

Christine Zurbach (Université d'Évora)

De l' inquiétante étrangeté du théâtre de Marie Ndiaye

Résumé:

À l'aide des caractéristiques de la dramaturgie contemporaine décrites dans les travaux de Jean-Pierre Sarrazac, en particulier l'idée d'une crise sans fin de la forme dramatique, ce texte propose une approche thématique et formelle de la dramaturgie de Marie Ndiaye en ayant recours au concept freudien de l'"inquiétante étrangeté" ou de l'"étrangement inquiétant" (*Das Unheimliche*) tout en rendant compte de la perméabilité des frontières entre théâtre et récit dans le théâtre contemporain.

Resumo:

Recorrendo às características da dramaturgia contemporânea descritas nos trabalhos de Jean-Pierre Sarrazac, particularmente a ideia duma crise permanente da forma dramática, o presente texto propõe uma abordagem temática e formal da dramaturgia de Marie Ndiaye recorrendo ao conceito freudiano da "inquiétante estranheza" ou do "estranhamente inquietante" (*Das Unheimliche*), dando conta ao mesmo tempo da permeabilidade das fronteiras entre teatro e narrativa no teatro contemporâneo.

Termes-clés:

théâtre français; crise de la forme dramatique; inquiétante étrangeté.

teatro francês; crise da forma dramática; inquietante estranheza.

Qu'il s'agisse de la poétique des textes ou de la scène, la dramaturgie contemporaine apparaît, de par son indéniable diversité, comme un objet insaisissable, qui ne cesse de s'inventer. Dérangeant les habitudes du public et du lecteur de théâtre, elle représente un véritable défi pour tout chercheur: comment avoir prise sur un objet animé d'une telle vitalité, sans règles ou sans limites, délibérément novateur et échappant de ce fait aux cadres d'analyse à notre disposition? Des approches décisives sont toutefois à retenir dont, notamment, celle

qui a été formulée par Peter Szondi (1983 [1956]), évoquant les origines historiques d'une crise de la forme dramatique dont les premiers symptômes se situent autour des années 1880. Cette thèse est discutée aujourd'hui par Jean-Pierre Sarrazac qui propose de (...) continuer à faire travailler ce concept de crise au sein de la poétique du drame (...), mais en substituant à l'idée d'un processus dialectique avec un début et, surtout une "fin", l'idée d'une crise *sans fin*, aux deux sens du vocable (2005:19). D'où l'image de la rhapsodie qui lui permet de rendre compte de cette "poussée des écritures dramatiques vers la *forme la plus libre* (qui n'est pas l'absence de forme)" (*ibidem*). À cet instrument descriptif s'ajoutent également le concept de *pièce-parabole*, "[moins] dramatique, plus narrative" (Sarrazac 2002:12), qui peut être *mimésis* des Idées, "une pièce – ou un film, un roman – qui pense" (*idem*:11). Ou encore celui de la *forme-détour*, permettant de "dérouler une histoire tout en préservant l'énigme de la pièce, tout en ouvrant cette pièce à un sens multiple" (*idem*:260-261). Dans ce type de pièces, le spectateur a accès à la vérité, nous dit Sarrazac (2005:147-150), à l'aide de moyens élémentaires, de fables théâtrales accessibles et simples, mais qui renvoient à des questions abstraites ou, complexes. Il en est déjà ainsi dans la dramaturgie de Maurice Maeterlinck qui, dans son premier théâtre, reprend avec *Pelléas et Mélisande* un épisode des récits merveilleux de la légende arthurienne, et aussi dans ses petits drames statiques: *Intérieur*, *Les Aveugles* ou *La Mort de Tintagiles*. Exemples réussis de l'esthétique symboliste fin-de-siècle, ces oeuvres sont l'expression d'une tentative de faire naître un nouveau théâtre, non-réaliste, dont le sens ultime est défini par le dramaturge lui-même dans un article de novembre 1891 publié par la revue *L'Art Moderne*: "(...) une espèce de théâtre où, par delà les caractères tant épuisés, je voudrais pouvoir rendre visibles certaines attitudes secrètes des êtres dans l'inconnu".¹

Ces pièces brèves sont apparentées à des formes qui favorisent une telle intention, en particulier celles qui, renvoyant aux enfances du récit comme le conte

¹ *Apud* Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Éditions Labor, Bruxelles, 1983, p.80.

merveilleux, la légende ou le mythe, ont retenu l'attention des folkloristes comme les frères Grimm au XIX, mais aussi des narratologues de la première moitié du XX comme Propp [1929; 1946] faisant de l'interprétation du conte l'objet central d'une recherche morphologique décisive pour les études littéraires à laquelle s'ajoute la liste commentée des formes simples élaborée par Jolles [1930]. Une autre approche est celle des psychanalystes, l'ouvrage de Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment*, pionnier dans l'interprétation profonde des contes de fées appliquée à l'éducation, qui est aussi une source précieuse pour une approche littéraire et culturelle de ces textes, soumis au regard nouveau de la recherche multidisciplinaire. En effet, cet héritage culturel mettant en scène le bien et le mal, les faibles et les forts, le courage et la ruse, a constitué et constitue encore aujourd'hui un fonds symbolique dont la littérature érudite ne cesse de se servir. Reposant sur une écriture qui thématise l'immuabilité de notre attitude, mêlée d'angoisse et de peur, devant la mort, la dramaturgie du premier théâtre de Maeterlinck, celui des drames statiques, en est un exemple.

Cette constatation sera développée dans les travaux de Freud dès le début de ses travaux, dans son essai intitulé *Das Unheimliche*,² un terme que la première traduction en langue française par Marie Bonaparte remplace par le syntagme "l'inquiétante étrangeté".³ Résultat de la jonction du préfixe privatif *un* et de l'adjectif *heimlich* construit sur la racine *Heim*, terme courant désignant le *chez soi*, pour Freud, "(il) ne fait pas de doute [que le sens de cet adjectif substantivé] ressortit à l'effrayant, à ce qui suscite l'angoisse et l'épouvante" (*ibidem*), mais d'une façon particulière, comme "cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier" (*idem*, 215), qui n'appartient donc pas

² La date précise de la rédaction de cet essai est antérieure à celle de la première publication en 1919, mais il est certain que "le sujet (...) occupait déjà Freud au moment où il rédigeait [*Totem et Tabou*]" (Freud 1985:211) en 1912-1913.

³ L'édition en langue française rend compte des problèmes posés par le terme au traducteur, tout en précisant que "l'idée même de cet essai ainsi que sa problématique spécifique n'auraient sans doute jamais pu germer dans la tête d'un non-germanophone, tant la matière elle-même se trouve ici éminemment déterminée par un signifiant" (Freud 1985:212).

nécessairement à l'inconnu, mais est un refoulé qui fait retour, un familier devenu étrange, sortant de l'ombre où il aurait dû rester. En effet, dans la langue allemande, le terme *heimlich* n'est pas univoque, car il peut désigner le familier, mais aussi le dissimulé, le caché, le secret. La réflexion de Freud consiste à définir "comment cela est possible, à quelles conditions le familier peut devenir étrangement inquiétant, effrayant (...)" (*ibidem*). Elle est développée à l'aide d'une incursion du psychanalyste dans un territoire particulier de l'esthétique littéraire: "un domaine situé à l'écart et négligé par la littérature esthétique spécialisée" (Freud, 1985:213), celui des récits merveilleux. Ainsi, le *corpus* des textes cités dans l'article s'étend du conte fantastique comme le célèbre récit de Hoffmann, *L'Homme au sable*, qu'il analyse en détails, à la fiction située "sur le terrain de la réalité commune", mais où intervient l'improbable ou l'exceptionnel. Il inclut aussi toute réalité littéraire admettant l'existence de figures comme les démons ou les apparitions spectrales, qui ne sont que réalités feintes ou imaginaires mais auxquelles nous acceptons de croire. D'autre part, cette étrangeté peut également apparaître dans une fiction située dans la réalité du vécu *possible* et non pas celle de l'imaginaire, en tant qu'un "étrangement inquiétant" par lequel l'écrivain nous "trompe en nous promettant la réalité commune et en allant nonobstant au-delà d'elle" (*idem*, 260). Cette stratégie permet d'intensifier l'effet à produire sur le lecteur:

Face au vécu, nous nous comportons en général avec une passivité uniforme, et nous subissons l'effet du milieu physique. Mais pour l'écrivain nous présentons une maléabilité particulière; par l'état d'esprit dans lequel il nous plonge, par les attentes qu'il suscite en nous, il peut détourner nos processus affectifs d'un certain enchaînement et les orienter vers un autre, et il peut souvent tirer de la même matière des effets très différents (*idem*, 262).

C'est à l'aide de ce dispositif conceptuel que nous proposons ici une lecture de la poétique du théâtre de Marie NDiaye.⁴ Fondée sur deux textes qui se présentent

⁴ Née de mère française et de père sénégalais, Marie NDiaye écrit depuis l'âge de 17 ans et a été publiée dès 1985 par Jérôme Lindon, célèbre fondateur des Éditions de Minuit à qui elle a envoyé

comme un diptyque composé de la pièce *Providence* et du conte pour la jeunesse, *La Diabliesse et son enfant*, elle sera articulée avec d'autres pièces: *Hilda*, *Les Serpents*, *Rien d'humain* et *Papa doit manger* qui sont, chacune à leur façon, traversées par la présence thématique de cette inquiétante étrangeté.

En termes de dramaturgie et d'écriture théâtrale, on sait depuis Brecht que le geste consistant à donner à voir ce qui est connu en le montrant comme surprenant ou susceptible d'être mis en question, vise à susciter une interprétation critique par le spectateur, et à cette fin, passe par des procédés de mise à distance que le théâtre emploie à des fins philosophiques et politiques. La dramaturgie de Marie NDiaye est caractérisée par une écriture qui invite le destinataire à poursuivre les mêmes objectifs, en faisant appel en priorité à sa capacité de réagir devant une mise à nu des relations humaines dans la société actuelle, celle où ce destinataire, lui aussi, est inclus et qu'il pourra (re)connaître. En effet, ces pièces proposent des matériaux provenant d'un quotidien apparemment banal, où des personnages agissent et dialoguent avec une retenue polie, tout en nous entraînant vers une réalité, cachée jusque là, qui se révèle souvent comme inhumaine, ou même violente et cruelle. *Rien d'humain* est justement le titre de l'une de ces pièces, écrite en 2004. Mais depuis la publication de ses premiers récits, le lecteur sait que, pour Marie NDiaye cet écrivain, toute tentative de compréhension du monde devra inclure ce qui est incohérent, chaotique et dépourvu de logique ou de sens apparent, "[en mettant] de l'étrange sans recourir à l'irréalité" comme elle l'affirme dans son premier roman, *Quant au riche avenir* en 1985.

Ce choix d'écriture est exprimé dans une langue qui se veut exacte, précise et objective, et qui tout comme dans le conte et la fable, peut faire surgir devant nos yeux un monde à la fois étrange et familier. En effet, ces formes brèves, appartenant

son premier roman, *Quant au riche avenir*. Son dernier roman, *Trois Femmes puissantes*, a obtenu le prix Goncourt de 2009. L'année 2003 avait consacré son entrée dans le monde des auteurs de théâtre avec *Papa doit manger*, mis en scène par André Engel à la Comédie-Française.

au genre narratif, sont des voisines très proches des choix dramaturgiques de NDiaye qui, depuis *Hilda*, sa première pièce écrite en 1999, construite avec à peine trois personnages (tout comme les deux pièces de 2004, *Les Serpents* et *Rien d'humain*) tend à devenir de plus en plus économe de ses moyens, en privilégiant la pièce courte construite sur une suite linéaire et répétitive de scènes dialoguées.

L' étrangeté inquiétante de l'univers élaboré dans l'oeuvre de NDiaye est une caractéristique que l'on retrouvera aussi de façon récurrente dans le discours de la critique et de la perception globale de ses récits en prose et de son théâtre, de ses thèmes et de son écriture. À titre d'exemple, citons Dominique Rabaté qui commence en ces termes l'introduction d'une présentation d'ensemble de cet écrivain:

Le lecteur qui entre dans l'oeuvre de Marie NDiaye est immédiatement saisi par un sentiment d'étrangeté. Le monde où il pénètre est soumis à des règles dont les lois lui échappent, mais dont la logique s'avère implacable" (2008:9).

Ou bien encore, au dos du volume *Puzzle (Trois pièces)*, publié en 2007, qui réunit des textes écrits par la romancière et son mari, l'écrivain Jean-Yves Cendrey:

Trois pièces. Deux écrivains, mari et femme depuis vingt ans. Un théâtre d'ombres et de voix étranges. Les lecteurs de Marie NDiaye retrouveront ici son univers inquiétant et familier. Ceux de Jean-Yves Cendrey, le ton grinçant et la violence crue de ses romans.

Le diptyque est exemplaire en tant que travail sur les formes pour narrer une histoire, sur les variations possibles pour le même thème, le même personnage, la même action, et sur la proximité des genres, qui construisent un intertexte les rendant interchangeables. Comme dans un jeu de miroirs, le conte – album intitulé *La Diablesse et son enfant* publié en 2000 avec des illustrations de Nadja, se reflète dans la pièce, *Providence*, publiée un an plus tard et rééditée en 2007 dans le volume *Puzzle*.

Le récit pour enfant est écrit comme un récit fantastique ou un conte merveilleux. Il narre la quête de son enfant par un personnage féminin, une diablesse,

errant la nuit dans un village, et demandant à chaque personne lui ouvrant sa porte: “Où est mon enfant? Je l’ai perdu Avez-vous vu mon enfant?” (2000:7) ou encore: “Quelqu’un parmi vous sait-il où se trouve mon enfant?” (*ibid.*, 9). Mais elle est chassée par tous les villageois, effrayés par ses pieds difformes, des “petits sabots noirs et fins comme ceux d’une chèvre, séparés par une longue fente” (*ibid.*: 10).⁵ S’écartant du réel ou du vécu selon la terminologie de Freud, le récit se termine sur la métamorphose de la diablesse lorsque celle-ci rencontre et adopte une fillette abandonnée par les villageois et perd ses sabots, remplacés à présent par ses pieds nus.

La jeune femme Providence qui, dans la pièce éponyme, est revenue au village qu’elle avait quitté, frappe elle aussi à toutes les portes à la recherche de son enfant, lui aussi disparu: “Avez-vous vu mon enfant? (...) J’ai perdu mon enfant” (2007:5). Elle est également exclue par les villageois, êtres anonymes et hostiles, effrayés par l’éclat de ses cheveux d’or: “Oh! Ces cheveux! Il m’est très pénible de les voir. Comment est-ce possible, de tels cheveux? Il me semble que notre lampe s’est brusquement éteinte derrière nous et qu’elle brûle maintenant sur ces épaules, à travers ce front, ce crâne” (*ibid.*16). Elle aussi est difforme: “Est-ce possible? Il n’y avait pas de chaussures et ce n’était pas des pieds, et ma main a touché cela” (2007:20) dit l’hôtesse reconnaissant Providence par ses sabots de chèvre en voulant l’aider à se déchausser.

Ce signe en tant que trait physique qui la distingue est l’élément dramaturgique que Marie NDiaye a puisé dans la tradition des récits merveilleux ou fantastiques, et qui inscrit ces deux jeunes femmes dans la série des personnages féminins, sorcières, diabesses ou fées,⁶ qui n’ont cessé d’alimenter les contes de la

⁵ La littérature traditionnelle portugaise offre également un conte intitulé *A Dama Pé-de-Cabra*. Cf. Alexandre Herculano, *Lendas e narrativas*, vol. II, Lisboa, Europa-América, 1987.

⁶ Dans son essai sur les récits appartenant au folklore, inscrits dans la tradition médiévale de culture orale, puis érudite, Jacques Le Goff (1977) étudie, entre autres cas, celui de la femme-serpent Mélusine et met en relief le caractère problématique de son interprétation: comment distinguer fées et sorcières? En termes générique, l’historien classe ce récit comme un conte devenu une légende, sous

tradition populaire et universelle,⁷ mais qui surgissent à présent dans un monde où leur sens s'est estompé, les laissant en proie à une souffrance très humaine dans une réalité sociale dégradée. La recherche de l'enfant perdu et de la maison disparue que l'on souhaite retrouver sont ainsi l'expression de la marginalité et de l'inadaptation de ces êtres en décalage, de leur exil dans le monde réel dont les valeurs sont devenues autres. Ainsi, le Curé dit à Providence qui demande qu'on lui rende justice, à elle et à son enfant:

Providence, tu dois nous laisser en paix. Nous avons vieilli et nous nous sentons maintenant plus forts que toi. Notre village est prospère et moderne, un flot constant de voyageurs le traverse chaque été. Ces progrès nous défendent contre la tentation de succomber de nouveau à ton influence, qui n'est pas celle de notre temps. Ton rayonnement, Providence, qui peut encore en sentir la chaleur? (*idem*, 43).

L'impression d'inquiétante étrangeté que *La Diablesse et son enfant* fait naître dans l'esprit du lecteur de par sa dimension fantastique, est redoublée par la métamorphose du personnage, car après la découverte de l'enfant abandonnée par les villageois, la diablesse deviendra humaine, mère aimante aux pieds nus, sans sabots de chèvre. Malgré le *happy end*, son histoire la montre à la fois comme créature nocturne, maléfique et dangereuse aux yeux des villageois, et aussi comme victime, exilée dans la forêt, ne sortant que la nuit, la rapprochant ainsi de Mélusine, femme et mère, mais aussi secrètement serpent ailé.⁸ Trahie par son mari qui rompt sa promesse de ne pas chercher à la voir sans vêtements, elle doit prendre la fuite et quitter ses enfants qu'elle ne peut revoir que la nuit, en restant invisible. Providence révèle que, elle aussi, dans le passé, a eu une maison, un enfant et une forme humaine: "Enfant, maison, jolis pieds! Où êtes-vous?"(*idem*, 21). Elle est perçue

l'effet d'une métamorphose liée à un contexte précis d'appropriation du conte et de sa circulation. Voir également les recherches menées par Propp sur les racines historiques des contes (1983), notamment le chapitre IX.

⁷ La diablesse est aussi un archétype récurrent dans les superstitions antillaises, apparaissant comme la belle jeune femme qui enlève les enfants et qui, mi-humaine et mi-démon, a des pieds de chèvre, et sort la nuit, dans l'espace-temps du conte avec lequel le personnage se confond. Marie NDiaye est aussi l'auteur du récit *La Sorcière*, Éditions de Minuit, 1996.

⁸ Cf. Note 6.

comme un être nuisible, aux origines lointaines et mystérieuses, mais qui, belle et séduisante, a été aimée, désirée, par les hommes et les femmes du village, obsédés par elle, son ventre, sa beauté, son plaisir, sa maternité. Même le prêtre à qui “il [n’est] pas permis d’accomplir” (*idem*, 25) souhaite caresser ou “renifler” sa chevelure avant de la renvoyer à ses pourceaux qui auraient dévoré son enfant.

Les villageois prêtent à Providence des origines associées au surnaturel et au démoniaque. Ainsi, la pharmacienne, répondant au Questionneur venu de loin pour tenter de connaître la véritable histoire de Providence, racontera qu’elle vient “d’une époque que [les villageois] n’ont pas connue, mais dont chacun (...) a entendu le récit au moins une fois dans sa vie des lèvres de ceux qui [les] ont précédés au village [...]. Elle est pour nous la terre...de notre cimetière ou l’océan ou l’atmosphère emplie de poussière d’os.” (*idem*, 32). Elle est présentée comme la fille d’un couple de châtelains du village, “plus riches qu’ (eux), mais depuis longtemps accouplés et sans enfant” (*idem*, 34),⁹ dont l’histoire “bifurque avec l’apparition soudaine, entre ces deux-là pourtant stériles, d’une sorte de flamme à petites jambes” (*idem*, 35), motif de jalousie des villageois, convaincus que cet enfant ne pouvait être que la punition d’une faute commise par ses parents. Providence, devenue jeune fille, sera “convoitée, dérobée, monnayée” (*idem*, 38), mais ce serait son esprit maléfique qui punirait son propre corps souffrant: “(on) dit que les chemins, pour peu qu’ils soient légèrement boueux, gardent l’empreinte de sa ... détresse” (*ibidem*).

La fable bascule à la scène V entre le Curé et Providence, qui se révélera être la victime de villageois envieux et le motif d’inventions délirantes. Son retour au village a lieu “dans un état de (...) grande solitude” (*ibidem*), mais la pharmacienne voudrait la brûler vive, car, “on se méfie encore un peu des pouvoirs de Providence, même si on n’y croit plus” (*idem*, 44), dit Providence en riant au curé à qui elle demande qu’on lui rende justice. Elle exige que le père de son enfant se montre, “celui qui a violé Providence et qui en ce moment, peut-être dîne en famille”, et elle

⁹ Le thème est aussi celui du récit pour la jeunesse intitulé *Le Souhait*, Paris, L’École des loisirs, 2005.

refuse la charité: “Vous ne me prendrez pas à ces mots répugnants. Vous le savez. Je ne considère que le droit et la raison, qui impliquent, vous le savez aussi, une certaine forme de bonté froide, indispensable” (*idem*, 47).

Par une sorte de renversement, la structure dramatique de *Providence* va mener le spectateur d'un univers connoté par l'image fantasmagorique de la diablesse maléfique, créée par la rumeur, à celui d'un réalisme brutal. Le récit fantastique est métamorphosé en une fable théâtrale (re)centrée sur la réalité quotidienne et mesquine d'un milieu dominé par les préjugés, le mensonge et l'hypocrisie, avec toute sa violence et sa cruauté. L'observateur externe, représenté par le Questionneur enquêtant sur Providence, ne voit en elle que l'héroïne potentielle d'une “modeste légende villageoise”, mais qui tarde à devenir épopée. L'Assureur insiste, en vain, auprès de Providence: “Il veut un personnage, une allégorie, une inscription – une figure humaine” (*idem*, 62), mais il n'y aura pas de révélation finale sur la vérité de cet être, qui exclue et maltraitée, ne saurait d'ailleurs être sujet d'une histoire. À peine finira-t-on par entendre de sa bouche le récit incomplet du viol au bord de la rivière et de la disparition de l'enfant, avant que les notables du village ne viennent finalement tuer Providence, leur mauvaise conscience. À la dernière scène, la serveuse qui a tenté sans succès de se faire appeler Providence, s'adresse au curé visiblement satisfait, en ces termes: “ (...) je te vois gai et rajeuni, curé, comme si une existence toute neuve s'épanouissait devant toi et que tu savais qu'elle était réservée à ta seule jouissance, curé...”, ce à quoi il répond, en concluant ainsi la pièce: “Hé, jeune fille, tout n'est-il pas déjà en train de s'arranger? Les ennuyeux ne se font jamais aimer, prie bien fort et sauve-toi, sauve-toi!”.

Le village, à présent, est sauvé: mais si la cruauté des êtres qui finiront par faire disparaître Providence, jeune mère en souffrance, est montrée sans équivoque au long de l'oeuvre, le spectateur restera sans savoir qui est vraiment ce personnage, exclu du collectif où il n'a pas de place: sorcière venant d'un univers diabolique,

probable infanticide, mais aussi folle et délirante? Comment avoir accès à la vérité et comment la donner à voir?

L'un des motifs récurrents du théâtre de NDiaye, est celui de la maison,¹⁰ dont le manque, la disparition et la privation, ou encore l'interdiction à tout accès plongent l'être dans la souffrance, dans l'*unheimlich*: la diablesse et Providence évoquent leur maison disparue; Papa, dans *Papa doit manger*, ne souhaite que revenir dans la maison dont il est parti dix ans auparavant en laissant derrière lui deux enfants: "Papa revient, mais Papa n'a rien à proposer, rien à donner que sa malheureuse carcasse vieillissante. Que peut-on bien faire de lui?", et, s'adressant à sa femme: "Ma place est ici, auprès de toi, et je veux la reprendre (...): laisser, enfin revenir Papa." (NDiaye, 2003:92-93); dans *Rien d'humain*, Bella est dépossédée de son appartement par Djamila, mais occupe, avec ses enfants, celui de Ignace qui l'a secourue et l'avertit: "Aucun étranger ne doit plus pénétrer chez moi. Avec toutes mes excuses. Je ne suis pas forte. Je dois être méfiante" (*idem*, 2004:45); Hilda, dans la pièce homonyme, ne pourra plus rentrer chez elle et devra vivre au service du couple Lemarchand qui lui interdit toute vie privée, la privant de son mari, de ses enfants et de son identité; dans *Les Serpents*, Madame Diss ne pourra pas pénétrer dans la maison de son fils qui veille jalousement sur ses enfants, et deviendra elle-même la gardienne, devant la porte, de "cette horrible maison" (*idem*, 2004:91).

L'enfant et la maternité sont également un élément dramaturgique central, porté par l'immense tradition des personnages de (bonnes et mauvaises) mères dans les contes et les mythes dont le théâtre se sert depuis ses origines. Ainsi ce lien est aussi un facteur d'exclusion: dans *Providence*, une jeune femme cherche son enfant, disparu, mais doit faire face au monde impénétrable des villageois qui la chassent, perturbés par sa singularité, sa beauté et ses cheveux blonds, sa naissance enviable, et l'accusent d'être mauvaise, d'avoir donné son enfant en pâture aux cochons (*idem*,

¹⁰ Rappelons que le terme *heimlich* qui signifie familial est forgé sur le substantif *Heim* qui désigne la maison en langue allemande.

2007:45). NDiaye introduit une réminiscence mythique qui associe la magicienne et les pourceaux, la mythologique Circé, mais aussi l'infanticide Médée. De même dans le cas de *Rien d'humain*, pour Ignace voulant connaître le visage de sa fille et découvrant sa monstruosité, est comparé à l'épouse de Barbe-Bleue pour être entré malgré son interdiction dans l'appartement de Djamila: "Il ne fallait pas monter. Vous avez désobéi et vous ne pouvez plus, maintenant, enlever le sang de la petite clé... Vous voilà corrigé. Rien ne peut plus faire que vous n'avez pas vu ce que vous auriez tout donné pour ne jamais, jamais voir" (*idem*, 2004:43). Voir ce que l'on voudrait ne pas voir, ou plutôt que l'on pourrait se repentir d'avoir vu: à nouveau l'inquiétante étrangeté, mais cette fois-ci, celle du secret que l'on met à nu et que cachait le monde connu, devenu insoutenable. De même, dans *Papa doit manger* (2003), le retour du père impose dès la première réplique l'image de l'ogre, ou celle du loup dans la bergerie, protagoniste indispensable d'un grand nombre de contes populaires et de fables traditionnelles. Papa se présente derrière la porte qu'il tente de forcer, comme le loup à la patte blanche enfarinée ou l'ogre caché derrière un masque de velours, car il tente de conquérir sa fille Mina avec une boîte de "pâtes de fruit *duty free* achetées à Roissy" (*ibidem*, 21).

De même que Providence, ce père, disparu pendant dix ans, dont "[la] peau est d'un noir ultime, insurpassable, d'un noir miroitant", n'est cependant pas le héros du récit épique qui, comme Ulysse, rentre chez lui. Car, comme chez La Fontaine, le loup est le plus souvent victime, et ce retour est bien l'image de son échec: on n'échappe pas à la couleur de sa peau, nous apprend Papa qui a découvert que le monde extérieur, profondément hostile, est *unheimlich*, et est un obstacle à toute tentative de fuite. Avec *Hilda*, l'auteur décrit l'oppression croissante dont est victime une femme, domestique chez "des gens de gauche (...), cultivés et profondément sensibles à la détresse humaine" qui la séparent définitivement de son mari. Le personnage, Hilda, réminiscence des personnages de jeunes filles victimes de marâtres, n'apparaît à aucun moment en scène et seuls les dialogues entre le mari et

le couple Lemarchand, ses employeurs, lui donnent une existence sous la forme d'une présence-absence, expression exacerbée de son annulation progressive. La singularité de la pièce est évidente, et semble refuser toute relation directe avec le réel que nous connaissons malgré le caractère apparemment naturel et sans heurt de l'ensemble de l'action. "Je ne sais plus ce qui est vrai" dit également la pharmacienne de la pièce *Providence* (2007:33).

La porte que l'on veut forcer au début de *Papa* pourrait constituer une image emblématique de la pièce-parabole, ouvrant sur un réel que l'on croyait connu, mais qui nous apparaît sous une forme exacerbée, littéralisée, à tel point qu'elle en devient surprenante, à la fois mimétique et étrangéifiée. Fruit d'une écriture objective et sans fioritures, mais aussi recherchée et précieuse, la réalité qui nous est donnée à voir est faite de ruptures. Dans *Rien d'humain*, Bella observe des écarts de langage que sa propre bouche énonce sans contrôle, comme un témoignage inquiétant d'une autre vérité sur elle-même: "Certains mots roulent de ma bouche et ce ne sont pas, dommage, de belles pierres, mais des bestioles un peu répugnantes dont la bave tache le devant de mes vêtements, l'intérieur de mon âme. De quelle façon me suis-je mal conduite pour être punie ainsi? Comment et envers qui? Je me suis toujours bien conduite" (2004:17).

Le théâtre de Marie NDiaye ne correspond ni à une école, ni à une génération, ni à un courant, mais son oeuvre est nourrie par les grandes interrogations que soulève le monde dans lequel nous vivons: son engagement dans le débat en France sur l'identité nationale en est la preuve. Dans son dernier roman, *Trois Femmes puissantes*, on retrouve le problème de la perversité, de la cruauté, de l'invasion du mal, sous des formes variées – mensonge et trahison -, mais aussi celui de l'émergence d'une conscience devant un doute: comment définir les frontières entre le bien et le mal, l'ange et le démon? La critique souligne la récurrence de ses choix thématiques: l'abandon, l'amour, les races, les classes et le jeu social dominants-

dominés, la cruauté du lien à l'autre. "Ce qui m'intéresse: travailler la cruauté" (Kapriélian 2003), affirme-t-elle à propos de *Papa doit manger*. Jouée à la Comédie-Française en 2003, cette pièce "traite de l'abandon et de l'amour, des rapports de classes et de race, de la France et de l'Afrique" (Solis 2003). Une réplique du personnage Papa éclaire sans équivoque l'origine du conflit inscrit dans la fable de la pièce: "Je suis venu dans la colère, la frustration, le sentiment de faiblesse et de servitude, en me disant: de toute cette fureur contenue, de cette amertume et de cette sorte de honte indéfinissable, je vais me faire payer. La France entière va payer – je lui ferai rendre gorge" (2003: 62-63). Sa colère enfin exprimée fait de ce personnage un exemple antithétique et ambigu des préjugés de races – il se conduit mal, mais ce n'est pas parce qu'il est noir, selon le metteur en scène André Engel. Face à lui, on trouve le professeur de français Zelner et ses contradictions, car son humanisme bien-pensant ne saura pas non plus réprimer une haine raciste profondément ancrée en lui.

S'écartant du réalisme conventionnel par une série de détours formels qui donnent toute sa force à la nature idéologique de son théâtre, la dramaturgie de Marie NDiaye exprime son engagement en tant qu'écrivain. Ses textes mettent en évidence le jeu inégal entre dominants-dominés, par saturation du réel à l'aide de procédés d'amplification qui le rendent étrange et angoissant (Kapriélian 2003). Ainsi, *Papa doit manger* ne propose aucun *happy end*, mais ose affirmer une humanité bienveillante qui résisterait malgré tout: la pièce finit sur le retour de Papa à la maison grâce à l'amour que sa femme n'a jamais cessé de lui vouer. Le sens de la pièce reste ouvert sur le mystère des êtres: bons ou méchants, peu importe. La parole des personnages reste elle aussi énigmatique, tout comme leurs motivations, froidement exposées par le jeu des relations intersubjectives construites sur le principe de l'affrontement. Mais, dans cette dramaturgie, le conflit apparaît comme un élément structurant d'un théâtre qui n'hésite pas à continuer à nous raconter des

histoires ou des fables qui se confondent avec la réalité de plus en plus insaisissable et chaotique du monde qui nous est donné à voir comme étant effectivement le nôtre.

Bibliographie

- Bettelheim, Bruno (1991), *Psicanálise dos contos de fadas*, Lisboa, Bertrand Editora [1975].
- Freud, Sigmund (1985), *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Gorp,
- Henrik et al. (2001), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion.
- Jollès, André (1972), *Formes simples*, Paris, Seuil [1930].
- Kapriélian, Nelly, "Marie NDiaye sur les planches", *Les Inrockuptibles*, 12 février 2003.
- Le Goff, Jacques (1977), *Pour un autre Moyen-Âge. Temps, travail et culture en Occident: 18 essais*, Paris, Gallimard.
- NDiaye (1999), Marie, *Hilda*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- NDiaye (2001), *Providence*, Chambéry, Comp'Act.
- NDiaye (2002), *La Diablesse et son enfant*, Paris, Ecole des Loisirs.
- NDiaye (2003), *Papa doit manger*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- NDiaye (2004), *Les Serpents*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- NDiaye (2004), *Rien d'humain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs.
- NDiaye, Marie et Jean-Yves Cendrey (2007), *Puzzle (Trois pièces)*, Paris, Gallimard.
- Propp, Vladimir (1983), *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard [1946].
- Rabaté, Dominique (2008), *Marie NDiaye*, INA/CultureFrance/Éditions Textuel, coll. Auteurs.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2002), *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé.
- Sarrazac, Jean-Pierre (dir.) (2005), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belfort, Circé.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2011), *O outro diálogo. Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*, Évora, Editora Licorne, col. Teatro-Materiais 2
- Solis, René, "Artifices à "Papa". Un beau texte de Marie NDiaye à la Comédie-Française", *Libération*, 2 mars 2003.
- Szondi, Peter (1983), *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'Homme [1956].