



Numéro 14 (1) | décembre 2023

## Présences contemporaines 3

---

L'écriture de Marie NDiaye : romans, nouvelles, théâtre, textes pour la jeunesse

---

### Introduction

Isabelle ROUSSEL-GILLET et Évelyne THOIZET  
Université d'Artois, Textes & Cultures UR 4028

Dans sa postface à *La Sorcière* datée de 1996, Pierre Lepape montrait que le roman se déroule « sur deux plans que l'art de Marie NDiaye parvient à conjoindre sans couture apparente. Sur un bord, une description presque ethnologique de la vie ordinaire des citoyens ordinaires dans la France petite-bourgeoise et toujours provinciale d'aujourd'hui [...]. Sur l'autre bord, un récit fantastique et onirique [...] »<sup>1</sup>. Il précisait que le second bord n'est en rien « la face cachée [...] du premier », que l'écrivain fait « sentir » une « obscurité du réel » dans « nos sociétés dites rationnelles [...] qui se fabriquent des réponses qui ne diffèrent guère de celles qu'apportaient les sorciers [...] ». Marie NDiaye n'avait alors publié que six romans.

Qu'en est-il presque trente ans après, soit treize romans, neuf pièces de théâtre et trois textes pour la jeunesse plus tard ? Il semble que *Rosie Carpe*, publié en 2001, constitue un tournant dans son œuvre : à partir de ce roman plus long et plus complexe que les précédents, le fantastique n'est plus produit par un enchantement mystérieux (*Un temps de saison*) ou par les artifices de la magie (sinon dans le conte pour enfants *Le Souhait*) ou de la sorcellerie (*La Sorcière*) ; il est instillé par la conscience confuse des personnages focaux qui ne distinguent plus rêve et réalité jusqu'à glisser dans la folie. C'est dans le champ littéraire français des vingt dernières années que nous étudions l'œuvre de Marie NDiaye. Il est possible de l'y inscrire d'abord négativement, par ce que l'auteure refuse : les postures idéologiques auxquelles son statut, son nom, son identité pourraient l'assigner. Son œuvre n'est ni postcolonialiste, ni écologiste, ni féministe même si elle interroge toutes les formes de domination.

Dès *Rosie Carpe* dont l'action se situe en Guadeloupe, elle pose les questions du postcolonialisme et du racisme de façon complexe en adoptant tour à tour les points

---

<sup>1</sup> Pierre LEPAPE, postface, *La Sorcière* (1996), Paris, Edition de Minuit, coll. « Double », 2003, p. 172.

de vue de Rosie, femme métropolitaine blanche déclassée, et de Lagrand, Guadeloupéen noir qui a réussi socialement. Dans *La Vengeance m'appartient*, l'auteure interroge la bonne conscience de Me Suzanne cherchant à aider sa femme de ménage mauricienne Sharon qui n'a pas ses papiers en règle et qui lui ment. Dans *Un pas de chat sauvage*, elle insère des coupures authentiques de presse de 1850 dans l'enquête que mène la narratrice blanche sur la Malibran noire : elle cite les critiques racistes qualifiant l'artiste de « produit exotique » « avarié »<sup>2</sup> et livre des réflexions contradictoires sur la cause de son succès, tantôt attribué à des qualités indépendantes de la couleur de sa peau<sup>3</sup>, tantôt au contraire lié à celle-ci : « Il fallait [...] qu'elle fût noire pour qu'on apprécia son talent particulier [...] »<sup>4</sup>.

La romancière ne réduit pas non plus la complexité des rapports entre êtres vivants à un discours écologiste. La porosité fantastique des espèces humaines et animales ne sert pas une idéologie préconstruite : dans *Ladivine*, la bonté du regard d'un chien dans lequel les héroïnes éponymes (la grand-mère et la fille) reconnaissent leur mère et fille (Clarisse/Malika) s'oppose à la violence du chien qui dévore le beau-père de Clarisse. Loin d'être idéalisée, la nature reste inquiétante : si Rudy Descas pleure les grappes de la glycine massacrée dans *Trois femmes puissantes*, les fleurs répandent une odeur de pourriture dans le même roman et dans *Rosie Carpe*. Quant aux arbres, les pins exercent leur pouvoir sclérosant dans *La Cheffe*, rappelant l'enfermement des héroïnes de Mauriac dans des maisons cernées par les pins dans les Landes tandis que le flamboyant assure la domination délétère du père de Nora dans *Trois femmes puissantes*.

Marie NDiaye refuse également tout enfermement de son œuvre dans un discours féministe : certes les femmes représentées dans son univers romanesque sont souvent inférieures socialement, dépendantes de leur mari, de leur père, de leur compagnon, même quand elles sont avocates comme dans *Trois femmes puissantes* ou *La Vengeance m'appartient* : mais elles sont aussi puissantes comme le montrent le titre du roman qui a été couronné par le prix Goncourt, les appellations de « cheffe » de l'héroïne éponyme de l'avant-dernier roman et de « Maître Suzanne » employée sans prénom même dans les analepses où le personnage est encore un enfant dans *La Vengeance m'appartient*. Femmes maltraitées ou maltraitantes, mères abusives et manipulatrices, aliénantes (telle Mme Carpe) ou aliénées (comme Marlyne arrêtant d'enseigner une fois mariée et mère<sup>5</sup> ou Fanta contrainte aussi d'abandonner son métier)<sup>6</sup>, elles constituent une palette changeante et contradictoire de rapports de domination et d'aliénation.

Politique, l'écriture de Marie NDiaye l'est parce qu'elle affronte la noirceur du monde : inégalités de classe, effets négatifs du pouvoir, cruautés notamment au sein de la famille. En cela, elle ne reflète pas les compromis du monde libéral contemporain décrit par Barbara Stiegler, un « monde néolibéral où tous doivent aller dans la même direction et au même rythme, [où] il ne peut en effet y avoir de conflit. C'est ce qui motive la disqualification constante du négatif et de la critique, et la valorisation permanente de la bienveillance et de l'attitude positive face au changement »<sup>7</sup>. Elle ne propose aucune *success story* sans tache : les parents de Rosie

---

<sup>2</sup> Marie NDIAYE, *Un pas de chat sauvage*, Paris, Flammarion, 2019, p. 22.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>5</sup> Marie NDIAYE, *La Vengeance m'appartient*, Paris, Gallimard, 2021, p. 69.

<sup>6</sup> Marie NDIAYE, *Trois femmes puissantes* (2009), Paris, Gallimard, « Folio », 2010, p. 234.

<sup>7</sup> Barbara STIEGLER, *Du cap aux grèves. Récit d'une mobilisation 17 novembre 2018-17 mars 2020*, Lagrasse, Verdier, 2020, p. 39.

Carpe partis faire fortune en Guadeloupe sont ruinés et prostituent leur seconde fille ; la cheffe voit sa réussite professionnelle sabotée par la bêtise de sa fille autoritaire. Il est bien question d'argent dans ces récits, ancrés dans une société capitaliste avec ses marges de corruption et de magouilles. Le lecteur est plongé au sein de familles glauques où même un geste de tendresse est suspect. Ses romans ne proposent ni réparation, ni résilience.

Si Marie NDiaye refuse les discours préconstruits à la mode, son œuvre s'inscrit néanmoins dans le paysage littéraire français de ces quarante dernières années.

Comme bon nombre de romanciers et d'auteurs dramatiques, elle ancre ses fictions récentes (depuis 2001, année de parution de *Rosie Carpe*) dans la réalité sociale et politique contemporaine en utilisant le fait divers à des fins critiques. Elle paraît s'inscrire dans le sillage des enquêtes menées par Michel Foucault (pour le dossier Rivière publié en 1973) et dans la lignée de François Bon (*Un fait divers*, 1993) ou d'Emmanuel Carrère rapportant dans *L'Adversaire* (2000) une affaire réelle d'infanticide et de parricide. Mais à la différence de ces récits qui interrogent le processus de fictionnalisation, Marie NDiaye invente ces faits divers qui sont décalés par rapport à la réalité à laquelle ils font référence, d'abord par leur grossissement : Marlyne ne se contente pas d'un simple infanticide mais noie ses trois enfants successivement dans *La Vengeance m'appartient* ; et par leur traitement ensuite : ils ne constituent pas les intrigues principales des romans et font l'objet d'une information détournée et secondaire à laquelle le lecteur a accès fortuitement (par un article de journal dans *La Vengeance m'appartient*, *Ladivine* et *Rosie Carpe*). Certes, Marie NDiaye utilise une vaste palette de faits divers (infanticides, harcèlement scolaire se terminant en suicide, agressions, viols, féminicides, assassinats crapuleux, enlèvement et abandon d'enfants, etc.), mais contrairement à ses contemporains qui empruntent également leur matière au *thriller* et au roman policier (Mauvignier dans *Histoires de la nuit* en 2020 ou bien Sylvie Germain dans *La Puissance des ombres* en 2022), elle n'en fait pas la trame centrale de son récit : le lecteur doit en rassembler les éléments disséminés pour la reconstituer comme Me Suzane configure en un récit dépourvu de tout affect les bribes de réponses fournies par Marlyne Principaux au parloir<sup>8</sup>. L'enquête et le procès qui en constitue la suite logique sont également escamotés, élidés ou bien curieusement détournés : la question essentielle que se pose Me Suzane ne porte pas sur l'objet de la visite de Gilles Principaux que le lecteur découvre incidemment quelques pages plus loin<sup>9</sup> dans une parole de Me Suzane à sa domestique Sharon, mais sur son rapport personnel avec ce nouveau client : « *qui était, pour elle, Gilles Principaux ?* »<sup>10</sup>, déplaçant l'enquête vers sa propre enfance. Ces décentrement, détournement, ellipses de l'enquête lancent le lecteur sur de fausses pistes, l'obligent à s'impliquer tout en feignant de le ménager, comme Lagrand est impliqué, voire marqué et souillé par le récit de l'assassinat commis par Lazare et Abel dont il est le narrataire malgré lui.

Les romans de Marie NDiaye semblent aussi s'apparenter aux récits de vie réelle ou fictive que bon nombre de romanciers, assumant l'enquête ou déléguant des narrateurs-enquêteurs, essaient de reconstituer à partir de traces, archives, photographies, articles de presse ou correspondances. Comme Emmanuel Carrère, Yvan Jablonka, Patrick Modiano, Muriel Pic et bien d'autres, Marie NDiaye paraît

---

<sup>8</sup> M. NDIAYE, *La vengeance m'appartient*, p. 113-123.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 12.

vouloir reconstituer d'« autres vies que la sienne » : elle en prête l'intention aux narrateurs respectifs de *La Cheffe, roman d'une cuisinière* et d'*Un pas de chat sauvage*. Celui de *La Cheffe* mène une véritable enquête hagiographique sur le personnage fictif éponyme ; la narratrice de la nouvelle *Un Pas de chat sauvage* cherche à reconstituer la vie de Maria Martinez, guitariste et chanteuse réelle qui a vécu au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Certes, comme dans les récits de vie ou de tranches de vie contemporains, la démarche de l'enquêteur compte autant que le résultat lacunaire obtenu. Mais Marie NDiaye fait de ces tentatives biographiques de véritables apories selon des stratégies différentes telles que la soustraction et la démultiplication : la Cheffe doit s'effacer pour que son art existe et son art n'existe que dans le moment éphémère de la préparation et de la dégustation du mets puis dans le souvenir que les convives en gardent. Dans *Un pas de chat sauvage*, quatre enquêtes biographiques lacunaires s'enchevêtrent ; l'historienne-narratrice ne peut approcher Maria Martinez sans la voir se dédoubler en Marie l'Antillaise photographiée par Nadar (qui est peut-être la même, peut-être une autre) et Marie Sachs, chanteuse contemporaine qui poursuit la même quête que la narratrice, tout en en constituant aussi l'objet. L'objet même de la quête se dérobe ; seuls les paroles et les mots en gardent la trace : les longues conversations nocturnes de la Cheffe avec son commis portent sur l'art culinaire et jamais sur sa personne dont n'est livré aucun portrait physique. Marie NDiaye fait assister son lecteur à la fabrique du personnage en mettant en abyme sa construction comme dans ce passage à la fin de *Royan* où la professeure de français ne sait plus si elle a vécu ou lu sa vie, si elle est une personne ou un personnage.

Marie Ndiaye partage aussi avec ses contemporains la volonté de représenter les réalités sociales d'aujourd'hui, sans se soucier toutefois de l'exactitude documentaire qui caractérise ce que Dominique Viart appelle « la littérature de terrain »<sup>11</sup>. Si elle montre des contraintes quotidiennes notamment féminines (conduire, nourrir, soigner, faire garder les enfants) sur fond de hantise de déclassement social, la réalité référentielle que le lecteur peut reconnaître (celle des métiers de cuisiniste, de vendeur de voitures, avocate, enseignant ou enseignante, cuisinière, femme de ménage, etc.) se double d'une autre dimension merveilleuse, surnaturelle, fantastique, qui ne constitue plus l'intrigue comme dans les premiers romans mais que le personnage focal perçoit de temps à autre, essaie d'interpréter et qui a ses lois propres : la loi des vases communicants semble ainsi présider à l'ascension et à la déchéance des personnages comme si la quantité de volonté et de bonheur disponible était limitée, selon l'adage populaire (Le bonheur des uns fait le malheur des autres) : un être s'épanouit à mesure que l'autre décline.

Dans les romans plus récents demeurent des surgissements fantasmatiques, épiphoniques, quoique décevants, cauchemardesques et magiques, telles les apparitions d'un chien<sup>12</sup>, d'un démon assis sur le ventre des personnages<sup>13</sup>, d'une femme en vert (*Autoportrait en vert*), ou tel le signe magique maternel qui met fin aux querelles d'enfants en contradiction avec l'infanticide<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Dominique VIART, « Introduction » in JAMES, Alison et VIART, Dominique (dir.), « Littératures de terrain », Revue critique de Fixxion française contemporaine, n° 18, juin 2019. En ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/28>.

<sup>12</sup> Marie NDIAYE, *Ladivine* (2013), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014, p. 91-92.

<sup>13</sup> M. NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, p. 61, 63, 65, 67, 70, 71, 80. Ce motif qui rappelle le tableau de Johanne Heinrich Füssli, *Le Cauchemar*, revient obsessionnellement dans les visions de Norah.

<sup>14</sup> M. NDIAYE, *La vengeance m'appartient*, p. 66.

Marie NDiaye s'inscrit aussi dans la littérature contemporaine par la critique de la société libérale individualiste engendrant des laissés pour compte (Rosie Carpe et son frère Lazare, la sans-papier Sharon dans *La Vengeance m'appartient*), par la critique de la mondialisation et notamment du tourisme<sup>15</sup> dans *Ladivine* et dans *Rosie Carpe*. Les idéaux individualistes de la société contemporaine, tels que le refus de vieillir, la possession patriarcale de personnes et de biens, l'exaltation de la puissance dominatrice, sont satirisés. Dans *Rosie Carpe* par exemple, le jeunisme remet en cause la succession des générations et inverse la flèche du temps : la mère de Rosie, Mme Carpe, rajeunit et consomme deux maris dont le vieillissement s'accélère, selon la loi physique des vases communicants ou la loi fantastique de la vampirisation<sup>16</sup>. Titi, le fils de Rosie, épouse la veuve de son grand-père qui est aussi la fille de son deuxième beau-père. Quant à la possession patriarcale des maisons, des mères, des épouses, des enfants, elle est magistralement mise en scène : la deuxième Rosie Carpe est prostituée par ses parents qui tirent profit de sa beauté. Dans *Trois femmes puissantes*, la maison possédée par le père, signe de réussite sociale, devient le lieu même de la dépossession de soi et de la déchéance. Dans bon nombre de romans, les enfants sont considérés comme des biens dont les parents sont propriétaires et sur lesquels ils ont tous les droits, y compris ceux de les abandonner, de les enlever, voire de les tuer. Les institutions garantes de la transmission et du respect des valeurs (école, prison) sont des lieux où s'exercent la domination, la ségrégation, la violence brute et le harcèlement. Mais, comme l'a bien montré Michael Sherigham dans son article sur « la figure de l'enseignant », Marie Ndiaye, contrairement à Richard Millet dans *Lauve le Pur* (2000), intègre la question de l'école « dans une série de relations, avec la famille, la stigmatisation ethnique et sociale, le déni, le fantasme, qui sont des opérations ou des processus qui créent un terrain glissant et fluide sur lequel évoluent des personnages aux contours incertains »<sup>17</sup>. Ces relations ne sont jamais figées, les rapports de force et de domination pouvant s'inverser comme dans *La Vengeance m'appartient*, où Me Suzane se sent humiliée par sa femme de ménage, Sharon, qui refuse de lui présenter ses deux enfants<sup>18</sup>.

## Une écriture de la porosité

Dans la continuité de ses premiers romans, Marie NDiaye rend sensible l'inadéquation entre la conscience et le monde, sur laquelle Georg Lukács, au début du XX<sup>e</sup> siècle, a fondé sa définition du roman en l'opposant au conte et à l'épopée<sup>19</sup>. En l'occurrence, bon nombre de ses romans pourraient s'apparenter au « roman psychologique à héros passif dont l'âme est trop large pour s'adapter au monde »<sup>20</sup>

<sup>15</sup> La thèse de Stéphane André porte sur ce sujet : « Le roman français contemporain à l'épreuve du tourisme (1990-2010). (Dé)jouer le stéréotype pour renouer avec le voyage. Eric Chevillard, Jean Echenoz, Mathias Énard, Michel Houellebecq Lydie Salvayre, Olivier Rolin, Jean-Philippe Toussaint », dir. Bruno Blanckeman, Université Paris Sorbonne, thèse soutenue en 2017.

<sup>16</sup> Marie NDIAYE, *Rosie Carpe*, p. 206-207 (Lagrand est agressé par la vieille touriste déguisée en jeune femme qui lui enfonce la langue dans l'oreille) et p. 219-220 (Lagrand découvre que la Carpe, quinquagénaire, cherche à paraître « monstrueusement jeune » tandis que son mari décline).

<sup>17</sup> Michael SHERIGHAM, « La figure de l'enseignant chez Marie NDiaye », *L'Esprit créateur*, Vol. 53, No. 2 (2013), p. 97-110.

<sup>18</sup> Marie NDIAYE, *La vengeance m'appartient*, p. 96-99.

<sup>19</sup> Georg LUKÁCS, *La Théorie du roman*, [1920], traduction de l'allemand par Jean Clairevoye, Gallimard, TEL, 2009, p. 49.

<sup>20</sup> Lucien GOLDMAN, Postface de l'ouvrage de Lukács, intitulée, « Introduction aux premiers écrits de Lukacs ». *Ibid.*, p. 175.

ainsi que le résume Lucien Goldman. Le monde que les personnages s'imaginent ne correspond pas au monde dont ils font l'expérience et où ils tentent d'agir. Dominique Rabaté a montré que pour le personnage de Marie NDiaye, cet « écart [...] entre l'action et le discours mental tentant d'en rendre compte »<sup>21</sup> engendre une confusion : « nombre de personnages féminins de Marie NDiaye ne savent plus s'ils parlent réellement ou s'ils se contentent de formuler dans leur tête des pensées qui acquièrent, alors, l'inquiétant pouvoir de sortir de leur for intérieur sans plus de contrôle »<sup>22</sup>. Dans les récits plus récents, les personnages prennent douloureusement conscience que leurs pensées mal gardées leur échappent : quand le neveu demande à la narratrice historienne d'*Un pas de chat sauvage* où en sont ses recherches sur Maria Martinez, elle s'émeut d'avoir trahi sans s'en rendre compte ses « règles habituelles du secret »<sup>23</sup>. Dans *La Vengeance m'appartient*, même si Marie NDiaye semble prévenir, grâce à la typographie, toute confusion entre les pensées de Me Susane qui sont en italiques et les paroles qu'elle prononce, elle les brouille en n'utilisant pas toujours ce code typographique : alors que les sous-conversations où Me Susane s'adresse silencieusement à Sharon en nouant son écharpe sont transcrites en italiques<sup>24</sup>, la même sous-conversation est en caractères normaux deux pages avant :

Je travaille pour vous, Sharon, je ne vous infligerai jamais la moindre vexation et je ne vous donne aucun ordre, disait muettement Me Susane dans l'espoir que ces pensées charitables, impétueuses, ferventes sortent de son esprit comme des œufs de la frayère : alors les propres songes de Sharon, ses émotions inconnaisables s'uniraient aux déclarations silencieuses de Me Susane et elle en éprouverait peut-être de l'espérance, résultat de la fusion virginale, inexprimée de l'angoisse et de la confiance<sup>25</sup>.

Me Susane exprime ainsi clairement l'élan d'une fusion avec Sharon, qui ne peut se concrétiser puisqu'il reste enfermé dans son for intérieur comme le montrent les oxymores (« disait muettement », « déclarations silencieuses ») : la fusion avec l'autre est ainsi, par petites touches ironiques, vouée à l'échec.

Cette fusion idéale des âmes et des pensées espérée par Me Susane, Lagrand en fait au contraire la douloureuse expérience en ressassant le récit du meurtre du touriste que lui a relaté Abel dans *Rosie Carpe* : dans un passage vertigineux<sup>26</sup>, cette conscience innocente se projette dans celle du meurtrier Abel et dans celle du touriste assassiné : l'extension d'âme qu'il pourrait gagner en faisant d'autres expériences que la sienne tourne en souffrance, au point qu'il se demande s'il « n'aurait pas été

<sup>21</sup> Dominique RABATÉ, *Marie NDiaye*, cultures France édition, 2008, p. 23.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Marie NDIAYE, *Un pas de chat sauvage*, p. 7.

<sup>24</sup> M. NDIAYE, *La vengeance m'appartient*, p. 20.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

<sup>26</sup> M. NDIAYE, *Rosie Carpe*, p. 287-288. « Lagrand frissonnait. Il jeta un coup d'œil à travers sa vitre vers le bureau de location, devinant pourtant qu'il ne pourrait apercevoir Abel. Mais il imaginait si bien, avec une acuité si perverse, une telle précision de détails et de couleurs, ce qu'il s'était passé dans la forêt, qu'il lui sembla pendant quelques secondes être lui-même Abel qui se souvenait, les poings serrés d'angoisse, toute la chair frémissante. Il valait mieux n'être que Lagrand, certes. Néanmoins, si Lagrand, qui n'avait rien fait, ne pouvait s'empêcher de voir en pensée, avec la même douleur que s'il avait été présent sur les lieux (et il devenait l'autre aussi bien, l'inconnu, ce vieux type brutalisé là où il n'avait sans doute jamais pensé qu'une telle chose lui arriverait : au plus profond d'une végétation attentive), s'il pouvait endurer à la fois souffrance physique et honte, en s'étant contenté d'écouter – pas même, d'entendre –, n'aurait-il pas été préférable d'être Abel, qu'il se représentait sans remords, lucide, prudent, ayant le sentiment que certains actes lui incombaient et déplorant seulement peut-être de ne s'être pas encore élevé aussi haut qu'il devait le souhaiter ? ».

préférable d'être Abel » : « Oui, pensa Lagrand, figé de malaise, était-il bien avantageux d'être lui s'il ne pouvait jouir de son innocence ? »<sup>27</sup>.

Plus largement, les personnages de Marie NDiaye semblent poreux aux animaux et aux végétaux avec lesquels ils échangent leurs caractéristiques physiques et morales voire en lesquels ils se transforment. Si l'intrigue principale n'est plus fantastique comme dans les premiers romans, les comparaisons et les métaphores font glisser les humains dans le monde animal, comme Rosie et Titi dans *Rosie Carpe* : d'abord perçus comme un couple formé de « la poule de son poussin chétif », puis de « deux volatiles sans qualités »<sup>28</sup>, la mère et le fils se désunissent quand Titi est perçu comme un bovin par sa mère (« Titi mugit comme les bœufs »)<sup>29</sup> puis est comparé à un agneau à sacrifier. Et quand l'humain, gardant son surplomb, se dissocie du monde animal, il n'en ressent que davantage la menace invasive : une odeur de vache crevée<sup>30</sup> puis celle de la sueur de l'enfant collent à la peau de Lagrand, avant qu'il ne sente monter « l'interminable mugissement des bovins, escorté de l'odeur des goyaves pourrissantes [...] », « l'haleine étrangement douceuse et putride des bœufs »<sup>31</sup>.

L'ouverture et la représentation de l'intériorité sont traitées différemment en poésie, dans le recueil *28 bêtes, un chant d'amour*<sup>32</sup> où les illustrations de Dominique Zerfuss inversent les rapports entre l'intérieur et l'extérieur : les animaux ne sont pas dans les paysages mais les contiennent. Le poème qu'elles accompagnent décline et inverse les rapports entre prisonnière et geôlière : « Je m'étais plu prisonnière/Mais aussi geôlière, sentinelle discrète ? » avant de poser dans le poème suivant cette question qui pourrait concerner bon nombre de personnages de Marie NDiaye : « Mais de moi-même aussi geôlière ? » Cette question du dehors et du dedans est corrélée à celle de l'enfermement de la conscience solitaire.

## Une écriture de l'obsession

Marie Ndiaye plonge le lecteur dans une conscience non seulement prisonnière des autres mais aussi enfermée dans une obsession qui contamine l'espace environnant ou inversement. Dans *Crime et châtement*, l'espace étroit de la chambre jaune de Raskolnikov semble faire naître et mûrir la « chose » qui finit par occuper toute la conscience du jeune homme jusqu'à le conduire à assassiner l'usurière. De même, dans les fictions de Marie NDiaye, le monde extérieur, par ses couleurs, ses bruits et ses odeurs, paraît à l'origine du trouble obsessionnel qui s'empare des consciences des personnages et les plonge dans un état hallucinatoire. Le vert de la Garonne et du paysage dans *Autoportrait en vert*, le mugissement des bœufs, le bruit des cloches, les odeurs pestilentielles dans *Rosie Carpe* semblent engendrer des idées fixes puissantes qui contaminent en retour les perceptions, sentiments, souvenirs des personnages. Ou bien inversement, les consciences focales projettent leurs obsessions intimes dans des images, des sons, des odeurs hallucinatoires ; ainsi « l'odeur douce-

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 298-299.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>32</sup> Marie NDIAYE, *28 bêtes, un chant d'amour*, illustrations de Dominique ZERFUSS, Paris, Gallimard, 2016.

amère de fleurs pourrissantes »<sup>33</sup> contamine la vision hallucinée que Norah a de son père, « pesant volatile »<sup>34</sup> perché sur le flamboyant.

Qu'elles viennent du dehors ou du dedans, ces obsessions sont mimées par la répétition et la variation des mêmes motifs, images, sons, noms propres ou phrases qui, telles des formules magiques, les font naître puis les alimentent. Le motif des fleurs jaunes ou l'image obsessionnelle du démon assis sur le ventre de l'enfant dans *Trois femmes puissantes*, le son des cloches et les meuglements dans *Rosie Carpe*, les noms Principaux (dans *La Vengeance m'appartient*) ou Marie Martinez (dans *Un Pas de chat sauvage*), sont repris sans cesse pour faire surgir une scène matricielle originelle : celle de l'enlèvement du jeune frère de la narratrice, Sony, par leur père dans *Trois femmes puissantes*, celle de l'abandon de sa mère folle par Lagrand dans *Rosie Carpe*, ou bien celle de la rencontre de la jeune Me Susane et de l'adolescent dans la chambre de ce dernier, dans *La Vengeance m'appartient*.

Les discours rapportés des personnages sont contaminés par cette rumination incessante qui ne débouche sur aucune vérité : le long soliloque de Marlyne Principaux que transcrit Me Susane en mettant bout à bout les réponses laconiques de sa cliente ne laisse entendre que des « mais » anaphoriques qui le réduisent à un bêlement et renvoie le triple infanticide à son mystère<sup>35</sup>.

[...] Mais si les enfants me manquent, à moi ? Mais je ne sais pas. Mais je préfère ne pas en parler. Mais ce ne serait pas correct. Mais j'ai posé mon acte, posé mon acte. Mais ce ne serait pas convenable de parler de mes sentiments. Mais je les ai privés de leur vie. [...] Mais j'ai volé leur vie, mais ils ne voulaient pas mourir. Mais Jason a lutté. Mais j'ai lutté avec lui mais ce n'est pas l'ange qui l'a emporté mais c'est moi, mais sa mère aimante. Mais comme j'aimais mon fils aîné. [...] <sup>36</sup>.

L'intrigue des romans tourne autour de cette obsession qui fonde aussi l'enquête menée par les narrateurs sur Maria Martinez dans *Un pas de chat sauvage*, sur la Cheffe dans le roman éponyme.

Une des caractéristiques stylistiques de cette écriture très travaillée qui creuse inlassablement l'obsession est la juxtaposition voire la gradation d'adjectifs qui expriment le rabâchage, le renchérissement ou la contradiction dans des rythmes fréquemment ternaires : « à sa manière furtive, tendue, hostile »<sup>37</sup>, « Titi [...] ni gai ni pétulant ni léger »<sup>38</sup>, « son sourire inamical, étroit, fugitif »<sup>39</sup>, « cette expression morose, bougonne et froide »<sup>40</sup>, « la dépouille de mon être authentique, prostrée et minuscule et imbécile, lamentable »<sup>41</sup>. Les fréquentes épanorthoses corrigent le sens d'un adjectif et les oxymores (« joie trouble »<sup>42</sup>, « mépris chaud et presque affectueux »<sup>43</sup>) empêchent que se fixe une interprétation univoque :

---

<sup>33</sup> M. NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, p. 38.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>35</sup> M. NDIAYE, *La vengeance m'appartient*, p. 113-123.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 118-119.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>38</sup> M. NDIAYE, *Rosie Carpe*, p. 10.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>40</sup> M. NDIAYE., *La Cheffe*, p. 155.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>42</sup> M. NDIAYE, *Rosie Carpe*, p. 61.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 81.



## Stratégies d'implication des allocutaires

*La Cheffe* se présente sous la forme d'un soliloque qui, contrairement au monologue<sup>44</sup>, est adressé par un narrateur à la première personne à un allocataire à la deuxième personne dont on ne sait rien sinon que les rumeurs et les journaux l'ont renseigné sur le personnage éponyme. Cette forme particulière nous interroge sur les modalités et les significations de l'adresse dans les derniers textes de Marie NDiaye et notamment dans le roman *La Cheffe* et dans la pièce de théâtre *Royan*.

Dans le roman, cette énonciation inscrit le récit dans le genre oral et libre de l'entretien tout en produisant sa propre justification. C'est pour répondre aux demandes d'un ou de plusieurs allocutaires que le narrateur retrace la vie de la Cheffe. Dès l'*incipit*, le lecteur entre dans une conversation déjà commencée entre un « vous » qui restera un allocataire invisible et muet, et un je qui lui répond :

Oh, oui, bien sûr, c'est une question qu'on lui a souvent posée.

Je dirais même qu'on n'a cessé de la lui poser, cette question, dès lors que la Cheffe est devenue célèbre, et comme si elle détenait un secret qu'elle allait bien, par faiblesse, par lassitude, par indifférence, finir par révéler, ou par insouciance, ou par un accès soudain de générosité qui la ferait s'intéresser à tous ceux que le métier tentait et aussi une forme de gloire, en tout cas un renom certain. ( *incipit* )

D'emblée cet *incipit* installe le narrateur dans la position d'un médiateur puisqu'il est chargé de répondre à une question posée à la Cheffe, à laquelle elle n'a elle-même pas répondu, et qui porte sur un secret supposé. Le dispositif ainsi installé produit un effet de réel : la cheffe existe pour ce « vous » auquel répond le narrateur tout en instillant un doute sur les informations données, puisque le narrateur ne peut proposer que des hypothèses.

Quant au texte théâtral écrit pour Nicole Garcia, *Royan*, il est constitué lui aussi d'un long soliloque que la professeure de français adresse aux parents (qui restent hors scène) de Daniella, élève victime de harcèlement scolaire qui s'est suicidée. L'utilisation du hors scène n'est pas nouvelle dans l'écriture dramatique de Marie NDiaye comme l'a déjà montré Dominique Rabaté<sup>45</sup>. Si les parents, invisibles, ne peuvent répondre aux accusations qui leur sont adressées (celle d'être « de bons parents stupides »<sup>46</sup>, de n'avoir pas su « dompter la tignasse de Daniella »<sup>47</sup> de lui avoir donné un prénom « vieillot-bizarre »<sup>48</sup>, etc.), le soliloque de la professeure de français finit par se fissurer pour laisser entendre la voix de Daniella, ses appels au secours réitérés, tout ce que la professeure a feint de ne pas avoir vu, lu ni entendu. Toute l'ironie de Marie NDiaye consiste à faire parler un personnage qui, en privant les autres (les parents, Daniella) de leur parole dans un soliloque verrouillé, restitue la parole interdite et se condamne lui-même. L'autopersuasion à laquelle cette enseignante se livre vise aussi à se construire un nouveau personnage<sup>49</sup> pour se

---

<sup>44</sup> Nous considérons que « le soliloque romanesque se distingue du monologue intérieur par l'adresse à un allocataire, des indices que le discours est rapporté, proféré ou écrit, et l'absence ou la présence ténue de traits stylistiques du discours intérieur ». F. MARTIN-ACHARD, *Voix intimes, voix sociales. Usages du monologue romanesque aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Étude de littérature des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles », 2011, p. 28-31.

<sup>45</sup> D. RABATÉ, *Marie NDiaye, op. cit.*, p. 51.

<sup>46</sup> Marie NDIAYE, *Royan. La professeure de français*, Paris, Gallimard, 2020, p. 33.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

dégager de toute responsabilité à l'égard de ses actes passés (abandon de son mari et de son enfant) qui sont renvoyés dans un hors scène temporel. Elle peut ainsi affirmer ironiquement : « Je suis devenue une femme aux sentiments très purs »<sup>50</sup>.

Ces dispositifs nous invitent à relire les récits adressés dans les autres romans de Marie NDiaye : le récit de l'assassinat du touriste par Abel ne figure pas dans le roman au moment où il est raconté à Lagrand<sup>51</sup> mais il est intégré trente pages plus loin à un monologue intérieur de Lagrand<sup>52</sup> qui revit la scène de l'assassinat comme s'il y avait participé. Dans *La Vengeance m'appartient*, le récit des trois infanticides par Marlyne Principaux est reconstitué par Me Susane à partir des bribes de réponses laconiques que lui a fournis Marlyne. Ces dispositifs narratifs complexes, en médiatisant la parole du personnage, pourraient atténuer la force de leur effet sur le destinataire. Or il n'en est rien : le dépositaire d'un récit est engagé malgré lui dans ce qui est raconté, comme Lagrand est impliqué par le récit que lui fait Abel.

## Une écriture minée

Les repères dont peut se saisir le lecteur des romans, des contes et des pièces de Marie NDiaye s'avèrent minés : même les épiphanies sont trompeuses telle l'apparition éblouissante du père de Norah au début de *Trois femmes puissantes*.

Et celui qui l'accueille ou qui parut comme fortuitement sur le seuil de sa grande maison de béton, dans une intensité de lumière soudain si forte que son corps vêtu de clair paraissait la produire et la répandre lui-même, cet homme qui se tenait là, petit, alourdi, diffusant un éclat blanc comme une ampoule au néon, cet homme surgi au seuil de sa maison démesurée n'avait plus rien, se dit aussitôt Norah, de sa superbe, de sa stature, de sa jeunesse auparavant si mystérieusement constante qu'elle semblait impérissable<sup>53</sup>.

La perception immédiate de Norah fait découvrir au lecteur, à renfort d'hyperboles, un père qui l'irradie littéralement mais dont la description, fruit d'une réflexion distanciée, est minée par les adjectifs et comparaisons dévalorisantes. Malgré quelques douceurs (*La Cheffe* et *Le souhait*), le lecteur est confronté à la bêtise, la veulerie ou la mollesse des personnages mais aussi à leur mauvaise langue. La mère-monstre de Rosie, le père de Norah participent au « grand pot d[u] persifflage acerbe ».

Les jeux et décalages qui caractérisent l'écriture de Marie NDiaye viennent ainsi déjouer les attentes du lecteur concernant le genre littéraire, remettre en cause la possibilité d'un souvenir, d'un savoir, d'une voix stable et identifiable.

Dominique Rabaté montre comment l'autrice de *La Cheffe, roman d'une cuisinière*, réinvestit le sous-genre du roman de l'artiste, ou du roman de vocation, tout « en décalant subtilement les règles du jeu qu'elle trouble à sa façon singulière ».

Evelyne Thoizet étudie les manières d'engager et de déjouer la reconnaissance d'un personnage dans trois romans, qui déplace l'enquête principale vers des quêtes en apparence secondaires et produit des « doublures potentielles du réel ».

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>51</sup> M. NDIAYE, *Rosie Carpe*, p. 269.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>53</sup> M. NDIAYE, *Trois femmes puissantes*, p. 11 (*incipit*).

Christiane Pintado analyse *La Diablesse et son enfant*, *Les Paradis de Prunelle*, *Le Souhait* et *Y penser sans cesse*, quatre récits pour la jeunesse écrits dans la lignée du conte, dont elle souligne l'aspect lacunaire, la « réticence » tout autant que la reprise.

La lecture d'*Un pas de chat sauvage* par Cécile Châtelet met l'accent sur l'aporie de la biographie documentée malgré le recours à des archives. L'enquête sur deux Maria n'aboutit qu'à contester la possibilité de savoir pour lui préférer l'énigme.

Claire Olivier analyse la traversée des voix dans les pièces de théâtre de l'autrice et montre comment elles « participent d'une incarnation ambivalente », « en pièces ».

Quant à Michèle Gazier, elle focalise l'attention sur le corps sans tête d'une photographie d'Henri Cartier-Bresson proposée comme déclencheur d'écriture d'une nouvelle, « Le tableau du fils Carpe », écrite par Marie NDiaye trois ans avant *Rosie Carpe*, son œuvre pivot, et publiée en 1998 dans un support à tirage limité produit par le magazine *Télérama*. Il s'agit d'une nouvelle inédite que Marie NDiaye nous offre et dont nous la remercions.

## Bibliographie

- NDIAYE, Marie, « Le tableau du fils Carpe », 1998.
- , *La Diablesse et son enfant*, illustration Nadja, Paris, École des loisirs, 2000.
  - , *Rosie Carpe* (2001), Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2009.
  - , *Les Paradis de Prunelle*, illustration Pierre Mornet, Paris, Albin Michel Jeunesse, 2003.
  - , *Le Souhait*, illustration d’Alice Charbin, Paris, École des loisirs, 2005.
  - , *Autoportrait en vert*, (Mercure de France, 2005), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006.
  - , *Trois femmes puissantes* (2009), Paris, Gallimard, collection « Folio », 2010.
  - , *Y penser sans cesse*, (photographies de Denis Cointe), Paris, L’Arbre vengeur, 2011.
  - , *Ladivine* (2013), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014.
  - , *La Cheffe*, roman d’une cuisinière (2016), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018.
  - , *28 bêtes, un chant d’amour*, Illustrations de Dominique Zerfuss, Paris, Gallimard, coll. « L’Arbalète », 2016.
  - , *Un pas de chat sauvage*, Paris, Flammarion, 2019.
  - , *Royan. La professeure de français*, Paris, Gallimard, 2020.
  - , *La vengeance m’appartient*, Paris, Gallimard, 2021.

## Ouvrages et articles cités

- ANDRÉ, Stéphane, « Le roman français contemporain à l’épreuve du tourisme (1990-2010). (Dé)jouer le stéréotype pour renouer avec le voyage. Éric Chevillard, Jean Echenoz, Mathias Énard, Michel Houellebecq Lydie Salvayre, Olivier Rolin, Jean-Philippe Toussaint », thèse dirigée par Bruno Blanckeman, Paris Sorbonne, soutenue en 2017.
- BON, François, *Un fait divers*, Paris, Éditions de minuit, 1993.
- CARRÈRE, Emmanuel, *L’Adversaire*, Paris, éditions P.O.L., 2000.
- GOLDMAN, Lucien, « Introduction aux premiers écrits de Lukacs », postface de *La Théorie du roman*, de Georg LUKÀCS [1920], traduction de l’allemand par Jean Clairevoye, Gallimard, coll. « TEL », 2009, p. 156-190.
- VIART, Dominique, « Introduction » in JAMES, Alison et VIART, Dominique (dir.), « Littératures de terrain », *Revue critique de Fixxion française contemporaine*, n° 18, juin 2019. En ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/28>
- LEPAPE, Pierre, postface, *La Sorcière*, éditions de Minuit, 1996, d’abord publié dans *Le Monde* du 6 septembre 1996.
- LUKÀCS, Georg, *La Théorie du roman*, [1920], traduction de l’allemand par Jean Clairevoye, Gallimard, coll. « TEL », 2009.

MARTIN-ACHARD, Frédéric, *Voix intimes, voix sociales. Usages du monologue romanesque aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Étude de littérature des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles », 2011.

RABATÉ, Dominique, *Marie NDiaye*, Paris, CulturesFrance éditions, coll. « Textuel », 2008.

SHERIGHAM, Michael, « La figure de l'enseignant chez Marie NDiaye », *L'Esprit créateur*, Vol. 53, No. 2 (2013), p. 97-110.

STIEGLER, Barbara, *Du cap aux grèves. Récit d'une mobilisation 17 novembre 2018 – 17 mars 2020*, Lagrasse, Verdier, 2020.