

Le roman de l'absence

Marie NDiaye, *Quant au riche avenir*, Paris, Minuit, 1985, 116 pages.

Marie NDiaye, *Comédie classique*, Paris, P.O.L., 1987, coll. « Folio », n° 1934, 124 pages.

Marie NDiaye, *La femme changée en bûche*, Paris, Minuit, 1989, 157 pages.

Marie NDiaye, *En famille*, Paris, Minuit, 1990, 312 pages.

Marie NDiaye, *Un temps de saison*, Paris, Minuit, 1994, 142 pages.

Ook Chung

Volume 36, numéro 6 (216), décembre 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32263ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Chung, O. (1994). Compte rendu de [Le roman de l'absence / Marie NDiaye, *Quant au riche avenir*, Paris, Minuit, 1985, 116 pages. / Marie NDiaye, *Comédie classique*, Paris, P.O.L., 1987, coll. « Folio », n° 1934, 124 pages. / Marie NDiaye, *La femme changée en bûche*, Paris, Minuit, 1989, 157 pages. / Marie NDiaye, *En famille*, Paris, Minuit, 1990, 312 pages. / Marie NDiaye, *Un temps de saison*, Paris, Minuit, 1994, 142 pages.] *Liberté*, 36(6), 157–166.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1994

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

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

LIRE EN FRANÇAIS

OOK CHUNG

LE ROMAN DE L'ABSENCE

Marie NDiaye, **Quant au riche avenir**, Paris, Minuit, 1985, 116 pages ; **Comédie classique**, Paris, P.O.L., 1987, coll. « Folio », n° 1934, 124 pages ; **La femme changée en bûche**, Paris, Minuit, 1989, 157 pages ; **En famille**, Paris, Minuit, 1990, 312 pages ; **Un temps de saison**, Paris, Minuit, 1994, 142 pages¹.

Un jour, à la FNAC Forum à Paris, j'ai ouvert le dernier roman de Marie NDiaye. Avant de lire *Un temps de saison*, je n'avais jamais rien lu de NDiaye, mais son nom évoquait pour moi le rond visage d'une Sénégalaise invitée plusieurs années auparavant à l'émission « Apostrophes » pour un roman, *Comédie classique*, dont je me souvenais, outre le fait que son auteur n'avait que vingt ans, qu'il tenait tout entier en une seule phrase, exploit technique qui, pour remarquable qu'il fût, avait déjà eu un antécédent dans les dernières pages de *l'Ulysse* de Joyce, *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon, et, au Québec, dans *Angoisse Play* de Jean-Marie Poupart. Sous la couverture blanche des éditions de Minuit, les premières pages d'*Un temps de saison* m'ont enveloppé de

1. Pour les citations, les titres seront désignés par des abréviations.

brume et je suis resté pétrifié devant l'étal des nouveautés, non plus bouquinant, comme on dit des livres que l'on butine en quelques lignes, mais lisant déjà, engagé déjà dans le mode hypnotique de la lecture. Le lendemain, je courais les librairies de Paris à la recherche des autres romans de NDiaye : *Quant au riche avenir*, *Comédie classique*, *La femme changée en bûche*, *En famille*. Je pensais déjà à l'auteur comme au plus grand écrivain de sa génération. Les mois ont passé et mon jugement s'est quelque peu tempéré, même s'il m'est impossible de ne pas parler de Marie NDiaye.

Qui lit les premières pages d'*Un temps de saison* se récrie : « Mais... c'est Kafka ! » Univers insolite, introspection réduite à la part congrue, style factuel et dépouillé. Pourtant, ce qui frappe dans les romans antérieurs de NDiaye, c'est l'opulence du style et l'importance de la psychologie, les phrases tentaculaires à la Proust où les propositions s'emboîtent périlleusement les unes dans les autres pour épouser les circonvolutions de l'âme. Cela peut sembler contradictoire. Mais si le style a changé, la thématique demeure la même.

Dans tous les romans de NDiaye, le protagoniste est un étranger aux prises avec un monde opaque. Il doit « mériter » sa place dans le monde, que ce soit à travers l'écriture, en amour, en famille, en province, jusqu'en enfer. Tout le ressort du récit semble une quête en vue d'une légitimation. Ce sentiment d'aliénation, d'inadéquation et de manque existentiel est à la base de toute l'œuvre de NDiaye². Mais alors que dans ses premiers romans la psychologie proliférante du protagoniste donne une prise sur le monde, dût-elle être illusoire —

2. « Le "sentiment d'exclusion", je le vois en premier lieu comme un moteur romanesque formidable. » (Marie NDiaye, extrait de lettre)

mimant en cela peut-être le processus même de la fiction —, monde dont il s'agit de maîtriser l'étrangeté par une réinterprétation sans fin, qui tient parfois du « délire interprétatif », c'est l'impossibilité de cette interprétation, et l'angoisse qui en découle, qui semble commander l'écriture dépouillée de son dernier roman, d'où l'effet kafkaïen. Faut-il voir en cela, chez NDiaye, une maturation, non seulement formelle, esthétique, mais aussi existentielle ? La question est plus lourde de conséquences qu'il y paraît, car le danger d'une comparaison avec Kafka est que le climat d'étrangeté qui se dégage du roman de NDiaye ne soit pas à la hauteur de l'arrière-plan métaphysique, s'il en est, bien présent en revanche chez l'écrivain tchèque, risquant ainsi de décevoir les ambitieuses attentes du lecteur.

À coup sûr, l'univers de Marie NDiaye est problématique, mais le mal-être des personnages semble être à première vue de nature plutôt relationnelle que métaphysique. Tous les romans présentent un milieu familial et social déficient ou dysfonctionnel : Z est orphelin et élevé par une tante (*Quant au riche avenir*) ; Judith médite le meurtre de sa mère dans la solitude aigrie de son existence (*Comédie classique*) ; une femme se venge de son mari volage en brûlant leur enfant et en se réfugiant chez le Diable, histoire de rompre définitivement avec la société (*La femme changée en bûche*) ; Fanny est désavouée par sa parenté et suit les traces de son inaccessible tante Léda (*En famille*) ; dans *Un temps de saison*, Herman, à la recherche de sa femme et de son enfant, mystérieusement disparus, se heurte à l'ostracisme des habitants du village où il séjourne en vacances. Cette déficience se traduit également par un flou entourant l'identité des personnages : ils sont désignés soit par un monogramme, comme le Z de *Quant au riche avenir* (on pense à K), soit

par une dénomination purement fonctionnelle (la tante, l'aïeule, etc.).

Il arrive que les protagonistes cherchent à compenser la réalité en vivant dans un univers fantasmatique, nourri de fabulations et de supputations dont le caractère quasi paranoïaque et délirant accentue et déforme à la fois la réalité. À la manière des tropismes de Sarraute, une telle psychologie semble se situer davantage sur le plan des virtualités, de leur déclinaison paradigmatique, que de la réalité effective qui vient souvent démentir ces excroissances fantasmatiques en les appauvrissant, même lorsqu'une réelle fortune échoit tardivement à l'un des personnages (*Comédie classique*) et contraste avec la richesse spéculative évoquée, non sans ironie, dans le titre (*Quant au riche avenir*). Le délire interprétatif induit un décalage avec la réalité : à la fois source de divination, ayant pour effet de devancer la réalité et de tuer la spontanéité dans le rapport avec l'autre³, et source d'idéalisation, d'artialisation, avec le résultat que le portrait s'avère toujours supérieur au modèle, l'interprétation semble ne jamais coïncider avec la réalité. Par exemple, le jeune Z avoue qu'il est décalé par rapport à ses « contemporains » et qu'il ne peut s'empêcher d'être souvent déçu, même lorsqu'il comprend, contrairement à ce qu'il avait imaginé, qu'il est sincèrement aimé de Sophie.

Cependant, l'intérêt du roman ne tient pas tant à l'intrigue psychologique, somme toute assez conventionnelle et prévisible chez un auteur de cet âge (une banale romance juvénile), qu'à la réflexion métaphorique inscrite en filigrane dans l'écriture. La relation amoureuse a lieu dans l'écriture (ce que suggère l'ambition du protagoniste qui est de devenir écrivain) de lettres échangées

3. Cf. QARA, p. 92.

avec l'être aimé, lettres dont il s'agit de décoder et de décliner méticuleusement, à la manière d'un exercice scolaire, toutes les virtualités sémantiques et interprétatives.

Lui-même n'écrivant jamais un mot qu'il n'eût retourné en tous sens afin d'en découvrir, d'en effacer d'une phrase explicative les éventuelles ambiguïtés (ce qui rendait ses lettres si longues), il ne doutait pas qu'il en allât de même pour son amie et que chaque mot correspondît à un fragment de pensée précis, eût une acception unique, particulière et subtile dans le contexte où il se trouvait employé, et où la jeune fille, si elle était honnête, ne pouvait l'avoir placé qu'après une méditation rigoureuse. (QARA, p. 38)

Aussi, appliquant certaines méthodes d'explication littéraire, se figurait-il en toute bonne foi découvrir mille choses qu'il n'eût jamais perçues sans cela. (QARA, p. 39)

L'autre devient un texte dont les gestes, les mots, ou l'absence, autorisent toutes les interprétations, dans une multiplication de signes qui, en dernière analyse, renvoie l'être à son solipsisme et à l'opacité du monde. La passion, la jalousie, toute la phénoménologie amoureuse, constituent des modes d'interprétation du monde (ce que Stendhal a bien compris quand il parle de « cristallisation ⁴») au même titre que la littérature pour l'univers romanesque d'un écrivain ; de telles émotions proposent des systèmes représentationnels du monde arbitraires, des déformations herméneutiques de la réalité : « il fallait se méfier de la littérature, peut-être il se trompait et tout cela n'était qu'affabulations et délires » (QARA, p. 42).

4. « Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections. » (*De l'amour*)

Du reste, le roman se clôt ironiquement sur le mot « illusions », et il est permis d'y voir un questionnement de la littérature⁵.

Cette métaphore de la création littéraire et, de manière plus extensive, de toute construction herméneutique, traverse presque tous les romans de NDiaye, laquelle recourt fréquemment à la technique, mise en vogue par le nouveau roman, de la mise en abyme et de l'utilisation de leitmotiv symboliques : les galons de l'oncle Georges, le billet de loterie, l'affaire du vieillard assassiné (*Comédie classique*), les escarpins et l'animal attaché au personnage de Stéphane Ventru (*La femme changée en bûche*), les chiens (*En famille*), les rubans de Charlotte (*Un temps de saison*). Plusieurs romans mettent en scène des écrivains ou des personnages ayant des vellétés d'écrivain. Dans *Comédie classique*, le héros rêve de devenir écrivain mais l'univers de la fiction, évoqué par le personnage fantasmatique de Jimmy Sanders (et par ses nombreux avatars), ne sert qu'à lui faire prendre conscience de sa triste réalité. Le rêve et la fiction deviennent des compensations à la médiocrité de sa condition, ce que montre l'achat du billet de loterie. L'univers fantasmatique du protagoniste s'oppose à celui, pragmatique, de sa sœur Judith qui médite un plan de vengeance pour redresser sa situation familiale, plan reflété dans les journaux par le récit de l'assassin d'un vieillard. L'événement n'aura pas lieu, puisque le héros, à qui Judith confie cette mission, refuse d'intervenir, trahissant sa passivité et son aversion pour toute action. Comme dans *Le Libera* de Robert Pinget, où il est également

5. Claude Simon écrivait : « (...) de toute façon les choses ne se sont jamais passées comme on l'imagine ou si tu préfères on n'imagine jamais les choses comme elles se passent en réalité (...) » Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1969, p. 88.

question d'une affaire criminelle qui finit par devenir un « non-événement ». Pour le héros de *Comédie classique* (dont le titre peut être interprété, sous son apparente ironie, comme une mise en accusation du récit traditionnel), la fantasmie semble préférable à l'inconnu terrifiant de la réalité⁶, bien qu'il s'avère presque toujours trompeur (comme en témoigne son idéalisation de l'oncle Georges). Mais là où d'autres romanciers se laissent piéger par leur propre jeu romanesque, par leur délire interprétatif à l'endroit d'une réalité prétendument objective, il y a chez Marie NDiaye ou chez ses personnages (le héros de *Comédie classique* est à la fois personnage et narrateur, juge et partie, observateur et observé, toujours conscient de son propre décalage intérieur) une ironie et une lucidité qui sans cesse rétablissent l'équilibre et sauvent de l'illusoire. À la fin, il s'avère que le héros gagne à la loterie, que Judith renonce à son plan de vengeance, que le prestigieux cousin Georges n'est rien qu'un vulgaire plouc, que l'affaire du vieillard assassiné est résolue (encore que la version officielle des faits ne satisfasse guère, relançant ainsi les spéculations), mais dans chacun des cas la résolution a un arrière-goût de déception, comme si la réalité n'était pas à la hauteur des espérances, de la force de l'imagination.

La femme changée en bûche marque un tournant dans l'évolution formelle de Marie NDiaye. Du récit à caractère psychologique, elle passe au réalisme magique et au fantastique, passant ainsi de l'intériorité à l'extériorité, du

6. « (...) à mon vif étonnement, Judith n'était pas là, n'était, ainsi que je m'en aperçus d'un bref coup d'œil, jamais venue, constatation qui ne me soulagea nullement mais au contraire m'inspira une peur intense en m'obligeant à reconsidérer ce que j'avais fini par croire effectif, en me précipitant, quant aux actes de ma sœur Judith en ce moment même, dans un inconnu terrifiant, peuplé de crimes et de folie » (CC, p. 106-107)

délire interprétatif du personnage à l'étrangeté de l'univers romanesque, des longues phrases introspectives et tentaculaires à la Proust aux descriptions factuelles et sèches qui rappellent Kafka. Selon une technique propre au réalisme magique — la psychomachie —, les signes extérieurs, imitant le silence des astres lointains, acquièrent une autonomie qui scelle la dualité de l'âme et du monde, de la quête interprétative du sujet et de l'absurdité opaque du monde extérieur. C'est cette dimension de la quête, présente dans ses trois derniers romans, qui rapproche davantage Marie NDiaye de l'univers kafkaïen que de celui des nouveaux romanciers⁷ (à qui elle emprunte cependant certaines techniques). La quête participe toujours de la nostalgie du sens.

La femme changée en bûche est un titre qui n'est pas sans évoquer le sort réservé aux hérétiques, suggérant ainsi le caractère « démoniaque » du roman, que symbolise le personnage de l'écrivain maudit ou encore l'étrange créature attachée à Stéphane Ventré (« monstruosité issue de lui-même⁸ »). Ayant commis un acte « diabolique » (l'infanticide de son enfant), l'héroïne cherche à gagner la protection et les faveurs du Diable, d'abord en lui « écrivant », en se rendant ensuite à sa demeure, croyant l'agréer par son crime et s'en voir récompensée, mais ce dernier persiste à se dérober, à lui opposer une fin de non-recevoir, bien que l'héroïne s'enorgueillisse d'avoir été jadis reçue dans son « intimité » (on pense ici à Blanchot, à Bataille). Cette réminiscence lui permet d'ailleurs de constater que les choses ne sont plus comme elles étaient :

7. « Je ne me sens pas proche du nouveau roman, beaucoup trop théorique et intellectualisant pour moi, trop joueur. » (Marie NDiaye, extrait de lettre)

8. *LFCEB*, p. 92. L'écrivain n'est-il pas un « ventriloque » par rapport à ses personnages ?

Le Diable m'avait, autrefois, promis son aide. L'heure venue, j'allai le trouver, ayant puni mon mari d'une terrible façon, et définitivement perdue pour le monde. Mais la demeure du Diable avait bien changé. Le désordre, la négligence y régnaient à présent, ainsi qu'une étrange désolation, une incompréhensible lassitude, l'oubli des rites les plus anciens...

Un tel changement n'est pas sans refléter l'« inessentialité » du monde moderne uniquement soucieux de confort matériel : « Ma surprise a été immense et ma déception presque aussi grande de constater que le Diable avait fait installer l'électricité⁹ ». Devenue *persona non grata* et ne pouvant avoir accès au Diable directement, l'héroïne se voit contrainte de passer par la médiation de ses trois secrétaires, Nisa, Pesta et Edna, dont la tâche consiste à refouler les solliciteurs plus qu'à les introduire, et à « noter sur de grands registres noirs toutes les situations de toutes les affaires susceptibles d'intéresser le Diable dans le monde¹⁰ ».

Cette nostalgie de l'immanence, d'un retour à l'épaisseur de la matière inerte, semble incarnée dans la métamorphose de l'héroïne en bûche :

Ma petite histoire à moi, à moi qui n'existais plus ! Mes mains et mes pieds étaient de bois, mon cou, le haut de ma tête. [...] Pourquoi mon cœur ne battait-il pas à me crever la poitrine ? Ah, déjà, le bois l'avait atteint. (LFCEB, p. 98)

Comme il faisait bon être bûche ! Comme j'aimerais revenir à cet état ! (LFCEB, p. 154)

9. LFCEB, p. 73.

10. LFCEB, p. 46.

Comment ne pas entendre dans les livres de Marie NDiaye, née en France de père sénégalais et de mère française, un écho de sa condition familiale, ethnique et culturelle. Nombre des héros de NDiaye sont des orphelins élevés par «une vague tante¹¹», mystérieuse et dis(tante), avec laquelle ils entretiennent des rapports ambivalents, une communication trouble, ce qui est peut-être à l'origine de cette déficience relationnelle et interprétative qui hante ses romans, comme si cette lacune dans le chaînon familial et la mort des parents, remplacés par un parent indirect, ouvraient un gouffre dans le rapport avec le monde, gouffre comblé tant bien que mal par le rêve, les substituts fantasmatiques, les médiations symboliques.

11. « Les parents du jeune Z moururent lorsque celui-ci n'était encore qu'un enfant et ce fut une vague tante qui l'éleva. » (*QARA*, p. 7) ; « En face de Tante, l'émotion me serrait la gorge, mêlée à de la peur et de la pitié, mais le sentiment dominant demeurerait, peut-être de ce que je ne savais assez lui manifester ma tendresse pour la persuader, malgré ma désinvolture, mon indifférence, qu'elle était aimée, et le plus important n'était pas de l'aimer mais qu'elle n'en doute jamais (du reste, comment être sûr que je l'aimais vraiment si elle l'ignorait, pensait devoir se comporter avec moi comme si le monde entier avait su que je n'éprouvais rien pour elle et comme si j'avais été le dernier, hypocrite ou menteur, ou naïf, à nourrir des illusions à ce sujet ?), une glaçante culpabilité. » (*LFCEB*, p. 130)