conte, consulté [en ligne] le 2 juin 2016, https://www.yumpu.com/fr/document/view/16732443/cultures-africaines-rencontre-de-literatures-orale-en-afrique/11.
356 Le Petit Robert, Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française, [Paul Robert], Paris, Dictionnaires Le

Robert, 2014.

Ainsi, le *démon* de *Trois Femmes Puissantes*, loge dans l'arbre, le flamboyant, suit Norah tout au long de son séjour dans la maison de son père, semble lié à celle-ci – à elle et sans doute aussi à la maison – et vient *s'asseoir sur le ventre*. Il apparaît qu'il est un de ces esprits.

D'après Marthe Robert, « le conte découle d'une rêverie primitive [...]. »³⁵⁷

« [...] le conte ne s'entoure des nuages de l'utopie que pour mieux suggérer où il se tient en réalité, et en quoi les lieux, les personnages, les évènements qu'il laisse à dessein dans le vague trouvent leur vraie définition. [...] Il dit roi en montrant le père quelconque, royaume en évoquant le lieu bien clos du foyer, il était une fois en rappelant le passé de l'enfance [...]. Jamais quoiqu'il en dise il ne s'évade de ce petit monde familier; tout au plus peut-il feindre en lui suscitant un double fabuleux, mais à la fin le double lui-même rentre au foyer humain, et le fabuleux redevient le quotidien.

Dépayser pour divertir, mais aussi pour évoquer ce qu'il y a d'occulte et d'interdit dans les choses les plus familières, tout l'art du conte est là, dans ce déplacement de l'illusion qui consiste à afficher le faux pour obliger à découvrir le vrai. »³⁵⁸

Le conte se fait merveilleux que pour mieux dire le monde et ses vicissitudes. Il se pare d'un *double fabuleux* dans le seul but finalement de témoigner et subvertir un quotidien familier que l'on ne souhaite pas voir. Aussi, selon Nathalie Fontane-Wacker, « le merveilleux n'est qu'un outil pour dire le réel »³⁵⁹ :

« À l'inverse du roman " réaliste ", qui s'efforce d'ajuster la fiction à ce qu'on admet communément comme une image plausible du réel, il fait parade de son irréalité, exhibe ses invraisemblances, grossit, rapetisse, déforme, dénature ses éléments sans le moindre souci d'être cru [...] Cependant cette invitation au voyage dans l'irresponsabilité du fantastique n'est que l'alibi d'un réalisme plus profond, un chemin de traverse au bout duquel la vérité retrouve ses commencements charnels [...]: les histoires à dormir debout sont celles qui tiennent le mieux éveillé. »³⁶⁰

Le *réalisme magique*, dans ce qu'il peut avoir de paradoxal et d'oxymorique, permet à Marie NDiaye de créer une sensation d'*étrange* en composant avec le merveilleux à partir de la réalité la plus triviale voire médiocre. Selon Katherine Roussos, son écriture est un « mélange minimaliste du poétique et du satirique [qui] juxtapose la monotonie du quotidien et l'intervention d'une magie qui véhicule des métamorphoses, à elles seules capables de surmonter l'inertie et la tyrannie du vide. »³⁶¹. La magie vient alors rompre le réel, le cours continu de la vie et du monde. Elle le subvertit : « en transgressant les lois du réel, la magie ouvre la voie au possible », elle « transcende le quotidien et le connu. »³⁶² Les métamorphoses

³⁵⁷ Marthe Robert, Roman des origines et origines du roman, Paris, Grasset, 1972, pp. 81-82.

³⁵⁸ *Ibid.*, pp. 101-102.

³⁵⁹ Nathalie Fontane-Wacker, L'étrangeté..., op.cit., p. 105.

³⁶⁰ Marthe Robert, *Roman ..., op.cit.*, pp. 102-103.

³⁶¹ Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 12.

³⁶² *Ibid.*, pp. 7-9.

et mutations sont une clé de son œuvre : « cette facilité des transformations, cette sorte de continuelle métamorphose des êtres est le postulat fantastique de l'œuvre » et « c'est de la résistance au devenir que surgit l'écart proprement fantastique. » Chez Ndiaye, comme chez d'autres auteurs du réalisme magique contemporain, d'après Nathalie Fontane-Wacker « le réel procède d'une reconstruction par le psychisme des données sensibles, d'une appréhension particulière » 4, tandis que Raymond Trousson « définit le réalisme magique comme un fantastique intérieur », « la réfraction du réel dans une conscience », « l'irruption du surnaturel [...] dans la conscience » 365. Il s'agit alors de perception et de conscience et donc de *psychè*. Le réalisme magique agit dans l'intériorité du personnage :

« Le réalisme magique introduit une confusion entre ce qui existe hors du sujet et ce qui n'existe qu'en fonction de lui, ou, pour mieux dire, entre ce qui est réellement objectal, "empirique", et ce qui, sous les apparences du monde sensible, n'est qu'une pseudo-matière, porteuse d'une vérité purement spirituelle. »³⁶⁶

2. Des rêves surgit la réalité

Dans ses récits, Marie NDiaye donne une place au rêve et au cauchemar, créateurs de doutes, d'incertitudes, et donc, d'un malaise lors de la lecture : quelle est la part de vrai, de réalité, quelle est la part d'illusion, de rêve, d'imaginaire ? Quelle est la part rêvée, cauchemardée, voire fantasmée, par le personnage ? Y en a-t-il une ou, est-ce lié à l'écriture, à la lecture ?

De façon liminaire, voyons le sens des mots rêve et cauchemar.

D'après Le Littré³⁶⁷,

« *Rêve : Combinaison involontaire d'images ou d'idées, souvent confuses, parfois très nettes et très suivies, qui se présentent à l'esprit pendant le sommeil. »

La condition du rêve est donc le sommeil que le réveil vient interrompre.

Selon Le Robert³⁶⁸.

« *Rêver : de *resver*, vagabonder, délirer, méditer, laisser aller son imagination à une *rêverie*, penser vaguement à, imaginer.

85

³⁶³ Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, op.cit., pp. 34-35.

³⁶⁴ Nathalie Fontane-Wacker, L'étrangeté..., op.cit., p. 112.

³⁶⁵ Raymond Trousson, « Du fantastique et du merveilleux au réalisme magique », dans Jean Weisgerber (dir.), *Le Réalisme magique : roman, peinture, et cinéma*, Lausanne, L'Âge de l'homme, 1988, pp.35-36.

³⁶⁶ Michel Dupuis et Albert Mingergrün, « Pour une poétique du réalisme magique », dans Jean Weisgerber (dir.), *Le Réalisme magique*, *op.cit.*, p. 224.

³⁶⁷ Le Nouveau Petit Littré, op.cit.

³⁶⁸ Le Petit Robert, op.cit.

« *Cauchemar : de quauquemaire, mot picard de cauche, impératif de cauchier – du latin calcare, fouler, presser, marcher, piétiner et calceare, chausser - et du néerlandais mare, fantôme. • Un rêve pénible dont l'élément dominant est l'angoisse. • Une obsession effrayante. • Une personne ou chose qui importune, obsède, fait peur. »

Rudy Descas, voix principale du deuxième récit de Trois femmes puissantes, ne peut sortir d'un « interminable » « rêve pénible et vaguement avilissant » 369. Il s'y enfonce lentement, irrémédiablement. Son rêve «infini», se répète, sans fin. Mais il est aussi a-vil-issant, dégradant, et le rend méprisable, vil. L'expression est ainsi répétée tout au long du récit³⁷⁰, comme une rengaine, un refrain : une longue litanie cauchemardesque. À nouveau ici semble apparaître une mélodie en fond du récit. Le rythme est lent, cyclique, enclos sur lui-même : Rudy ne peut sortir de ce rêve puisqu'il est « perdu comme il l'était dans les marges de la vraie vie »³⁷¹, à côté de sa vie, coincé dans un cauchemar labyrinthique, tel Alice dans le terrier du lapin. Et tout comme Alice, toute son histoire semble confuse, comme un cauchemar interminable, une spirale démentielle, qui le rend un peu plus fou à chaque ligne du récit, d'autant que ce rêve n'est, en réalité, autre chose que la vraie vie : « la froideur monotone de ce rêve interminable qu'était devenue sa vie, à son grand étonnement – sa vraie, sa pauvre vie »³⁷² ou encore « comment s'extraire, s'était-il demandé avec une lucidité froidement désespérée, de ce rêve infini, impitoyable, qui n'était autre que la vie même ? ... »³⁷³

Sa rencontre avec « la curieuse statue en pierre blanche d'un homme nu dont le dos courbé, la tête basse, les bras lancés en avant semblaient attendre avec terreur et résignation »³⁷⁴, dont il observe une « intime ressemblance entre le visage de la statue et le sien », ne fait que renforcer la confusion. Sa personne et la statue se confondent. Lui, Rudy Descas, simple ouvriercuisiniste, qui n'a rien fait de spécial ni de grandiose dans sa vie, ne mérite pas qu'on lui érige un monument, et pourtant il pense avoir son effigie au centre de la ville. Il s'identifie. Très vite, cette statue devient source d'« embarras, puis [de] malaise », « plus comique qu'affligeant », et son « trouble s'était accru à la vue du monstrueux appareil génital que l'artiste [...] avait sculpté dans l'entrejambe de son héros, forçant Rudy à se sentir l'objet d'une cruelle dérision tant était pitoyable l'opposition de l'attitude veule, désarmée, et des bourses énormes. »³⁷⁵ Alors qu'elle

³⁶⁹ Marie NDiaye, Trois..., op.cit., p. 99.

³⁷⁰ Dès l'incipit, on rencontre : « un rêve pénible et avilissant » (TFP, p. 101), puis, « chargement de rêves pénibles, de rêves avilissants » (TFP, p. 102), « dans le débris d'un rêve pénible, d'un rêve avilissant » (TFP, p. 103), etc.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 101. ³⁷² *Ibid.*, p. 115.

³⁷³ *Ibid.*, p. 170.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 103.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 104.

incarne « son héros » et qu'elle lui ressemble, la statue affiche « terreur et résignation » dans une attitude renfrognée, renfermée sur elle-même, soumise et apeurée. Un paradoxe pour cet homme, fier, qui se veut fort et viril, comme semble aussi l'exprimer le visage de la statue, leur faisant un autre point commun : « hommes fiers sachant exactement où les mènent chacun de leurs pas résolus ». Ces héros *fiers aux pas résolus*, sont en fait totalement perdus, confus, et n'adoptent plus cette attitude. Ces mots apparaissent ici comme une ironie cruelle. En réalité, si la statue apparaît soumise et pathétique, c'est sous le regard de Rudy qui est totalement égaré dans le cours de sa journée et de sa vie. Il en vient à s'identifier à elle, à voir en elle sa propre image ridiculisée, avilie, humiliée. Il la perçoit très probablement ainsi car il n'a plus de repère et que c'est sa propre attitude, tout son mal-être, qu'il projette sur la statue.

Il évite alors de regarder la statue mais un « réflexe malveillant » attire son regard sur ce rondpoint :

« [...] vers la face minérale qui était la sienne, cette claire et vaste figure d'apparence si virile penchée avec crainte, puis vers les testicules disproportionnés, et il en était venu à éprouver de la rancune et presque de la haine envers ce Gauquelan qui avait réussi, en plus, [...] à vendre son œuvre à la ville pour quelque cent mille euros. » (TFP, p. 104)

Il en vient même à haïr le créateur de l'œuvre pour son travail et pour les sous qu'il a récupéré de sa vente. Il y a une « cruelle dérision », un *grotesque*, en particulier du fait que Rudy se retrouve en cette statue et s'identifie à elle. Pourquoi cet homme – qui se pense – sûr de lui se reconnaît-il dans une statue aussi avilie ? Il semble qu'il soit malmené par l'écriture de NDiaye et que, peut-être, son *rêve avilissant* lui impose cette stature. Alors, la statue ne serait que l'expression de ses sentiments les plus profonds, les plus enfouis, ceux d'un homme qui, à force de fautes et de culpabilité, s'est diminué, recroquevillé – physiquement et psychiquement –, amenuisé... Il s'est affaibli jusqu'à n'être plus que violence, brutalité et paranoïa, par manque de confiance en soi. On reconnaît le traitement fait à d'autres personnages de NDiaye, mais aussi peut-être une inspiration des personnages beckettiens. Rudy est ainsi convaincu que la terre entière lui en veut, lui veut du mal, ou souhaite l'humilier. Déjà bien amorcée, sa paranoïa s'en trouve exaltée : il croit à l'infidélité de Fanta, sa femme, avec son patron, Manille, qu'il envisage même de tuer : « Je devrais le buter, non ? Manille ? »³⁷⁶. Il est seul contre tous à défendre sa mère bien qu'il soit lui-même persuadé de sa folie. Il atteint petit à petit un extrême degré de folie. Cette statue devient un élément supplémentaire du *cauchemar*, elle vient

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 175.

renforcer le rêve pénible et avilissant :

« C'était comme si [...] Gauquelan avait profité de son sommeil ou de son innocence pour le faire figurer dans un ridicule photo pornographique qui aurait rendu Gauquelan plus riche et Descas plus pauvre, grotesque — comme si Gauquelan ne l'avait tiré d'un rêve pénible que pour l'enfoncer dans un rêve avilissant. » (*TFP*, pp. 104-105)

Tout au long du récit, Rudy parle seul, et cherche péniblement à sortir de l'impasse. On assiste à un monologue à haute voix du personnage où la démence s'accroît à chaque instant : « Ce récit, dont les fragments s'associent les uns aux autres dans un rapport de contiguïté, selon une modalité qui rappelle la libre association d'idées, renvoie à la pensée du narrateur déclaré sous la première personne du singulier. » En fait, « [...] ce personnage un peu simple d'esprit est analysé jusqu'au plus profond de son intimité et de ses pensées les plus secrètes. » Et d'ajouter, « Cette narration soliloque se donne comme un reflet direct d'une psyché dont les mécanismes de pensée seraient rudimentaires, infantiles ou primaires. »

« Il doit parler de façon continue [...] à haute voix en suivant le fil de ses pensées, toutes celles qui lui viennent à l'esprit et qu'il donne ainsi au lecteur, pleines de répétitions, avec le retour obsessionnel de certains désirs, de certaines angoisses, dans un désir qui caractérise la narration. » ³⁷⁷

Il ne cherche pas à communiquer, puisqu'il est seul, mais se parle à lui-même. Tout cela permet au lecteur de connaître au premier degré, sans intermédiaire, toutes ses pensées, toutes ses divagations et finalement de *pénétrer littéralement* sa *psyché* :

« Le discours, qui n'a pas de fonction de communication [...], est instauré de telle sorte qu'elle permet au lecteur de pénétrer littéralement ce personnage incompris et très probablement incompréhensible. Cette construction est exemplaire dans la façon dont elle rend l'épaisseur interne d'un personnage a priori inaccessible. »³⁷⁸

Sa fantasmagorie est encouragée par le double intertexte ajouté par NDiaye :

```
« Et je m'endeuille profondément, car je suis en grand effondrement. [...]
Car je suis en grand effondrement. [...]
Tout ce qui m'était à venir m'est advenu. [...]
Que sont mes amis devenus, que j'avais si près tenus et tant aimés ? [...]
Ces amis m'ont bien failli. [...]
Car jamais, tant que Dieu m'assaillit, je n'en vis un seul à mes côtés. [...]
Et il ventait devant ma porte et il les emporta. » (TFP, pp. 101-111)
```

Phrase par phrase il apparaît, en italique, dans le texte. « Rêve » lancinant dont veut

³⁷⁷ Lucrèce Delangle, *Le Réalisme merveilleux..., op.cit.*, pp. 130-131.

³⁷⁸ Ibidem.

« s'extrai[re] » Rudy, mais dont il ne peut pas³⁷⁹, ce poème de Rutebeuf³⁸⁰ vient donner un fond mélodique, un fond sonore, semblable à une mélodie, une radio qui s'allume toujours dans la tête de Rudy mais qui ajoute encore à son désarroi. Elle semble apparaître dans le texte quand celui-ci remonte dans sa Nevada et paraît lui rendre inaudible le monde réel un peu à la façon d'un *brouhaha* toujours présent dans sa tête. Cela le coince davantage dans son rêve. Dans le même temps, elle vient éclairer son récit : Rudy se sent esseulé, abandonné par ses proches, par ses amis comme sa famille et ce peut-être au moment où il a le plus besoin d'eux. Sa vie ne lui convient guère et il porte le poids d'une culpabilité écrasante dont il ne sait comment se débarrasser et qu'il transforme alors en colère par manque de moyen pour l'extérioriser, la canaliser ou même la guérir. Finalement, il se sent trahi par tout son entourage qui, lorsqu'il est *assailli*, *effondré*, est absent. Aussi Rudy est-il piégé seul dans sa vie, dans son rêve :

```
« Ceux qui sont en mariage ressemblent au poisson étant en grand eau en franchise... [...]
```

- « [...] qui va et vient où il lui plaît et tant va et vient qu'il trouve une nasse... [...]
- « [...] où il y a plusieurs poissons qui se sont pris à l'appât qui était dedans, qu'ils ont senti bon et flairant, et quand celui poisson le voit il travaille moult pour y entrer... [...]
- « [...] et va tant à l'environ qu'il trouve l'entrée et il entre dedans, cuidant être en délices et plaisances, comme il cuide que les autres soient, et quand il y est il ne s'en peut retourner... [...]
- « Et quand il y est il ne s'en peut retourner. [...]
- « Il ne s'en peut retourner. [...]

[...] mais il ne s'en peut retourner, [...] » (*TFP*, pp. 170-175)

Apparaît ici un nouvel intertexte qui, comme une fable, voire un poème, vient mettre en lumière le piège dans lequel se trouve Rudy, tel un *poisson ferré dans une nasse*. Elle vient donner une morale à son histoire en comparant son *mariage* au piège dans lequel tombent les poissons : « et tant va et vient qu'il trouve une nasse ». Ceci rappelle le « tant va pot à l'eve que brise » du *Roman de Renart*, ou encore *Les Fables* de Jean de La Fontaine, ancêtre de notre expression « tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse », dont la morale est qu'à s'exposer trop à un danger, on finit par le subir. Mais Rudy a pris un risque, s'y expose, et le voilà pris dans la nasse, *il ne peut s'en retourner*. Ce dernier vers est de nombreuses fois répété ce qui insiste sur le fait qu'il est piégé. Il semble avoir scellé son destin non seulement par le mariage mais par l'acte commis quand ils étaient, lui et Fanta, encore en Afrique³⁸¹. Après cela, là-bas,

³⁷⁹ Marie NDiaye, *Trois..., op.cit.*, p. 170.

³⁸⁰ Il s'agit d'un poème Rutebeuf, « La complainte de Rutebeuf », que Marie NDiaye insère ici entre les lignes de son propre récit. Il fût associé à un autre poème, « La Griesche d'Yver », pour composer les paroles de la chanson « Pauvre Rutebeuf » chantée par de nombreux interprètes dont Léo Ferré dans Le Guinche en 1956. Voir en Annexes : « Annexe 3 : Les poèmes de Rutebeuf : intertexte de *Trois femmes puissantes »*.

³⁸¹ Marie NDiaye, *Trois..., op.cit.*, pp. 188-190.

Il n'avait plus d'emploi, plus d'avenir, et avait l'impression finalement de n'être plus personne. Partir pour la France représentait pour lui un renouveau, une renaissance, mais la fin de la fonction d'enseignante de sa femme, et peut-être même de toute possibilité de carrière. Ainsi est-il est piégé dans son *pénible et avilissant rêve* mais aussi, par sa pesante culpabilité. Il porte le fardeau du meurtre que son père a commis et qui, à travers son acte, se répète d'une certaine manière. Il reproduit ainsi les erreurs de son père sur sa propre vie. Il ne veut surtout pas être un meurtrier, surtout pas reproduire ce qu'a fait son père dont il a honte, en somme *ne pas être son père*. Au poids de cet acte commis en Afrique, s'ajoute celui d'avoir fait venir Fanta en France, de l'avoir finalement contrainte à ses propres malheurs, à son *rêve avilissant*.

Khady Demba, personnage du troisième et dernier récit de *Trois femmes puissantes*, doit surmonter de nombreuses épreuves. Le deuil de son mari, l'absence de famille, les abandons répétés, l'isolement et la solitude, les humiliations, sont l'amorce de son *cauchemar éveillé*. Elle tente d'en sortir et de rejoindre sa cousine Fanta, qui a une situation en France, dans l'idée de retrouver un semblant de vie, de mener une vie décente. Mais, comme dans un cauchemar où tous les éléments sont contre soi, son parcours est semé d'embûches. Le réveil est brutal, elle vit une fin *cauchemardesque* : en escaladant le grillage qui marque la frontière, elle tombe « abandonnant », « lâchant prise », « son crâne heurta[nt] le sol »³⁸².

Ainsi, tous les personnages de NDiaye semblent osciller entre *rêve* et *cauchemar* : il y a « distorsion dans le contenu », « comme une extension de rêves ou de cauchemars, de mauvais rêves plutôt. Des rêves en action »³⁸³.

Norah, héroïne du premier récit de *Trois Femmes Puissantes*, est plongée dans un véritable cauchemar.

Selon Le Littré³⁸⁴,

« *Cauchemar : Sentiment de poids incommode sur la région épigastrique pendant le sommeil [...]. » • « Homme qui pèse sur nous d'une façon très importune. »

En effet, le « démon assis sur le ventre » vient peser sur la poitrine de sa victime lorsqu'elle est endormie.

Quand on se sent mal, préoccupé, inquiet, on parle aussi de boule au ventre, ou de poids sur

-

³⁸² Ibid., p. 332-333.

³⁸³ Xavier Person, « La vie ordinaire selon Marie Ndiaye. *Quant au riche avenir* », [entretien], *Le Matricule des Anges*, n°017, septembre-octobre 1996.

³⁸⁴ Le Nouveau Petit Littré, op.cit.

la poitrine. Ici NDiaye joue sur cette double sémantique pour faire avancer son personnage, Norah, entre réalité et cauchemar, et illustrer le malaise qu'elle ressent tout au long du récit. Peut-être que Norah est plongée dans une forme de sommeil, une somnolence, et que cette sensation de poids sur le ventre est alors le poids du cauchemar, du *cauchemardesque* qui l'accable. Ou simplement, vit-elle très mal son retour dans la maison de famille – qu'elle ne se remémore pas –, des réminiscences du passé un peu trop lourdes à supporter, ses retrouvailles avec ce père vieillissant et autoritaire, et tout ce à quoi elle est confrontée avec ce retour en Afrique. Dans les pires instants, où tout échappe à Norah – la visite à son frère en prison, les humiliations de son père, etc. –, elle devient incontinente, comme un enfant qui lors d'un *cauchemar* ne peut se retenir dans son lit la nuit. Elle est apeurée. Elle n'est plus maître de son corps. Son mal-être psychique engendre un mal-être physique réel.

Ainsi, tous ces moments où le lecteur perçoit le *démon assis le ventre* ou le *rêve infini et avilissant*, ne seraient-ils pas les véritables rêves, les cauchemars respectifs de Norah et de Rudy? Quant à Khady Demba, elle rêve sa vie et vit un réel cauchemar. Qu'est-ce qui fait alors partie du *rêve* dans lequel elle se plonge sciemment pour échapper à la vie, et de la vie même? Se mue-t-elle vraiment en oiseau ou s'imagine-t-elle oiseau dans les derniers instants de sa vie, comme une dernière échappatoire, à la vie, au cauchemar, à la mort? Ou encore, dans une plus froide et plus dure réalité, se pense-t-elle oiseau dans une dernière hallucination d'une exilée, désespérée, qui ayant tout tenté, jusqu'à grimper à un grillage pour fuir absolument, est tombée et dont le crâne a violemment heurté le sol?

« [...] le propre de Khady Demba, moins qu'un souffle, à peine un mouvement de l'air, était certainement de ne pas toucher terre, de flotter éternelle, inestimable, trop volatile pour s'écraser jamais, dans la clarté aveuglante et glaciale [...] » (*TFP*, p. 333)

Marie NDiaye fait de son personnage un être éternel, sans fin, qui paraît glisser sur le monde. Elle la sublime dans la mort. Sa vie, cruelle, agonisante, fait place à une mort douce, confuse et légère. NDiaye remplace sa chute mortelle et violente par un vol : Khady devenue *moins qu'un souffle*, un *mouvement de l'air*, *flott[e]* car elle est *trop volatile* pour *s'écraser jamais*. Elle *ne* peut *pas toucher terre*. Entre l'oiseau qu'elle aperçoit pendant sa chute – le saut de l'ange ? – et l'ange, elle devient *éternelle*, *inestimable*. L'auteure lui rend hommage, lui rend toute sa noblesse, abîmée, usée par la vie. Dans cette écriture *floue*, ambivalente, elle la pare des qualités inaliénables d'être humain : *Khady Demba*, ce nom c'est son identité, et ça on n'a pu lui enlever.

Elle en fait une héroïne une, unique et puissante³⁸⁵.

Il est alors difficile de faire la part du réel et de l'irréel, du naturel et du surnaturel, à la lecture tellement rêve et réalité sont se mêlent, s'enchevêtrent. Selon Lucrèce Delangle, le registre onirique permet en fait d'atteindre un autre niveau de compréhension de réel : « [...] l'auteur nous laisse le choix, rappelant cette conception de la philosophie idéaliste, d'après laquelle, selon Schopenhauer, le monde n'a pas de réalité en soi ; il n'est qu'un rêve (ou un cauchemar) qui n'a pas plus de réalité substantielle que celle provoquée par le sommeil. »³⁸⁶ Le récit mêle alors réel et irréel et produit alors de la confusion tout en respectant le code réaliste.

« Le rêve, qui est un des moyens par lequel on reçoit, indirectement, la réalité n'en serait pas une simple déformation imaginaire, mais une autre perception, ayant au moins autant de valeur que la perception empirique. Le registre onirique fonctionne alors comme un nouveau niveau de compréhension du réel [...]. Et cette stratégie narrative permet en outre l'amalgame du naturel et du surnaturel ; ces récits [...] présentent en effet cette sorte d'autre niveau de compréhension du réel selon lequel la réalité est rendue de manière sensible et confuse, dans l'effet qu'elle produit, comme dans cette perception déformée que nous en donnent les rêves. Cet autre niveau, producteur de mystère, agit un peu comme une sorte de filtre sur les niveaux réaliste et surnaturel, brouillant leurs limites respectives, effaçant leur frontière, les faisant fusionner de telle sorte qu'ils s'amalgament avec la plus grande des harmonies. Il s'apparente un peu à ce que Scheel a pu définir comme "code du mystère" mais ici, au lieu de se substituer au code du surnaturel, il s'additionne à lui, l'amplifiant, l'harmonisant avec le code réaliste. [...] Des rêves semble surgir la réalité et de la réalité naissent les rêves, leur liaison singulière justifiant parfois la présence de la surnature. »387

Les rêves permettent de faire surgir les plus profondes pensées et émotions humaines. Le filtre flou, confus, qu'ils produisent, instaure une ambivalence, une incertitude, et finalement met en évidence une réalité parfois crue. Ainsi, Khady au bas de ce grillage a bien chu, elle disparaît réellement. Sa vie est celle d'une exilée qui rêve d'une vie plus belle ailleurs, de sortir de son enfer quotidien. Mais cette mort se double d'une mort nietzschéenne, une mort libératrice : « Mourir fièrement quand il n'est plus possible de vivre avec fierté » 388. Elle échappe au monde cruel qui, depuis le départ de chez elle, n'a fait que la malmener, la brutaliser, l'abîmer et finalement, à la fin de son parcours, chuter. Elle se libère de ses entraves et se retrouve en l'oiseau.

³⁸⁵ Comme nous l'avons vu précédemment – dans II.B.1. Les contes-types en filigrane – Khady a une force vive intérieure car jamais elle ne doute d'être « unique en tant que personne », irremplaçable : « Elle avait été satisfaite d'être Khady Demba, il n'y avait eu nul interstice dubitatif entre elle et l'implacable réalité du personnage de Khady Demba. » Malgré son « infime portion de vie » elle est aussi humaine et réelle que les autres : « [...] elle ne doutait pas – qu'elle était indivisible et précieuse, et qu'elle ne pouvait être qu'elle-même. » (TFP, p. 266.) Elle ne doute pas de sa puissance.

³⁸⁶ Lucrèce Delangle, Le Réalisme merveilleux..., op.cit., p. 153.

³⁸⁷ *Ibid.*, pp. 157-158.

³⁸⁸ Nietzsche, Le Crépuscule des Idoles, « Édition française des Œuvres philosophiques complètes », Paris, Gallimard, 1974, p. 129.

C. Jeu des intertextualités : mythes, légendes et religion

Rappelons en préambule, l'amour particulier de Marie NDiaye pour la littérature classique entre autres homérique et les Lettres. Ses récits sont parcourus d'intertextes classiques, mythologiques, mais aussi d'inspirations bibliques, de figures mythiques et légendaires, de références aux contes traditionnels et à la religion. Si elle est une grande érudite, elle aime enrichir ses œuvres de ses lectures et expériences personnelles et reprend à son compte les mythologies grecque et latine, les actualise.

Dans Décoloniser l'imaginaire, citant Gilbert Durand, Katherine Roussos écrit :

« Selon Gilbert Durand, les trois grands mythes de l'Occident sont privés du sacré : "Nous vivons encore du vieux Prométhée du XIX° siècle, il est dans nos pédagogies ; nous vivons encore dans nos médias d'une façon assez intensive du mythe de Dionysos ; et nous vivons un tout petit peu seulement du nouveau mythe du XX° siècle, qui est ce mythe hermétiste [...]" Le mythe de Prométhée est celui de l'hyper-productivité : s'accaparer les pouvoirs divins pour les employer à des fins technocratiques. [...] Le mythe de Dionysos crée l'illusion d'échapper à la pression de l'hyper-productivité, dans des orgies de satisfaction instantanée. De l'insuffisance du positivisme et des mythes prométhéen et dionysien surgit le mythe hermétiste : la recherche des savoirs anciens. »³⁸⁹

Selon Nathalie Fontane-Wacker, citant Marie-Catherine Huet-Brichard :

« Le mythe est : "Une référence hors-texte qui appartient à un autre champ du domaine culturel (l'histoire des religions ou l'anthropologie, et un élément constitutif d'un texte. Parce qu'il est dehors et dedans, étranger et semblable, ses liens avec la littérature relèvent de l'étrangeté." [...] Marie NDiaye joue pleinement de cet écart, de cette aporie qui caractérise l'expression littéraire du mythe : celui-ci peut en effet "s'incarner dans un récit, mais il ne se résume pas en lui puisqu'il se constitue de la somme de ses différentes versions." »³⁹⁰

On trouve de nombreuses figures mythiques traversant les récits de Marie NDiaye : les oiseaux ont une place de choix, les sorcières, les sirènes, les démons, etc.

1. Entre Incube et Œdipe

De nombreuses croyances liées au cauchemar existent :

« Les peuples superstitieux de la Germanie croyaient que le cauchemar était produit par un génie malfaisant, un incube, qui, pendant le sommeil, venait s'asseoir sur la poitrine et la comprimait de manière à gêner la respiration. Notre mot *cauchemar* est

³⁸⁹ Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire..., op.cit.*, p. 22. Cité: Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, Paris, A. Michel, 1997, p. 159 et pp. 43-44.

³⁹⁰ Nathalie Fontane-Wacker, *L'étrangeté du quotidien...*, op.cit., p. 230. Cité: Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2001, p. 4 et p. 42.

formé du nom donné à cet incube dans les idiomes germaniques et du latin *calcare* (...) »³⁹¹.

Figure dont le mythe est commun à de nombreux pays, l'*incube – incubus*, « couché sur » – est « une espèce de démon »³⁹², un esprit malfaisant, qui vient peser sur la poitrine de ses victimes endormies et peut les étouffer³⁹³. Michel Psellos le décrit ainsi :

« À partir de quels symptômes peut-on repérer celui qui est tourmenté par un incube ? À partir du mouvement difficile du corps ainsi que de la torpeur, d'un sommeil aussi anormalement lourd, d'une sensation d'accablement qui l'oppresse, de sorte qu'il se sent suffoquer quand il dort ou qu'il pense que quelqu'un l'a assailli qui, en oppressant son corps, s'efforce de le faire s'évanouir par étouffement. »³⁹⁴

Le démon assis sur le ventre du troisième récit de Trois Femmes Puissantes semble tout à coup l'incarnation de cet être mythologique.

Dès le début, Norah a la vision d'un homme pathétique et cruel de son père. Le soupçonnant d'être le véritable coupable du crime de sa femme – qui aurait dû être accuser à la place son frère Sony innocent, qui s'est rendu pour qu'il ne le soit pas – et tentant de l'acculer par tous les moyens en même temps qu'elle essaie de faire libérer Sony. Sa vision de son père empiète sur sa vie, celles de ses proches restés en France, et sur son objectivité. Et finalement, sur le récit, puisque le lecteur perçoit tout à travers elle :

« [...] elle avait eu l'idée malséante d'amener le mari chez leur père dans l'obscur espoir sans doute d'un affrontement grandiose au terme duquel Sony et sa mère seraient vengés et leur père confondu, sa cruauté démasquée et par lui-même avouée [...] » (*TFP*, p. 60)

Elle souhaite confondre son père, et déceler chez lui, *démasquer*, sa *cruauté*. Elle veut faire tomber les masques et les faux-semblants, dévoiler au grand jour son fond mauvais, la férocité et l'animalité dont il fait preuve : son côté *démoniaque*. Ce n'est pas seulement son père qu'elle décide d'affronter mais bien le démon en lui : celui qui les a privés de mère³⁹⁵, qui a emporté Sony :

« [...] Sony était bien celui qui avait payé le plus chèrement d'être né d'un tel homme. Quant à elle, oh, certes rien n'était achevé encore, il était possible qu'elle n'eût pas encore compris ce qui lui était réservé, à elle ou à Lucie, possible aussi que, le démon sur son propre ventre, elle n'eût pas encore réalisé qu'il était là, assis, guettant son heure. » (*TFP*, p. 70)

³⁹¹ A. de Chevallet, « Cauchemar », dans Origine et formation de la langue française, vol. 1, Part. 1, chap. 3, 1853, p.314-315, consulté [en ligne] le 2 juin 2016, http://www.archive.org/stream/origineetformati01chevuoft#page/314/mode/2up.
³⁹² Le Nouveau Petit Littré, op.cit.

³⁹³ Démon mâle, représenté souvent avec des pieds de bouc avec des cornes, parfois semblable aux satyres, etc. Le mythe dit aussi qu'il vient, en opposition aux *succubes*, abuser des femmes mariées endormies qui n'ont pas eu d'enfant.

³⁹⁴ Michel Psellos, *Anecdota Graeca* et *graecolatina*, II, p. 231.

³⁹⁵ Mère qui est d'ailleurs totalement absente de leur vie et qui n'apparaît qu'une seule fois dans le récit.

Il l'a emporté loin d'elle en le ramenant avec lui en Afrique quand il avait seulement cinq ans et elle huit. Comme une lancinante obsession, elle n'envisage que le moment où « elle les aurait délivrés, Sony et elle, des démons qui s'étaient assis sur leur ventre quand elle avait huit ans et Sony cinq »³⁹⁶. Démons qui pèsent depuis tant d'années, somme toute depuis leur enfance. Ce pourrait-il que ce démon assis sur leur ventre représente ce père abîmé mais qui toutes leurs vies a été trop autoritaire, trop présent, et exigent ? Ainsi est répété tout au long du récit : « Un démon s'était assis sur le ventre du garçon de cinq ans et ne l'avait plus quitté depuis. »³⁹⁷, « Tout ça, c'est parce que notre père t'a enlevé à nous quand tu avais cinq ans ! »³⁹⁸ ou encore « Norah avait l'habitude de défendre les cas de femmes mortes [...] non pas de prendre en pitié leurs bourreaux [...] fussent-ils de malheureux garçons sur le ventre desquels un démon s'était assis quand ils avaient cinq ans. »³⁹⁹

Ce démon pèse non seulement sur Sony et Norah, mais il s'est imposé sur toute la fratrie : « Car sur son ventre à elle aussi un démon s'était assis. » 400, « Quel démon s'était assis sur le ventre de sa sœur ? »401. Ainsi, la peur qu'il leur inspire les pousse aux pires déboires, les met dans les pires états. Leur sœur finit avec « un problème d'alcool », « réfugi[ée] au sein d'une communauté mystique », « maigre à faire peur, les cheveux longs et gris »⁴⁰². Le frère, en prison, affiche un « visage hagard », des « yeux creux et morts au-dessus des lèvres sèches comme détachées de leur propre sourire »⁴⁰³. Cette vision morbide, horrifique, fait de Sony un cadavre ambulant, un mort-vivant, qui pourtant continue de sourire « dans sa résolution de protéger le père »⁴⁰⁴, comme possédé. Quant à Norah, prise de « vertige » lors de sa visite à son frère, « horrifiée », elle se « cramponn[e] au grillage, craignant de perdre conscience », et, « avec consternation », se rend compte « qu'elle était en train d'uriner » dans une « imposs[ibilité] de contrôler »⁴⁰⁵. Ce père détient un tel pouvoir sur ses enfants qu'ils ne sont plus capables de prises de décisions autonomes, critiques et libres. Ils sont comme sous sa coupe. À ceci s'ajoute qu'il leur inspire peur et respect au point qu'ils soient incapables de se libérer et il pèse ainsi sur chacun d'eux, lourd démon, vil incube : « Il lui semblait n'avoir aucune échappatoire, qu'il la tenait, qu'il les tenait tous en vérité depuis qu'il avait enlevé Sony,

³⁹⁶ Marie NDiaye, Trois..., op.cit., p. 97.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 61.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 67.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁰¹ *Ibid*., p. 65.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 67.

⁴⁰³ Ibidem. 404 Ibid., p. 96.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, pp. 66-68.

imprimant sur leur existence la marque de sa férocité. »⁴⁰⁶. Ce père omniprésent, même quand il est physiquement absent, les incarne. En démon, il les possède, les dépossède de leur être : « Qu'avait-il fait d'eux tous ? Il était chez lui partout, installé en chacun d'eux en toute impunité et, même mort, continuerait de leur nuire et de les tourmenter. »⁴⁰⁷ Le père représente donc bien ce démon, assis sur leurs ventres, qui pèsent sur leurs vies depuis toujours, comme un véritable démon. Comme un génie maléfique, incube, ou plus métaphoriquement, comme un cauchemar qui pèse sur leurs vies. Norah s'est donnée pour mission salvatrice de faire innocenter son frère Sony du crime dont il est accusé. Mais au-delà, elle veut les sauver tous les deux des griffes de leur père-démon : à la fin, elle y parvient. Elle l'a déniché du flamboyant, elle a trouvé sa cachette, son nid, son antre : « sa fille Norah était là ; près de lui, perchée par les branches [...], pourquoi serait-elle venue se nicher dans le flamboyant [...]? » Elle se place au même niveau, forte d'avoir compris toute la complexité de son père, ses forces mais aussi ses faiblesses. Elle est enfin capable de sérénité car elle le voit sous son vrai jour : un homme qui a changé, vieilli, qui certes n'a pas été un bon père, mais est un simple homme. Alors qu'elle l'a débusqué et démasqué, il s'en trouve le cœur « alangui », l'esprit « indolent » ; dans une parfaite symétrie, lui est affaibli, elle devient forte, puissante.

Il parait intéressant alors de s'attarder un instant sur le mythe d'Œdipe: il existe de nombreuses versions⁴⁰⁸ de cette histoire qui fait partie intégrante de la mythologie grecque. Œdipe, fils de Laïos, roi de Thèbes et de Jocaste, fut abandonné après qu'un oracle ait prédit son destin, afin que ses parents échappent à la prédiction. On le trouva et le nomma Œdipe⁴⁰⁹. Il fut élevé par le roi de Corinthe, Polybe. Plus tard, quand il consulta lui-même un oracle pour mieux comprendre ses origines, on lui dévoila le fameux augure: il allait commettre un parricide et épouser sa propre mère. Il ne retourna donc pas dans son royaume adoptif, et prit la fuite. Sur son chemin, il tua un homme lors d'une querelle, ce qui accomplit la première partie de la *prophétie*, puisqu'il s'agissait de son véritable père, Laïos. Par la suite, il rencontra le Sphinx et résolut ses énigmes. Il devint alors roi de Thèbes, et épousa sa vraie mère, Jocaste. Après que la peste eût envahie la ville, on voulût trouver le meurtrier du premier roi pour le bannir, persuadé que sa présence était à l'origine de la maladie. Quand on découvrit la vérité,

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁰⁸ Voir : Sophocle, Œdipe roi. Homère, Iliade, Paris, Gallimard, 1975, chant XXIII, pp. 518-519, vers 676-680. Homère, Odyssée, Paris, Gallimard, 1955, chant XI, p. 213, vers 271-280. Voir aussi : Œdipe, mythologica.fr, 2015, consultés [en ligne] le 30 juin 2016, http://mythologica.fr/grec/oedipe.htm, et Œdipe, Wikipedia.org,

https://fr.wikipedia.org/wiki/%C5%92dipe#Sophocle_:_.C5.92dipe_roi_et_.C5.92dipe_.C3.A0_Colone.

⁴⁰⁹ Du grec *odein*, « être enflé », et *pous* « pied », soit *Oidípous*, « pieds enflés », il les avait enflés en effet par les cordes qui les lui serrés.

Jocaste se pendit, et Œdipe de désespoir se creva les yeux⁴¹⁰.

Dans *Trois Femmes Puissantes*, à la fin du troisième récit, Norah semble apaisée, libérée d'une charge, d'un poids. Elle est maîtresse de la situation et d'elle-même. Elle semble avoir pris du recul, dépassé la colère et la haine qu'elle vouait à son père, et être capable de vivre maintenant. En témoigne le retour de son amour maternel, absent tout au long de son séjour dans la maison de son père : « elle avait cessé de se demander pourquoi elle ne doutait pas que renaîtrait en elle l'amour pour son enfant dès lors qu'elle serait allée au bout de ce qu'elle pouvait faire pour Sony, dès lors qu'elle les aurait délivrés, Sony et elle, des démons qui s'étaient assis sur leur ventre [...] »⁴¹¹. Elle est à la fois dans l'acceptation, de ce lieu, de cette maison et des souvenirs qu'on lui prête, et qui y sont liés :

« [...] elle acceptait l'idée qu'elle avait peut-être, dormi dans cette même chambre, car il était maintenant plus simple pour elle d'admettre, le cœur ouvert, une telle éventualité, que de la rejeter avec effroi et colère, de sorte qu'elle laissait sans crainte l'envahir une impression de déjà-vu qui pouvait aussi bien provenir de ce qu'elle avait traversé en rêve ce qu'elle vivait à présent » (*TFP*, p. 92)

Mais elle est aussi dans une forme de renoncement de sa relation avec son père. Si d'abord, elle tente de comprendre : « Elle aurait apprécié, à cet instant, de pouvoir se réfugier dans le clair-obscur doré parfumé du grand arbre ! »⁴¹², si un instant, elle se met à sa place, « comme si elle s'était assise simultanément sur le ventre de chacun. »⁴¹³, elle comprend rapidement que, pour se sortir de cette situation, elle doit « pour Sony comme pour elle, être forte et fine manœuvrière »⁴¹⁴ face au père. Elle l'affronte. Norah a décidé : elle sera une femme forte, une femme *puissante* : « [...] Tout était en ordre, finalement, songeait-elle froidement exaltée. Il lui semblait regarder enfin dans les yeux le démon qui s'était assis sur le ventre de son frère, elle pensait : Je vais lui faire rendre la gorge [...]. »⁴¹⁵

Cependant, le portrait du père, c'est à travers elle, la narratrice, qu'il nous est livré. Des yeux pleins de réminiscences du passé, de son ancien rapport à la figure paternelle, rapport père-fille que le lecteur ressent immédiatement conflictuel et humiliant :

⁴¹⁰ Notons que, d'après la tradition homérique, « Œdipe resta roi de Thèbes et il mourut à la guerre. », d'après une autre version, « il fut chassé par ses fils Étéocle et Polynice et par le roi Créon ; conduit par sa fille Antigone il se réfugia en Attique. », suivant une autre légende, « il fut emprisonné à Thèbes par ses fils Étéocle et Polynice et les maudit : d'où la querelle des deux frères et leur mort. Créon devint roi et chassa Œdipe, qui demanda l'hospitalité à Athènes. À Colone, il entra dans le bois des Euménides, où il disparut. », enfin « Pausanias raconte qu'Œdipe épousa une autre femme, Eurygamie, fille d'Hyperphas » et « selon d'autres, il mourut sous les traits des Érynnies. »

⁴¹¹ Marie NDiaye, Trois..., op.cit., p. 97.

⁴¹² *Ibid.*, p. 62.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 93.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

« [...] elle se souvenait de remarques cruelles, offensantes, proférées avec désinvolture par un 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 lèvres. » (TFP, pp. 14-15)

Les « peut-être » répétés du récit viennent encourager l'idée que tout ceci n'est *peut-être* que le fruit de son imagination, *rêve* ou idées folles d'une jeune femme un peu perdue obligée de retourner au pays de son père, malgré leurs rapports distants, froids et humiliants, dans sa maison dont « elle avait oublié l'adresse précise » et qui lui donne *une impression de déjà-vu* qui pourrait provenir d'un *rêve* car elle ne s'en souvient pas réellement. Qui pour cela a « marché longuement dans la chaleur », et arrive avec la sensation d'être « collante et sale, diminuée » avant même de retrouver son père. *Peut-être* que ce sont des hallucinations. Pourtant, le récit est donné comme si le père était réellement dans le flamboyant, comme si elle l'entendait se déplacer sur les branches.

« Dans la nuit [...], elle sortit de la maison oppressante, sachant cependant qu'elle ne trouverait pas la paix non plus dehors puisqu'il était là, guettant depuis les hauteurs du flamboyant. Et elle l'entendait sans le voir dans la nuit profonde et les bruits de sa gorge ou les menus déplacements de ses tongs sur la branche étaient infimes mais elle les entendait néanmoins et ils s'amplifiaient sous son crâne au point de l'assourdir. Elle se tenait là, immobile sur le seuil, pieds nus sur le béton tiède et râpeux, consciente que [...] il la voyait comme elle le voyait, lui, à croupetons dans ses vêtements clairs, sa figure effacée par sa propre obscurité. En elle luttaient la satisfaction de l'avoir découvert et l'horreur de partager un secret avec cet homme. » (TFP, p. 83)

Ce bruit peut être le bruit du vent dans les arbres que dans son délire elle apparente à son père perché. Et le lecteur est embarqué dans cette vision par son regard. Quoiqu'il en soit, le père n'est plus seul. Elle connaît son *secret*, et le partage.

À la fin⁴¹⁶ d'ailleurs, elle le rejoint dans l'arbre, se perche elle aussi sur une branche. Il la prend d'abord pour « l'étranger » qui doit se révéler, mais très vite l'identifie : « [...] sa fille Norah était là, près de lui, perchée parmi les branches défleuries dans l'odeur sure des petites feuilles, elle était là sombre dans sa robe vert tilleul, à distance prudente de la phosphorescence de son père [...] »⁴¹⁷ La question se pose, de son point de vue à lui : « pourquoi serait-elle venue se nicher dans le flamboyant si ce n'était pour établir une concorde définitive ? »

Cet arbre, dont les larges branches tombent sur la maison, a représenté cette chose qui *pèse* sur celle-ci, et finalement sur la famille, symbolisant aussi bien le père, que le poids pesant sur elle. Aujourd'hui, cette famille est en reconstruction se retrouve métaphoriquement dans l'arbre

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁴¹⁷ Ibidem.

qui prend tout à coup des allures d'arbre généalogique : le père s'y trouvait d'abord seul, en patriarche, puis la fille l'y rejoint, sur une branche adjacente. C'est finalement toute la famille, les ancêtres, les parents, puis les enfants, qui s'y retrouve, allégeant ce poids.

Le contrepoint fonctionne alors comme un pacte de paix sous-jacent scellé entre le père et la fille, toujours dans le non-dit, car ils ne communiquent pas, mais le père espère profondément que sa fille l'ait pardonné et qu'ils aient retrouvé ce lien familial, symbolisé par les deux personnages dans l'arbre – généalogique –. Norah a pansé ses plaies et est en paix avec ellemême, même si ses problèmes ne sont pas résolus, elle n'a plus cette rancune, à la limite de la haine, envers son père qui *pesait* sur elle – car c'est bien elle en réalité qui *pesait* –, et qui rendait malade son organisme. « Car c'était ainsi. Elle veillerait sur Sony, elle le ramènerait à la maison. C'était ainsi. »⁴¹⁸ « C'était ainsi » résume sa résolution et son acceptation des choses ainsi que sa détermination à aider son frère, Sony, à sortir de ce mauvais pas.

Finalement, NDiaye nous livre là l'histoire d'une famille déchirée par des problèmes, certes graves, mais d'une famille relativement ordinaire, avec des problèmes qui ont leur pareil dans la réalité. Elle nous confronte à la réalité d'une cellule familiale qui n'est pas un noyau parfait uni comme on aimerait le croire de façon romantique mais un ensemble d'individus, différents, qui par moments, ont des problèmes, s'entredéchirent et peuvent se faire beaucoup de mal. La famille contemporaine est divisée, explosée. Elle donne là l'image d'une société ayant oublié la solidarité pour l'individualité, égoïsme, qui est en perdition⁴¹⁹.

2. Une culpabilité et une trahison mythologiques trop pesantes

Cela étant, bien que Norah soit une femme, il peut y avoir un rapport dans son récit avec la théorie freudienne œdipienne : *Il faut tuer le père* nous dit Freud⁴²⁰, pour vivre, pour se libérer d'un poids, d'une charge, qui pèse – sur la poitrine – sur la vie. *Il faut tuer le père* pour avoir une relation avec la mère, disparue, mais qui peut être réapparaîtra une fois l'irréparable accompli. Enfin, *il faut tuer le père* peut-être pour s'établir soi-même en tant que mère⁴²¹,

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁴¹⁹ *Cf.* III.C. Une observation et un constat du monde : vers un humanisme contemporain. Et en particulier : 3. Subvertir et dénoncer : ironie, grotesque et satire.

⁴²⁰ Œdipe est avant tout une figure mythologique grecque. Il a cependant paru intéressant de faire entrer en résonnance, avec le texte de Marie NDiaye, « le complexe d'Œdipe », théorie psychanalytique freudienne – bien que son analyse propre soit parfois polémiquée et donc à nuancer. L'auteure ne recherche évidemment pas la rationalité de la psychanalyse, puisqu'il s'agit de création littéraire, d'œuvre, d'art, de romanesque, et ici de poétique, cependant il paraît plausible et envisageable qu'elle-même ait envisagé ainsi son écriture. Sur la théorie freudienne, voir : Sigmund Freud, Écrits philosophiques et littéraires, Paris, Seuil, 2015, et Christian Hoffman, Introduction à Freud. Le refoulement de la vérité, Paris, Hachette Littératures. 2001.

⁴²¹ Dans l'analyse de Freud, Œdipe est un homme qui tue son père afin de pouvoir être père à son tour.

retrouver son rôle de mère, pouvoir à nouveau aimer et s'occuper de ses filles⁴²². Ainsi, le rejet des enfants de la part du père paraît révélateur dans ce contexte, surtout qu'il est plus violent quand il s'agit de ses filles. *A contrario*, il se « reconnai[t] » en son fils – ce qui ne l'empêche pas de lui faire du mal et de peser sur sa vie à lui aussi.

Dans le deuxième récit de Trois Femmes Puissantes, le thème œdipien se manifeste tout autrement : Rudy est complètement désabusé de cette « France provinciale »423 où il n'a pas de place à la hauteur de ses compétences, où il est engoncé dans un métier manuel qui n'utilise aucune de ses capacités intellectuelles. De plus, il s'en veut d'avoir entraîné Fanta en France : « l'entrainer en France avec lui, au risque (il n'y songeait pas alors, s'en moquait presque) de sa chute à elle, et de l'effondrement de ses plus légitimes ambitions. »424 Elle-même était professeure en Afrique et se retrouve en France cloîtrée au foyer familial, place qui ne lui sied guère. Elle est de plus en plus malheureuse et dépérit à vue d'œil. Quand il y repense, il se souvient du moment où ils étaient encore là-bas : « peut-être lui en voulait-il aussi, obscurément, de transporter avec l'animation de la journée et des images du lycée dont il n'avait plus connaissance, et de se mouvoir encore dans un milieu qui avait exclu Rudy. Peut-être, obscurément, crevait-il de jalousie à son égard. » Ne supportant plus les nouvelles provenant de son ancien lycée, il s'enfuit quand elle aborde le sujet « l'interrompant alors, par cette dérobade, aussi nettement que s'il avait frappée à la bouche »425 Finalement, rester en Afrique c'eût été donner l'opportunité à Fanta de s'en sortir, de ne pas être atteinte par ses fautes. Mais c'eût aussi été accepter d'être le seul puni, de subir tous les jours en silence la jalousie de voir partir sa femme exercer le métier qui était anciennement le sien.

Fanta devient objet de jalousie, d'envie. Elle devient celle qui a su garder ce que lui a perdu, ce qu'on lui a retiré. Il ne sait plus l'aimer, il est débordé par ses sentiments, et devient obsessionnel, agressif et autodestructeur pour lui-même et pour sa vie avec elle : « Pour l'obsessionnel, [...] la pulsion de mort transform[e] l'amour en agression de l'objet. *Détruire, dit-elle* : l'objet dans la névrose obsessionnelle et le moi dans la mélancolie. »⁴²⁶ Repensant systématiquement à leur vie en Afrique, à ce qu'il leur a retiré à tous et plus particulièrement à ses fautes, Rudy n'avance pas, il régresse, se perd, s'isole, devient fou.

⁴²² Norah semble avoir perdu son amour maternel le temps qu'elle vit chez son père.

⁴²³ Marie NDiaye, *Trois..., op.cit.*, p. 225.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 232.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 233.

⁴²⁶ « Détruire, dit-elle » dans, Christian Hoffman, *Introduction à Freud. Le refoulement de la vérité*, Paris, Hachette Littératures, 2001, troisième partie, *Le refoulement de la vérité*, chap. VII, *Suite à l'« Au-delà du principe de plaisir »*, p.148.

- « Comme le moi est rendu responsable par le surmoi de ces intentions meurtrières contre l'objet, il ne peut que s'auto-torturer et ensuite exercer une torture systématique sur l'objet. Résumons les trois destins des pulsions de mort :
- Se révéler inoffensives [...];
- Se décharger en agressivité vers l'extérieur ;
- Rester internes en poursuivant en silence leur œuvre de destruction. Ce qui donne du point de vue de la moralité :
- Un ça totalement amoral;
- Un moi s'efforçant de l'être;
- Un *surmoi* hyper-moral et aussi cruel que le *ça* peut l'être. D'où cette conséquence : "[...] plus un homme restreint son agressivité vers l'extérieur, plus il devient sévère, donc agressif, dans son idéal du moi." *427. **428

Pourtant, c'est parce que son père, Abel Descas, était un meurtrier, que lui-même, devant son lycée, agresse un jeune garçon qui le provoque : « Fils d'assassin. »⁴²⁹ Par voie de conséquence, il perd son emploi, prend la – mauvaise – décision : partir avec sa famille pour la France, et y devient cuisiniste. Il se sent infiniment *coupable*, ce qui le rend brutal et violent. Il ne se contrôle plus et tombe petit à petit dans une *névrose* : « [...] la culpabilité normale s'interprète facilement comme le sentiment d'infériorité du névrosé qui repose sur une tension entre le moi et l'idéal du moi. »⁴³⁰ Cet idéal, Rudy, dans son infini désespoir, ne peut l'atteindre puisqu'il a tout détruit, il a anéanti toutes les chances, pour lui et sa famille. Sa culpabilité croît tellement en lui qu'il en vient au désespoir, à la paranoïa, puis à la haine. Il croit d'abord en l'infidélité de sa femme jusqu'au meurtre de son ami : « [...] l'agressivité envers l'extérieur, chassé hors du moi, lui revient par retournement contre lui par l'intermédiaire du *sur-moi*. C'est dans ce mouvement pulsionnel que "[...] s'enracine la conception de l'Être supérieur qui punit inexorablement." »⁴³¹ Les fautes de son père viennent s'imprimer sur sa propre vie. Mais cette *hérédité culpabilisante* est bien trop pesante :

« Oh, songeait Rudy [...], ce n'est pas Gauquelan qu'il eût été utile d'empêcher à jamais d'émerger de sa sieste [...] mais bien plutôt son père à lui, Rudy, aux intentions meurtrières nettement et fanatiquement établies en son cœur où se mêlaient sans cesse l'amitié et la colère, l'attachement aux autres et le besoin d'anéantir. Et n'était-ce pas le digne fils de cet homme-là qui avait pris plaisir à serrer le cou du garçon de Dara Salam [...] ? » (TFP, pp. 223-224)

Ainsi, le poids de la culpabilité que traîne Rudy ne fait que croître au point qu'il sombre progressivement dans la folie. Quand il tombe sur la statue de Gauquelan, il devient obsessionnel: « Le névrosé obsessionnel est également soumis aux reproches torturants sans néanmoins franchir le seuil de l'autodestruction. Il est [...] immunisé contre le danger du

⁴²⁷ Freud, « Le moi et le ça », dans *Essais de psychanalyse*, Payot, 1997, p.269-270.

⁴²⁸ « Détruire, dit-elle » dans, Christian Hoffman, *Introduction à Freud...*, op.cit., pp.148-149.

⁴²⁹ Marie NDiaye, *Trois..., op.cit.,* pp. 188-190.

⁴³⁰ « La déclaration de culpabilité » dans, Christian Hoffman, *Introduction à Freud..., op.cit.*, p.146.

⁴³¹ « Détruire, dit-elle » dans, Christian Hoffman, *Introduction à Freud..., op.cit.*, p.149.

suicide. » Et semble atteindre un point où il accepte son sort de *condamné* : « [...] son destin est alors accepté comme expiation d'une faute inconsciente dont l'objet se trouve souvent dans les générations précédentes. »⁴³² Le fort sentiment de *culpabilité*, *hérité* de son père⁴³³, entraine chez Rudy une nécessité de soulagement et donc une envie de meurtre et de violence. Il y a ici une force *cathartique* du crime qui donne une base réelle à un sentiment qui flottait dans le vide :

« Le sentiment inconscient de culpabilité peut pousser l'homme au *meurtre* pour l'attacher à un objet réel et offrir ainsi une possibilité de soulagement du moi. [...] Quoiqu'il en soit, le sentiment de culpabilité est normalement inconscient, tout comme l'Œdipe dont il n'est que l'héritier. »⁴³⁴

On retrouve dans les motifs de la culpabilité et de la faute héréditaire un rapport net avec la théorie œdipienne de Freud⁴³⁵.

Notons de plus que le père de Rudy Descas, *Abel*, porte un nom biblique. Abel est un personnage de la Genèse et du Coran, deuxième fils d'Adam et Ève, il est berger, garde le troupeau, et offre à Dieu les premiers nés de son troupeau et leur graisse. Son frère aîné, Caïn, est laboureur, il cultive la terre, et offre les fruits de la terre. Abel est alors tué par Caïn, par jalousie, Dieu ayant préféré son offrande. Est alors écrit dans les récits coranique et biblique qu'Abel est le premier humain à mourir, victime du premier meurtre et le premier à être enterré.

Dans *Trois Femmes Puissantes*, Abel Descas est trahi par son meilleur ami Salif, qu'il décide alors de tuer en lui roulant dessus. Il est lui-même assassiné par la suite d'une balle dans la tête : « [...] il [Rudy] reconnaissait l'effroi et la stupeur que provoquait toujours en lui la pensée de ce squelette aux os blancs qui avait eu nom Abel Descas, au crâne proprement troué de part en part, aux os si blancs, imaginait Rudy, dans la terre sableuse et chaude du cimetière de Bel-Air. »⁴³⁶ La trahison de son ami, son *frère*, évoque la trahison biblique de Caïn, bien qu'ici Abel

⁴³² Ibid., p.148.

⁴³³ Voir *supra*: II.C.1. Entre Incube et Œdipe. Ainsi que: 2. Une culpabilité et une trahison mythologiques trop pesantes.

⁴³⁴ « Détruire, dit-elle » dans, Christian Hoffman, *Introduction à Freud..., op.cit.*, p.147.

Voir : Sigmund Freud, Écrit philosophiques..., op.cit., en particulier : Le moi et le ça et Au-delà du principe de plaisir. Christian Hoffman, Introduction à Freud..., op.cit., en particulier : troisième partie, Le refoulement de la vérité, VII, Suite à l'«Au-delà du principe de plaisir » : Le moi et le ça, « La déclaration de culpabilité », p.145, « Détruire, dit-elle », p.147, « Le valet et ses trois maîtres », p.149.

⁴³⁶ Marie NDiaye, Trois..., op.cit., p. 147. Il est à noter que le cimetière Bel-Air existe réellement : il se trouve à Dakar, au Sénégal, et accueille les « sépultures militaires de 3360 hommes décédés au cours de l'aventure coloniale française en Afrique ». « A la fin de la Première Guerre mondiale, une statue, représentant côte à côte un Poilu et un Tirailleur, a été érigée "A Demba et Dupont - en souvenir de leur fraternité d'armes". » Elle a été installée tour à tour sur une place de la ville, dans le carré militaire du cimetière de Bel-Air puis à nouveau sur la place. Peut-être est-ce une sœur de cette statue que Rudy croise sur son chemin ? De plus, bien que Demba soit un nom commun au Sénégal, la coïncidence avec le nom de Khady est tout de même notable. Pour en savoir plus, cf. Cimetière Bel-Air, consulté [en ligne] le 5 juin 2016, http://www.cheminsdememoire.gouv.fr/fr/cimetiere-bel-air-dakar.

en réchappe et se venge du traitre.

Rudy, quant à lui, ressemble et paraît la figure prométhéenne. Il a commis une « faute éternelle »⁴³⁷. Selon la mythologie grecque, Prométhée⁴³⁸ vola le « savoir divin » – entendre le feu sacré des dieux de l'Olympe – pour l'offrir aux hommes. Il leur permit ainsi d'avoir et de développer la connaissance et le savoir. D'après certains textes, il est un des titans, créateur des hommes, celui qui les façonna à partir de terre et d'eau, et à qui Athéna insuffla la vie. Il est condamné par Zeus et enchaîné à un rocher des montagnes du Caucase à se faire dévorer le foie chaque jour de sa vie par un aigle⁴³⁹, organe qui chaque nuit repousse et lui impose de revivre indéfiniment la même souffrance. Ici, le rêve pénible et avilissant de Rudy semble se confondre avec la peine prométhéenne. Plus il se débat pour se libérer de ses entraves, de ses liens, de ce qui le tue, plus il augmente sa peine :

«[...] cet aspect intolérable, cette tacite accusation qui lui enserrait la gorge – sa faute éternelle – et plus il se démenait pour se libérer de ce qui l'étranglait, de ce qui le tuait, plus il secouait sa lourde tête et plus il s'énervait et augmentait ses crimes. » (*TFP*, p. 106)

Il est repoussé sans cesse plus loin dans sa douleur psychique – qui devient concrète et physique au cours du récit -, dans son rêve infini et pénible, dans son cauchemar. Il ne fait qu'augmenter ses crimes. Zeus apparaît alors en intertexte : « Car jamais, tant que Dieu m'assaillit, je n'en vis un seul à mes côtés »440, renvoyant l'aigle chaque jour à nouveau, comme peine immuable, ne libérant jamais Prométhée, désespérément seul dans sa tourmente. Ainsi, l'oiseau⁴⁴¹ paraît être un écho des *entraves* de Rudy : à la fois ce *rêve*, *infini et avilissant*, et, maman, si présente et féroce, qui a tant de pouvoir – qui lui envoie sans doute un de ses anges sous l'apparence de l'oiseau – pour l'avoir sous son joug, avoir la mainmise sur lui comme sur sa vie ; et enfin, la buse, qui l'attaque quand il est sur la route dans sa Nevada et le poursuit jusque chez sa mère. À chaque apparition, elle fait revenir à la surface ses fautes éternelles. Peut-être, cet oiseau est-il l'incarnation de l'aigle mythologique qui pourchasse et punit Prométhée.

En contrepoint apparaît la *libération* : Rudy quitte sa mère, il s'est affranchi de ses charges psychologiques, des boulets qu'il traînait depuis longtemps. Il est fermement décidé à avancer,

⁴³⁷ Marie NDiaye, *Trois..., op.cit.*, p. 106.

⁴³⁸ Voir: Les Métamorphoses, Ovide et voir: Prométhée, mythologica.fr, 2015, consulté [en ligne] le 12 juin 2016, http://mythologica.fr/grec/promethee.htm.

⁴³⁹ Selon certains textes, il est enchaîné à une colonne et c'est un vautour qui revient chaque jour.

⁴⁴⁰ Marie NDiaye, *Trois..., op.cit.*, p. 109.

⁴⁴¹ La buse qui attaque répétitivement et immuablement Rudy. *Cf.*: I.C.1. Une part de magie : motifs littéraires mélodiques.

débarrassé de la *culpabilité* qui pesait non seulement sur lui mais sur toute sa famille, sur Fanta, sur Djibril, et finalement même, sur le récit. Il a évacué enfin sa paranoïa, qui n'était pas sienne, mais bien plutôt celle de sa mère. Il avait hérité d'un fardeau familial, – historique, sentimental et émotionnel –, bien trop pesant pour lui. Il a décidé de vivre, sans culpabilité. Ainsi, lorsque la Nevada roule par mégarde sur l'oiseau, ce sentiment est renforcé : « Ce n'est rien, souffla Rudy, ça n'a plus d'importance maintenant. »⁴⁴² La désinvolture qui accompagne son acte est d'autant plus remarquable que la vie de son père, Abel Descas, semble se reproduire, se répercuter sur la sienne : son père avait roulé sur son meilleur ami, Salif, en représailles à un acte de trahison. Symboliquement, on peut penser qu'ici Rudy reproduit sa vie, héritier de la même *culpabilité*. Pourtant, Rudy refuse de rouler sur Manille, il ne cède pas à ses *pulsions de mort*, à ses pulsions auto*destructrices*. Au contraire, il les affronte et y résiste. Aussi, comme un coup du sort, roule-t-il sur l'oiseau. Il y a une forme d'ironie dans son destin, qui semblait tout tracé. Il ne commet pas la même erreur que son père. Il écrase l'oiseau qui l'attaquait, le punissait. En Prométhée, il se débarrasse de ses *chaînes*, il se débarrasse symboliquement de *l'aigle*.

3. Un cauchemar labyrinthique et dédalesque

Rudy est condamné somme toute à vivre un cauchemar⁴⁴³, et il y assujettit dans le même temps sa famille : « [...] un mauvais sort les contraignait pour l'instant de souffrir auprès d'eux comme le débris d'un rêve pénible, d'un rêve avilissant. »⁴⁴⁴ La magie est ici prégnante.

On accède alors à l'espace mythique du *dédale* – labyrinthe mythologique, construit sous les ordres du roi Minos, par dédale, afin d'y contenir le minotaure. En effet, Rudy est condamné, comme les trois personnages⁴⁴⁵ de la mythologie, à être enfermer dans ce *dédale*, prisonnier de ce cauchemar, de cet *infini interminable rêve* : « [...] on se sentait poisseux comme au sortir d'un rêve dont on connaît chaque étape pénible mais dont on sait aussi, tout en le rêvant, qu'on n'échappera à aucune »⁴⁴⁶, « [...] ces rêves comminatoires, implacables, sans issue où vous incombe une lourde responsabilité [...] »⁴⁴⁷. *Rêve* où il croise des êtres mythologiques, tel que

⁴⁴² Bien-sûr, cette phrase peut aussi prendre le sens suivant : Rudy s'étant débarrassé des entraves de sa mère, il se débarrasse en même temps de ses *anges*, et d'une certaine manière, l'oiseau pouvait incarner le sien, le suivant, l'observant de loin. S'il l'a écrasé, « ça n'a plus d'importance » car il n'accorde plus d'importance à tout cela, et qu'il décide d'aller bien. De sortir de ce rêve *pénible et avilissant*.

⁴⁴³ À ce sujet, voir *supra* : II.B.2. Des rêves surgit la réalité.

⁴⁴⁴ Marie NDiaye, Trois..., op.cit., p. 103.

⁴⁴⁵ Le Minotaure, Icare et son père, Dédale.

⁴⁴⁶ Marie NDiaye, Trois..., op.cit., p. 145.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 162.

le centaure avec qui, très rapidement, il se confond :

« La façon dont ce Gauquelan était vivant n'avait rien à voir avec sa belle vitalité à lui, Rudy, qu'il sentait vibrer dans chacun de ses muscles comme s'il était un cheval (ou un centaure), une grande bête jeune et superbe dont la fonction est toute contenue dans le fait même d'exister superbement, et pas plus que pour un cheval (ou un centaure) nulle sorte d'interminables rêves qui vous laissent bouche gluante et haleine lourde n'envahirait plus son esprit. » (*TFP*, p. 146)

Les parenthèses insistent davantage sur « centaure » : l'œil du lecteur est ainsi irrémédiablement attiré vers ce mot, noyé dans tout ce texte, noyé dans ce rêve. Dans « une sorte d'abrutissement effaré, halluciné », il croit voir la scène de l'adultère entre sa femme et son chef :

« Fanta et Manille, ce dernier allongé sur Fanta, la femme de Rudy Descas, et gémissant à mi-voix tandis que ses hanches puissantes, son fessier de centaure remuaient [...], et son visage reposait dans le cou de Fanta, la propre femme de Rudy Descas, l'unique amour véritable de toute la vie de Rudy Descas. Ou bien, ce qu'il voyait sur ce lit, c'était l'arrière-train d'homme non moins vigoureux et une tête de cheval qui haletait au-dessus de Fanta – devait-il abattre ce monstre [...] ? » (*TFP*, pp. 142-143)

Cette vision cauchemardesque, mélange les formes, crée de *l'informe*⁴⁴⁸. Rudy n'est alors plus le *centaure*, c'est le corps de Manille qui se transforme en cet être mythologique, dont le haut du corps est celui d'un homme, et le bas celui d'un cheval, sauvage et rustre. Puis, il se mue en *centaure inversé*, le bas de son corps est celui d'un homme, et la tête, celle d'un cheval. Rudy rencontre alors un *monstre* et se demande s'il doit l'*abattre*. Serait-ce la confrontation avec le *Minotaure*? Il devient tout à coup Thésée dans le dédale, et se donne pour mission de le terrasser, de vaincre Manille.

Rudy ne sort de son rêve, de son *cauchemar labyrinthique et dédalesque*, qu'au dernier instant. Figure prométhéenne condamnée tout au long au désarroi, à l'*effroi*, la fin de son récit est un réveil – de son esprit –, une prise de conscience. Il sort de sa torpeur. Il sort du *Labyrinthe*. Il est d'abord Thésée qui sort en vainqueur du dédale, grâce au fil d'Ariane, après avoir triomphé du Minotaure. Mais plus encore, en *centaure*, il est Chiron, l'aîné des centaures, être immortel qui souffre de la flèche empoisonnée qu'il a reçue d'Héraclès. Qui, pour cesser de souffrir, demande l'échange de son immortalité contre sa mort à Zeus, la léguant à Prométhée. Il fait ainsi cesser son propre cauchemar et celui de Prométhée. Rudy est soulagé : de la mort du centaure en lui, de l'être vif, fier et sauvage, et de sa délivrance prométhéenne.

⁴⁴⁸ Cette notion est plus amplement développée dans la partie : III.B.1. Poétique du cercle : le cycle des métamorphoses.

Finalement, comme dans l'œuvre de Kafka, chez NDiaye « le fantastique de la métamorphose laisse intact le cadre réaliste »⁴⁴⁹, et le personnage

« [...] est travesti, masqué, quelquefois, pour un temps limité, sous un aspect qui fait oublier sa forme ancienne. Il arrive que ce déguisement lui soit infligé comme une punition ou comme une vengeance des dieux. Mais dans tous les cas, la métamorphose se superpose à la nature véritable, qu'on oublie jamais tout à fait. [...] la métamorphose révèle une vérité jusqu'alors méconnue, les conventions disparaissent, les masques tombent. »⁴⁵⁰

Tout au long de son récit, Khady vit dans un *cauchemar-éveillé*, proche pourtant d'une réalité contemporaine : *l'exil*. Ce cauchemar appelle lui aussi l'espace mythologique du *dédale* – similaire en ce sens à l'histoire de Rudy – dont elle ne parvient pas à s'échapper, ou d'une certaine manière seulement, au tout dernier moment :

« C'est moi, Khady Demba, songeait-elle encore à l'instant où son crâne heurta le sol et où, les yeux grands ouverts, elle voyait planer lentement par-dessus le grillage un oiseau aux longues ailes grises – c'est moi, Khady Demba, songea-t-elle dans l'éblouissement de cette révélation, sachant qu'elle était cet oiseau et que l'oiseau le savait. »⁴⁵¹.

Tout est magique, *extraordinaire*, dans cette fin de voyage: Khady s'incarne – ne serait-ce qu'en pensée – en cet oiseau qui passe au-dessus d'elle. Mais plus encore, elle se mue. Finalement, ce n'est pas alors une *mort*⁴⁵² mais la fin d'un processus de *métamorphose*: «[...] le propre de Khady Demba, moins qu'un souffle, à peine un mouvement de l'air, était certainement de ne pas toucher terre, de flotter éternelle, inestimable, trop volatile pour s'écraser jamais, dans la clarté aveuglante et glaciale [...] »⁴⁵³ Est-elle alors *trop volatile* au sens propre, tel l'oiseau? Ou au sens chimique, comme un gaz qui s'évapore, se disperse? Ou encore au sens lyrique où « le propre de Khady Demba [...] était certainement de ne pas toucher terre », tel un ange, un oiseau, qui s'envole, dont l'élévation de l'âme après la mort ne touche pas terre et « flott[e] éternelle »⁴⁵⁴. C'est une évasion, du monde, et même peut-on dire du *cauchemar*, dans lequel elle vit. Finalement, une évasion du *dédale*. Khady *sait qu'elle est l'oiseau*, et pourtant elle est encore *elle*, encore dans son propre corps. Il y a ici un *dédoublement* de son *moi*, celui qui part, s'envole, et ce qui reste là, dans la contemplation. Une partie d'elle s'évade – une forme d'âme? – et cette partie se mue alors en être volatile, trop léger pour

⁴⁴⁹ Claude David, *Préface*, à *La Métamorphose*, Franz Kafka, Paris, Gallimard, 1989, p.12.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p.8.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p.333. Sur le motif de la répétition du nom, comme un rythme, voir : III.A.1. Le Nom et l'identité en défaut : ressentir son altérité.

⁴⁵² Il est intéressant de noter que le terme « mort » n'est jamais employé par Marie NDiaye.

⁴⁵³ Marie NDiaye, Trois..., op.cit., p. 333.

⁴⁵⁴ Ibidem.

s'écraser. Elle s'échappe de son enveloppe corporelle, charnelle, devenue une prison⁴⁵⁵ pour ce personnage, *lors* de la « disparition » pour laisser *vivre* encore le personnage à travers *autre chose*. C'est la seule issue à son cauchemar, à sa vie cauchemardesque, la seule issue à ce dédale : *voler*. Pour s'en échapper, il ne reste qu'une parade, *les airs*. Alors, au moment le plus critique, *elle est l'oiseau* et prend son envol. C'est Icare qui sort du labyrinthe en se faisant des ailes, de grandes et de petites plumes, collées à la cire, tel un *oiseau*.

NDiaye ici décrit une *révélation* qui *éblouit*, comme si elle provenait d'un au-delà, d'un *ailleurs*. Plus étrange encore, *l'oiseau sait* lui aussi qu'elle est lui. L'animal devient un être pensant, capable de réflexion, il manifeste une conscience égale à l'homme. De plus, il semble *communiquer* avec l'humain, comme par télépathie, par lien parapsychologique, *par magie*. Enfin il devient une incarnation humaine. Cet oiseau, toujours présent durant le voyage de Khady, serait-il une sorte d'autre elle, d'autre *moi*? Une sorte d'alter ego protecteur et bienveillant, qui garde un œil sur elle, sur sa vie ? Se peut-il alors qu'il soit en quelques sortes son ange-gardien, son *totem*? Chez les africains, il existe un ange-gardien appelé le *Kra*⁴⁵⁶, qui s'envole au moment de la mort. Il est une sorte de double de la personne, qui lui ressemble. De plus, en alchimie, le *Faucon* est le symbole de *l'affranchissement de la pesanteur*, de *l'envolée de l'âme*.

La métamorphose est vécue comme « l'ultime étape d'un processus de désincarnation, l'accès à un état d'apesanteur. »⁴⁵⁷ Elle « se manifeste par l'amenuisement et l'immobilisme »⁴⁵⁸, et qui peut tendre à une dissolution totale du personnage : « La métamorphose n'est que l'achèvement d'un processus, celui d'un effacement progressif, d'une dissolution. »⁴⁵⁹ Selon Xavier Garnier : « Les personnages de Marie NDiaye sont engagés dans un processus de déréalisation qui les mène de la conscience d'un corps jeune et désirable à la disparition totale. »⁴⁶⁰

⁴⁵⁵ Yourcenar écrit, dans l'incipit de L'œuvre au Noir: « Qui serait assez insensé pour mourir sans avoir fait le tour de sa prison? », dissociant, selon les croyances alchimiques, le corps, l'esprit et l'âme, « le tour de la prison » signifie le tour du monde, le tour de son âme.

⁴⁵⁶ Selon les cultures, comme chez les Mungalé, il est aussi appelé *Ntoro*.

⁴⁵⁷ Nathalie Fontane-Wacker, L'étrangeté ..., op.cit., p. 108.

⁴⁵⁸ Ce qui n'est pas sans rappeler la situation de Winnie et de Willy dans *Oh! les beaux jours* de Samuel Beckett, immobilisés, ils s'amenuisent progressivement vers une dissolution.

⁴⁵⁹ Nathalie Fontane-Wacker, *op.cit.*, p. 109.

⁴⁶⁰ Xavier Garnier, « Métamorphoses réalistes dans les romans de Marie NDiaye », dans Xavier Garnier (dir.), Le Réalisme merveilleux, L'Harmattan, 1998, p. 88.

L'œuvre de Marie NDiaye est porteuse de nombreux intertextes. De ses récits surgit monstres légendaires, figures mythologiques et personnages de contes traditionnels. Les personnages perdent alors leurs repèrent, plongés très profondément dans leurs rêves, cauchemars, voire hallucinations, et perdent eux-mêmes peu à peu toute définition, tout contour. L'écriture onirique est créatrice de l'informe.

Mais les rêves ont aussi le pouvoir de faire surgir la réalité, uniformisant le récit : sans plus aucune distinction entre le rêve et la réalité, personnage et lecteur accède une nouvelle forme de réel. Ils apprennent de cette nouvelle réalité qui, souvent pour le personnage, est libératrice.

Finalement, passant du réalisme, aux frontières du fantastique, puis à celles de l'onirisme et de la mythologie, l'écriture ndiayïenne se dévoile dans toute son ambivalence au point de créer un sentiment d'étrangeté, un *flou*.

Cette étrangeté se produit au moyen de divers procédés sur lesquels nous allons maintenant nous pencher.

•••	4 ●
Irniciam	a nartia •
Troisième	t partit .

Le réalisme magique, contre discours, langage de contre-pouvoir et de subversion, entre étrangeté et satire

Dans la partie précédente, nous avons pu voir que l'écriture de Marie NDiaye oscillait entre mythe et ambivalence et se faisait alors palimpsestique : *écriture de la Trace*.

Dans cette partie, nous allons étudier d'abord le personnage qui, par le regard d'autrui, devient une entité défaillante : en effet, le personnage ndiayïen, en *déréalisation totale*, devient double. Alors que nom et identité semblent lui échapper, son altérité vient créer un autre *soi*, un double spectral. L'œuvre s'enclot alors sur elle-même, elle devient créatrice d'une sensation de *bizarre*, d'un sentiment d'étrangeté pour le lecteur.

Nous venons de le voir dans les deux précédentes parties, l'écriture ndiayïenne superpose les registres et les genres : réalisme, fantastique, surnaturel, onirisme, etc. Cette superposition est fondatrice du grotesque et de l'ironie qui, cumulé à la cruauté que Marie NDiaye met si bien en œuvre dans ses récits, produit la satire.

Finalement, l'auteure, dans une observation et un constat de l'état actuel du monde, oriente le récit vers sa *violente étrangeté* afin de subvertir et dénoncer tous ses vices.

À l'aide du réalisme magique, l'auteure déploie sa prose, s'attachant à produire des personnages-types, des caricatures, qui lui permettent de dénoncer les injustices du monde contemporain.

C'est sur ce langage de contre-pouvoir et de subversion, entre étrangeté et satire, que nous allons maintenant travailler.

A. Le Personnage et son double

Le nom et l'identité du personnage lui faisant défaut, le regard d'autrui lui fait ressentir que plus vivement son altérité et finit par le faire défaillir : il crée un personnage double et incomplet à la fois. Il est créateur de l'*informe*. Cette fois, le personnage ira jusqu'au bout de sa déréalisation, de sa *dissolution*.

1. Le Nom et l'identité en défaut : ressentir son altérité

Chez Marie NDiaye, le récit tourne parfois le dos aux codes réaliste, au vraisemblable, il avoisine alors le fantastique. Le familier devient objet de *suspicion* :

« L'étrangeté est parfois pure fantaisie littéraire, défi narratologique, parfois remise en cause de l'identité des choses et des êtes. L'étrange n'est pas le fantastique, en raison de son évidence, de sa rationalité, mais ce n'est pas non plus le merveilleux, en raison de son contexte réaliste et de l'inquiétude qu'il fait naître. L'étrangeté s'inscrit en effet dans le champ du réel, du quotidien même, à commencer par celui de l'individu, puis de sa famille – premier cercle d'une vie sociale caractérisée par l'incompréhension, et la non-reconnaissance et la violence. »⁴⁶¹

Opacité, étrange, étrangéité, et même étrangeté, inconnu et altérité, soi et autrui, finalement la question c'est l'autre, et la perception. Les romans ndiayïens procède par distorsion de la réalité, décalage des niveaux de lecture, mais aussi des regards des personnages sur eux-mêmes d'abord, entre eux ensuite. Brouiller les pistes semble être le maître mot alors. Marie NDiaye écrit la normalité pour en faire trembler le motif, pour faire trembler le texte même – comme le fait Claude Simon dans sa poétique. Elle crée un récit en mouvement, un flou, tel le photographe qui joue sur les différents plans pour en faire surgir les reliefs : apparaît le flou des silhouettes des femmes en verts, d'Autoportrait en vert⁴⁶², à travers les photographies de Julie Ganzin⁴⁶³, la Garonne, et ses crues inquiétantes, qui, elle aussi, est une femme en vert...

« [...] c'est le jeu entre ce flou et la précision extrême du paysage au deuxième plan qui donne au monde sa poésie, son étonnante et perturbante nouveauté. Femmes en vert : figures de sylphides ou de diablesses, de mères ou d'ogresses, s'imprimant un temps sur la rétine de l'œil, dans l'objectif de l'appareil photo, comme la vérité fugace d'une grâce, comme l'appel réentendu des Sirènes qui nous entraînent vers elles. » 464

L'œil est attiré d'abord par l'arrière-plan, ce fond, précis, net, ce paysage de nature verdoyante

⁴⁶¹ Nathalie Fontane-Wacker, *L'étrangeté du quotidien dans l'œuvre de Marie NDiaye. Fantaisie et subversion*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2007, p. 15.

⁴⁶² Marie NDiaye, *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, 2005.

⁴⁶³ Voir en Annexes : « Annexe 2 : "Les femmes en verts". Photographies de Julie Ganzin pour *Autoportrait en vert*. »

⁴⁶⁴ À propos d'Autoportrait en vert et des photographies de Julie Ganzin : Dominique Rabaté, op.cit., p. 13.

 vert encore –, de campagne, de montagne, avec ces versants, rassurant ; puis il perçoit la silhouette de premier plan, belle, gracieuse, intrigante, parfois inquiétante.

« L'étrangeté Marie NDiaye lui a donné une couleur attirante et mêlée, faite du mariage de deux couleurs primaires, c'est le vert [...] ce vert dont Michel Pastoureau dans son *Dictionnaire des couleurs*⁴⁶⁵ 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 autre. [...] les repères réalistes se brouillent. »⁴⁶⁶

Les romans et nouvelles ndiayïens sont parcourus de ces photographies, comme un motif récurrent. Elles semblent être là comme un paradoxe : elles ne permettent pas la recognition aux personnages, au contraire, puisqu'elles sont floues⁴⁶⁷ ou qu'elles leur rappellent qu'ils ont oublié.

« [...] la recognition qui fait intervenir une grille interprétative reposant sur des préjugés – le fameux "jugement" d'Alain⁴⁶⁸ - empêche la reconnaissance filiale⁴⁶⁹. Il s'agit ici non pas d'une énonciation de l'aliénation ethnique, mais plutôt d'une dénonciation des systèmes de pensée qui la fondent dans l'ombre du pouvoir. Ce qui doit apparaître finalement, c'est, au-delà de la visibilité que l'on attribue au personnage "abjecté", la machination panoptique qui la met en scène dans la sécurité du non-dit, ou encore de l'apparente transparence d'un langage qui se donne comme naturel. Si, depuis la fameuse tour de Bentham du système panoptique décrit par Michel Foucault, le simple regard du pouvoir – ou la conscience internalisée de ce regard – suffit à définir l'altérité du corps surveillé, le roman doit montrer ce regard sans nommer ce qu'il montre. Il s'agit ici de renverser la direction du regard. »⁴⁷⁰

Suivant une philosophie utilitariste, Benjamin et Samuel Bentham énonce au XVIIIe siècle une théorie de la « surveillance panoptique » dont le cœur est la « tour de Bentham ». Il s'agit d'un type d'architecture carcérale : un gardien est logé dans une tour centrale et peut alors observer tous les prisonniers enfermés dans des cellules individus autour de cette tour, sans savoir qu'ils sont observés. Ce qui entraine un sentiment d'être constamment observé, surveiller sans le savoir véritablement. En 1975, Foucault écrit sur le sujet dans *Surveiller et punir*. Il établit un modèle de société disciplinaire axée sur contrôle social. Fanny ressent tout au long du récit d'*En famille*, ce « regard stigmatisant ». Le texte « fait apparaître en filigrane le processus de l'internalisation du regard de la surveillance [...]. » Rappelant la maxime des frères Bentham : « sans cesse le détenu aura devant les yeux la haute silhouette de la tour centrale d'où il est épié. » « Le prisonnier seul est exposé tandis que le regard de la surveillance

⁴⁶⁷ Marie NDiaye, Autoportrait en vert, op.cit. Ou encore: Marie NDiaye, Y penser sans cesse, L'Arbre vengeur, 2011.

⁴⁶⁵ Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps : symbolique et société*, Paris, Bonneton, 1992.

⁴⁶⁶ Dominique Rabaté, op. cit., p. 12.

⁴⁶⁸ Selon Alain, « c'est par le jugement et le mouvement que la perception succède à la sensation ». Nora Cotille-Foley, « Les mots pour ne pas le dire... », *op.cit.*, pp. 13-14. Alain, [Émile Chartier], Éléments de Philosophie, *op.cit.*, p. 34.

Dans notre cas, pour Norah, la reconnaissance des lieux de son enfance, de sa maison de famille, de sa vie d'avant.

⁴⁷⁰ Nora Cotille-Foley, « Les mots pour ne pas le dire... », *op.cit.*, pp. 15-16.

demeure dissimulé, invérifiable. Le prisonnier doit se sentir potentiellement surveillé et intérioriser ce regard, ce qui rend la surveillance continuelle superflue. »⁴⁷¹ La famille de Fanny, et en particulier sa tante Colette, joue de ce regard et de la menace qui l'accompagne.

Ainsi, le père de Norah, lors d'un dîner de famille avec Jakob et les filles, affirme qu'elle « habitait là », « à Grand-Yoff », alors qu'elle est sûre du contraire et s'exclame, lui coupant la parole : « Qu'est-ce que tu racontes ? Je n'ai jamais habité cette maison ! », et d'ajouter encore plus violemment : « Allons [...], je n'ai jamais vécu à Grand-Yoff, ni nulle part dans ce pays. » Celui-ci lui présente alors une « petite photo carrée »⁴⁷² dont le récit nous dit que : « Comme toutes les photos que prenait son père, l'image, intentionnellement ou non, en était un peu brouillée. Il s'arrange pour que tout soit flou et pouvoir ainsi affirmer n'importe quoi. »⁴⁷³ Ici, la *poétique du flou*⁴⁷⁴ est explicitement formulée : le flou de l'image engendre l'hésitation dans l'esprit des personnages qui, doutant d'eux-mêmes, au-delà de leurs souvenirs, mettent en doute leur *moi*, et donc leur identité. Qui sont-ils si eux ne le savent pas ? Qui peut le savoir pour eux ? D'autant que ces mêmes personnages se mettent à perdre confiance en leur entourage : comment croire la famille quand celle-ci met en doute ses souvenirs, ses convictions, sa vie, finalement son *moi* le plus profond ?

« À quoi imputer alors ces désirs-craintes ? D'où vient ce vertige de brisure ? À cette question les romans de Marie NDiaye n'apportent pas une réponse simple, ni directe. Mais ils en éclairent souvent les termes en les déplaçant dans un autre champ, celui de la connaissance de soi, de la réflexivité psychique. Si le personnage romanesque, dans son être-au-monde, se trouve ainsi partagé ou menacé, le sujet lui-même se sent, corrélativement, ou s'imagine affecté, dans sa dimension la plus intime, par une division qui en a ruiné la certitude. Il s'y constate [...] "toujours autre que lui-même"; il n'y est plus ni "lisse" ni "parfaitement uni". Ce mal se nomme bizarrerie, ou plus douloureusement, étrangeté. »⁴⁷⁵

Dans son entretien avec Catherine Argand, Marie NDiaye évoque ses « obsessions » d'écriture dont, « en plus de la cruauté », « "L'étrangéité". Le fait d'être étranger pour une raison ou pour une autre. Soit au sens propre, soit dans un sens plus figuré. [...] »⁴⁷⁶:

⁴⁷¹ Cela fait penser à « Big Brother » du roman 1984, de George Orwell, publié en 1949.

⁴⁷² Il est d'ailleurs intéressant de noter que la jeune femme sur cette photographie « portait une robe vert tilleul », vert encore, comme les « femmes en vert » d'*Autoportrait en vert*, et dont Marie NDiaye elle-même confie : « une couleur intéressante comme le jaune (qu'elle emploie largement dans Rosie Carpe), car ambiguë, double, censée être néfaste et craint au théâtre et pourtant, symbole de la nature, de la nature verdoyante. » Paula Jacques, « Entretiens avec Marie NDiaye », [extraits des émissions « Cosmopolitaine » des 4 novembre 2001 et 13 février 2005 – pistes 3 et 4], France Inter, enregistrements de l'archives de l'INA, dans Dominique Rabaté, *Marie NDiaye..., op.cit*.

⁴⁷³ Marie NDiaye, *Trois..., op.cit.*, pp. 81-82.

⁴⁷⁴ À ce sujet voir : I. Le réalisme magique, mélange paradoxal de réalisme et de magie. - (Conclusion). Ou encore : III.B.2. Un sentiment d'étrangeté.

⁴⁷⁵ Jean-Pierre Richard, « Le Trouble et le partage », dans *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996, p. 165.

⁴⁷⁶ Catherine Argand, « Marie Ndiaye », *Lire*, avril 2001, consulté [en ligne] le 21 mai 2016, http://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-ndiaye_804357.html.

Aussi, Julia Kristeva écrit:

« Étrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le "nous" problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés. »⁴⁷⁷

Le sentiment de l'étrangéité commence lorsqu'un ressent son altérité, sa non-correspondance au monde, au *flux* et disparaît lorsque la *normalité* cesse d'être une norme, que chacun prend conscience de sa différence soit d'être étranger pour l'autre.

« L'étrange fatalité qui accable et singularise les héros de Marie NDiaye réside dans cette faculté malheureuse qu'ils ont de ne pas savoir ni pouvoir se fondre dans le flux. Ils vivent douloureusement la résistance subjective qu'ils opposent malgré eux au monde, comme si, précisément, cette seule et incompréhensible barrière, celle d'être encore un sujet moral, leur interdisait d'accéder enfin au Réel, les empêchait d'accepter sans plus de scrupule le devenir amoral du monde. »⁴⁷⁸

Et,

« Alors que le problème des personnages flaubertiens est qu'ils sont toujours déjà inscrits dans un langage dont ils ne peuvent s'émanciper, malgré qu'ils en aient, celui des personnages de Marie Ndiaye est de ne parvenir au contraire à s'inscrire dans le langage, ce qui signifie ne parvenir à s'intégrer dans un groupe social dont ils ne remettent absolument pas en question les valeurs. L'aliénation n'est plus verbale, mais sociale et existentielle. »⁴⁷⁹

Les personnages ndiayïens, en quête d'eux-mêmes, de leur identité, mais aussi d'un groupe social auquel appartenir, cherchent par tous les moyens à s'intégrer et rejettent leur différence. Familier ici, étranger là-bas, ou inversement, mais aussi double de soi-même, l'étranger trouve sa place s'il est accepté. Mais s'il est exclu – socialement, physiquement – il se sent lui-même *autre*, en décalage avec son *moi*, comme altéré, dissocié.

« L'étrangeté donne à ressentir de l'intérieur l'étrangéité, c'est-à-dire ce sentiment confus chez les personnages ndiayïens de ne correspondre à leur environnement, de ne pas être accepté. »⁴⁸⁰

Et Dominique Rabaté d'ajouter :

« L'étrangeté vient donc d'un sentiment insurmontable de désaccord avec le monde, dans lequel le personnage vit par imposture, oppressé par la honte, séparé de lui-

⁴⁷⁷ Julia Kristeva, Étranger à nous-même, Paris, Fayard, 1988, p. 9.

⁴⁷⁸ Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, op. cit., p.37.

⁴⁷⁹ Chloé Brendlé, « Lieux communs en héritage : de Flaubert à Marie Ndiaye, de quoi sont-ils le nom ? » dans, Flaubert, Beckett, NDiaye : The Aesthetics, Emotions and Politics of Failure, Andrew Asibong, et Aude Campmas (dir.), Birkbeck, University of London, 2013, p. 54.

⁴⁸⁰ Nora Cotille-Foley, op.cit., pp. 14-15.

même par le fil anxieux des questions sans réponse qu'il se pose. C'est le sentiment de son identité même qui vacille [...] »⁴⁸¹

Prenons ici l'exemple de Mélusine⁴⁸², une figure mythologique que NDiaye réinterprète comme symbole de l'altérité dans La Naufragée⁴⁸³. En effet, dans son récit, la sirène inspire la peur aux hommes. Elle est différente, représente l'Autre, l'inconnu, et leur inspire même de la répulsion et du dégoût. Pourtant celle-ci les comprend et tente même de communiquer avec eux. Elle adopte presque un comportement humain et il est d'ailleurs à rappeler qu'elle est à moitié poisson à moitié humaine. Mais son étrangeté la maintient à l'écart, écart qui s'accentue lorsqu'elle se met à chanter face au danger. Les hommes sont alors comme hypnotisés, à la fois envoûtés et terrifiés par ce cri, et l'envoûtement qu'ils subissent. Son histoire n'est pas sans rappeler la légende de Mélusine, personnage mythique : un mauvais sort la condamnait, une fois par semaine, à se transformer en être hybride, mi femme mi serpent, à l'abri des regards. Elle pouvait vivre ainsi sa vie, une vie heureuse avec mari et enfants, à la condition que personne ne la voit jamais dans cette condition. Mais cédant aux soupçons insistants de son frère, son mari vint un jour à la porte de la tour où elle se transformait toutes les semaines, et, y faisant un trou pour y voir, l'aperçu. Tout de suite regrettant son acte, il n'en dit mot mais le sort fit que Mélusine fût transformée définitivement en dragon. La légende ajoute qu'elle revient se lamenter au-dessus de son château de Lésignan quand un être cher vient à mourir ou qu'un malheur advient.

En effet, la sirène de *La Naufragée* est décrite avec une queue dont les écailles font plus penser à un serpent qu'à un poisson, ce qui fait d'elle une mi femme mi serpent, comme Mélusine. Son chant, assimilé à un cri, n'est pas sans rappeler les lamentations de celle-ci au-dessus de son château, poussés tous deux face au danger. Aussi, Marie NDiaye confit à Catherine Argand : « J'aimerais bien, depuis longtemps, écrire quelque chose sur Mélusine. Mais il faut trouver un biais, une métaphore, car le conte a déjà été écrit. C'est une histoire qui dit qu'il faut respecter les engagements que l'on a pris. En même temps, on comprend que le prince ne le fasse pas, qu'il cède à la curiosité. C'est horrible, le besoin de savoir... »⁴⁸⁴

Ici,

_

⁴⁸¹ Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, *op. cit.*, p. 21. Voir : III.A. Le personnage et son double. Et en particulier : 2. Le personnage défaillant, ce que provoquent l'altérité et le regard d'autrui.

⁴⁸² Mélusine se situe dans son texte entre la sirène et la chimère. Elle la décrit comme une sirène mais sa queue est couverte d'écailles de serpent. À ce sujet voir : I.C.1. Une part de magie.

⁴⁸³ Marie NDiaye, *La Naufragée*, Paris, Flohic, 2001.

⁴⁸⁴ Catherine Argand, «Marie Ndiaye», Lire, avril 2001, op.cit.

«L'écriture, en raison de l'intertextualité qui la nourrit, est une pratique de l'étrangeté. "Lire l'histoire que les mythes constituent à l'intérieur d'une œuvre, c'est donc explorer, non pas l'histoire rêvée d'un sujet, mais une histoire reconstruite et surtout une histoire signifiante" [...] "Si le mythe est un révélateur, il est aussi un masque [...]. Il possède alors une dimension cathartique car il libère une réalité inquiétante sous une forme supportable." »485

Finalement, « De ce mythe initial, elle donne une version métaphorique » 486, une version où le prince se métamorphose en artiste, en créateur, et « un écrivain, c'est quelqu'un qui regarde par les trous de la serrure. »487

Alors, exclu de la vie sociale et du groupe, individualisé et marginalisé, le personnage ndiayïen se dissout ontologiquement par dissociation de son être et de ce que les autres perçoivent. Cet autre, qui est pris pour lui, prend sa place dans la société, car si on pense que l'autre c'est soi, on doit jouer le rôle en devenant autrui, a minima, renvoyer l'image de cet autre imaginé, fantasmé...par les autres. Il est pris au piège des normes sociales qui enclosent, enferment les êtres et finalement, les dissolvent :

« Depuis Beckett et ses clowns tragiques qui rejouent la farce du monde sans entrain, aux limites du sens et de l'art dramatique [...], le retour du personnage singulier dans son identité [...] s'accomplit selon la logique paradoxale d'une identité qui se délite à mesure de son affirmation. [...] Marie NDiaye vient voisiner aux parages du fantastique, du magique pour déstabiliser l'assise de ses créatures, muant les planches en un lieu de passage transitoire où s'opèrent dérapages et sapes identitaires sur fond de fantasmes anthropophages réalisés. Le personnage théâtral souffre d'une nouvelle forme de perte de consistance, pris dans les rets du sujet personnage infiniment dévoré. » 488

Pour correspondre aux normes de la société, cet autre doit jouer le jeu du même, celui de la mêmeté, de l'identique ; mimétisme comportemental terrifiant du vingt-et-unième siècle :

« Aujourd'hui, l'identité ne se discerne plus de l'identique; l'identique, du similaire; le similaire, de l'assimilable. Dans ce glissement de terme à terme se cache un danger terrible, que les pièces de Marie NDiaye rendent terrifiant. »⁴⁸⁹

Je suis autre revient au « Je est un autre » de Rimbaud, une « identité dédoublée, kaléidoscope d'identités »⁴⁹⁰ dont parle Kristeva. Je c'est moi et un autre. Mais ce je, autre, cache une faculté primordiale des récits de NDiaye : l'empathie. Être autre c'est aussi penser à la place, se mettre

⁴⁸⁵ Nathalie Fontane-Wacker, L'étrangeté du quotidien ..., op.cit., p. 238. Cité : Marie-Catherine Huet-Brichard, Littérature et mythe, Paris, Hachette, 2001, p. 4 et p. 98.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 237.

⁴⁸⁷ Catherine Argand, *op.cit*.

⁴⁸⁸ À propos du théâtre de Marie NDiaye : Christophe Meurée, « Au diable le sujet : le concave et le convexe dans le théâtre de Marie NDiaye », dans Andrew Asibong et Shirley Jordan (dir.), « Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre », Revue des Sciences Humaines, n°293, janvier-mars 2009, p. 136. ⁴⁸⁹ Ibidem.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

à la place. En fait, « Coincé dans un mutisme polymorphe, l'étranger peut essayer, au lieu de dire, de faire [...]. Ça reste une dépense, ça dépense, et ça propage encore davantage le silence. » Les normes l'enferment, et lui-même, multiple et en dissolution à la fois, s'enferme dans le silence : « Silence non pas de la colère qui bouscule les mots au bord de l'idée et de la bouche; mais silence qui vide l'esprit et comble le cerveau d'accablement. »⁴⁹¹ Le corps devient sa prison⁴⁹². Ainsi Anne Martine Parent évoque un « corps-signe » des personnages ndiayïens – en particulier, Norah et Rudy – qui « dévoile le désordre identitaire qui les habite ». Alors que : « Plus le corps de Khady Demba se désintègre, jusqu'à devenir autre, plus l'identité de Khady Demba s'affirme et se raffermit. »⁴⁹³ Elle répète son nom : « l'incantation du nom », sorte de « litanie du " khadydemba " », « sert l'affirmation de la mêmeté du sujet. » Et « c'est cette foi en la puissance du nom qui permet à la jeune femme de survivre » car elle se convainc du « caractère provisoire des épreuves du réel » et ainsi « son être singulier demeurera ». L'« [...] immanence de son nom, dont les effets incantatoires apportent une note quasiment mystique au récit »⁴⁹⁴ lui permet de mobiliser toute sa force, toute sa puissance, tout son être. Ainsi : « L'identité de Khady Demba n'est pas remise en question, parce que personne ne peut la remettre en question, parce que Khady est seule, isolée, marginalisée, sans statut social ni familial. »⁴⁹⁵ Khady ne peut être altérée car, dès le début du récit, elle est abandonnée par sa famille, marginalisée : elle se retrouve seule face au monde dans son désir de rejoindre une autre terre, terre de l'exil, de la délivrance peut-être.

Pour Dominique Rabaté, le nom, et sa répétition, peut-être symptomatique, sert à loger l'étrangeté dans l'inadéquation du personnage et de son nom : « C'est ainsi la fonction des premiers noms propres qui sont toujours chez NDiaye le lieu d'une étrangeté et d'un malaise, comme si jamais aucun de ses personnages ne pouvait coïncider avec son marqueur d'identité [...]. Tous les noms sont dissonants. »⁴⁹⁶ Khady est à côté du monde, en décalage. Alors que certains personnages tentent de s'insérer dans le monde, et souffrent de ne pas y parvenir, d'autres souffrent d'être confinés par ces structures qui enferment : « À défaut d'avoir un squelette, une structure interne, les êtres de chair et mots qui peuplent les romans de Marie

⁴⁹¹ Julia Kristeva, op. cit., pp. 28-29.

⁴⁹² Ainsi, Khady Demba pense se transformer en oiseau, et, d'une certaine façon, échappe à cette prison corporelle : « [...] ce n'est pas son corps qui échappe à Khady, c'est elle qui parvient à se détacher de son corps et à lui échapper. C'est ainsi qu'elle peut, au moment où elle meurt, se transformer en oiseau et échapper à la mort corporelle. » Anne Martine Parent, « À leur corps défendant : défaillances et excrétions dans Trois femmes puissantes de Marie NDiaye », Warren Motte et Lydie Moudileno (dir.), « Marie NDiaye's Worlds/ Mondes de Marie NDiaye », L'Esprit Créateur, vol. 53, n°2, été 2013, p. 87.

493 Anne Martine Parent, « À leur corps défendant ... », Warren Motte et Lydie Moudileno (dir.), *op.cit.*, p. 78.

⁴⁹⁵ Anne Martine Parent, *op.cit.*, p. 88.

⁴⁹⁶ Dominique Rabaté, « Exercice de la cruauté », Warren Motte et Lydie Moudileno (dir.), op.cit., p. 92.

NDiaye sont pris dans de grandes structures familiales ou professionnelles qui leur assignent une place. Dans la vie sociale chacun doit tenir son rôle. » La structure la plus enfermante chez NDiaye est sans nul doute la famille que l'auteure dépeint constamment en échec : « La décomposition de la famille Mour⁴⁹⁷ est pourtant à peine au centre du récit, dans un monde, le nôtre en ce début de vingt-et-unième siècle voué aux recompositions et aux remplacements familiaux selon une logique que toute l'œuvre romanesque et théâtrale de Marie NDiaye ne cesse de décliner. »⁴⁹⁸ Défaire la famille, c'est « défaire les structures », c'est « s'attaquer au moule, à la structure qui met en forme le réel », c'est y ouvrir une brèche « par où tout semble se brouiller » car « le divorce est le mode privilégié de la rupture ». Ainsi :

« Les protagonistes en situation de rupture familiale sont condamnés à l'errance, ils occupent des lieux mi-publics mi-privés [...], toutes sortes de lieux de passage qui leur interdisent de trouver une place. Renouer avec la famille est vital pour ces personnages exclus du monde des formes et engagés dans d'étranges devenir. »⁴⁹⁹

Le personnage ndiayïen doit tenir le rôle social qui lui a été attribué et qu'il souhaite fuir : mère, père, enfant, mais aussi serveuse, *servante*, etc. Dans le même temps, il vit en décalage de la société, jamais tout à fait dans le flux et toujours en désir et en quête d'acceptation sociale et familiale : pour Nora Cotille-Foley, « c'est au travers d'un système de différences et de ressemblances, système parodié dans une multiplication du même propre au fantastique, que se laisse deviner la nature du rejet familial. »⁵⁰⁰ Selon Xavier Garnier, « [...] le personnage se retrouve dans la situation de la bête de Stéphane Ventru⁵⁰¹, dans un entre-deux invivable qui les enferme dans une métamorphose sans fin »⁵⁰² et « le même ordre immuable régit la vie de famille. La famille organise en son sein une stabilité capable de donner une place à l'informe. »⁵⁰³

2. Le personnage défaillant, ce que provoquent l'altérité et le regard d'autrui : laisser la place à l'informe

Le personnage est alors autant en défaillance physique que morale. Le corps ne suit plus,

⁴⁹⁷ Marie NDiaye, En famille, Paris, Minuit, 1991. Notons que l'échec de la famille est mis en évidence par le nom : « Mour ». Privé du « a », le signifiant – amour – change de signifié – [a]Mour – et, la famille elle-même semble alors privée de l'« amour » qui assurerait peut-être sa cohésion. Ici, la privation entraîne la dissolution et la fin de cette histoire en forme de conte – empruntée à Maupassant – est particulièrement cruelle.

⁴⁹⁸ Dominique Rabaté, « Exercice de la cruauté », op.cit., p. 93.

⁴⁹⁹ Xavier Garnier, « Métamorphoses réalistes dans les romans de Marie NDiaye », *op.cit.*, p. 87.

⁵⁰⁰ Nora Cotille-Foley, *op.cit.*, pp. 17-18.

⁵⁰¹ Marie NDiaye, *La femme changée en bûche*, *op.cit*. Dont la bête est une « allégorie de la métamorphose », selon Xavier Garnier, *op.cit.*, p. 81.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 84.

 $^{^{503}}$ Ibidem.

tremble, ne soutient plus parfois, ne retient plus. Il devient faible et son mal être intérieur se répercute en malaise physique. Norah visitant son frère à la prison tremble de peur, et faiblit tant qu'elle manque de tomber. Alors qu'elle se retient au grillage, elle se rend compte avec consternation qu'elle s'urine dessus⁵⁰⁴. Et cela lui arrive de nouveau chez son père, en présence de son mari, lorsque celui-ci insiste sur le fait qu'elle ait bien vécu près de lui, de cette maison, à Grand-Yolf, alors qu'elle ne s'en souvient pas⁵⁰⁵. L'atteinte psychique crée la défaillance physique. Ainsi, tout au long de son récit, Rudy tremble, se sent étourdit, claque des dents, se mort la main, a chaud et sue. Il atteint l'apogée du malaise physique lorsque, passant par les bureaux de son travail, il fait bonne figure mais se sent humilié, scruté par ses collègues car il ressent des « élancements au rectum »⁵⁰⁶. Il y a une cruauté du traitement physique du personnage chez NDiaye qui traduit leur mal-être profond⁵⁰⁷.

Étiolement de l'être, dédoublement, dissolution : le personnage ndiayïen est en ruine, en désagrégation, en perte de cohésion. Son être ne se contient plus, il ne fait plus *un*, comment le pourrait-il ? On retrouve cet étiolement ontologique dans *En attendant Godot* de Beckett : les personnages, perpétuellement en attente de quelque chose qui ne vient et ne viendra jamais, Godot, comblent le silence et l'espace par des paroles et des actions absurdes, parce qu'il n'y a « rien à faire ». S'il se laisse aller au silence, le personnage – en particulier au théâtre – n'existe plus. Il se dissout et remet la cohésion de son être en question. Marie NDiaye, d'une certaine façon par le même procédé, retire la parole à Khady Demba. Celle-ci ne s'exprime que pour s'affirmer « Khady Demba », dernière marque ontologique, dernier rempart à sa disparition, et qui éclate à sa transformation en oiseau lorsque, dans le contrepoint, Lamine voit passer l'oiseau, ne reconnaît pas Khady en lui et ne se souvient même plus de son nom. Elle n'est plus que « la fille ». Elle n'est plus. Les personnages subissent l'angoisse de la dissolution, de la disparition donc : « [...] la terreur de la dislocation, impuissant[e] à ne pas s'effondrer de n'avoir pas été aimé[e] »⁵⁰⁸, mais aussi angoisse du manque :

« Fanny⁵⁰⁹ sent bien que là réside le mal dont elle souffre [...] "puisqu'il lui manquait d'être complète". Tautologie toute fantasmatique : il lui manque de ne manquer de rien, son incomplétude tient au fait de n'être pas complète, pas un tout, d'être, eût dit Lacan, *une pas-toute*. Puis, par un fatal glissement de langue, le manque devient

-

⁵⁰⁴ Marie NDiaye, Trois..., op.cit., pp. 66-68.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁰⁷ On pourrait aussi citer Khady qui au début de son périple monte dans une barque qui doit la faire traverser : paniquant, elle descend brusquement et se blesser gravement la jambe. Par la suite, elle est violentée par un homme qui l'exploite contre un toit. Les défaillances et cruautés sont innombrables dans les récits de Marie NDiaye.

⁵⁰⁸ Lucie Clair, *op.cit.*, p. 24. 509 L'héroïne d'*En famille* sent la « froideur de la famille », la « méchancet

⁵⁰⁹ L'héroïne d'*En famille* sent la « froideur de la famille », la « méchanceté des chiens », qui d'abord la « désorientent », puis qui lui font comprendre son incomplétude.

un manquement, le défaut appelle irrésistiblement la faute. [...] Singularité, culpabilité, incomplétude entament ainsi leur ronde, quasi infernale, autour d'une zone aveugle qui intéresse, on ne s'en étonnera pas, la question de l'origine. »⁵¹⁰

Et le manque se traduit de multiples façons : Khady ressent son incomplétude, sa faute dans son incapacité à enfanter, à apporter un enfant à son mari et à sa belle-famille⁵¹¹. Enfant qui, après la mort de son mari, aurait représenté la seule raison de sa présence dans la maison familiale – sorte de permis de séjour attribué à titre gracieux pour *fonction bien remplie* – et la réussite de son intégration sociale.

D'autre part, NDiaye place les personnages dans des entre-deux absurdes qui les décalent du monde – ne leur donne « rien à faire » –, ne leur attribuant parfois pas de véritable rôle, pas de véritable place sociale : elle les rend inutiles, invisibles. « Les corps bien en chair des romans de NDiaye nous mettent sur la voie de l'informe ou du polymorphe. Avec le squelette, bien enfoui sous la chair, disparaît la structure des personnages qui entrent dans la sphère de l'indéterminé. » Les personnages sont des êtres de mots dont les contours sont floutés, brouillés, ils se dissolvent jusqu'à errer comme des ombres, des silhouettes, des êtres fantomatiques dont on ne perçoit plus grand-chose voire plus rien : « Le corps, plutôt que de signifier l'intégrité et l'identité du sujet, devient la marque de sa vulnérabilité, les défaillances dissolution. »⁵¹² physiques révélant désordre identitaire du sujet sa Ainsi, « Lagrand⁵¹³ perd peu à peu ses contours jusqu'au moment où [...] il se liquéfie littéralement »⁵¹⁴, ce que vit aussi Khady : « le propre de Khady Demba, moins qu'un souffle, à peine un mouvement de l'air, était certainement de ne pas toucher terre, de flotter éternelle, inestimable, trop volatile pour s'écraser jamais [...] »515. On assiste à la dissolution de son être : « La silhouette, chez Marie NDiaye, c'est le dernier cerne d'une viduité, le trait qui annonce son évanouissement. Car bientôt : "Mais je n'avais plus de place dans le monde [...], je n'avais plus de nom, plus de rôle [...]." "Mais je suis si peu à présent!"516 »517

-

⁵¹⁰ Jean-Pierre Richard, « Le Trouble et le partage », *op.cit.*, p. 167.

⁵¹¹ Dans le texte : « les allusions moqueuses ou arrogantes à l'absence de progéniture », « les vains efforts pour tomber enceinte qui, même s'ils l'avaient maintenue dans un état d'émotion 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 humiliée. », « lorsqu'elle se retrouva dans un belle-famille qui ne pouvait lui pardonner de n'avoir aucun appui, aucune dot et qui la méprisait ouvertement et avec rage de n'avoir jamais conçu, elle accepta de devenir une pauvre chose, de s'effacer, de ne plus nourrir que de vagues pensées impersonnelles, des rêves inconsistants et blanchâtres », « les paroles sarcastiques sur la nullité, l'absurdité de son existence de veuve sans biens ni enfants », Marie NDiaye, *Trois..., op.cit.*, pp. 263-265.

⁵¹² Anne Martine Parent, « À leur corps défendant ... », *op.cit.*, p. 76.

⁵¹³ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Paris, Minuit, 2001.

⁵¹⁴ Anne Martine Parent, loc.cit.

⁵¹⁵ Marie NDiaye, *Trois...*, op.cit., p. 332.

⁵¹⁶ Marie NDiaye, *La Femme changée en bûche*, Paris, Minuit, 1989.

⁵¹⁷ Jean-Pierre Richard, *op.cit.*, p. 182.

Dans sa « métamorphose diluante »⁵¹⁸, le personnage atteint un quasi, voire un total, effacement de son être.

De même, Fanny, dans En Famille, dans sa quête de sociabilisation, de recherche d'acceptation par sa famille pour laquelle elle a renoncé à sa singularité – « son insoutenable singularité semblait lui être inconnue » –, pour laquelle elle a voulu aller jusqu'à « modifier son aspect », a échoué : trop « opiniâtre, elle ne voulait en entendre parler ou y aspirait trop mollement pour espérer réussir ». Elle devient alors invisible d'abord, « son visage incliné invisible dans le miroir d'eau » ne lui renvoie plus son image comme l'eau renvoie la sienne à Narcisse ou à la cousine de sa mère qui « contempl[e] son visage flottant » « sur la surface de l'eau dormante » juste à côté d'elle. Elle disparaît déjà, « mumur[e] » à peine, juste avant le silence, « meurt d'épuisement »⁵¹⁹. Finalement, elle est rendue à un rien aérien, dématérialisée, « imperceptible », « si vague, si incertaine », que la cousine la perçoit moins que la teinte jaunâtre de la marche de l'entrée et que le brin de mauvaise herbe qui se trouve derrière elle⁵²⁰ : cette « silhouette sans nom ni pareille qui, au début frissonnante, maintenant ne remuait pas plus qu'un cadavre » ne représente plus rien, qu'une chose dont la famille s'empresse de se débarrasser en la déposant là, dans un coin du hangar, au fond du jardin. « Était-elle réellement bien morte enfin? »521.

On retrouve cette déréalisation des corps⁵²² dans nombre des romans ndiayïens :

« [...] le texte joue sur les possibilités du fantastique et du surnaturel. Il entretient tout d'abord le doute quant à l'appartenance de Fanny à ce qu'elle assure être sa famille⁵²³, forçant le lecteur à s'interroger sur la nature de la perception et le jugement qui l'informe. Le texte crée un écart entre la focalisation interne et ce qui nous est donné à comprendre. Enfin, il utilise un processus kafkaïen de métamorphoses métaphoriques pour illustrer l'étrangeté, l'étrangéité et la déréalisation dont souffre le personnage. »524

Dans *Un temps de saison* par exemple, le cerveau d'Herman « [...] lui semblait-il, gouttait sur les parois de son crâne, gorgé d'eau, tout l'intérieur de son corps ruisselait sans épanchement possible »525 tandis que sa femme et son fils ont disparu dans ce village, qui les retient pour

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 182.

⁵¹⁹ Marie NDiaye, En Famille, op.cit., pp. 300-301.

⁵²⁰ Elle voit au travers de sa « maigre silhouette », à peine perceptible, à deux doigts de la transparence totale et pourtant, toujours gênante pour la famille.

⁵²¹ Marie NDiaye, *op.cit.*, pp. 305-306. La Mort est ici à nouveau une mort Nietzschéenne, elle est libératrice.

⁵²² À ce propos, voir : I.C.1. Une part de magie : motifs littéraires mélodiques. Mais aussi : III.A. Le personnage et son double. 523 Et de façon inverse, il entretient le doute quant à l'ancienne vie de Norah à Grand-Yolf, dans ce pays qu'elle ne reconnaît guère ou très peu, et où elle semble convaincue de ne jamais avoir vécu.

⁵²⁴ Nora Cotille-Foley, op.cit., pp. 21-22.

⁵²⁵ Marie NDiaye, *Un temps de saison, op.cit.*, p. 115.

avoir fait l'erreur d'être restés un jour de plus à la fin des vacances. Ils réapparaissent, habillés comme ils l'étaient avant de disparaître, trois semaines plus tôt, une expression « vaporeuse » sur le visage, avec « un regard distant, impersonnel », ils vont « vite, légèrement, d'un pas ailé éminemment gracieux »⁵²⁶. Quand il tente de les toucher, il n'arrive pas à les sentir et ils semblent passer les portes sans les ouvrir. Ainsi, le récit est parcouru d'errances fantomatiques : « C'était la forme, l'être qui, depuis son arrivée, épiait Herman derrière sa fenêtre, l'épouse disparue d'Alfred [...] »⁵²⁷ À ce sujet, Xavier Garnier note : « L'absence dissout la compacité, la complétude des corps », « les romans de NDiaye sont hantés par les fantômes, qui sont le seul mode de présence des absents. L'absence déréalise et les corps sont remplacés par une aura immatérielle qui glisse sur le sol sans le toucher. Tout se passe comme si les fantômes naissaient par évidement de la chair hors de la forme [...] »⁵²⁸. Certains personnages s'effacent, se dématérialisent, se *déréalisent* en fantômes alors que d'autres se liquéfient :

« Rose a voulu rester [...], passer l'éternité au village, mais, si elle s'est trompée, elle n'en reviendra pas pour autant, ni moi non plus. Nous voilà d'ici, mais comment s'accoutumer à l'eau? Le maire et moi, je le vois bien, nous nous liquéfions littéralement, nos chairs sont spongieuses, jamais nous n'aurons les belles fortes carrures d'ici, les cheveux secs, la peau moite de sueur. Et pourtant il faut demeurer et faire son trou. »⁵²⁹

Cette dernière phrase résonne comme une condamnation. La faute, être resté, a engendré la punition infinie, ininterrompue, prométhéenne, rester dans ce village de province et *faire son trou*: « se terrer matériellement » et « se faire adopter socialement », « double face d'une seule métamorphose réclamée. »⁵³⁰ Le contact est rompu entre les vivants et les êtres errants – les morts? –, ils ne parviennent plus à communiquer. Pourtant la frontière entre les mondes elle-même semble dissoute, les uns perçoivent les autres, ils se voient, s'entendent, mais ne peuvent réellement échanger... Ils se trouvent bloqués dans un *entre-deux invivable*.

Dans *Le Souhait*, conte pour la jeunesse, un couple désire plus que tout un enfant, et à force de le souhaiter, une nuit où minuit sonne deux fois, une petite fille nommée Camélia apparaît dans la chambre qu'ils avaient préparés pour son arrivée. Devenus parents, la femme et l'homme se sont aussi métamorphosés en « deux cœurs rouges et palpitants » qui ne sont plus que bonheur et amour. La petite fille les transporte alors partout où elle va, contre son

⁵²⁶ *Ibid.*, pp. 103-104.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁵²⁸ Xavier Garnier, « Métamorphoses réalistes... », *op.cit.*, p. 86.

⁵²⁹ *Ibid.*, pp. 118-119.

⁵³⁰ Jean-Pierre Richard, *op.cit.*, p. 183.

propre cœur. Mais voilà, les deux cœurs sont fragiles et Camélia, une enfant qui ne veut que jouer, courir et sauter. Un jour au parc, elle les laisse sur un banc le temps du jeu mais les oublie le soir en repartant. Quand elle revient les chercher, le lendemain matin, les cœurs sont gelés. Désolée et triste, elle décide de les remettre contre sa peau pour les réchauffer mais rien ne se passe et la fillette passe un an avec les cœurs froids contre elle : « loin de se ranimer au contact de sa peau, les deux cœurs la rendait elle, Camélia, de plus en plus insensible. » « Un jour, je serai devenue si froide que je ne me rendrai plus compte que je le suis. » ⁵³¹, dit-elle. Mais, étant un conte pour enfant, l'histoire se finit bien puisque les parents réapparaissent par magie, comme de « vrais parents au cœur bien caché ». Conte de l'amour parent-enfant et enfant-parent mais aussi de l'importance de préserver l'enfant des sentiments des adultes, ce qui est particulièrement intéressant dans cette histoire c'est la métamorphose – et métamorphose inverse – des parents qui, comme dans les autres romans et nouvelles de NDiaye, laisse une place au polymorphisme des personnages, à l'informe.

Dans le troisième récit de *Trois Femmes Puissantes*, Khady Demba ne songe qu'à une chose au début, elle n'a pas réalisé son *rêve*: « Khady n'était jamais tombée enceinte », elle n'a jamais enfanté. Après le décès soudain de son mari, mise à la porte de chez elle par son propriétaire, et n'ayant plus aucune famille, elle doit aller vivre dans celle de son mari. Elle se retrouve seule, en deuil et abandonnée. Mais sa belle-famille l'utilise comme une domestique, la maltraite, l'humilie constamment. Bien qu'elle décourage par une attitude froide, prudente, muette, elle y subit alors des « allusions moqueuses ou arrogantes [liées] à l'absence de progéniture » :

« [...] son enfance inquiète et délaissée, puis les vains efforts pour tomber enceinte qui, même s'ils l'avaient maintenue dans un état d'émotion 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 humiliée. De sorte que, lorsqu'elle se retrouva dans une belle-famille qui ne pouvait lui pardonner de n'avoir aucun appui, aucune dot et qui la méprisait ouvertement et avec rage de n'avoir jamais conçu, elle accepta de devenir une pauvre chose, de s'effacer, de ne plus nourrir que de vagues pensées impersonnelles, des rêves inconsistants et blanchâtres à l'abri desquels elle vaquait d'un pas traînant, mécanique, indifférente à elle-même et, croyait-elle, ne souffrant guère. » (TFP, pp. 264-265)

Pour y échapper, elle se rapetisse tant qu'elle peut, avant de ne devenir qu'une *pauvre chose*. Ses pensées deviennent « vagues » et « impersonnelles », ses « rêves inconsistants et blanchâtres ». Elle *s'efface* progressivement : de corps de chair et d'os, elle devient simple forme, puis trace blanche ténue dont on ne sait s'il s'agit d'une empreinte laissée, d'une

-

⁵³¹ Marie NDiaye, Le Souhait, op.cit., pp. 52-53.

persistance rétinienne de l'image imprimée sur l'œil, ou d'une réminiscence. Elle se diminue, se comprime et s'étrécit afin de réduire l'espace qu'elle occupe, jusqu'à ne plus être, quasiment. Elle veut ne plus être : elle s'enclot sur elle-même, se recroqueville en position fœtale, comme pour se protéger du monde extérieur, trop violent pour elle. Elle ne forme plus qu'une boule⁵³² close et resserrée :

« [...] elle se rencognait si bien, ne laissant dépasser de sa mince silhouette accroupie dans son pagne, resserrée sur elle-même, que ses doigts rapides et, de son visage baissé, les hauts méplats de ses joues, qu'on cessait vite de lui prêter attention, qu'on l'oubliait, comme si ce bloc de silence et de désaffection ne valait plus l'effort d'une apostrophe, d'un quolibet. » (*TFP*, p. 265)

Khady, formant une « bloc de silence », à la fois silencieuse et *bloc* de vide, espace de vacuité que les autres oublient là, dans un coin⁵³³, ne mérite même pas un mot, une *apostrophe* ou un *quolibet*. À quoi bon se moquer de ce qui n'existe pas, de ce qui n'est pas là ? Ne plus être, pour ne plus être là, en ce lieu, avec ces gens. Elle s'évade *en pensée* – psychiquement à défaut de physiquement –. Ainsi elle s'ouvre à de « [...] pâles chimères qui lui tenaient lieu de pensées depuis qu'elle habitait chez ces gens »⁵³⁴, et « [..] glissait dans un état de stupeur mentale qui l'empêchait de comprendre ce qui se disait autour d'elle » se fermant hermétiquement au monde extérieur, pour échapper au monde, échapper à la vie. Aussi « elle avait l'impression de dormir d'un sommeil blanc, léger, dépourvu de joie comme d'angoisse. »⁵³⁵ Arrivant à la frontière, s'écorchant les mains, elle chute du haut grillage, « abandonnant », « lâchant prise »⁵³⁶. Son *crâne heurte* alors *le sol*. Elle n'atteint pas l'autre côté. L'amenuisement est alors total puisqu'il y a dissolution entière de l'*être* : « [...] Khady Demba, moins qu'un souffle, à peine un mouvement de l'air [...] », « flott[e] éternelle », sans doute « trop volatile » pour tomber.

On s'intéresse alors à ces personnages dont « on ne sait pas d'où ils viennent, ni pourquoi ni comment ils sont entrés »⁵³⁷, cette « oscillation des personnages [...] entre fantômes et personnes, lorsqu'ils essaient d'émerger pleinement à la conscience »⁵³⁸, ce « "brouillard" sert à représenter non seulement le monde fictif, mais aussi le processus d'écriture qui met en face de ses propres fantômes et de ceux que la société préfère refouler. »

⁵³² Ceci rappelle d'une part le père de Norah qui, vers la fin du récit, forme une boule qui « roule » et, d'autre part, la statue à laquelle Rudy s'identifie, qui est en position recroquevillée, apeurée, renfermée.

⁵³³ Comme Fanny dans *En Famille*.

⁵³⁴ Marie NDiaye, *Trois..., op.cit.*, pp. 279-280.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 265.

⁵³⁶ *Ibid.*, pp. 332-333.

⁵³⁷ Sylvie Germain, Les Personnages, Paris, Gallimard, 2004.

⁵³⁸ Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Marie Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, L'Harmattan, coll. Bibliothèque du féminisme, Paris, 2007, p.92.

Les personnages ndiayïens, tels les personnages beckettiens, s'amenuisent au fil du récit pour ne devenir plus que les ombres d'eux-mêmes, des errances, des copies fantomatiques et spectrales de leur *moi* originel.

B. L'étrangeté à l'œuvre

« J'aime que le livre relève de l'étrangeté. Comme lorsqu'on s'approche de 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, incompréhensible. »

Marie NDiaye

En s'approchant très près de l'affiche, on ne distingue plus qu'une chose curieuse, *bizarre*⁵³⁹, et incompréhensible. En effet, l'étrangeté est à l'œuvre⁵⁴⁰ dans l'œuvre ndiayïenne. Le récit s'enclot sur lui-même dans une *poétique du cercle*, alors que se met en place un *heimlich* – proche de l'unhiemlich⁵⁴¹ – soit un sentiment d'inquiétante étrangeté face au texte.

1. Poétique du cercle : le cycle des métamorphoses

Dans Comédie classique⁵⁴²,

« les vingt-quatre heures de l'histoire et les quatre-vingt-seize pages du récit s'enclosent dans le **cercle** (déjà) d'une seule et longue phrase. [...] à cela succède peu à peu une écriture du passage, de l'altération, de l'entremêlement des points de vue, du glissement des voix [...] il semble bien que l'écriture, toujours aussi proche ici de la vision, connaisse dans ces romans⁵⁴³ une vraie tentation polyphonique, dialogique (diabolique ?) »⁵⁴⁴

La performance syntaxique et poétique enclot en un *cercle* le temps du récit et la durée de la narration : c'est un *serpent qui se mord la queue* et qui enserre récit et personnages.

Si le manque du personnage c'est son incomplétude – soit, si ce qui « lui manque c'est de ne manquer de rien », dans une *tautologie toute fantasmatique*, qui entame une *ronde* de la singularité, la culpabilité et l'incomplétude⁵⁴⁵ –, il lui manque d'abord de ne pas être un, de ne pouvoir faire un avec lui-même, de ne pouvoir se contenir :

« Mutations affolantes, car elles peuvent à la fois exalter et torturer. Du corps, de la personne même rien n'est plus sûrement possédé, tout y devient possible, mais cette ouverture à l'autre, à tous les autres dans le moi marque aussi une défaite cruelle de la pensée et de son ambition centrale : concentrer, contenir comme en un **cercle**

⁵³⁹ Cf. infra: III.B.2. Un sentiment d'étrangeté.

⁵⁴⁰ Du titre de l'étude collective : Andrew Asibong, et Shirley Jordan (dir.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

⁵⁴¹ Théorisés par Freud. *Cf. infra*.

⁵⁴² Son premier roman, qui est aussi un jeu syntaxique type oulipien. Marie NDiaye, *Comédie classique*, Paris, P.O.L, 1988.

⁵⁴³ La Femme changée en bûche, En famille, Un temps de saison.

⁵⁴⁴ Jean-Pierre Richard, op.cit., p. 180.

⁵⁴⁵ Voir : III.A. Le Personnage et son double.

encore, garder sous sa coupe réflexive tous les aspects éventuels, toutes les forces de la personnalité. Quelle douleur, alors, de " ne pas pouvoir me rassembler tout entier dans l'obscure petite boule aux contours nets de mon esprit ". »⁵⁴⁶

Ne pouvoir trouver de cohésion à son être, retrouver dans les contours de sa forme, de son corps, l'assurance de son moi. Pour pallier cela, les personnages se replient sur eux-mêmes, physiquement et mentalement : «[...] elle se rencognait si bien, ne laissant dépasser de sa mince silhouette accroupie dans son pagne, resserrée sur elle-même, que ses doigts rapides et, de son visage baissé, les hauts méplats de ses joues, qu'on cessait vite de lui prêter attention, qu'on l'oubliait, comme si ce bloc de silence et de désaffection ne valait plus l'effort d'une apostrophe, d'un quoliquet. » Khady, plus qu'une *silhouette*, moins qu'un corps, à peine plus que rien « dans un état de stupeur mentale »⁵⁴⁷. En position fœtale, elle tente, si ce n'est de disparaître, du moins d'être invisible, silencieuse, mais aussi de retrouver toute la cohérence de son être.

Au personnage manque surtout de ne pas correspondre à la société, aux normes sociétales, qui ferait de lui quelqu'un de « normal ». Or pour être « normal », il doit ressembler à la norme soit à l'ordre, au régulier, et pour cela, il faut *changer* :

«[...] mais que signifie *changer* dans le monde de Marie NDiaye, à quoi tient la modification constatée chez l'héroïne? À une activité de croyance encore, assez semblable à celle qui avait nourri la sensation d'étrangeté [...]. Le changement porterait seulement, en somme, sur la capacité de "créer une impression" de changement, mais cette nouveauté suffirait, comme un premier moteur, pour entraîner toutes les autres, et engendrer un **cycle** avéré de la métamorphose. »

Mais:

« Autre **cercle**, nouvelle tautologie ravageuse : l'ordre, c'est l'ordinaire, la règle, c'est le régulier. Comment les rejoindre dès lors, sinon, peut-être, à travers l'activité de ce que les logiciens de l'information nommeraient une *injonction paradoxale*. Par exemple : "Je t'ordonne d'être spontané" ; "Fais attention à ne pas faire attention" ; "Deviens semblable sans vouloir l'être". Toutes formules implicitement prononcées par la voix communautaire, et contre lesquelles viennent se briser, sans débouché possible, les apories de la subjectivité. »

Ainsi, comment peut-il être « normal » si la société le lui ordonne ? Comment peut-il atteindre cet idéal s'il l'a toujours en tête ? Il ne peut alors correspondre à ces critères puisque c'est sa différence qui fait ce qu'il est et qu'il veut devenir *autre*, *normal*, si possible. Pourtant, à vouloir devenir autre, il ne parvient qu'à devenir *autre* encore, plus singulier, plus bizarre et finalement se marginalise davantage :

-

⁵⁴⁶ Jean-Pierre Richard, op.cit., p. 179.

⁵⁴⁷ Marie NDiaye, *Trois..., op.cit.*, p. 265.

« Toute conversion appelle le soupçon – l'idée d'une nouvelle conversion possible. En somme, on ne *devient* pas conforme, ce devenir lui-même n'étant, en un autre **cercle** négatif, qu'un signe d'instabilité, donc d'inconformité. [...] Devant l'étranger (le singulier, le bizarre, le particulier), qu'il soit devenu semblable ou non, il n'est en somme qu'une bonne décision, celle de s'en débarrasser. »⁵⁴⁸

À nouveau ici, c'est *le serpent qui se mord la queue*, l'ourovore, l'*Ouroboros* : le **cercle** sans fin, ou image archétypale de l'infini, reprenant sans fin sa ronde, « une variante du mandala ou de l'image circulaire, qui est réputée symboliser la destruction et la renaissance éternelles. »⁵⁴⁹ Or « [...] on ne peut pas vraiment changer sans aller jusqu'à une extrémité de soi, et donc sans l'épreuve d'un épuisement, d'un dessaisissement profond. Sans doute d'une mort. »⁵⁵⁰ Cette image est aussi celle qui symbolise le *cercle vicieux*, l'immobilité par l'enchevêtrement de problèmes, de bizarreries :

« Revoici, sous un aspect géographique, le motif du cercle déceptif : on a cru progresser vers quelque chose, on a seulement tourné en rond ; le mouvement ne serait donc qu'un leurre, il ne ferait que recouvrir la loi d'une immobilité. De là, le dilemme de l'accès : ou bien on reste seul, dehors, exclu, refoulé dans toutes les marges de la vie, en danger, alors, de désespoir et de désintégration mortelle [...]; ou bien on est admis, apparemment reçu, ou provisoirement toléré dans un intérieur, mais on y reste alors sous le poids de la banalité ignoble, dans la menace (maternelle?) d'un avalement, d'un engloutissement fatal. On jouit d'y être, avec l'angoisse d'y être, ou d'y devenir, ou redevenir un rien [...]. Mélange de plaisir et de dégoût, tous deux extrêmes, dont la figure oxymorique se retrouve souvent dans ces romans. C'est peut-être parce que la contradiction y caractérise toute véritable expérience de l'espace, que dehors et dedans, en particulier, n'y sont pas des termes purs. Le dedans n'y reste-t-il pas souvent un dehors encore [...]. À ce dedans sans intériorité répond un dehors clos, un extérieur esclave [...]. Il semble que l'idée de l'autre aille jusqu'à subvertir ici le partage, toujours si rassurant, d'un dedans et d'un dehors. »551

Il y a, dans les récits ndiayïens, des « rêveries propres aux matières et substances. » Ainsi « travaillent les désirs spécifiques d'un paysage personnel »⁵⁵², ce que Jean Dubuffet nommait un *idiotope* soit un « lieu personnel, espace marqué par certaines particularités uniques de fantasmes et d'émotion ». Il y a « opposition de deux qualités maîtresses, mollesse et dureté, toutes deux prises, avec des valeurs diverses, dans le cycle des métamorphoses ». En effet, chez NDiaye « l'inactivité, la torpeur, la veulerie » guettent constamment les personnages qui tombent « mollement » dans l'immobilité. Dans *Trois femmes puissantes*, Khady souhaite tellement devenir transparente, invisible aux yeux de sa belle-famille

128

⁵⁴⁸ Jean-Pierre Richard, *op.cit.*, pp. 180-181.

⁵⁴⁹ « En guise de mise en bouche. L'ourovore. », dans Jean-Loïc Le Quellec, Jung et les archétypes. Un mythe contemporain, Auxerre, Sciences Humaines, 2013, p. 19.

 $^{^{550}}$ Jean-Pierre Richard, $\mathit{op.cit.},$ pp. 181-182.

⁵⁵¹ *Ibid.*, pp. 171-172.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 182.

constamment railleuse, qu'elle atteint un état d'inactivité, d'immobilité tel que bientôt elle n'est plus : « tout son corps concentré et délassé dans l'état d'immobilité complète qu'il savait atteindre »⁵⁵³, « réduire le volume de son corps »⁵⁵⁴, « Khady, marchant vers sa mort »⁵⁵⁵. Ainsi :

« Les romans de NDiaye [...] maintiennent les personnages dans une vie végétative. La famille a pour fonction de recourber la métamorphose sur elle-même, de l'empêcher de fuir, à la façon du cocon qui enferme la chrysalide. Le cocon familial interdit toute réalisation décisive et laisse se développer en son sein des monstres polymorphes, sujets à une métamorphose continue, mais ses parois sont dures et il est capable de donner une place et une forme à la mollesse et à la veulerie [...] »556

Cette *mollesse*, cet impalpable, s'oppose alors à la *dureté* de l'extérieur, du corps, des habits qui structurent les corps, « sanglent la chair »⁵⁵⁷, mais aussi des affects qui se cognent aux *autres*, aux structures extérieures comme la famille. C'est le *thème du mou*, contre celui de l'*endurcissement*: celui de la métamorphose diluante où l'eau, « lénifiante et accablante », qui s'insinue dans les corps, enveloppe, garde, enferme – tel un liquide amniotique –, contre celui qui offre la vertu d'une « apathie », d'une « indifférence »⁵⁵⁸. Celui de l'affaiblissement, de l'épuisement extrême, jusqu'à l'évanescence, le presque-rien, l'air, finalement la disparition, la dissolution de l'être, contre celui qui arrête le mouvement de métamorphose.

Les écritures sur les vêtements des personnages semblent avoir un pouvoir de métamorphose et perdent leur pouvoir de signifiance : on songe à la « dizaine de mots » qui « parsemaient en tous sens les vêtements »⁵⁵⁹ du jeune adolescent de *La femme changée en bûche*, car « l'informe est avant tout une affaire de langage [...], la bête évolue entre les mots, les fait ondoyer à sa surface. » Et l'adolescent, selon Xavier Garnier, est « bardé de mots qui entrent en résonnance avec sa chair dans un complexe polymorphe. Les mots ne sont pas là pour fixer un sens mais pour faire ondoyer une matière. »⁵⁶⁰ De même, les terrifiants dessins et inscriptions des jupes des belles-sœurs de Khady Demba dans *Trois femmes puissantes*⁵⁶¹. Alors :

-

⁵⁵³ Marie NDiaye, Trois..., op.cit., p. 282.

⁵⁵⁴ Ibid., p. 285.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 272.

⁵⁵⁶ Xavier Garnier, « Métamorphoses réalistes... », *op.cit.*, p. 84.

⁵⁵⁷ Les personnages sont avant tout, écrit Garnier « de la chair comprimée dans un vêtement qui leur donne une forme, stabilise son irrépressible propension à l'aveulissement », dans « Métamorphoses réalistes dans les romans de Marie NDiaye ». *Ibid.*, p. 85.

⁵⁵⁸ Jean-Pierre Richard, *op.cit.*, pp. 182-183.

⁵⁵⁹ Marie NDiaye, *La femme changée en bûche, op.cit.*, p. 54.

⁵⁶⁰ Xavier Garnier, op.cit., pp. 81-82.

⁵⁶¹ « Les serpents se mordant la queue, gris sur fond jeune, et les gais visages féminins, bruns fond rouge, surmontant l'inscription " Année de la Femme Africaine " [...], serpents et visages multipliés par dizaines, monstrueusement écrasés là où le tissu plissait, dansaient une ronde mauvaise dans son esprit [...] ». Marie NDiaye, *Trois..., op.cit.*, p. 270. Nous remettons ici, pour rappel, le passage du livre, déjà cité en amont.

« Aucune narration n'a de sens dans ce monde informe et polymorphe où la chair, les mots et les images ont partie liée. Le **récit tournera en rond** et ne sera jamais en mesure de déployer autre chose qu'un présent en perpétuelle variation. La première condition du récit sera de fixer des formes : Marie NDiaye se fera écrivain réaliste. »⁵⁶²

L'œuvre ndiayïenne est créatrice d'un « flou universel des formes » for qui, au-delà des personnages, atteint le cadre narratif lui-même : dans un brouillage des frontières entre les genres, mais aussi entre le réel et le merveilleux, le récit offre alors un tableau socio-politique et géopolitique réaliste de notre monde moderne, mais aussi fantastique, empreint de magie, qui laisse une place au surnaturel et au doute. C'est qu'« il y a du Flaubert chez Marie NDiaye » « dans cette tentative pour révéler sous les structures visibles ce fond commun, compact et indifférencié, que l'on a pu appeler la bêtise et qui n'est autre que la poussée aveugle de la matière vivante. » Ainsi, selon Xavier Garnier, « la conjonction de la chair molle et de la structure rigide est la clé du réalisme de Marie NDiaye » qui met « en place un dispositif d'écriture qui assure la compacité de la matière, en [fait] une butée qui interdi[t] tout dérapage symbolique, allégorique... » En fait, « le réalisme de NDiaye tient à cette incarnation des personnages dont la rigidité du costume ne cache pas la mollesse sous-jacente de la chair. » for personnages dont la rigidité du costume ne cache pas la mollesse sous-jacente de la chair. » for personnages dont la rigidité du costume ne cache pas la mollesse sous-jacente de la chair.

Finalement:

« La destination de toutes ces métamorphoses semble être l'invisibilité, l'imperceptibilité, la disparition. La métamorphose est un processus inacceptable car il remet en question l'existence mêmes des places. Il ne s'agit pas d'aller d'une place à l'autre, d'une forme à l'autre, mais de se mouvoir dans l'entre-deux des formes, des représentations. Rien d'extraordinaire ou de merveilleux mais un lent glissement hors de toute place assignable, une progressive disparition. »⁵⁶⁵

Ces disparitions de personnages mettent à mal le réel : « La rupture familiale provoque une trouée narrative par laquelle le réel se volatilise et le récit tourne court. » Le récit flotte alors entre réel et irréel, vogue de l'un à l'autre, jusqu'à son interruption :

« Tout se passe comme si c'était la possibilité de raconter une histoire qui était menacée. À la différence des métamorphoses d'Ovide, celles de NDiaye ne se racontent pas, elles n'existent au contraire que comme rupture de la ligne narrative. Chaque métamorphose semble une impasse narrative facilement remédiable puisque le récit se permet par la suite de reprendre en toute innocence [...] »⁵⁶⁶

Plus tard, « la ligne narrative » vient « se tarir prématurément dans les sables du roman. »

⁵⁶³ Jean-Pierre Richard, op.cit., p. 184.

566 *Ibid.*, p. 88-89.

⁵⁶² Xavier Garnier, op.cit., p. 83.

⁵⁶⁴ Xavier Garnier, op.cit., p. 85.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 88.

« Le réalisme de Marie NDiaye ne se double pas d'une lecture magique du monde qui en contiendrait le véritable sens mais semble plutôt constamment menacé par la dissipation. En ouvrant des brèches dans l'univers souvent étouffant du récit réaliste, la romancière révèle des perspectives vertigineuses à l'écriture qui, loin de se vouer à l'exploration d'un hypothétique au-delà du réel, manifestent l'extrême fragilité de cette construction qui nous est si familière et que l'on appelle la réalité. »⁵⁶⁷

2. Un sentiment d'étrangeté

Nora Cotille-Foley écrit:

« En faisant disparaître le dessin d'ensemble au profit des petits points de l'affiche, la littérature de NDiaye nous confronte à la défection d'une mémoire aux souvenirs par nature désuets. Elle fait ressurgir *in absentia* les préjugés du processus d'identification. Confronté à une suite de moments détachés les uns des autres, intrigué par l'absence d'un jugement qui assurerait une cohésion interprétative aux personnages, le lecteur parcourt le récit sous le joug du doute, de l'hésitation et de l'inquiétante étrangeté. »⁵⁶⁸

Bizarre, de bigearre, bizarrerie, ou encore bigarrure, est un terme important pour l'œuvre de Marie NDiaye. En effet, il revient maintes fois dans tout le paratexte ndiayïen. Le mot bizarre « se situe alors au croisement du jugement intellectuel, de l'attention primordiale aux mœurs et la qualification esthétique. »⁵⁶⁹ Lorsque « le mot bigearre/bizarre</sup> s'affirme dans la seconde moitié du XVIe siècle, il désigne une forme mélangée, ou simplement multicolore ». Puis, au XVIIIe siècle, on parle de « composition de "bizarres assemblages", soit dans l'invention de sujets ou situations "pittoresques et bizarres" » dans le discours d'art. Est donnée comme bizarre par Horace « une composition réunissant jusqu'au ridicule les constituants les plus divers et les plus hétérogènes ». Pour Fénelon, « la "figure bizarre" d'un élément du paysage ajoute à son agrément ». Le bizarre est indissociable de la bigarrure. Il est question de bizarrerie sociale comme objet littéraire : la bizarrerie a avoir avec les « notions connexes de folie et de mélancolie », on parle d'« humeur bizarre », d'extravagance, ou de « mélancolie particularisante ». Le bizarre évoque Les Essais de Montaigne, où l'on note de nombreuses occurrences du mot, ainsi que de « bigarurre », « étrange » (85 fois au total). Il précise : « Il y a « bigarrure » dans les choses qui produisent une « impression, un sentiment d'étrangeté. » Retrouver le bizarre, c'est retrouver cette capacité d'étonnement par la mise en œuvre d'un procédé d'estrangement, de défamiliarisation.

⁻

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁶⁸ Nora Cottille-Foley, « Les mots pour ne pas le ... », *op.cit.*, p. 14.

^{569 «} Les premiers âges du bizarre (XVIº-XVIIIº siècles) », séminaires de recherche PLH-ELH, Pascale Chiron, Philippe Chométy et Jean-Philippe Grosperrin, Université Toulouse II – Jean-Jaurès, consulté [en ligne] le 27 octobre 2016, http://plh.univ-tlse2.fr/accueil-plh/manifestations-scientifiques/archives-joker/les-premiers-ages-du-bizarre-xvie-xviiie-s-seminaire-elh-380812.kjsp?RH=1528641087628.

En préambule ici, nous nous efforcerons de donner un aperçu de l'hésitation, de l'inquiétante étrangeté, ou heimlich / unheimlich, à partir de la théorie de Freud. En effet, Sigmund Freud, dans ses Écrits philosophiques et littéraires⁵⁷⁰, définit l'étrange-inquiétant:

« Nul doute que cela est proche de l'effrayant, de l'angoissant et de l'horrifiant, mais il est certain aussi que le mot n'est pas toujours employé dans un sens qu'on puisse nettement cerner, de sorte que la plupart du temps il est justement confondu avec l'angoissant. Mais on est tout de même en droit de s'attendre à ce qu'il existe un noyau spécifique justifiant l'emploi d'un terme spécifique. On aimerait savoir ce qu'est ce noyau commun qui permet de différencier, peut-être, **l'étrange inquiétant** au sein de tout ce qui fait peur. »⁵⁷¹

Il reconnaît une difficulté à l'étude de l'Étrange et de son caractère caché: « [...] l'Étrange remonte à ce qui est anciennement connu, depuis longtemps familier. » Aussi,

« Le mot allemand *unheimlich* est manifestement le contraire de *heimlich*, *heimlish*, *vertraut*⁵⁷², et la conclusion semble s'imposer que si quelque chose **effraie**, c'est précisément parce qu'elle *n'est pas* **connue et familière**. Mais naturellement, tout ce qui est nouveau et non familier n'est pas effrayant; la relation *n'est pas* inversable. On peut seulement dire que ce qui est d'un genre nouveau devient facilement **effrayant** et *unheimlich*; certaines choses nouvelles sont effrayantes, mais pas toutes loin de là. À ce qui est nouveau et non familier, il faut que quelque chose s'ajoute pour le rendre *unheimlich*. »⁵⁷³

Finalement, le sentiment d'étrangeté provient de ce qu'un être humain perd son environnement familier. L'*incertitude intellectuelle* devient la condition essentielle au *unheimlich*. Mais pour dépasser cette vision qu'il juge trop simple de l'*unheimlich* comme non familier, Freud s'attarde alors sur les traductions dans différentes langues du mot *effrayant*:

- ∝ « Latin (d'après K. E. Georges, *Kl. Deutschlatein. Wöterbuch*, 1898) : un endroit, *unheimlich locus suspectus* ; à une heure nocturne *unheimlich intempesta nocte*.
- « Grec (dictionnaires de Rost et de Schenkl) : ξένος donc étranger, étrange.
- ∝ Anglais (tiré des dictionnaires de Lucas, Bellow, Flügel, Muret-Sanders) : *uncomfortable*, *uneasy*, *gloomy*, *dismal*, *uncanny*, *ghastly*, d'une maison : *haunted*, d'un homme, *a repulsive fellow*.
- ∝ Français (Sachs-Villatte) : inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise.
- ∝ Espagnol (Tollhausen, 1889) : sospechoso, de mal aguëro, lugubre, siniestro.
- ∝ L'italien et le portugais semblent se contenter d'expressions que nous qualifierons de périphrases. En arabe et en hébreu, *unheimlich* se confond avec *démoniaque*, *horrible*.

132

⁵⁷⁰ « L'inquiétante étrangeté », Sigmund Freud, dans *Écrits philosophiques et littéraires*, Elisabeth Roudinesco et Jean-Pierre Lefebvre (dir.), Paris, Seuil, 2015.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 1193.

⁵⁷² Qui signifie « Familier ».

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 1194.

[en Allemand enfin] « Dans le *Wörbuch der Deutschen Sprake* de Daniel Sanders (1860) figurent, au mot *heimlich*, les indications suivantes [...] (tome I, p. 729) :

Heimlich, adj. ([substantif:]-keit, fém., pl. -en):

- 1. Ou aussi *heimlich*, *heimlig*, **faisant partie de la maison**, **non étranger**, **familier**, domestiqué, confiant et fiable, *anheimlna* [rappelant le foyer], etc.
 - a) (vieilli) faisant partie de la maison, de la famille, ou : considéré comme tel, *cf.* lat. *familiaris*, familier. [...]
 - b) En parlant d'animaux, domestiqué [...]
 - c) Confiant et fiable, rappelant le foyer [anheimelnd], donnant l'agréable impression de satisfaction silencieuse, d'un calme douillet et d'une protection sûre, comme la demeure bien aménagée et close [...]

 Cette façon de l'écrire mériterait d'être généralisée, pour mettre ce bon mot à l'abri de la désuétude par confusion trop facile avec 2. Cf.: « Les Zeck sont tous h. H...? Qu'entendez-vous par h...? Eh bien... ils me font la même impression qu'un puits comblé ou qu'un étang asséché. On ne peut pas passer dessus sans éprouver le sentiment que l'eau pourrait y réapparaître un jour. Nous appelons cela un-h; vous l'appelez h. Où trouvez-vous donc que cette famille ait quelque chose de dissimulé, à quoi l'on ne puisse pas se fier? Gutzkow R. 2,61⁵⁷⁴.
- 2. **dissimulé**, tenu **caché**, de façon que d'autres en ignorent la nature ou l'existence, qu'on entend leur cacher, *cf. Geheim* (2) [secret, adj.] [...] »⁵⁷⁵

Ainsi, *heimlich* apparaît comme « faisant partie de la maison », « non étranger », et « **familier** », « rappelant le foyer », tandis que *unheimlich*, « extérieur de la maison, de la famille » soit toute chose ou personne qui en est exclue – l'inconnu, l'inattendu, l'étranger. L'*un-heimlich*, est quelque chose de dissimulé, d'inquiétant. Pourtant, selon Freud toujours, *heimlich* a deux sens qui s'opposent et se superposent :

« [...] le petit mot *heimlich*, parmi les multiples nuances de sens, en révèle aussi un selon lequel il coïncide avec son contraire *unheimlich*. Le familier devient alors l'étrange [...]. Ce mot *heimlich* [...] fait partie de deux cercles de représentations, qui sans être en opposition, sont néanmoins fort étrangers l'un à l'autre, celui du familier, de l'agréable, et celui du dissimulé, de ce qu'on tient à cacher. *Unheimlich* ne s'opposerait, dans l'usage, qu'au premier de ces deux sens [...] »

Et d'ajouter : « *Heimlich* est donc un mot qui développe sa signification en direction d'une ambivalence, jusqu'à finir par coïncider avec son contraire *unheimlich*. En quelque façon, *unheimlich* est une espèce de *heimlich*. »⁵⁷⁶ Il ramène alors la sensation de l'*unheimlich* à l'incertitude fondatrice⁵⁷⁷ du surnaturel, basé sur le réel⁵⁷⁸ :

« L'un des procédés les plus sûrs pour provoquer facilement des effets *unheimlich* par des récits [...] consiste à **laisser le lecteur dans l'incertitude**, sans qu'il sache si tel personnage qu'il a devant lui est une personne ou peut-être un automate, et ce

⁵⁷⁴ Freud note: « Sperrdruck [romain interlettré, ici en italiques] par l'auteur. »

⁵⁷⁵ « L'inquiétante étrangeté », Sigmund Freud, *op.cit.*, p. 1195.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 1200.

⁵⁷⁷ Nous l'avons vu dans : I.C.2. Aux frontières du fantastique.

⁵⁷⁸ Nous avons abordé ce thème dans : I.C.3. Un nouveau réalisme.

en empêchant que cette incertitude ne focalise son attention, pour qu'il ne soit pas incité à examiner aussitôt la chose et à la tirer au clair, car alors, on l'a dit, cette sensation particulière se dissipe facilement. »⁵⁷⁹

La théorie de l'*inquiétante étrangeté* entre en parfaite résonnance avec nos textes. Réel et irréel se mêle, plongeant le lecteur dans une incertitude proche de celle qui fonde le fantastique. Marie NDiaye frôle le *sur*réalisme, l'irréalité, sans jamais l'atteindre. Elle choisit bien plutôt de maintenir son récit et son lecteur dans un *unheimlich*, soit hors du familier : elle écrit le surnaturel sur une base de réel bien installé, sans jamais pencher pour l'une ou l'autre solution.

« Des contradictions d'un réel minutieusement feint naît l'inquiétante étrangeté dont parle Freud. On se souvient du texte d'André Breton, dans le *Second Manifeste* du surréalisme, sur l'effacement des contradictions. Roger Caillois me semble avoir très subtilement décrit "*das Unheilimche*": "L'inquiétante étrangeté semble sourdre à l'insu de l'auteur et comme malgré lui, et sans que le spectateur, de son côté, puisse reconnaître ce qui causse son malaise et son désarroi... Il surgit d'une contraction qui porte sur la nature même de la vie et qui n'obtient rien de moins que paraître abolir momentanément, par vain mais troublant prestige, la frontière qui la sépare de la mort [...] [Elle] émane de la scène la plus banale, la plus terre à terre, et qui suscite néanmoins une inexplicable interrogation." Je reste persuadé que, sous peine de disparaître, cette inquiétude ne peut jamais prendre la forme lisible du rêve ou du cauchemar. Dans ses approches soigneusement masquées, elle relève de l'intuition et s'ingénie à libérer sa violence dans le silence. »⁵⁸⁰

Selon Dominique Rabaté, « Étrange, la situation initiale des romans de Marie NDiaye l'est toujours, et avec une force d'évidence qui l'impose au lecteur. »⁵⁸¹ Il y a un « mélange étrange de légèreté et de lourdeur »⁵⁸² dans le récit : « Lire Marie Ndiaye [...] n'est pas de tout repos. La force de ses textes tient aussi à la violence qu'elle réussit à imposer à ses lecteurs », c'est un « moment éprouvant, à la première lecture comme aux suivantes. On ne peut échapper à une sorte de stupeur accablée [...] » Ainsi :

« [...] il y a quelque chose de presque intolérable qui pèse sur la lecture – et qui a dû certainement peser sur l'écriture. Mais le poids de ce qui est alors en jeu s'y convertir en mouvement narratif ; la plongée dans le gouffre reste sous le contrôle de la rétrospection, et donc de l'incertitude narrative [...]. Je crois que c'est le propre des grandes œuvres de nous mesurer à des affects puissants, de leur donner du fait même de la résistance, voire du refoulement qu'ils provoquent généralement, un mode de figuration autrement impossible. »⁵⁸³

Finalement, il s'agit à la fois de *quelque chose qui pèse sur la lecture* – qui sans doute était là lors de l'acte de création, de l'écriture – et d'une forme de *résistance du texte*, du récit, qui

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 1201.

⁵⁸⁰ André Delvaux, « Dans la nébuleuse *Réalisme Magique*: un carnet de bord », dans Benoît Denis (dir.), « Du fantastique réel au réalisme magique », Textyles, n°21, 2002, pp. 79-82, consulté [en ligne] le 22 mai 2016, http://textyles.revues.org/890.

⁵⁸¹ Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, op. cit., p. 13.

⁵⁸² *Ibid.*, p.23.

⁵⁸³ *Ibid.*, pp.39-40.

entraine la nécessité de secondes lectures.

Cette écriture propre à Ndiaye, aussi singulière que ses personnages, semble créée pour provoquer la perplexité, échapper à la compréhension, aux lectures immédiates. Le texte ne se donne pas, il résiste.

« Parce qu'il se situe à la frontière de l'hyperréalisme social et du surnaturel métaphorique, le récit amène finalement le lecteur à douter de son propre jugement. Comme le remarquait déjà Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon*, l'écrivain doit priver "le plus possible de tous les indices" son lecteur car celui-ci, "même le plus averti, dès qu'on l'abandonne à lui-même, c'est plus fort que lui, typifie"⁵⁸⁴. »⁵⁸⁵

Pour Roland Barthes, le texte est un *intertexte*, soit un *texte tissé d'échos*, une *vaste stéréophonie*; il écrit :

« *Texte* veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, une voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. [...] nous pourrions définir la théorie du texte comme un *hypologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée). »⁵⁸⁶

Ce tissu peut alors cacher de multiples sens, d'autant plus quand c'est l'intention de l'auteur.

« [Les] auteurs font exister des phénomènes qui sont et qui entretiennent des rapports totalement "impensables" a priori pour le lecteur, modifiant, dans une poétique sincère de retranscription du monde, dans un volontarisme esthétique particulier ou dans la conjonction des deux, la représentation littéraire du réel »⁵⁸⁷

En effet, Marie NDiaye ne souhaite pas dévoiler le sens profond de ses récits, si tant est qu'il y ait *un sens, une vérité* d'un texte : comme l'écrit Valéry, « il n'y a pas de vrai sens d'un texte ». Soit pas de vérité, mais plusieurs interprétations – peut-être plus ou moins orientées par l'intention auctoriale –, plusieurs lectures possibles, comme autant de *mondes possibles* :

« Une lecture "vraie", une lecture qui affirmerait son affirmation, serait une lecture folle, non en ce qu'elle inventerait des sens improbables (des "contresens"), non en ce qu'elle délirerait, mais en ce qu'elle percevrait la multiplicité simultanée des sens, des points de vue, des structures, comme un espace étendu hors des lois qui proscrivent la contradiction (le "Texte" est la postulation même de cet espace). »⁵⁸⁸

NDiaye crée une lecture à « plusieurs niveaux » qui demande un « don », un « effort » à la

_

⁵⁸⁴ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Minuit, 1956, p. 70.

⁵⁸⁵ Nora Cotille-Foley, *op.cit.*, p. 23.

⁵⁸⁶ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 85.

⁵⁸⁷ Lucrèce Delangle, Le Réalisme merveilleux, op.cit., p. 23.

⁵⁸⁸ Roland Barthes, Le Bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984, p. 46.

personne qui va recevoir son œuvre romanesque⁵⁸⁹. Cet effort engendre une sorte d'inconfort mais il est « nécessaire pour apprécier » ce qu'elle offre : « [...] là encore, rien n'est certain. Il revient au lecteur de se reculer et, faisant intervenir son propre jugement, de voir se dessiner au travers de ces détails les contours [...]. La responsabilité du jugement lui incombe, le plongeant dans le malaise d'une confrontation à son propre entendement. »⁵⁹⁰ Dans le même temps, il y a une forme de « peur » à la fois d'« un plaisir trop simple à ressentir » et d'entrer dans une « séduction », ce à quoi Marie NDiaye répond par l'exigence dans le plaisir qu'elle apporte et le refus de penser au lecteur, à la réception de l'œuvre, dans le processus d'écriture, ce qui « serait bizarre car il y a mille et un lecteurs et ce serait dérangeant dans le travail d'écriture »⁵⁹¹. Pour Umberto Eco, l'auteur ne se contente pas d'« "espérer" que son lecteur Modèle [lecteur implicite] existe » mais « agi[t] sur le texte de façon à le construire ». « L'acte de lire fait appel à une certaine performance qui n'est possible que grâce à l'exercice de cette compétence »⁵⁹² : « L'acte de lecture se présente ainsi comme une performance (déchiffrer l'un après l'autre les différents niveaux du texte) que le lecteur réalise grâce à une compétence (l'ensemble des savoirs nécessaires à la compréhension du récit). »⁵⁹³ « Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, [l'auteur] contribue à la produire. » Nous sommes bien dans le plaisir du texte, mais d'un texte résistant, qui demande un effort de la part du lecteur : travail de déchiffrement, de lecture entre les lignes, de décryptage du langage – parfois, disloqué – en deux mots, une lecture active. Il y a une interactivité auteur-lecteur et plus précisément un jeu texte-lecteur, source d'une lecture ludique⁵⁹⁴.

Finalement, « Ndiaye ne s'intéresse pas à une écriture qui rendrait fidèlement tous les aspects de la réalité », et qui « les fixe et les fige », elle cherche à « capter la dynamique, le mouvement », à « entrer en dialogue avec le lecteur ». « Est-ce réel ? » écrit-elle dans *Autoportrait en vert*. La question reste en suspens. Après tout, ce n'est peut-être pas ce qui importe, pas le cœur du problème. « Le ludisme de Marie NDiaye est sérieux et féroce. L'ambivalence est chez elle bien plus qu'un plaisir du texte : elle est un enjeu vital. »⁵⁹⁵

Ainsi, « Ce qu'Alain Robbe-Grillet aimait appeler la "chaîne transmissible" du savoir

.

⁵⁸⁹ Marie NDiaye, « Vivre la littérature à deux », entretien avec Aliénor Mauvignier, Toulouse, Librairie Ombres Blanches, le 14 février 2017.

⁵⁹⁰ Nora Cotille-Foley, *op.cit.*, p. 18.

⁵⁹¹ Marie NDiaye, « Vivre la littérature à deux », op.cit.

⁵⁹² Sylviane Goraj, « Henri Michaux et le lecteur inconnu », *Textyles*, n°29, 2006, consulté [en ligne] le 21 février 2017, http://textyles.revues.org/439; DOI: 10.4000/textyles.439.

⁵⁹³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, *le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1979, p. 69.

⁵⁹⁴ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

⁵⁹⁵ Cornelia Ruhe, « La poétique du flou de Marie NDiaye », *op.cit.*, p. 31.

⁵⁹⁶ Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005, p. 103.

acquis par et sur la lecture est rompue chez NDiaye; le lecteur confus, perd ses repères. »⁵⁹⁷

L'ambivalence de l'écriture de NDiaye la porte entre le réel et l'irréel, dans cet espace incertain où tout est possible et où finalement rien n'est sûr, pour laisser l'espace à son écriture d'aller du réel à l'irréel, de la réalité au fantastique, de la certitude à l'incertitude, du *dur* au *mou*⁵⁹⁸... Cette incertitude persistante à la lecture est à distinguer de l'incertitude todorovienne, fondatrice du fantastique. Dans cet espace de grande liberté, elle peut s'exprimer pleinement et s'adresser au lecteur. Encore faut-il réussir à déchiffrer. Selon Dominique Rabaté,

« Le donné initial des intrigues, pose ainsi un univers insolite où quelque chose d'anormal mine insidieusement les règles de notre compréhension ordinaire. L'inquiétude du personnage central, qui se prête aux hypothèses les plus extravagantes pour expliquer une situation déréglée, informe et déforme notre perception d'une réalité capable des plus curieuses métamorphoses. »⁵⁹⁹

Le *flou* du récit envahit l'écriture et laisse la place au flou de l'écriture même : « Le point de départ comme le point d'arrivée, ce n'est pas la certitude, mais son contraire, l'incertitude, érigée en principe poétique – le *flou*. »⁶⁰⁰

_

⁵⁹⁷ Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (dir.), *Une femme puissante, L'œuvre de Marie NDiaye*, Rodopi, «Francopolyphonies 13 », Amsterdam-NY 2013, p. 10.

⁵⁹⁸ Voir *infra* : III.B. 1. Poétique du cercle : le cycle des métamorphoses.

⁵⁹⁹ Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, op. cit., p.14.

⁶⁰⁰ Cornelia Ruhe, « La poétique du flou de Marie NDiaye », op.cit., p. 22.

C. Une observation et un constat du monde: vers un humanisme contemporain

« Méditer en philosophie c'est revenir du familier à l'étrange et dans l'étrange affronter le réel »

Paul VALÉRY

L'auteur est avant tout l'observateur du monde, du Dehors, il en fait le constat, parfois de façon plus ou moins amère. Mais il est aussi et surtout le bâtisseur d'un autre monde.

1. *Être au monde*, ce monde qui entoure

« Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir. »601 **DELEUZE et GUATTARI**

Le réel suppose la perception du monde – du Dehors⁶⁰² – et l'être au monde, ou encore de l'être là : « La phénoménologie 603 définit ce qui est de l'être au monde, ce que Heidegger appelait le Dasein, "être là", la spatialité : la localité est constitutive de l'"être-homme" »⁶⁰⁴. En effet, dans Être et Temps, Heidegger définit le Dasein comme « être présent », la « présence » ou encore un équivalent français de l'« existence » : cette « manière d'être spécifique de l'être humain, être particulier et paradoxal qui est confronté à la possibilité constante de sa propre mort, en a conscience, vit en relation étroite avec ses semblables et qui, tout en étant enfermé dans sa solitude, est toujours « au monde », auprès des choses. »⁶⁰⁵ Dans sa célèbre conférence⁶⁰⁶, Heidegger définit l'"être-homme" par l'ensemble « bâtir, habiter, penser » mais aussi « habiter, emploi, être » : 1'« homme habite en poète » 607 une

⁶⁰¹ Gilles Deleuze et Féliz Guattari « Introduction : Rhizome », dans Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille plateaux, Paris, Minuit, 1980, p.9.

⁶⁰² À ce sujet, lire : I.B. Les limites de l'écrire contemporain : (in)transitivité de l'écrire. Et en particulier : 3. La littérature du

⁶⁰³ Selon la définition du Littré, « Phénoménologie » : « Philos. Observation et description des phénomènes et de leurs modes d'apparition. Il existe plusieurs conceptions de la phénoménologie : celles de Hegel et de Husserl principalement. » Le Petit Littré, [Émile Littré], Paris, Garnier, 2009.

Selon Camus: « Penser, ce n'est pas unifier, rendre familière l'apparence sous le visage d'un grand principe. Penser, c'est réapprendre à voir, diriger sa conscience, faire de chaque image un lieu privilégié. Autrement dit, la phénoménologie se refuse à expliquer le monde, elle veut être seulement une description du vécu. » Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, Paris, Gallimard, 1942, p.65.

⁶⁰⁴ Michel Collot, Tendances actuelles de la géographie littéraire, op. cit.

⁶⁰⁶ Heidegger, Conférence Habiter, penser, suivie de ...L'homme habite en poète..., 1951.

⁶⁰⁷ Cette parole est empruntée à un poème tardif de Hölderlin : « ... dichterisch uiohnt der Mensch ... » : « ... poétiquement habite l'homme ... ». « Quand Hölderlin parle d'habiter, il a en vue le trait fondamental de la condition humaine. Et pour la poésie, il la considère à partir du rapport à l'habitation, ainsi entendue dans son être. » Heidegger, Essais et conférences, « ... L'homme habite en poète... », Paris, Gallimard, 1954, p. 226.

« habitation » et la poésie est un « bâtir » : « En tant que faire habiter, la poésie est un "bâtir" (bauen) ». Il envisage l'être-homme par une double exigence : « penser ce qu'on appelle l'existence de l'homme en partant de l'habitation ; ensuite penser l'être de la poésie comme un "faire habiter", comme un "bâtir" par excellence. » 608

Selon Michel Collot,

« La Géographie littéraire recoupe des orientations diverses et il faut les distinguer, pour les articuler, car chacune aborde une particularité spécifique de la *spatialité littéraire*. Ainsi, on distingue trois types d'approches des textes littéraires :

- De type **géographique**, étude spatiale du texte littéraire : *Géographie de la littérature* ;
- Études qui repèrent les **référents géographiques** dans les textes : *Géographie dans la littérature*, mais là la référence reste les méthodes de la géographie ;
- Des approches:
 - o de type **géocritique**, qui analyse les représentations et le significations de l'espace dans les textes littéraires ;
 - o de type **géopolitique**, qui se concentre sur des rapports entre la création littéraire et l'espace, mais aussi sur la façon dont ils sont mis en forme dans les textes.

Ces trois niveaux d'analyse recoupent les **trois phases du signe linguistique :** référent, signifié, signifiant. Et correspondent à trois dimensions différentes de l'espace littéraire :

- son ancrage dans des lieux réels,
- la construction d'un espace ou d'un univers imaginaire,
- et la spatialité, ou l'espace, propre au texte lui-même. »609

Le réel interroge le quotidien, la perception du monde, l'être là. Dans Espèces d'espaces, Georges Perec écrit :

« L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble? On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de friction, on a parfois la vague impression que ça se coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça cogne. Nous cherchons rarement à en savoir davantage et le plus souvent nous passons d'un endroit à l'autre, d'un espace à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ces laps d'espace. Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le réinventer (trop de gens bien intentionnés sont là aujourd'hui pour penser notre environnement...), mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité: une forme de cécité, une manière d'anesthésie. C'est à partir de ces constatations élémentaires que s'est développé ce livre, journal d'un usager de l'espace. »

Selon Michel Deguy et Kenneth White, « Tout *logos* est *topos* ». Ainsi, Michel Deguy envisage l'espace littéraire :

139

⁶⁰⁸ Heidegger, Essais et conférences, « ...L'homme habite en poète... », Paris, Gallimard, 1954, p. 227.

⁶⁰⁹ Michel Collot, Tendances actuelles de la géographie littéraire, op. cit.

« Longtemps [...] j'ai cru que certaines choses en leur agencement, disons certains lieux, faisaient parabole. [...] J'ai cru qu'on pouvait entendre géo-logie sur le modèle d'astrologie ; qu'une sorte de "géo-poétique", connaissance des vallées de la terre allait être possible, comme des figurants de ce qui est à penser, et que la métaphore ou transfert de l'être en figures à la pensée était le nom de l'espace "poétique" [...]. »

Et d'ajouter, « la géopoétique commence avec un corps en mouvement dans l'espace ». C'est donc en marchant qu'on poétise son itinéraire. Kenneth White écrit :

« Un monde, c'est ce qui émerge du rapport entre l'esprit et la terre. Quand ce rapport est inepte et insensible, on n'a [...] que de l'immonde. Pour qu'il y ait un monde, au sens plein du mot, un espace commun appelant à une vie dense et intense, il faut que le rapport soit, de la part de tous, sensible, subtil et intelligent. On voit plus clairement maintenant le sens de "géo" dans la notion de *géopoétique*. Le travail géopoétique viserait à explorer les chemins de ce rapport sensible et intelligent à la terre, amenant à la longue, peut-être, une culture au sens fort du mot. »

Comme l'écrit Michel Collot, « [Kenneth White] refuse le duo « sujet/objet », préférant le rapport entre la psyché, le corps, les sens, le cosmos, ... »⁶¹⁰ Il écrit aussi :

« À la différence de Moretti, Westphal distingue radicalement sa démarche d'une géographie de la littérature voire d'une géographie dans la littérature parce que la littérature a une fonction référentielle, mais la référence littéraire n'est ni objective ni mimétique. Il écrit : "le texte ne renvoie pas directement à l'espace réel mais à une expérience du réel." Et il fait d'ailleurs, d'une certaine façon, parti du réel. Il y a chez Westphal cette idée que l'on interagit, que l'on contribue à façonner, lorsque l'on va quelque part, on y va aussi avec en tête des modèles littéraires. »

Aussi parle-t-on d'« égo-géographie »⁶¹¹ : « Car l'espace est toujours un espace vécu et en particulier dans la littérature. "Il faut prendre en compte la transformation des lieux réels en lieux imaginaires". »

Marie NDiaye adopte en amont de son travail d'écriture une démarche journalistique, documentaire, que l'on pourrait qualifier de *naturaliste* : en effet, afin d'étoffer ses récits d'une part de *vraisemblable* lit-elle des essais, des articles de presse, regarde-t-elle des documentaires. Elle a employé cette technique pour *Trois femmes puissantes* : « J'ai lu beaucoup de choses, d'articles, de récits de gens enfermés dans les centres de détention en Italie ou à Malte, dont le livre du journaliste italien Fabrizio Gatti, qui a fait un périple en suivant le trajet de réfugiés du Sénégal jusqu'en Italie (*Bilal sur la route des clandestins*). »⁶¹² Et d'ajouter :

« J'étais très intéressée et bouleversée par histoires de réfugiés qui arrivent à Malte ou en Sicile ou ailleurs, d'où la dernière histoire, celle de Khady... Je sais que de nombreux reportages existent, mais je voulais essayer de donner aussi une matière littéraire à ces tragédies. Car c'est une tragédie actuelle, mais tout imprégnée

-

 $^{^{610}}$ Michel Collot, $Tendances\ actuelles\ de\ la\ géographie\ littéraire,\ op.\ cit.$

⁶¹¹ Terme inventé par Jacques Lévy, cf. son ouvrage : Egogéographie. Matériaux pour une biographie cognitive, Paris, L'Harmattan, 1995.

⁶¹² Nelly Kaprièlian, « Marie NDiaye aux prises avec le monde », LesInrocks.com, août 2009, op.cit.

d'héroïsme : pour moi ces gens sont des héros dans la mesure où l'on n'a pas idée de la vaillance et du courage qu'il faut pour entreprendre ce genre de périple, passer de l'Afrique à l'Europe en clandestin... Je voulais donc insérer une histoire de réfugiée. »⁶¹³

Quand on lui demande ses sources d'inspirations, elle répond : « les livres, les journaux, les histoires que j'entends, celles des gens du village où j'habite, celles de mes proches aussi. [...] Rosie Carpe, c'est quinze ou vingt personnages de jeunes femmes que j'ai pu observer, côtoyer. »⁶¹⁴ Elle évoque ainsi le « petit cuisiniste » qui lui inspira le personnage de Rudy⁶¹⁵ et qui était son voisin, « fort intelligent, et qui s'est senti anéanti par une toute petite erreur de mesure »⁶¹⁶. Cette démarche est, pourrait-on dire, du côté de l'ethnologie, de la sociologie. Ou simplement d'un humanisme : observer l'homme pour mieux le peindre à travers la littérature.

L'œil ouvert sur le monde, l'auteur est observateur et receveur de ce qui l'entoure, dans l'effacement de sa personne pour mieux appréhender le réel. Tout est sujet à l'écriture. Marie NDiaye est dans la réception, la pleine perception du monde, la sensibilité et la « disponibilité »⁶¹⁷. Elle observe tout, et transforme ce tout en matière littéraire : l'actualité, les gens qui l'entourent, les objets, l'environnement – à l'image de la Garonne qu'elle voyait chaque jour de chez elle –, etc. Il y a chez NDiaye une « fertilisation des livres par les lieux de vie »⁶¹⁸ : chaque lieu de vie donne lieu à de nouveaux récits. « Un écrivain, c'est quelqu'un qui regarde par les trous de la serrure. »⁶¹⁹, déclare-t-elle. Il y a une part de voyeurisme en cela : observer, scruter, mais discrètement, derrière la porte, sans être vu. Les choses qui l'entourent viennent teinter ses récits, et leurs donnent des couleurs : ainsi son écriture s'est faite « jaune, jaune acide, jaune citron »⁶²⁰, puis verte – *Autoportrait en vert*, et ses « femmes en verts », influence entre autres de la Garonne – et aujourd'hui, bleue – avec *La Cheffe*⁶²¹, couleur qui revient de nombreuses fois dans le roman, dans son chemisier, dans divers éléments, et qui traduit l'exigence de cette femme.

-

⁵¹³ *Ibid*.

⁶¹⁴ Catherine Argand, «Marie Ndiaye», Lire, avril 2001, op.cit.

⁶¹⁵ Marie NDiaye, Trois..., op.cit., 2009.

^{616 «} Marie NDiaye, lauréate du prix Goncourt, s'exprime dans *Interlignes* sur *Trois femmes puissantes*. Entretien avec Dominique Antoine », *Interlignes*, 5 novembre 2009, consulté [en ligne] le 21 mai 2016, https://www.librairiedialogues.fr/livre/1126937-trois-femmes-puissantes-marie-ndiaye-gallimard.

⁶¹⁷ Catherine Argand: « Vous parlez si peu, s'en est déroutant. Désirez-vous ce silence ou le subissez-vous? » Marie NDiaye: « L'un et l'autre. [...] J'aime écouter... ce silence est une disponibilité. » dans Catherine Argand, « Marie Ndiaye », op.cit.

⁶¹⁸ Lucie Clair, « Écrire, quoi d'autre ? », op.cit., p. 23.

⁶¹⁹ Catherine Argand, op.cit.

⁶²⁰ Ibid.

⁶²¹ Marie NDiaye, La Cheffe, Paris, Gallimard, 2016.

2. La violente étrangeté du monde

Mais percevoir le monde, être dans la réception, c'est aussi pour nos écrivains contemporains un « besoin d'essayer d'y voir clair » d'autant « plus légitime » qu'il est « indispensable à la création de chacun. ».

En postface d'Un temps de saison, Pierre Lepape écrit :

« C'est pourquoi des écrivains comme Jean Echenoz ou Marie Ndiaye sont si radicalement dérangeants. Ils ne sont du parti d'aucun ordre, ils font du malaise, du trouble, de la confusion et du chaos la nature même des choses [...] proches de la fable et du conte chez Ndiaye [...], ils disent, de livre en livre [...], la nécessité pour comprendre le monde de ne plus le voir comme une machinerie cohérente, obéissant à des lois immuables et à des logiques sophistiquées mais rationnelles.

Un temps de saison est une fable qui met à mal ces principes sur lesquels reposa si longtemps notre appréhension de l'univers physique et, par analogie, de l'univers social, à savoir que chaque objet occupe un lieu dans l'espace, qu'un même corps ne peut pas être présent dans deux lieux différents, qu'on est chair ou poisson, vivant ou mort, être ou non-être. L'histoire qu'elle raconte est simple, dite avec des mots simples. »⁶²²

Selon lui, *Un temps de saison* est une fable qui pourrait s'interpréter comme une *métaphore* sur l'intégration :

« On peut réduire la fable aux dimensions d'une jolie métaphore sur l'intégration, sur le choc de cultures étrangères, sur les souffrances de l'exclusion, sur les difficultés de la communication entre les territoires sociaux, culturels, raciaux, sentimentaux. Une métaphore déjà trouble puisque la position d'Herman est fluctuante [...]. Il est dedans et dehors, intime et exclu, accueilli et menacé, libre et prisonnier, ignoré et sans cesse placé sous le regard d'autrui. Il est une chose et son contraire. »⁶²³

Mais en réalité, la focalisation des contraires – que nous avons vu précédemment – concentre l'attention sur l'impression d'étrangeté qui se crée alors⁶²⁴. La métaphore sur l'intégration se transforme *métaphore du trouble social moderne* et la lecture se fait opaque :

« Cette métaphore du trouble social moderne, du double écueil de l'interpénétration de masse et de l'intégrisme individualiste, Marie Ndiaye la construit de manière troublante, elle aussi. Non pas par le flou, le vague, l'indécis, mais, à l'inverse, par un surcroît d'exactitude dans le choix des mots - la leçon de Flaubert, toujours -, par une précision millimétrique de la phrase, par une rigueur toute classique qui, à un bref moment, chancelle et avoue la paille de son acier. [...]

[Le récit] continue à imposer une lecture métaphorique, mais sans que l'objet de la métaphore puisse être doté d'une identité fixe ; *Un temps de saison* est une fable à

⁶²² Pierre Lepape, « La Trublionne », postface d'*Un temps de saison*, Paris, Minuit, 1994/2004, p. 148.

⁶²³ *Ibid.*, p. 149.

Dans ce village, les frontières de la propriété et de l'individualité s'efface : « Aucune porte n'est jamais fermée à clé dans le village, chacun y connaît tout de chacun, pas de refuge isolé, pas de possession solitaire, pas de nid où blottir son moi, mais, pour autant, pas de générosité ; chacun porte en soi le rêve d'un sauvetage individuel d'autant plus féroce que l'individu n'existe plus. » S'en dégage une forte sensation d'inquiétante étrangeté. Ibid., p. 150.

moralité variable. Un cauchemar pour tous ceux qui attendent d'un livre une claire leçon, un scandale pour ceux qui veulent lire le monde avec des concepts universels et des principes intelligibles et constants. »⁶²⁵

Le trouble ne se crée pas tant sur la lecture que sur l'interprétation en donner. Marie NDiaye suit l'idée que le *désordre* se trouve dans la *nature* et que donc il se retrouve dans l'écriture :

« Marie NDiaye soutient qu'aborder la réalité avec ces principes condamne à ne pas la comprendre. Non qu'elle échafaude des théories, mais l'intuition de l'écrivain, comme il arrive souvent, rejoint, sans forcément les connaître, les recherches des savants. Le désordre n'est pas seulement dans notre esprit, dans l'organisation ou la désorganisation de nos sociétés, il est au cœur même de la nature. »⁶²⁶

Elle est « [...] la romancière subtile de ces perturbations de la logique, de ces semblants d'ordre, de ces identités perméables, de ces monstres devenus si familiers que nous oublions leur étrangeté. »

« Elle dessine, avec ce qu'il faut d'ironie et d'enchantement, les nouvelles cartes de notre territoire, celui du dehors comme celui du dedans, aux frontières baroques et fluctuantes. Elle fait tranquillement s'écrouler les murs et les antiques séparations, elle sape les systèmes, elle brouille les lignes.

Qu'elle utilise pour cette entreprise de délocalisation généralisée la langue de Descartes, plutôt que celle de l'effusion romantique et des gambades de la subjectivité, nous assure autant sur la rigueur de sa démarche intellectuelle que sur l'authenticité de son projet artistique ; il n'est heureusement pas nécessaire de tout comprendre du monde pour le transformer. »⁶²⁷

Comme nous l'avons vu plutôt, Marie NDiaye ancre ses récits dans une réalité médiocre, affadie, *léthargique*⁶²⁸. Elle se fait auteure de la médiocrité :

« Si Flaubert est l'écrivain de la Bêtise, Marie Ndiaye est la romancière de la **médiocrité**. Pourtant ces deux-là ont un univers en partage : provinces léthargiques et infatuées, personnages embourbés dans une grisaille sociale, existentielle, éthique, aspirations tronquées. Sur le plan stylistique, plusieurs critiques ont souligné l'importance de la "leçon de Flaubert" dans l'œuvre ndiayïenne : chez l'un comme chez l'autre, l'orfèvrerie de la phrase passe par la précision des mots, la marquèterie des connecteurs logiques et temporels, le chatoiement de imparfaits, la coupe des virgules. »⁶²⁹

Tout l'art de sa prose tient dans cette écriture de la réalité médiocre, de la familiarité. Comme nous venons de le voir⁶³⁰, le *familier* est source d'*inquiétant familier* – l'*heimlich* est source d'*unheimlich* – ou plus précisément de cette sensation, de ce sentiment d'étrangeté :

_

⁶²⁵ Ibidem.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁶²⁷ Ibidem.

⁶²⁸ Voir supra: I.C. Une nouvelle représentation du réel.

⁶²⁹ Chloé Brendlé, « Lieux communs en héritage : de Flaubert à Marie Ndiaye, de quoi sont-ils le nom ? » dans, *Flaubert*, *Beckett, NDiaye : The Aesthetics, Emotions and Politics of Failure*, Andrew Asibong, et Aude Campmas (dir.), Birkbeck, University of London, 2013, p. 49.

⁶³⁰ Voir supra: III.B.2. Un sentiment d'étrangeté – à propos de : Heimlich/unheimlich, une inquiétante étrangeté.

« L'univers de Marie Ndiaye tire ainsi ses effets les plus étranges de la familiarité même dans laquelle il nous confine. Ces effets, qui s'apparentent parfois à ceux du merveilleux ou du fantastique, sont d'autant plus troublants qu'ils sont inhérents aux choses et aux êtres les plus banals. En dépit de l'écart qu'ils semblent introduire entre le lecteur et cet univers de fiction, ils nous révèlent sous un jour nouveau les réalités humaines et sociales que nous vivons. Ce qui paraît d'emblée insolite, voire invraisemblable, trouve sa place dans le prosaïsme et la quotidienneté et devient ainsi parfaitement anodin; ce sont alors les êtres et les situations que nous croyons (re)connaître qui, a contrario, se chargent d'étrangeté.

Celle-ci réside dans le rapport du personnage au monde comme à lui-même et manifeste la distance entre la conscience et le monde sensible. La fiction nourrit en effet d'une observation hyperréaliste du monde contemporain, mais elle n'en est qu'une vision subjective, à la fois plus authentique et plus mystérieuse. Miroir grossissant, déformant, elle déréalise le quotidien pour en faire apparaître toute la monstruosité : dans cet univers souvent grotesque et vil, la médiocrité et le vide affectif constituent la norme, tandis que les motifs les plus communs engendrent la suspicion et la peur. »⁶³¹

Marie NDiaye cherche à « exhumer l'indicible de chaque parcours de vie confronté au mal », « sachant saisir notre condition humaine, ses rêves, ses forces, ses délicatesses et ses turpitudes »⁶³², « puisant sa matière à la source des vies et des destins qu'elle croise [...] au plus près de la vérité de notre proximité d'humains »⁶³³, elle décrit « l'étrangeté qu'un être éprouve quand il est au prise avec le monde, « étrangeté quasi monstrueuse, insoutenable, dérangeante, qui a fait d'elle l'écrivain français le plus kafkaïen », figurant le plus souvent « l'humanité de la famille (lieu de l'incompréhension de l'Autre et de son exploitation) à l'inhumanité du monde dans un mouvement d'une cohérence glaçante », « c'est au fond la condition humaine la plus contemporaine qu'interroge Marie NDiaye ». Elle déploie une prose puissante qui illustre « la monstruosité des familles comme micro-laboratoires de la barbarie collective », « fouille l'humain jusqu'à l'horreur, à travers la langue, et une littérature étrangère, plus précisément anglosaxonne, qui interroge quelle place occuper dans le monde via la question de la multiethnicité: Marguerite Duras qui rencontrerait Hanif Kureishi ou Zadie Smith. »⁶³⁴, écrit Nelly Kaprièlian.

Il y a chez Marie NDiaye une « capacité [...] étrange et inquiétante, à voir quelque chose d'autre qui fait boiter le cours régulier et rassurant du monde » qui « donne le fil rouge de cette promenade. »635

« Car l'étrangeté du monde, tel que nous le dévoile la romancière, est dans ce décalage constant entre ce qui arrive et ce qui aurait dû se produire, entre le souhait

⁶³¹ Nathalie Fontane Wacker, L'étrangeté du quotidien dans l'œuvre de Marie NDiaye. Fantaisie et subversion, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2007, p. 133.

⁶³²Lucie Clair, « Écrire, quoi d'autre ? », op.cit., p. 26.

⁶³³*Ibid.*, p. 20.

⁶³⁴Nelly Kaprièlian, « Marie NDiaye aux prises avec le monde », *op.cit*.

⁶³⁵ Dominique Rabaté, Marie NDiaye, op.cit., pp. 12-13.

et la réalité, entre le désir et la brutalité des agressions intersubjectives. Dans le décalage entre les pensées obsédantes de l'héroïne, pourchassée par des fantômes intraitables, et l'inadéquation des situations par rapport à ce qu'elle en attend? Le malaise est partout prégnant, produisant une vision critique du monde social et, parfois, des brèches ironiques dans le mur trop conventionnel des apparences. L'étrangeté de ce rapport au monde est fondamentalement liée à un décalage social persistant, à une impossibilité foncière d'appartenir à un monde stable, sinon par imposture. Les héros et les héroïnes de Marie NDiaye ont une conscience aiguë et malheureuse de leur différence : ils souffrent de leur apparence, parce qu'elle les expose. [...] Cette conscience aiguisé des codes sociaux produit une attention satirique envers les marques de vêtements, envers tous les indices de distinction sociale que l'héroïne note douloureusement. »⁶³⁶

L'intolérable s'impose alors sous la forme d'une violence soumise aux personnages, subie par les personnages, mais aussi une violence du monde même, le tout sous le regard du lecteur. Cette violence c'est la *cruauté* que l'auteure exerce et fait exercer par ses personnage tout au long de ses romans. Ce qui semble peser d'intolérable sur la lecture a ainsi dû peser sur l'écriture de façon fondatrice, créant un « socle de l'œuvre ». Apparaît alors une force, un mouvement d'écriture.

« La violente étrangeté du monde est le socle de l'œuvre, son postulat à la fois passif (c'est un état qui s'impose) et fondateur (c'est lui qui dicte la décision d'écrire). Le sentiment d'une déréliction profonde demeure sans remède, sauf à s'engager résolument dans cette étrangeté du monde, avec l'héroïsme modeste des personnages et celui de Marie NDiave elle-même comme écrivain. Car la littérature reste bien le lieu, violent et ravissant, d'un écart éprouvé par un sujet au bord de la désindividualisation, dont cette œuvre capitale sait nous parler avec force et justesse. »637

Pour Dominique Rabaté, c'est par le biais de la cruauté que Marie NDiaye parvient à nous dévoiler une vision du monde. Mais c'est un monde en faillite, malade, qu'elle dépeint alors : « c'est dans l'exercice répété de cette cruauté nécessaire que Marie NDiaye nous donne à voir les mécanismes déréglés de notre monde actuel. Elle n'y apporte pas de remède. Elle se tient comme devant l'affiche décomposée du spectacle de notre temps, qu'elle nous oblige à regarder rassurante. »638 de face, mais moyen d'en faire image sans une Finalement, « Reste l'atmosphère étrange d'une autre réalité, la nôtre, que nous ne voulons pas trop regarder en face, où les souhaits de mort ne sont jamais loin des paroles de vie. »⁶³⁹

⁶³⁶ *Ibid.*, pp.15-16.

⁶³⁷ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁶³⁸ Dominique Rabaté, « Exercice de la cruauté », op.cit., p. 96.

⁶³⁹ Dominique Rabaté, Marie NDiaye, op.cit., p.11-12.

3. Subvertir et dénoncer : ironie, grotesque et cruauté

« Ainsi, la littérature serait non seulement une forme affectée par la politique, comme le veut la sociologie marxiste, non seulement un espace social comme le veut Pierre Bourdieu, mais elle serait elle-même un espace politique. »⁶⁴⁰

Nelly WOLF

L'œuvre de Marie NDiaye mêle différents genres et tonalités. Nous l'avons vu, on trouve dans ses récits un socle bien établis de réalisme, de réalité triviale dans laquelle ses personnages évoluent, et à partir de laquelle intervient l'évènement surnaturel. Ce réel est le socle et le substrat de l'irréel. Dans *Mimésis*, Auerbach définit l'œuvre réaliste comme un texte sérieux qui mêle les différents niveaux stylistiques, qui n'exclut la description d'aucune classe ni d'aucun milieu, et qui intègre l'histoire des personnages dans le cours général de l'histoire. Le genre se fait *sublime*. S'il traite d'une réalité quasi *léthargique* par moments, il le fait par *le beau style*, le style *élevé*. À cela Marie NDiaye oppose un humour acerbe. Elle inflige à ses personnages une véritable cruauté : ils subissent de nombreuses humiliations⁶⁴¹. Se superpose à cela l'accumulation des genres : réalisme, fantastique, comique, tragédie, etc. Selon Guy Larroux, « l'opposition traditionnelle du pôle élevé et d'un pôle bas et comique a conditionné l'histoire occidentale de la mimésis [...]. » De plus,

« Le réalisme moderne coïncide avec le moment où la théorie de la séparation des styles est congédiée et où, par la même occasion, toute une frange de la société accède à la représentation. [...] Ici, il faut revenir au drame romantique, plus spécialement à Hugo et à sa revendication simultanée du grotesque et du sublime. »⁶⁴²

Ce mélange et contraste de genres, de tonalités et de styles, en plus de dérouter une nouvelle fois le lecteur, est constitutif d'un genre en soi : la Satire.

Définissons alors le terme satire. Selon le dictionnaire Le Robert⁶⁴³:

- « *Satire : n.f., variante *satyre* jusqu'au XVIIe siècle · lat. *satira*, proprt "macédoine, mélange"
- Ouvrage libre de la littérature latine où les genres, les formes, les mètres étaient mêlés, et qui censurait les mœurs publiques.

⁶⁴⁰ Nelly Wolf, « Le roman comme démocratie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2005/2 (Vol. 105), p. 343-352, consulté en ligne : https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2005-2-page-343.htm

⁶⁴¹ À ce sujet, voir *supra* : III.A.2. Le personnage défaillant, ce que provoquent l'altérité et le regard d'autrui.

⁶⁴² Guy Larroux, Le Réalisme. Éléments de critique, d'histoire et de poétique, Paris, Nathan, p. 43.

⁶⁴³ Le Petit Robert, Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française, [Paul Robert], Paris, Dictionnaires Le Robert, 2014.

- Poème en vers où l'auteur attaque les vices, les ridicules de ses contemporains. Satires de Juvénal, de Boileau. – La satire : ce genre littéraire.
- Écrit, discours qui s'attaque à qqch., à qqn, en s'en moquant. *Une satire violente, amusante, pleine d'humour. Satire contre qqn.* »

Selon le Dictionnaire de critique littéraire⁶⁴⁴ :

«*Satire: Œuvre polémique où l'on critique les travers et les ridicules des mœurs et des institutions. La satire à la différence de la parodie ou du pastiche n'est pas une imitation. Elle est plus proche du pamphlet, dont elle n'a pas la brièveté. [...] Si le genre de la satire au sens strict, encore représenté au XVI° siècle par Marot, disparaît ensuite peu à peu, l'esprit et le ton subsistent dans des œuvres où l'esprit critique s'allie à l'ironie. [...] La satire peut être légère et humoristique, ou grave et véhémente [...]. • Conte, humour, ironie, pamphlet, parodie, pastiche. »

Selon Jean-Pierre, les réalistes magiques sont « héritiers du carnavalesque⁶⁴⁵ et de la satire ménippée⁶⁴⁶ », et les « héritiers direct du surréalisme qui a permis la libération de l'écriture par rapport à un certain *logos* et à une vision trop simplifiée de la réalité ».

En effet, Marie NDiaye veut représenter le Monde tel qu'il est, avec ses vices et ses vertus, elle cherche à mettre en avant ses disfonctionnements. Pour cela elle procède non seulement du mélange des genres⁶⁴⁷, mais aussi de l'humour par l'ironie et le grotesque.

« [...] la frontière tracée entre les genres et les styles, laissant comme une place vide, équivaut à un échec de la représentation. Cette place [...], le drame entend occuper, selon son projet de renouvellement "réaliste". On peut néanmoins se demander avec Auerbach si cette revendication ne va pas dans le sens d'une exacerbation des contraires (montrer le même homme sous l'angle du grotesque et sous l'angle du sublime) et d'une recherche d'effets puissants, plutôt qu'elle n'est ordonnée à des fins de représentation et d'interprétation du réel. Ce qui voudrait dire que le grotesque et le sublime se présentent comme des pôles qui permettent de dramatiser la représentation, pas seulement d'ailleurs dans le drame mais aussi bien en poésie que dans le roman. »⁶⁴⁸

⁶⁴⁴ Dictionnaire de critique littéraire, Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, Paris, Armand Colin, 1993/1996.

⁶⁴⁵ Mikhaïl Bakhtine étudie le carnavalesque à partir de l'œuvre de Rabelais et identifie une « vie à l'envers », « un monde à l'envers ». Le carnavalesque, selon sa théorie, c'est le renversement des pouvoirs dans un mouvement de profanation et d'intronisation. Il écrit : « Le noyau profond de la perception du monde carnavalesque : le pathos de la déchéance et du remplacement, de la mort et de la renaissance. Le carnaval est la fête du temps destructeur et régénérateur. C'est en quelque sorte son idée essentielle. Et soulignons encore une fois qu'il ne s'agit pas d'une idée abstraite, mais d'une perception du monde vivante, rendue par les formes concrètes de l'acte rituel. » Mikhaïl Bakhtine, La Poétique de Dostozevski, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 172. Consultable en ligne : https://www.laparafe.fr/2016/09/le-carnaval-monde-a-lenvers-mikhail-bakhtine/

⁶⁴⁶ La Satire Ménipée, est une œuvre dont le nom complet est : Satyre Ménipée : de la Vertu du Catholicon d'Espaigne et de la tenuë des estats de Paris. C'est une œuvre collective satirique en vers et en prose dont le sujet est la tenue des États généraux de Paris en janvier 1593. Elle devait mêler sérieux et humour pour faire revenir dans la voie du bon sens les esprits égarés.

⁶⁴⁷ Citons ici, la "Préface" de *Cromwell*, de Victor Hugo: « Dans la poésie des peuples chrétiens, le premier de ces deux types représente la bête humaine, le second l'âme. Ces deux tiges de l'art, si l'on empêche leur rameau de se mêler, si on les sépare systématiquement, produiront pour tous fruits, d'une part des abstractions de vices, de ridicules; de l'autres, des abstractions de crime, d'héroïsme et de vertu. Les deux types, ainsi isolés et livrés à eux-mêmes, s'en iront chacun de leur côté, laissant entre eux le réel, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche. D'où il suit qu'après ces abstractions, il restera quelque chose à représenter, l'homme; après ces tragédies et ces comédies, quelque chose à faire, le drame. »

⁶⁴⁸ Guy Larroux, Le Réalisme, op.cit., p. 45.

Grotesque et *sublime*, *ironie* et *réalisme*, viennent se compléter dans ses récits pour accentuer le drame. Le mélange de cruautés, tensions et pulsions humaines primitives sont à la limite du pathos. Mais l'ironie et la dérision, ainsi que la superposition des registres, permettent une rupture et une évacuation du pathos. Telle une tragédie, le récit ndiayïen procède par catharsis⁶⁴⁹.

« Une autre manière de concevoir le mélange des styles est de le rapporter à ce qu'on peut appeler la bâtardise du roman. On peut soutenir avec Mikhaïl Bakhtine⁶⁵⁰ qu'une certaine forme de "sérieux comique" est la terre d'élection du roman. Le genre hérite cela de certaines formes antiques (le dialogue socratique, la satire de Horace) comme du comique populaire et du folklore. Toutes ces formes se caractérisent par le fait qu'elles prennent pour objet l'actualité vivante, celle qui ne pouvait apparaître dans les grands genres. Cette actualité se trouve familiarisée par le rire, qui est le préalable essentiel à une approche réaliste du monde. Selon Bakhtine, tout l'esprit du roman réaliste est là : dans "le contact rude" avec l'actualité, dans l'objectivation d'un monde devenu familier (et pour cette raison, explorable par l'homme, dans le héros prosaïque, dans l'élément biographique (la vie de particuliers), dans la prise en compte enfin de langages et de styles divers. »⁶⁵¹

Les personnages évoluent alors dans un récit héroï-comique : leur réalité triviale – sujet *bas* – est transformée en véritable tragédie – registre du *sublime*. Clarisse rejette sa mère et sa vie passée, tente de tourner la page, mais son passé la rattrape toujours, quelque chose de lourd pèse sur les vies de Norah et Rudy, comme une culpabilité tragique, Khady semble avance inéluctablement vers sa destinée, sa mort tragique.

« Le roman réaliste ressortit encore à la catégorie du comico-sérieux par l'usage qu'il fait du grotesque et de la parodie. On rencontre l'un et l'autre chez Balzac. Il y a bien chez lui une veine grotesque qui se caractérise par l'insistance sur le registre bas et corporel. Les corps difformes et ridicules ne manquent pas [...]. La parodie, elle, sert à déjouer le sérieux d'une interprétation univoque par référence à des genres existants et à des modèles d'écriture, qui se trouvent ainsi subvertis. [...]

Le sérieux et le comique se conditionnent mutuellement. C'est parce qu'il est capable de grotesque, de satire, de parodie, que le roman peut dévoiler certains aspects du réel et éviter les explications univoques. [...] Néanmoins, chez les auteurs réputés pour leur gravité et leur pessimisme comme Flaubert et Zola, on n'a pas de mal à faire apparaître la part d'un rire qui a surtout chez eux les accents de la dérision. Et il faut bien voir que cette dérision fait partie intégrante de leur "réalisme" dans la mesure précisément où elle constitue une manière de dévoiler le réel, de "peindre le dessus et le dessous des choses" comme dit for justement Flaubert. »⁶⁵²

Marie NDiaye dépeint les petits gens, ses personnages vivent en lotissement – tous les mêmes

-

⁶⁴⁹ Purification de l'âme ou purgation des passions du spectateur par la terreur et la pitié qu'il éprouve devant le spectacle d'une destinée tragique.

⁶⁵⁰ Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1987.

⁶⁵¹ Guy Larroux, *op.cit.*, pp. 45-46.

⁶⁵² *Ibid.*, pp. 46-47.

-, ont des métiers ordinaires, ou n'en ont pas et sont femmes au foyer.

« Le terme "réalisme" définit aussi bien un principe d'exclusion (face aux académismes notamment) qu'un principe d'inclusion. Principe en vertu duquel tout le réel, y compris les tabous sociaux [...], est à dire, principe en vertu duquel tous les sujets humains, toutes les classes sociales peuvent prétendre à la représentation. »⁶⁵³

Elle écrit aussi les plus démunis, les exilés, les réfugiés, les isolés, les maltraitées.

Les personnages ne se sortent pas de leurs situations problématiques. Quelque chose *pèse* sur eux, sur la lecture. C'est le cas de Norah dont les déboires rendent les choses encore plus tristes et plus dures à la fois pour elle et pour le lecteur. Mais aussi pour Khady qui avance dans son périple mais s'envenime de plus en plus dans de terribles et sordides situations. Rudy lui s'enterre dans sa folie, plonge dans son *rêve avilissant* qui n'est autre que sa lourde culpabilité, et Fanta disparaît derrière lui, enfermée dans leur maison, sans plus aucune place sociale. En humiliant ainsi ses personnages⁶⁵⁴, NDiaye crée des personnages-types, portraits attendus, stéréotypés : en somme, des caricatures.

Il ressort de ses récits des personnages types : le dictateur, ou tyran, l'opprimée, ou soumise. On s'aperçoit qu'une dualité homme/femme existe. Les personnages masculins fiers se veulent quasiment tous forts et virils. Autoritaires, ils imposent à leur entourage leurs décisions qui engendrent parfois un changement total de vie. Ainsi, Rudy, impose à sa femme Fanta leur départ pour la France et son enfermement et sa servitude domestique⁶⁵⁵. Elle est réduite à cela. De la même façon, le père de Norah impose sa manière de penser. Il fait venir sa fille au pays, sans lui donner de raison⁶⁵⁶, la reçoit comme si elle dérangeait, laisse son fils en prison⁶⁵⁷, etc. Tous deux sont en confrontation permanente : a-t-elle oui ou non vécu dans cette maison de Grand-Yolf? Peut-elle représenter son frère en tant qu'avocate? Ce vieil homme a toujours décidé de tout pour cette famille : à cinq ans, il a emporté Sony en Afrique, alors que les deux sœurs sont restées avec leur mère, en France. Non seulement il est un père absent, il est aussi

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁵⁴ On songe à Rudy, dans *Trois femmes puissantes*, face à la statue de Gauquelan qui s'identifie, et sûr de se reconnaître. Mais cette statue adopte une posture rencognée, elle paraît apeurée. Son visage nous dit le texte semble apeuré. L'apogée de l'humiliation est atteinte lorsque Rudy tourne son regard vers le sexe de la statue qui est ridiculement petit. Il ne peut plus alors détourner le regard, et devient furieux.

⁶⁵⁵ Exclu du collège pour violences sur un élève, ne pouvant plus exercer son métier, Rudy reproche à sa femme Fanta de continuer à le pratiquer, à aller tous les jours dans ce lieu dont il est banni, à côtoyer ces gens qu'il ne voit plus. Ayant perdu son emploi, il a perdu dans le même temps sa place sociale, son rang, sa place dans la société, finalement son utilité. Ne le supportant pas, il décide alors qu'ils retournent en France. Là, il trouve un emploi de cuisiniste. Mais il n'exerce toujours pas son travail d'enseignant et Fanta n'a plus d'emploi. La culpabilité devient alors de plus en plus pesante : il a dégringolé l'échelle sociale, et a enfermé Fanta dans cette maison qu'elle déteste. Elle s'ennuie, s'attriste de jour en jour, finalement s'éteint.

⁶⁵⁶ Jusqu'à la moitié du récit, il n'en dit rien à Norah.

⁶⁵⁷ Le récit laisse planner un doute sur son éventuelle culpabilité, qui pourrait être en réalité celle du père.

un dictateur:

« [...] le dictateur, personnage excessif par excellence, tout en apparaissant sous les traits d'un personnage hautement réaliste, s'apparente à l'ogre ou au monstre sans bornes des contes pour enfants. Et le pouvoir auquel il aspire est d'une telle ampleur qu'il en devient surnaturel, s'étendant tour à tour sur les hommes, les animaux, les végétaux, les âmes, les éléments du ciel et de la terre. » 658

Lucrèce Delangle voit dans le personnage soumis, opprimé, un « mort-vivant ». En effet, ces textes du réalisme magique permettent « d'appréhender le réel où la liberté individuelle et collective est bafouée de telle sorte que l'imaginaire s'en trouve atteint. Et cette atteinte se traduit au travers des figures antipodiques de l'être soumis et du tyran, de l'esclave absolu [...] et du dictateur » :

« Le mort-vivant quant à lui, fantôme d'identité en déperdition de personnalité, derrière son errance, incarne bien des aspects, et sert de lien entre fiction, quête identitaire et rapport de domination dans des textes où la problématique de l'identitaire, derrière laquelle se dévoile celle du discours post-colonialiste tient une place importante. »⁶⁵⁹

Les œuvres de Marie NDiaye sont surtout peuplées de personnages féminins. Même lorsque la focalisation est interne et que le narrateur s'exprime à travers un personnage masculin, c'est pour raconter la vie, passée et présente, d'un personnage féminin. Mais la vision est biaisée voire floutée puisque on voit tout à travers les yeux du personnage masculin. Par ce moyen, Marie Ndiaye concentre d'ailleurs toutes les attentions sur sa protagoniste qui devient alors l'héroïne de l'histoire, que ce soit une anti-héroïne ou une véritable héroïne.

On le voit dans le deuxième récit de *Trois femmes puissantes*, lorsqu'à la suite d'une dispute avec sa femme, Rudy part au travail mais, pris dans les méandres ses pensées et de sa culpabilité, finit par déambuler en voiture sur les routes de sa ville puis dans la campagne. Il pense alors beaucoup à elle, à leur vie d'avant, avant qu'il ne les oblige tous deux à quitter leur pays, à tout quitter, la forçant à devenir, femme au foyer, et lui, cuisiniste. Tout tourne alors autour de sa culpabilité trop pesante et d'elle. Finalement, à travers lui, c'est elle qui est racontée, sa vie antérieure, sa vie présente, l'enfermement et la *servitude domestique* qu'elle subit maintenant. Les deux autres récits de *Trois femmes puissantes* sont des focalisations internes de personnages féminins : Norah et Khady.

La principale victime de cette dualité *dictateur*, *opprimée*, c'est bien la femme. Le personnage masculin, bien que secondaire, impose sa loi. Et notre héroïne subit. Malgré cela, elle reste

⁶⁵⁸ Lucrèce Delangle, Le Réalisme merveilleux..., op.cit., p. 217.

 $^{^{659}}$ Ibidem.

puissante:

« Outre son atmosphère picaresque et hallucinée, ce qui frappe particulièrement dans cette œuvre, c'est sa construction toujours très maîtrisée. Le nouveau roman de Marie Ndiaye *Trois femmes puissantes* qui vient de paraître ne déroge guère à la règle. Composé de trois récits emboités, ce roman étrange et troublant met en scène la condition humaine contemporaine dans ce qu'elle a d'obscur, de mystérieux et de fragile. Au cœur des trois épisodes, trois femmes qui luttent pour préserver leur dignité. "*J'ai construit ce livre*, explique l'auteure, *comme un ensemble musical dont les trois parties sont reliées par un thème récurrent. Ce thème, c'est la force intérieure que manifestent les protagonistes féminins. Norah, Fanta, Khady sont reliées par leurs capacités communes de résistance et de survie". »⁶⁶⁰*

Marie NDiaye à travers son roman dénonce ces structures qui enferment : la place sociale, la maison, le mari, ... plus largement la famille. Dans le but de libérer le personnage féminin de ses entraves, « les écrivains qui pratiquent le réalisme magique ont un sens aigu des réalités sociales [...]. »

« Ils dépeignent des communautés en passe de créer leur propre histoire face aux forces dominantes de la tyrannie intérieure ou de l'hégémonie néocoloniale. Les personnages, souvent plus grands que nature, tendent vers l'allégorie. Pourtant ce qui pourrait passer pour une forme d'art engagé ne délivre jamais un message univoque. [Il s'agit] toujours d'une réalité problématique nourrie et enrichie par ses contradictions. Les protagonistes apparaissent autant héroï-comiques qu'héroïques. [...] Ils sont souvent grotesques ou picaresques, et, dans ce sens, s'inscrivent dans une filiation remontant jusqu'à Rabelais [...]. »⁶⁶¹

Il a une écriture ndiayïenne du politique, dans le non-dit, et probablement un peu, non assumée. Ses romans dévoilent les injustices du monde contemporain, et lutte pour émanciper un *contre discours* à contre-courant de la *parole officielle*.

« L'écriture romanesque lutte contre l'amnésie provoquée par la parole officielle. Elle devient donc un contre discours imaginaire mais paradoxalement davantage lié à la vérité profonde que la version véhiculée par les pouvoirs en place. [...] le réalisme magique, loin de constituer une pure échappée dans un imaginaire totalement débridé, est un moyen privilégié dont disposent les écrivains postcoloniaux pour réinterpréter leur propre histoire et leur propre réalité. [...] le roman ressemble à une fabrique de chutney, une usine à conserver la mémoire. L'écrivain met la réalité en bouteille ; [...] cette réalité réappropriée [...]. »⁶⁶²

Le réalisme magique se fait *langage de contre-pouvoir*, de *subversion* : « la subversion par l'imaginaire des vérités établies »⁶⁶³. Il fait trembler le motif, trembler la réalité. L'écriture se fait subversive : « Au-delà du corps, la transgression des catégories, qu'elles soient

⁶⁶⁰ Tirthankar Chanda, Marie Ndiaye, une écrivaine atypique, rfi, 31 août 2009, consulté [en ligne], http://www1.rfi.fr/culturefr/articles/116/article_83880.asp

⁶⁶¹ Jean-Pierre Durix, « Le Réalisme magique : genre à part entière ou " auberge latino-américaine " », *op.cit.*, pp. 15-16. 662 *Ibid.*, p. 15.

⁶⁶³ Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire..., op.cit.*, p. 7.

philosophiques, cognitives ou sociales, peut se révéler le point de départ, ou l'aboutissement, d'un geste créatif subversif. »⁶⁶⁴ En effet, « [...] le réalisme magique permet de déguiser des critiques radicales en contes innocents. »⁶⁶⁵

Ces romans sont « [...] fortement ancrés dans une réalité politique et sociale aisément reconnaissable. [...] Ils renouvellent la tradition réaliste pour l'emmener au-delà du miroir mimétique, en l'enrichissant des apports culturels divers dont ils se nourrissent. » 666

.

⁶⁶⁴ Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), Le Roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations, Nota Bene, Université de Toronto, 2010, p. 8.

⁶⁶⁵ Katherine Roussos, *op.cit.*, p. 18.

⁶⁶⁶ Jean-Pierre Durix, « Le Réalisme magique... », op.cit., pp. 12-13.

Dans ses œuvres récentes⁶⁶⁷, Marie NDiaye écrit un *réel-quotidien* qui a pour cadre des lieux sobres et fades. Elle ancre ses récits dans un réalité médiocre, épurée et affadie, vidée de tout artifice et de toute superficialité. Ses protagonistes évoluent alors entre la banlieue, les lotissements de petites villes dans lesquels toutes les maisons sont les mêmes, la campagne où l'ennui se fait ressentir, ou encore des maisons au toit plat fort banales et écrasées sous la chaleur⁶⁶⁸ en Afrique. Ils sont ensevelis sous leur torpeur, leur vie morose, et leurs obsessions, enfermés dans leurs quartiers, leurs maisons, leurs familles. Dans ce monde clôt. Tout cela, les condamne à vivre de pesants instants, accablés par les souvenirs d'une vie passée plus belle, la culpabilité de fautes commises à l'encontre de ceux qu'ils aiment et par la certitude d'un avenir plus sombre.

Cet univers familier est poussé jusqu'à l'humiliation et la souffrance du personnage, ainsi qu'un sentiment d'*inquiétude* à la lecture. Survient l'évènement surnaturel, *la magie*, qui vient rompre la monotonie du quotidien et dissoudre la vraisemblance du réel. L'inquiétude du lecteur se transforme en confrontation avec l'étrange, en sentiment d'*étrangeté*.

Marie NDiaye profite alors pour écrire les problèmes et maladies de ce monde : l'explosion de la cellule familiale⁶⁶⁹, et les familles qui se retrouvent disloquées, séparées ; le périple des exils de réfugiés, avec leurs fins le plus souvent si tragiques ; la domination masculine (qui va parfois jusqu'à l'exploitation) sur les femmes⁶⁷⁰ et leur enfermement et servitude domestique ; leur dilemme entre liberté et famille⁶⁷¹ ; etc.

Le monde ainsi exposé, le lecteur ne peut détourner le regard. Il n'a alors pas choix : il doit faire face à *la violente étrangeté du monde* et à ses cruautés. Soumis ainsi à une écriture descriptive aussi incisive et crue de la réalité de notre monde, il doit affronter les spectres et démons d'un réel qui n'est autre que le sien.

_

⁶⁶⁷ Ici, on pense à *Ladivine*, *Trois femmes puissantes* et *La Cheffe*, ses trois derniers romans.

⁶⁶⁸ Et le flamboyant du jardin. Cf. Trois femmes puissantes.

⁶⁶⁹ L'accent est mis sur « l'échec de la famille nucléaire, la réussite de l'adoption, le désir de paradigmes compatibles avec l'autonomie des femmes et bénéfiques à la société tout entière. » Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire..., op.cit.*, p. 100

⁶⁷⁰ Beauvoir écrit : « une des ruses de l'oppression sera de se camoufler en situation naturelle : puisqu'en effet on ne saurait se révolter contre la nature. » Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 104-105.

⁶⁷¹ Ainsi, Marie NDiaye écrit l'abandon des enfants par les femmes : on pense à Titi, le bébé abandonné par sa mère Rosie, dans *Rosie Carpe*. - Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Paris, Minuit, 2001.

[«] Chez NDiaye, en revanche, les mères souffrent de dilemmes plus prosaïques tels que ceux posés par la carrière ou la famille, les autres ou soi-même. » Katherine Roussos, *op.cit.*, p. 100.

Conclusion générale

Nous avions des hypothèses à l'origine de notre travail.

Premièrement, après avoir confronté le réalisme et la magie comme code double, nous pouvons dire que le *réalisme magique* est un genre dont les deux codes peuvent être dissociés par le lecteur, et que la lecture est alors rendue plus confuse par l'irruption de l'évènement surnaturel, inexpliqué, et irrationnel. C'est justement à la lecture, si elle le peut, de résoudre ce mélange paradoxal dans la narration. Chez Marie NDiaye, le réel et l'irréel se mêlent jusqu'à créer une *poétique du flou* mais aussi un nouveau mode de représentation : *un nouveau réalisme*.

Deuxièmement, l'auteure passera par : *lire écrire récrire*. Les actes sans discontinuités, s'accompagnant de la lecture dans l'écriture, elle crée une écriture de la Trace dans laquelle le lecteur avisé reconnaît les légendes et mythes communs. Son écriture s'empreint d'onirisme, et ses personnages traversent alors des rêves, de vilains rêves, des cauchemars.

Troisièmement et finalement, celui-ci en même temps que le récit atteint l'*informe* dans une dissolution qui l'amène vers le spectral. Le lecteur, confronté à ces phénomènes étranges, ressentira une profonde et inquiétante étrangeté, un *sentiment d'étrangeté* face au texte tout d'abord, puis la *violente étrangeté du monde*.

Le récit ndiayïen porte un œil sans concession sur le monde contemporain et en redonne une image qui en dit tous les problèmes de façon crue et violente. Utilisant des procédés tels que l'humour – le grotesque, l'ironie – et la cruauté, NDiaye écrit une littérature engagée. Par le prisme du réalisme magique, elle use d'un contre discours, d'un *langage de subversion et de contre-pouvoir* – descendant de Rushdie, Carpentier ou encore Gabriel Garcia Marquez – qui fait de sa littérature une littérature politique et engagée. Mais qui reste dans le non-dit⁶⁷².

Ce nouvel engagement politique et subversif d'une littérature de l'extrême contemporain marque un tournant : les auteurs avaient un moment abandonné l'écriture engagée. Ici, elle se renouvelle, s'actualise.

Marie NDiaye, subvertit le réalisme et finalement le réel, par l'évènement surnaturel et la magie. Elle le fait trembler, basculer, et finalement chuter. Aux côtés de l'étrange, le quotidien de ses personnages flanche. L'illusion d'un réel-quotidien stable, représentatif du monde et

-

⁶⁷² Dans ses entretiens, quand on lui eût posé la question – entre autres concernant la condition féminine – Marie NDiaye se défend presque de tout engagement dans l'écriture, peu importe la cause.

vraisemblable, ne tient plus. Le quotidien, c'est cette chose que Marie NDiaye maltraite, qu'elle fait tomber par le réalisme magique, qu'elle subvertit par l'étrange. La cellule familiale comme famille nucléaire tenable, les places sociales définies, attribuées et tenues, la stabilité et l'égalité du couple homme-femme, ... tout ceci vacille quand le personnage sombre dans la folie, plonge dans un *avilissant et pénible rêve*, ou un cauchemar, quand les monstres mythologiques interrompent le cours normal du récit, quand il se croit l'oiseau et devient *volatile* et *éternel*, etc. En somme, quand l'étrange intervient.

NDiaye manie parfaitement la langue. Au réel et à l'étrange, elle ajoute un humour et une ironie qui, parfois, amènent le récit aux portes du grotesque par la superposition des registres et des styles de langues. Elle met en place une véritable cruauté, que subissent ses personnages. Tout ceci finalement lui permet d'installer la satire comme genre supplémentaire dans ses récits : une satire du monde contemporain. Elle peut alors dénoncer tous ses problèmes, à commencer par la condition de ses figures féminines.

Le réalisme magique est l'outil de cette écriture : « [...] genre littéraire dans lequel l'incursion du surnaturel sert à déstabiliser la réalité quotidienne, afin de créer un discours subversif. »⁶⁷³

_

⁶⁷³ Katherine Roussos, op.cit., p. 30.

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES

Corpus principal

NDIAYE, Marie, Trois femmes puissantes [Prix Goncourt], Paris, Gallimard, 2009.

—, *Ladivine*, Paris, Gallimard, 2013.

Lectures de Marie NDiaye complémentaires

Romans et nouvelles

NDIAYE, Marie, Quant au riche avenir, Paris, Minuit, 1985.

- —, Comédie classique, Paris, P.O.L, 1988.
- —, La Femme changée en bûche, Paris, Minuit, 1989.
- —, En famille, Paris, Minuit, 1991.
- —, Un temps de saison, Paris, Minuit, 1994/2004.
- —, La Sorcière, Paris, Minuit, 1996.
- —, La Naufragée, Charenton, Le Flohic, 1999.
- —, Rosie Carpe, [Prix Femina], Paris, Minuit, 2001.
- —, Tous mes amis, Paris, Minuit, 2004.
- —, Autoportrait en vert, Paris, Mercure de France, 2005.
- —, Mon cœur à l'étroit, Paris, Gallimard, 2007.
- —, Y penser sans cesse, L'Arbre vengeur, 2011.
- —, La Cheffe, Paris, Gallimard, 2016.

Pièces de théâtre

- —, Hilda, Paris, Minuit, 1999.
- —, Papa doit manger, Paris, Minuit, 2003.
- —, Rien d'humain, Les Solitaires Intempestifs, 2004.
- —, Les Serpents, Paris, Minuit, 2004.
- —, Puzzle, Paris, Gallimard, 2007.
- —, Les Grandes Personnes, Paris, Gallimard, 2011.

Littérature jeunesse

- —, La Diablesse et son enfant, École des loisirs, 2000.
- —, Les Paradis de Prunelle, Albin Michel Jeunesse, 2003.
- —, Le Souhait, École des loisirs, 2005.

Œuvres littéraires et cinématographiques complémentaires

BALZAC, Honoré de, La Peau de chagrin, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

BECKETT, Samuel, Oh! les beaux jours, Paris, Minuit, 1974.

BORGÈS, Jorgès Lúis, *Histoire universelle de l'infamie*, Paris, Union générale d'éditions, 1994.

CARPENTIER, Alejo, Le partage des eaux, Paris, Gallimard, 1956.

FLAUBERT, Gustave, Trois contes, Paris, Folio, 2003.

GARCIA MARQUEZ Gabriel, Cent ans de solitude, Paris, Seuil, 1995.

HITCHCOCK, Alfred, Les Oiseaux [œuvre cinématographique], 1963.

HOMÈRE, *Iliade*, *Odyssée* Paris, Gallimard, 1975.

KAFKA, Franz, La Métamorphose, Paris, Gallimard, 2000.

MAUPASSANT, Guy de, La Maison Tellier, Une partie de campagne, et autres nouvelles, Paris, Gallimard, 1995.

OATES, Joyce Carol, Eux, Paris, Stock, 2007.

—, Le Pays des Merveilles, Paris, Stock, 1975.

OVIDE, Les Métamorphoses, Paris, Le Livre de Poche, 2010.

POE, Edgar Alan, *Histoires extraordinaires*, Paris, Le Livre de Poche, 1972.

RABELAIS, François, Les cinq livres, Paris, Le Livre de Poche, 1994.

RUSHDIE, Salman, Les enfants de minuit, Paris, Plon, 1997.

VALENZUELA, Luisa, «Up among the eagles », dans *Short stories by Latin American Women. The Magic and the Real*, Celia Correas De Zapata et Isabel Allende (éds.), New-York (US), Modern Library Paperback Edition, 2003.

SOURCES SECONDAIRES

Ouvrages, actes de colloques et articles sur l'œuvre de Marie NDiaye

Ouvrages

ASIBONG, Andrew, et JORDAN, Shirley (dir.), *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

ASHOLT, Wolfgang, et DAMBRE, Marc (dir.), *Un retour des normes romanesques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

BENGSCH, Daniel, et RUHE, Cornelia (dir.), *Une Femme puissante : l'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam, Rodopi, 2013.

BRENDLÉ, Chloé, « Lieux communs en héritage : de Flaubert à Marie Ndiaye, de quoi sont-ils le nom ? » dans, *Flaubert, Beckett, NDiaye : The Aesthetics, Emotions and Politics of Failure,* Andrew Asibong, et Aude Campmas (dir.), Birkbeck, University of London, 2013, p. 49.

DURIX, Jean-Pierre, « Le Réalisme magique : genre à part entière ou "auberge latino-américaine" », dans *Le Réalisme merveilleux*, Xavier Garnier (dir.), Paris, L'Harmattan, vol. 25, 1998, pp. 9-18.

FONTANE WACKER, Nathalie, L'étrangeté du quotidien dans l'œuvre de Marie NDiaye. Fantaisie et subversion, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2007.

GALLI PELLEGRINI, Rosa, « Marie NDiaye : de l'abandon à la (ré)-appropriation. Thèmes et techniques romanesques », dans Rosa Galli Pellegrini (dir), *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain : Marie Ndiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2004, pp. 9-49.

JORDAN, Shirley Ann, « La quête familiale dans les écrits de Marie NDiaye : nomadisme, (in)hospitalité, différence » dans Anne Simon et Audrey Lasserre (dir), *Nomadismes de romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, pp. 147-157.

KACHUTE, Egle, « La Métaphore de la famille chez Marie NDiaye », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir), *Relations familiales dans les littératures française et francophones des XXe et XXIe siècles : la figure de la mère*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 273-281.

LEPAPE, Pierre, « La Trublionne », postface d'*Un temps de saison*, Paris, Minuit, 1994/2004, pp. 147-151.

MAOUT, Hoelenn, « La Sorcière de Marie NDiaye » dans L'histoire d'un regard, Grin, 2013.

RABATÉ, Dominique, Marie NDiaye, Paris, Textuel, INA, Auteurs, 2008.

RICHARD, Jean-Pierre, « Le Trouble et le partage », dans *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 161-186.

ROUSSOS, Katherine, Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye, Paris, L'Harmattan, 2007.

SARREY-STRACK, Colette, Fictions contemporaines au féminin : Marie Darrieussecq, Marie NDiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet, Paris, L'Harmattan, 2002.

Articles

BRENDLÉ, Chloé, « NDiaye de faille en faille », *Le Magazine Littéraire*, n°500, septembre 2010.

CLAIR, Lucie, « Marie NDiaye, le goût des autres. Dossier Marie NDiaye. », *Le Matricule des anges*,, n°107, octobre 2009, pp. 20-29.

COTILLE-FOLEY, « Les mots pour ne pas le dire, ou encore l'indicibilité d'une visibilité frottée de fantastique dans l'œuvre de Marie NDiaye », *Revue des Sciences Humaines*, n°293, janvier 2009, pp. 13-23.

—, « Optique fantastique, traitement de la photographie et transgression des limites du visible chez Marie NDiaye », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, décembre 2009, pp. 547-554.

HARANG, Jean-Baptiste, « En visite chez Marie NDiaye. Notre sorcière bien-aimée », Libération supplément Livres, 12 février 2004.

KAPRIÈLIAN, Nelly, « Écris et tais-toi », Les Inrockuptibles, n°729, 2009, pp. 8-11.

—, « Marie NDiaye : aux prises avec le monde », Les Inrockuptibles, n°716, 2009, pp. 28-33.

MOTTE, Warren, et MOUDILENO, Lydie (dir.), « Marie NDiaye's Worlds/ Mondes de Marie NDiaye », *L'Esprit Créateur*, vol. 53, n°2, été 2013.

NICOLAS, Alain, « Le cœur dans le labyrinthe », L'Humanité, 1 février 2007.

PERSON, Xavier, « La vie ordinaire selon Marie Ndiaye. Quant au riche avenir », *Le Matricule des Anges*, n°017, septembre-octobre 1996.

PORFIDO Ida, « *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye, ou "comment s'extraire [...] de ce rêve infini, impitoyable, qui n'était autre que la vie même" », dans Matteo Majorano (dir.), *Ecrire le fiel*, Bari, Graphis, 2010, pp. 32-44.

SAMOYAULT, Tiphaine, « Des bons usages d'un don », *La Quinzaine Littéraire*, n°699, 1 septembre 1996.

—, « Théâtre de la cruauté », La Quinzaine Littéraire, n°755, 1 février 1999, p. 8.

Entretiens

« Marie NDiaye, lauréate du prix Goncourt, s'exprime dans Interlignes sur *Trois femmes puissantes*. Entretien avec Dominique Antoine », Interlignes, 5 novembre 2009, consulté [en ligne] le 21 mai 2016, https://www.librairiedialogues.fr/livre/1126937-troisfemmes-puissantes-marie-ndiaye-gallimard.

« Dialogues avec Marie Ndiaye : Trois femmes puissantes », Librairie Dialogues, 15 octobre 2009, consulté [en ligne] le 21 mai 2016, http://www.youtube.com/watch?v=8h68gcF_aXk.

« Entretien avec Marie NDiaye », fluctuat.net, 14 juin 2010, consulté [en ligne] le 21 mai 2016, http://www.youtube.com/watch?v=Vp2qmI0VGjM&feature=related.

DAVID, Angie, « Entretien avec Marie NDiaye », La Revue Littéraire, n°41, sept. 2009.

ARGAND, Catherine, « Marie Ndiaye », Lire, avril 2001, consulté [en ligne] le 21 mai 2016, http://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-ndiaye_804357.html.

BOUTOULLE, Myriam, « Le paradis est infernal », Lire, novembre 2003, consulté [en ligne] le 21 mai 2016, http://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-marie-ndiaye_808497.html.

CROM Nathalie, « Marie NDiaye : "Je ne veux plus que la magie soit une ficelle" », Télérama.fr, août 2009, consulté [en ligne] le 26 mai 2016, http://www.telerama.fr/livre/mariendiaye-je-ne-veux-plus-que-la-magie-soit-une-ficelle-litteraire,46107.php.

PERSON, Xavier, « La vie ordinaire selon Marie Ndiaye. *Quant au riche avenir* », *Le Matricule des Anges*, n°017, septembre-octobre 1996.

Histoire et critique littéraire

Ouvrages généraux

AUERBACH, Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1977.

BAKHTINE, Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1987.

BARTHES, Roland, « Écrire : verbe intransitif ? », dans Roland Barthes, Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens. 1968-1971, Paris, Seuil, 2002, pp. 617-626.

—, Le Plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973.

—, « L'Effet de réel », dans Communications, n°11, 1968, pp. 84-89.

BAUDOU, Jacques, La fantasy, PUF, Que sais-je?, 2005.

BOZETTO, Roger, Territoires des fantastiques, Aix en Provence, PUF, 1998.

CAILLOIS, Roger, Anthologie du Fantastique, Paris, Gallimard, 1966.

—, «Fantastique», *Encyclopedia universalis*, Paris, 1977, consulté en ligne: https://www.universalis.fr/encyclopedie/fantastique/

CASTEX, Pierre-Georges, Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant, José Corti, 1951.

CHANADY, Amaryll, *Magical Realism and the Fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New-York, Londres, Garland Publication, 1985.

CHAREYRE-MEJAN, Alain, Le réel et le fantastique, Paris, L'Harmattan, 1998.

DAMBRE, Marc, et MURA-BRUNEL, Aline (dir), *Le Roman français au tournant du XXI*^e siècle, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

DELANGLE, Lucrèce, *Le Réalisme merveilleux : une révolution dans la représentation littéraire du réel*, Jean-Paul Engélibert (dir.), Bordeaux, Université Bordeaux 3 Montaigne, 2011.

DENIS, Benoît (dir.), Du fantastique réel au réalisme magique, Bruxelles, Le Cri, 2002.

DURAND, Gilbert, Introduction à la mythologie, Paris, A. Michel, 1995.

ECO, Umberto, Lector in fabula. Le rôle du lecteur, Paris, Grasset, 1979.

—, Les Limites de l'interprétation, Paris, Grasset, 1992.

FOREST, Philippe, Le roman, le réel : et autres essais, Nantes, C. Defaut, 2006.

FORTIN, Jutta, et VRAY, Jean-Bernard, L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2012.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique, PLANTÉ, Christine et RIOT-SARCEY, Michèle (dir.), *Le genre comme catégorie d'analyse : sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003.

GARNIER, Xavier (dir.), Le réalisme merveilleux, Paris, L'Harmattan, vol. 25, 1998.

GEFEN, Alexandre (dir.), La mimèsis, Paris, Flammarion, 2002.

GENETTE, Gérard, Figures III, Paris, Seuil, 1972.

—, Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1983.

GENETTE, Gérard, et TODOROV, Tzvetan (dir.), Littérature et réalité, Paris, Seuil, 1982.

GRACQ, Julien, En lisant en écrivant, Paris, José Corti, 1980.

—, « Entretien avec Jean Carrière », dans Œuvres complètes II, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, n°421, 1986.

GROSSMAN, Evelyne, L'esthétique de Beckett, Liège, SEDES, 1998, pp. 41-74.

HAVERCROFT, Barbara, MICHELUCCI, Pascal, et RIENDEAU, Pascal (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene, 2010.

HELLENS, Franz, Le fantastique réel, Bruxelles, Sodi, 1967.

HUGLO, Marie-Pascale, « Le tour de la littérature contemporaine en cinq étapes », « Erudit », à propos de *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations,* Dominique Viart, Bruno Vercier, « Spirales, arts, lettres, sciences humaines », n°212, 2007, pp. 49-50, consulté en ligne le 4 novembre 2016, http://id.erudit.org/iderudit/10469ac.

JAKOBSON, Roman, « Du réalisme artistique », dans *Théories de la littérature, textes des formalistes russes*, Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, 2001.

KRISTEVA, Julia, Étranger à nous-même, Paris, Fayard, 1988.

KUNDERA, Milan, L'Art du roman, Paris, Gallimard, 1995.

KOUASSI, Germain, Le Phénomène de l'appropriation linguistique et esthétique en littérature africaine de langue française, Paris, Publibook, 2007.

LARROUX, Guy, Le Réalisme. Éléments de critique, d'histoire et de poétique, Paris, Nathan, 1995.

MADELNAT, Daniel, L'épopée, Paris, PUF, 1986.

MENTON, Seymour, *Historia verdadera del realismo magico*, México, Fondo de cultura economica, 1998.

MONTALBETTI, Christine (dir.), *La fiction*, Paris, Flammarion, 2001.

PICARD, Michel, La lecture comme jeu, Paris, Minuit, 1986.

PIÉGAY-GROS, Nathalie (dir.), Le roman, Paris, Flammarion, 2005.

PINTILLÉ, Lucian, *Bric-à-brac : du cauchemar au réalisme magique*, Montpellier, L'Entretemps, 2009.

RABATÉ, Dominique, L'instant romanesque, Presses universitaires de Bordeaux, 1998.

ROBBE-GRILLET, Alain, Pour un nouveau roman, Paris, Minuit, 1963/2013.

ROBERT, Marthe, Roman des origines et origines du roman, Paris, Grasset, 1972.

ROH, Franz, *Postexpressionisme*, réalisme magique : problèmes de la peinture européenne la plus récente, Dijon, les Presses du Réel, 2013.

SHAEFFER, Jean-Marie, Pourquoi la fiction?, Paris, Seuil, 1999.

SCHEEL, Charles W., Réalisme magique et réalisme merveilleux, Des théories aux poétiques, Paris, L'Harmattan, 2005.

TODOROV, Tzvetan, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1970.

TODOROV, Tzvetan (dir.), *Théories de la littérature, textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001.

VIART, Dominique, et VERCIER, Bruno, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008.

WEIGERBER, Jean (dir.), Le réalisme magique : roman, peinture et cinéma, Lausanne, L'Âge de l'homme, 1988.

Conférences, séminaires et colloques

CHIRON, Pascale, CHOMÉTY, Philippe, et GROSPERRIN Jean-Philippe (dir.), *Les premiers âges du bizarre (XVI^e-XVIII^e siècles)*, séminaires de recherche PLH-ELH, Université Toulouse II – Jean-Jaurès, consulté [en ligne] le 27 octobre 2016, http://plh.univ-tlse2.fr/accueil-plh/manifestations-scientifiques/archives-joker/les-premiers-ages-du-bizarre-xvie-xviiie-s-seminaire-elh-380812.kjsp?RH=1528641087628.

COLLOT, Michel, *Tendances actuelles de la géographie littéraire*, conférence organisée et présentée dans le cadre du séminaire *Poéthiques*, « Géographie littéraire », par Jean-Yves Laurichesse, PLH-ELH, et par Nathalie Cochoy, axe "Poéthiques", CAS, Université Toulouse II - Le Mirail, 31 mars 2014, « Canal U », https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/tendances_actuelles_de_la_geo graphie_litteraire_michel_collot.14338, consulté [en ligne] le 5 avril 2016.

BAETENS, Jean, et VIART, Dominique (dir.), États du roman contemporain : actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis, (6-13 juillet) 1996.

Articles et émissions radiophoniques

« L'inquiétante étrangeté », *France Culture*, [quatre émissions], http://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/linquietante-etrangete-14-freud-linquietant.

DENIS, Benoît, « Du fantastique réel au réalisme magique » [dossier], Benoît Denis (dir.), *Textyles*, n°21, 2002, consulté le 22 mai 2016, http://textyles.revues.org/890.

Essais de psychanalyse

BETTELHEIM, Bruno, Psychanalyse des contes de fées, Paris, Robert Laffont, 1976.

CAMUS, Albert, Le Mythe de Sisyphe, Paris, Gallimard, 1942.

FRANZ, Marie-Louise von, L'interprétation des contes de fées, Paris, Albin Michel, 1995.

HOFFMAN, Christian, *Introduction à Freud. Le refoulement de la vérité*, Paris, Hachette Littératures, 2001.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », dans Élisabeth Roudinesco, Marc Géraud, Jean-Pierre Lefebvre, Bernard Lortholary, Dominique Tassel (dir.), *Écrits philosophiques et littéraires*, Paris, Seuil, 2015, pp. 1193-1223.

LE QUELLEC, Jean-Loïc, Jung et les archétypes. Un mythe contemporain, Auxerre, Sciences Humaines, Auxerre, 2013.

NIETZSCHE, *Le Crépuscule des Idoles*, « Édition française des Œuvres philosophiques complètes », Paris, Gallimard, 1974.

Ouvrages usuels

CNRTL, Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, http://www.cnrtl.fr.

Dictionnaire Flammarion de la Langue Française, Paris, Flammarion, 1998.

Dictionnaire de critique littéraire, Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, Paris, Armand Colin, 1993/1996.

Dictionnaire littéraire des femmes de langue française : de Marie de France à Marie NDiaye, Christiane Perrin Makward et Madeleine Cottenet-Hage (dir.), Paris, Karthala, 1996.

Le Nouveau Petit Littré, [Émile Littré], Paris, Garnier, 2009.

Le Petit Robert, Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française, [Paul Robert], Paris, Dictionnaires Le Robert, 2014.

Annexes

LISTE DES ANNEXES

Annexe 1 : Tableau récapitulatif des genres proches du Réalisme magique :
Magisher realismus, Real maravilloso, Realismo magico, Magical realism, Réalisme magique
et <i>Réalisme merveilleux</i> 170
Annexe 2: «Les femmes en verts». Photographies de Julie Ganzin pour Autoportrait en vert
Annexe 3: Les poèmes de Rutebeuf: intertexte de Trois femmes puissantes.
« La complainte Rutebeuf », Rutebeuf ; « De la griesche d'yver », Rutebeuf ; Paroles de
« Pauvre Rutebeuf »

Annexe 1 : Tableau récapitulatif⁶⁷⁴ des genres proches du Réalisme magique :

Magisher realismus, Real maravilloso, Realismo magico, Magical realism, Réalisme magique et Réalisme merveilleux

Orioinae du						
ougues an	Chez le critique d' art Franz Roh? (1925),	Prologue du Royaume de ce	Arrivée en Italie (Bontempelli,	Arrivée en Italie (Bontempelli, Article "Magical realism in spanish	France des années 60 (Mabille) Communication d' Alexis ⁸	Communication d' Alexis8
terme	importation du concept outre-atlantique dès	Monde d' Alejo Carpentier6	1927, proche du réalisme	american fiction" d' Angel Flores,	en parallèle avec	au 1° Congrès International des
	1927-28, échos en Italie (Bontempelli), aux	Mexico (1949), manifeste	métaphysique), traduction du	Etats-Unis (1955) suscitant débats,	l' essoufflement progressif des	Écrivains et Artistes Noirs
	Pays-Bas (Magisch realisme, synonyme de	programmatique d' une	concept de magischer	études, mémoires et	courants d' avant-garde	(Paris, 1956), Prolégomènes
	néo-réalisme)	nouvelle littérature latino-	realismus dès son importation	communications dans les universités	(décadence puis subjectivisme,	d'une esthétique du réalisme
	Mise au point sur l' appellation dès 1948,	américaine, affranchie de la	outre-atlantique dans les	nord-américaines dans les années	surréalisme, réalisme	merveilleux des Haïtiens.
	transmission en Belgique et en Flandre (Daisne,	tutelle européenne (après	années 1930 (Buenos-Aires).	1960.	poétique), suite du roman	
	Lampo dès les années 1950, puis Jung)	analyse de la production latino	Phase d' incubation dans les		poétique, spiritualisme et	
	parallèles avec les concepts de fèerie, fantaisie,	américaine depuis les années	années 40 et période d' apogée		perspective post-symboliste7.	
	réalité fantastique, mysticisme, le réalisme	30).	dans les années 50-60,			
	magique reste indissociable de l'intellect.		employé par Asturias puis par			
			les universitaires sud-			
			américains dès les années			
			1950 pour désigner une			
			tendance propre à l'Amérique			
			latine, plus authentique,			
			considérant la « réalité			
			magique » du réel.			
Domaine	Allemagne, Pays-bas, Flandres; l'expression	Amérique latine, Caraïbes.	Amérique latine.	Amérique latine, Caraibe, Afrique,	Amérique latine, puis	Caraïbes, Antilles, Brésil
convert	n'est cependant que très étroitement diffusée, et			Asie, Canada, Océanie.	actuellement Europe³, Canada	Afrique francophone, Québec,
habituellement	habituellement utilisée essentiellement dans le domaine de la				(émergence dans les années	Canada, France
	peinture.				1980) et Asie.	
Critiques	Jünger qui définit dès le départ le réalisme	Cymerman et Fell, Bozzetto.	Critique hispanophone	Critique anglophone dont Geoff	Weisgerber, Dupuis,	Critique littéraire française,
	magique comme un art à portée métaphysique,		Cymerman et Fell10, Leal,	Hancock11 (1986) et Amaryll	Mingelgrun ¹⁷ , Larochc ¹⁸ ,	Garnier2, Scheel26 le réalisme
	Utiz (monde terrestre pénétré de spiritualité)		Menton, Imbert, Monegal,et	Chanady ¹² (1985) qui propose une	Ruaud ¹⁹ , Van de Putte ²⁰	merveilleux comme mode
	Pohl, Sieper dès 1948 qui l'analyse comme une		lusophone, Chiampi.	distinction théorique entre magical	Redéfinition narratologique par	narratif de la fiction, 2005),
	vérité psychique ou mentale, Forster en 1950			realism et fantastic.	Schoel2: (le réalisme magique	Ruaud, Roussos, Laroche, et
	(irrationalisme et intériorité), reproduction			Critique anglophone canadienne	comme mode narratif de la	francophone, antillaise et
	d'une réalité construite par le psychisme.			dont Dash, Hinchcliffe, Jewinski13,	fiction, 2005)	québécoise (Dash), belge.
				Slemon qui inaugure un nouveau		
				courant en situant le concept au sein		
				d' un engagement spécifique de la		
				culture anglo-canadienne dans la		
				post-colonialité14, courant représenté		
				aussi par Zamora et Faris 13, Durix 16.		

-

⁶⁷⁴ Lucrèce Delangle, *Le Réalisme merveilleux : une révolution dans la représentation littéraire du réel*, Jean-Paul Engélibert (dir.), Bordeaux, Université Bordeaux 3 Montaigne, 2011, pp. 37-38.

Auteurs	Daisne, Jünger, Van de Putte	Carpentier	Uslar pietri, Bontempelli,	Gogol, Kundera, James, Kafka,	Junger (1928) Bontempelli,	Alexis, Chamoiseau, Glissant,
associés			Buzzati, Landolfi	Woolf, Nabokov, Faulkner, Borges,	Daisne, Lampo, Buzzati,	Depestre, Condé, N'Diaye,
			Flores, Borges, Reyes,	Calvino(anthologie de Young et	Calvino, Hoffman, Hoban,	Labou Tansi, Kourouma, Okri,
			Guiraldes, Asturias, Allende,	Hollaman ²⁴), un nombre grandissant	Morrison	Depestre
			Cortazar, Kadaré, Vargas	d'écrivains post-coloniaux à travers		Ferron
			Llosa	le monde.	Asturias, Borges, Carpentier,	Giono, Tournier
					Cortazar, Fuentes, Garcia	Delvaux (dans le domaine du
					Marquez, Rulfo	cinéma)
					Nabokov, Günter Grass,	
					Faulkner, Aymé, Rushdie,	
					N' Diaye, Murakami,	
					Yoshimoto	
Inspirations	Post-expressionisme (production picturale	Magischer realismus puis	Magischer realismus,	La fantasy (Flores incorpore le	Les conséquences de la	Real maravilloso (filiation avec
	européenne des années 1920), « recréation de la mouvements d'avant-garde et	mouvements d'avant-garde et	influence de certains auteurs	« novel of fantasy » dans son	seconde guerre mondiale,	les théories de Carpentier),
	nature par le psychisme », « évidence empirique surréalisme (opposition	surréalisme (opposition	occidentaux	réalisme magique), littérature	réflexion sur les rapports entre	
	cédant le pas à la magie de l' Etre ²⁵ »	marquée par Carpentier du real	(Gogol, Dostořevski, Kafka,	étrangère.	magic, merveilleux et réalité en	populaire des Caraïbes, post-
	Magischer idealismus (philosophie).	maravilloso, « véritable », aux	Faulkner).		littérature (Le miroir du	colonialisme.
		narrations froides, cérébrales et			Merveilleux de Mabille)	
		érudites européennes).				
Tendance	Très peu représentée actuellement, réservée	Exploitation du domaine	Exploitation du domaine	Approche culturaliste (magical	Notion associée	Approche culturaliste et/ou
actuelle de la	essentiellement au domaine pictural, on	littéraire latino-américain,	littéraire latino-américain.	realism post-colonial, cultural	essentiellement aujourd'hui à	poétique des oeuvres (Scheel),
critique	s'accorde à donner au mot « magique » le sens	notion peu usitée actuellement,		studies, Encyclopedia of World	certaines œuvres de la	ouverture du concept à un
	de « Geistig », ce qui constitue le fond de l'être.	englobée par celle de realismo		Literature in teh 20th century, ed	littérature latino-américaine du	domaine universel (dont
		magico pour les œuvres		Fleishmann) privilégiant une lecture	XX° siècle ou à la world	européen).
		d'Amérique du sud et de		thématique et idéologique,	litterature, approche	
		realismo maravilloso pour		s' opposant à la production	spécifique, culturaliste ou	
		celles des Caraïbes.		occidentalisée. Ostracisme pour une	narrative des œuvres,	
				appellation qui dans le domaine	essentiellement pour un	
				britannique s'applique surtout dans	domaine non européen.	
				la critique d'art.		

Annexe 2 : « Les femmes en verts »

Photographies de Julie Ganzin pour *Autoportrait en vert*













Annexe 3 : Les poèmes de Rutebeuf : intertexte de Trois femmes puissantes

« La complainte Rutebeuf », Rutebeuf⁶⁷⁵

Ne covient pas je vos raconte Coument je me sui mis a hunte, Quar bien aveiz oï le conte En queil meniere

Je pris ma fame darreniere, Qui bele ne gente nen iere. Lors nasqui painne

Qui dura plus d'une semainne, Qu'el coumensa en lune plainne. Or entendeiz,

Vos qui rime me demandeiz, Coument je me sui amendeiz De fame panrre.

Je n'ai qu'engagier ne que vendre, Que j'ai tant eü a entendre Et tant a faire,

Et tant d'anui et de contraire, Car, qui le vos vauroit retraire, Il durroit trop.

Diex m'a fait compaignon a Job⁶⁷⁶: Il m'a tolu a un sol cop Quanque j'avoie.

De l'ueil destre, dont miex veoie, Ne voi ge pas aleir la voie Ne moi conduire.

Ci at doleur dolante et dure, Qu'endroit meidi m'est nuit oscure De celui eul.

Or n'ai ge pas quanque je weil, Ainz sui dolanz et si me dueil Parfondement, C'or sui en grant afondement

Ce par ceulz n'ai relevement Qui jusque ci M'ont secorru, la lor merci. Moult ai le cuer triste et marri De cest mehaing,

Car je n'i voi pas mon gaaing. Or n'ai je pas quanque je aing : C'est mes damaiges.

Ne sai ce s'a fait mes outrages. Or devanrrai sobres et sages Aprés le fait

Et me garderai de forfait. Mais ce que vaut quant c'est ja fait ? Tart sui meüz.

A tart me sui aparceüz Quant je sui en mes laz cheüz Ce premier an.

Me gart cil Diex en mon droit san Qui por nous ot poinne et ahan, Et me gart l'arme! Or a d'enfant geü ma fame; Mes chevaux ot brizié la jambe A une lice;

Or wet de l'argent ma norrice, Qui m'en destraint et m'en pelice Por l'enfant paistre,

Ou il revanrra braire en l'aitre. Cil sire Diex qui le fit naitre Li doint chevance

Et li envoit sa soutenance, Et me doint ancor alijance Qu'aidier li puisse,

676 Les passages en style « gras » correspondent à ceux cités par Marie NDiaye dans son œuvre.

⁶⁷⁵ Rutebeuf, «La complainte de Rutebeuf», Œuvres complètes, [texte établi par A. Jubinal], Édouard Pannier, t.1, 1839, pp. 45-52. Texte en version originale. Consultable en ligne: https://books.google.fr/books?id=Nv5jAAAAcAAJ&ots=wldhJOaGpN&dq=la%20complainte%20de%20rutebeuf&lr&hl=fr&pg=PR3#v=onepage&q=la%20complainte%20de%20rutebeuf&f=false

Et que miex son vivre li truisse, Et que miex mon hosteil conduisse Que je ne fais.

Ce je m'esmai, je n'en puis mais, Car je n'ai douzainne ne fais, En ma maison,

De buche por ceste saison. Si esbahiz ne fu nunz hom Com je sui voir,

C'onques ne fui a mainz d'avoir. Mes hostes wet l'argent avoir De son hosteil,

Et j'en ai presque tout ostei, Et si me sunt nu li costei Contre l'iver,

Dont mout me sunt changié li ver (Cist mot me sunt dur et diver) Envers antan.

Par poi n'afoul quant g'i enten. Ne m'estuet pas tenneir en ten ; Car le resvuoil

Me tenne asseiz quant je m'esvuoil ; Si ne sai, se je dor ou voil Ou se je pens,

Queil part je panrrai mon despens De quoi passeir puisse cest tens : Teil siecle ai gié.

Mei gage sunt tuit engaigié Et d'enchiez moi desmenagiei, Car g'ai geü

Trois mois, que nelui n'ai veü. Ma fame ra enfant eü, C'un mois entier

Me ra geü sor le chantier. Ge [me] gisoie endementier En l'autre lit.

Ou j'avoie pou de delit. Onques mais moins ne m'abelit Gesirs que lors,

Car j'en sui de mon avoir fors Et s'en sui mehaigniez dou cors Jusqu'au fenir.

Li mal ne seivent seul venir; Tout ce m'estoit a avenir, C'est avenu.

Que sunt mi ami devenu Que j'avoie si pres tenu Et tant amei ?

Je cuit qu'il sunt trop cleir semei ; Il ne furent pas bien femei, Si sunt failli.

Iteil ami m'ont mal bailli, C'onques, tant com Diex m'assailli E[n] maint costei, N'en vi.I. soul en mon ostei. Je cui li vens les m'at ostei, L'amours est morte:

Se sont ami que vens enporte, Et il ventoit devant ma porte, Ces enporta,

C'onques nuns ne m'en conforta Ne tiens dou sien ne m'aporta. Ice m'aprent

Qui auques at, privei le prent; Et cil trop a tart ce repent Qui trop a mis

De son avoir a faire amis, Qu'il nes trueve entiers ne demis A lui secorre.

Or lairai donc Fortune corre, Si atendrai a moi rescorre, Se jou puis faire.

Vers les bone gent m'estuet traire Qui sunt preudome et debonaire Et m'on norri.

Mi autre ami sunt tuit porri:

Je les envoi a maitre Horri Et cest li lais,

C'on en doit bien faire son lais Et teil gent laissier en relais Sens reclameir,

Qu'il n'a en eux riens a ameir Que l'en doie a amor clameir. [Or prie Celui

Qui trois parties fist de lui, Qui refuser ne set nului Qui le reclaime,

Qui l'aeure et seignor le claime, Et qui cels tempte que il aime, Qu'il m'a tempté, Que il me doint bone santé, Que je face sa volenté] Mais cens desroi.

Monseigneur qui est fiz de roi Mon dit et ma complainte envoi,

Qu'il m'est mestiers,

Qu'il m'a aidé mout volentiers: C'est li boens cuens de Poitiers Et de Toulouze.

Il saurat bien que cil golouze Qui si faitement se dolouze.

« De la griesche d'yver », Rutebeuf 677

Contre le tenz qu'aubres deffuelle, Ou'il ne remaint en branche fuelle

Qui n'aut a terre,

Por povretei qui moi aterre,

Qui de toute part me muet guerre,

Contre l'yver,

Dont mout me sont changié li ver, Mon dit commence trop diver

De povre estoire.

Povre sens et povre memoire

M'a Diex donei, li rois de gloire,

Et povre rente,

Et froit au cul quant byze vente :

Li vens me vient, li vens m'esvente

Et trop souvent

Plusors foïes sent le vent.

Bien le m'ot griesche en couvent

Quanque me livre :

Bien me paie, bien me delivre,

Contre le sout me rent la livre

De grand poverte.

Povreteiz est sus moi reverte:

Toz jors m'en est la porte overte,

Toz jors i sui

Ne nule fois ne m'en eschui.

Par pluie muel, par chaut essui:

Ci at riche home!

Je ne dor que le premier soume.

De mon avoir ne sai la soume,

Qu'il n'i at point.

Diex me fait le tens si a point,

Noire mouche en estei me point,

En yver blanche.

Ausi sui con l'ozière franche

Ou com li oiziaux seur la branche:

En estei chante,

En yver pleure et me gaimente,

Et me despoille ausi com l'ante

Au premier giel.

En moi n'at ne venin ne fiel:

Il ne me remaint rien souz ciel,

Tout va sa voie.

Li enviauz que je savoie

M'ont avoié quanque j'avoie

Et fors voiié,

Et fors de voie desvoiié.

Foux enviaus ai envoiié,

Or m'en souvient.

Or voi ge bien tot va, tot vient,

Tout venir, tout aleir convient,

Fors que bienfait.

Li dei que li decier on fait

M'ont de ma robe tot desfait,

Li dei m'ocient,

Li dei m'agaitent et espient,

Li dei m'assaillent et desfient,

Ce poize moi.

Je n'en puis mais se je m'esmai:

Ne voi venir avril ne mai,

Veiz ci la glace.

Or sui entreiz en male trace.

Li traÿteur de pute estrace

M'ont mis sens robe.

Li siecles est si plains de lobe!

Qui auques a si fait le gobe;

Et ge que fais,

Qui de povretei sent le fais ?

Griesche ne me lait en pais,

Mout me desroie,

Mout m'assaut et mout me guerroie;

Jamais de cest mal ne garroie

Par teil marchié.

Trop ai en mauvais leu marchié.

Li dei m'ont pris et empeschié:

Je les claim quite!

Foux est qu'a lor consoil abite :

De sa dete pas ne s'aquite,

Ansois s'encombre;

De jor en jor acroit le nombre.

En estei ne quiert il pas l'ombre

Ne froide chambre, Que nu li sunt souvent

li membre,

Mais lou sien pleure.

Griesche li at corru seure,

Desnuei l'at en petit d'eure,

⁶⁷⁷ Rutebeuf, « De la griesche d'yver », Œuvres complètes, [texte établi par A. Jubinal], Édouard Pannier, t.1, 1839, pp. 56-61. Texte en version originale

Et nuns ne l'ainme. Cil qui devant cousin le claime Li dist en riant : « Ci faut traime Par lecherie. Foi que tu doiz sainte Marie, Car vai or en la draperie Dou drap acroire, Se li drapiers ne t'en wet croire, Si t'en revai droit à la foire Et vai au Change. Se tu jures saint Michiel l'ange Qu'il n'at sor toi ne lin ne lange Ou ait argent, Hon te verrat moult biau sergent, Bien t'aparsoveront la gent : Creüz seras. Quant d'ilecques te partiras, Argent ou faille enporteras. » Or ai ma paie. Ensi chascuns vers moi s'espaie,

Si n'en puis mais.

Paroles de « Pauvre Rutebeuf » 678

Cette chanson est une composition à partir des deux poèmes de Rutebeuf, « La Complainte Rutebeuf » et « La Griesche d'Yver ». Elle a été interprétée par de nombreux artistes.

Que sont mes amis devenus⁶⁷⁹
Que j'avais de si près tenus
Et tant aimés
Ils ont été trop clairsemés
Je crois le vent les a ôtés
L'amour est morte
Ce sont amis que vent emporte
Et il ventait devant ma porte
Les emporta

Avec le temps qu'arbre défeuille Quand il ne reste en branche feuille Qui n'aille à terre Avec pauvreté qui m'atterre Qui de partout me fait la guerre Au temps d'hiver Ne convient pas que vous raconte Comment je me suis mis à honte En quelle manière

Que sont mes amis devenus

Que j'avais de si près tenus Et tant aimés

Ils ont été trop clairsemés
Je crois le vent les a ôtés
L'amour est morte
Le mal ne sait pas seul venir
Tout ce qui m'était à venir
M'est avenu

Pauvre sens et pauvre mémoire M'a Dieu donné le Roi de gloire Et pauvre rente Et droit au cul quand bise vente Le vent me vient le vent m'évente L'amour est morte Ce sont amis que vent emporte

Ce sont amis que vent emporte Et il ventait devant ma porte Les emporta

L'espérance de lendemain Ce sont mes fêtes

⁶⁷⁸ « Pauvre Rutebeuf », Léo Ferré, *Le Guinche*, 1956. Voir : « Pauvre Rutebeuf », *Wikipedia.org*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Pauvre_Rutebeuf.

⁶⁷⁹ Les passages en style « gras » correspondent à ceux cités par Marie NDiaye dans son œuvre.