

LITTERATURE / LITERATURE

De la déconstruction du métarécit patriarcal à la déconstruction des formes d'écriture dans le roman de Marie NDiaye

Pierre NDUWAYO¹

Abstract

*This article attempts to show how Marie NDiaye's novels deconstruct the image of the father and challenge the norms of classical aesthetics. With the independence of the former colonies, literature also underwent changes. Writers no longer felt the need to rely on pre-existing writing norms, but they seized this opportunity to practice freer and more original writing. This new writing is characterized by the composite, heterogeneous, hybridity, etc. structuring of texts, most often materialized by intertextuality. Through postmodern theory and in a main corpus of three novels (*La Femme changée en bûche* (1989), *En famille* (1990) and *Trois femmes puissantes* (2009)), we will try to show how Marie NDiaye's writing deconstructs the image of the father on the one hand, and on the other, we will show how it transgresses the norms of classical aesthetics.*

Keywords: Deconstruction; writing form; intertextuality; metanarrative; postmodernism.

DOI: 10.24818/DLG/2025/SP/02

Introduction

À leur naissance, les littératures francophones imitent le modèle de la littérature française. Les textes de ces littératures suivent le modèle réaliste, ils sont chronologiques et linéaires. Ce modèle sera la référence de tous les écrivains pendant toute la période coloniale. Cependant, avec les indépendances, le ton change.

Au lendemain des indépendances, les lettres francophones entrent dans une nouvelle ère. Celle-ci commence avec la publication de *Les Soleils des indépendances* (1968) de Ahmadou Kourouma et *Le Devoir de violence* (1968) de Yambo Ouologuem, dans le cadre du roman africain d'expression française. Les écrivains de cette génération remettent en cause le modèle du

¹ Pierre Nduwayo, École Normale Supérieure, Bujumbura, Burundi, nduwapetro1639@yahoo.fr / nduwayo.pierre@gmail.com

roman réaliste, linéaire et chronologique, et adoptent de nouvelles pratiques qui ne se soucient plus d'aucune norme de référence comme le remarque Koutchoukalo Tchassim (2016 : 178) :

L'écriture du roman africain semble prendre le coup de cette volonté déterminative des romanciers africains à jouir d'une liberté créatrice qui provincialise ou décentre l'écriture classique. Le roman africain de la postcolonie bouscule la tyrannie linéaire qui n'était que le reflet de l'idéologie assimilationniste. Il s'y installe dès lors une écriture anarchique, déconstructiviste, de folie, de chaos ou d'étourderie selon le goût et le désir d'innover de chaque écrivain.

C'est ainsi qu'on assiste à une écriture protéiforme que les critiques baptisent d'« écritures innovantes » ou de « nouvelles écritures » et qui se présente comme « une véritable sclérose de la forme par des reconfigurations tous azimuts du genre romanesque, une partition ininterrompue à la fois de l'espace textuel et du discours littéraire » (Sélom Komlan, Gbanou, 2004 : 83). Marie NDiaye fait partie de cette nouvelle génération d'écrivains qui adoptent et adaptent de nouvelles techniques d'écriture, créant ainsi des œuvres originales qui prennent plusieurs formes, dont la lecture exige beaucoup d'attention et l'analyse invite les lecteurs à convoquer de nouvelles méthodes de lecture. Cette pluralité de formes ne peut se comprendre qu'à travers la fragmentation et la discontinuité des textes sensibles à travers le mélange des textes, des genres littéraires et des arts, des cultures et des traditions provenant des horizons différents. Dans cet article, nous tenterons de montrer comment les textes du corpus participent à la déconstruction de l'image du père d'un côté, et de l'autre, nous montrerons comment ces textes transgressent les normes de l'esthétique classique. Durant notre analyse, nous utilisons les termes « père », « homme » ou « personnage masculin » pour renvoyer à la même réalité.

1. Éclaircissement des concepts clés

Le mot « métarécit » est un concept difficile à définir. Selon Adama Coulibaly (2017 : 139), il désigne « un récit englobant qui définit le bonheur, le progrès comme horizon vers lequel tendent les actions ». Il peut être utilisé pour désigner un ensemble de valeurs construites par chaque société et communément admises par ses membres et qui régissent le

fonctionnement de la vie sociale. Dans son ouvrage, *La condition postmoderne* (1979), Jean-François Lyotard utilise les termes de « grands récits » et de « discours métanarratif de légitimation » pour désigner le même concept « métarécit ». Selon Jean-Baptiste Amadiou, reprenant Jean-François Lyotard, les métarécits sont

les grands récits sous lesquels on tente d'ordonner la foule des événements. Tous ces récits situent les données qu'apportent les événements dans le cours d'une histoire dont le terme, même s'il reste hors d'atteinte, se nomme liberté universelle, acquittement de l'humanité tout entière.

Parmi les valeurs qui légitiment le fonctionnement de la vie en société, on distingue, entre autres, « le grand héros, les grands périls, les grands périples et le grand but » (Jean-François, Lyotard, 1979 : 8). Ces valeurs représentent des modèles qui permettent au sujet donné de s'intégrer efficacement dans une communauté quelconque. Elles lui apprennent les savoir-faire et savoir-vivre nécessaires à tout être humain qui a des droits et des devoirs à accomplir dans la société dont il est membre. En résumé, il s'agit d'un ensemble de

valeurs liées aux limites de la Raison, de la Science, de l'Esprit et, par extension, des symboles de la représentation comme l'image du père, du Patriarche, l'image du Mythe, mais aussi les valeurs comme la Famille, le Mariage (Adama, Coulibaly, 2011 : 7).

La déconstruction, à son tour, désigne un état de savoir « qui se bâtit autour de la remise en cause d'un certain nombre de présupposés qui bâtissent la rigueur, la centralité de la langue dans les systèmes signifiants » (Adama, Coulibaly, 2017 : 58). Il s'agit de la remise en cause d'un ensemble de croyances ou de valeurs sur lesquelles se fondait la stabilité d'une société à un moment donné de son histoire. Le postmodernisme désigne « l'incrédulité à l'égard des métarécits » (Jean-François, Lyotard, 1979 : 3). C'est le fait de perdre l'espoir dans les grands récits de légitimation. En matière littéraire, le postmodernisme est

une attitude iconoclaste qui postule le dépassement, le démembrement, la transgression, la subversion et la déconstruction des techniques classiques d'écriture ou de la norme de l'esthétique romanesque (Gervais-Xavier, Kouadio, 2011 : 84).

La société postmoderne s'oppose à la société moderne où le monde est bien organisé et animé par l'idée du progrès. À l'époque moderne, les

activités se déroulaient dans un temps linéaire et orienté, ce qui n'est plus le cas avec l'époque postmoderne.

2. La déconstruction de l'image du père

Cette section tente de montrer comment les romans de Marie NDiaye peignent un univers en faillite où la représentation du père remet en question son comportement alors que depuis la Bible, il est représenté comme le guide, le héros ou le modèle de la communauté.

Dans beaucoup de sociétés traditionnelles, l'homme est le chef incontesté de la famille. Au regard de celle-ci, il est le gardien de l'ordre, de l'autorité et de la morale. En un mot, il incarne le modèle à suivre. Cette représentation du père comme une autorité incontestée dans la famille s'observe dans la littérature africaine de la première génération telle que présentée par Bernard Mouralis (1969). Cependant, à la lecture des romans de Marie NDiaye, on observe que la plupart des personnages masculins sont décrits de manière qu'on ne peut pas les considérer comme des modèles dans leur société. Leur comportement laisse plutôt à désirer.

Ainsi, dans *La Femme changée en bûche*, dans une série de phrases interrogatives (Marie, NDiaye, 1989 : 9), la narratrice se sert des attributs négatifs pour décrire le comportement de son mari, notamment « avoir une mémoire aussi courte », « avoir peu de sens du devoir », « manquer d'imagination, de crédulité ou de foi » et « mon mari avançait d'un pas oublieux » (Marie, NDiaye, 1989 : 10), des attributs qui caractérisent un personnage qui n'est pas à la hauteur de sa tâche. En fait, la narratrice a tiré son mari de ses ennuis mais il ne lui en est pas reconnaissant. À côté de ce manque de reconnaissance, l'homme est également présenté comme irresponsable. Cette irresponsabilité s'observe chez le père d'Esmée qui corrompt la fête de mariage de sa fille en mangeant le repas destiné au dîner alors que c'est lui qui devrait organiser les préparatifs de ce mariage et veiller à ce que tout soit en ordre :

Mais voilà que Tante découvre le carnage : ayant mangé un peu de tout, le père n'avait rien laissé qui pût être décemment présenté et, malgré les tentatives de la mère pour regonfler les vol-au-vent, pour espacer joliment les fruits sur les tartes, malgré les efforts désespérés de la mère, on aurait dit des restes d'un lendemain de fête plutôt que du repas d'un mariage soigneusement organisé, pour lequel Tante et les parents avaient même dû,

les réjouissances devant durer deux ou trois jours, emprunter à la banque. (Marie, NDiaye, 1989 : 155)

Ainsi, le roman met en scène un processus de dévalorisation du père. La métaphore du chaos, exprimée de façon hyperbolique par le substantif « carnage » pour souligner le désordre causé par le père alors que Tante et la mère d'Esmée se battent pour préparer une fête extraordinaire, montre que le père n'est plus un héros mais celui qui crée le désordre dans la famille. Le mariage d'Esmée est galvaudé dès les préparatifs. De plus, le fait que l'extrait commence par la conjonction « mais », qui indique le contraire par rapport à ce qu'on s'attend, montre que Tante est déçue. Ici, contrairement à la croyance traditionnelle, la femme est très active et responsable alors que l'homme est passif et irresponsable. Dans ce roman, ce sont les femmes qui se battent pour qu'il y ait de l'ordre dans le déroulement des activités tandis que les hommes semblent absents. La même représentation du père absent est également observable dans *En famille*. Ici également, Eugène doit se marier. Mais c'est Tante Colette (sa mère) et ses sœurs qui s'occupent de tous les préparatifs (le repas, la bière, les vêtements, ...) en rapport avec son mariage. Nulle part le roman n'évoque la contribution du père d'Eugène dans ce mariage. À côté de la passivité et de l'irresponsabilité reprochées au père, un autre défaut qui va dans le même sens s'observe dans les romans d'analyse : il s'agit du père qui abandonne sa famille. Cette représentation s'observe avec force dans *En famille* et dans *Trois femmes puissantes*.

Dans *En famille*, il est reproché au père de Fanny d'avoir abandonné sa femme et sa fille. Ainsi se développe une haine viscérale entre le père et les siens. Le narrateur anonyme stigmatise cette conduite de certains hommes qui abandonnent les leurs au profit de leurs intérêts. Quand Fanny, dans *En famille*, rencontre son père qui l'a pourtant abandonnée en France avec sa mère, le narrateur fait dire ironiquement au père de la protagoniste qu'il a surveillé son éducation et lui a toujours donné de l'argent nécessaire pour satisfaire ses besoins, ce qui contraste avec la réalité :

Fanny s'écria qu'il [son père] avait toujours agi pour son propre intérêt, son plaisir, la bonne opinion de ses collègues, et que les rites les plus nécessaires, s'il n'y trouvait un profit, étaient dédaigneusement négligés, par paresse. Sa conscience du devoir n'allait jamais jusqu'à lui faire accomplir ce

qui ne portait pas immédiatement ses fruits, qui pourtant l'eût mise, elle, sur une route anciennement tracée, d'où elle eût contemplé les alentours d'un regard clair, déterminé, de laquelle elle eût le loisir de s'éloigner en toute connaissance de cause, disant : ce n'est pas cette voie que je veux suivre ni ces traditions que je veux perpétuer, tandis qu'elle languissait après ce qui lui avait manqué dans un aveuglement total.[...]. Voilà de quoi son père était coupable, dans son insouciance. (Marie, NDiaye, 2007 (1990) : 38)

Le passage est un réquisitoire contre le cynisme du père qui s'accroche à ses propres intérêts tout en négligeant sa famille. Ici se lit la dénonciation du comportement de certains pères qui démissionnent de l'éducation de leurs enfants, ce qui leur prive une part de leurs racines identitaires. La grande erreur du père réside dans le fait que Fanny (personnage principal de *En famille*), qui est une métisse, a été abandonnée en France à côté de sa mère, ce qui rend sa vie précaire. C'est dans cet ordre d'idées que Deltel, dans son article intitulé « Marie NDiaye : l'ambition de l'universel » (1994), montre que l'abandon de Fanny par son père a contribué à sa fragilisation. Elle rappelle ce qui suit :

Tout occupé à s'enrichir, il ne s'est pas soucié de transmettre à sa fille ses propres « traditions », de lui parler de ses « ancêtres ». Ainsi Fanny se trouve amputée de ses racines africaines, condamnée à n'avoir qu'une famille, celle que le roman nomme simplement la famille (Daniel, Deltel, 1994 : 114).

Le roman met en scène la rupture ou le « dynamitage de la question des valeurs à transmettre » (Coulibaly, 2018 : 350) par le fait que le père renonce à sa tâche première d'éduquer ses enfants et de veiller à leur bien-être. Au lieu de leur transmettre les coutumes, les traditions et les bonnes manières indispensables à l'insertion effective dans leurs familles et dans leurs sociétés, au sens large, les enfants sont abandonnés. Ici se pose la vaste problématique identitaire chez l'enfant qui perd une partie de son identité en grandissant dans l'ignorance de la famille de son père. Il est coupé de ses racines identitaires.

La même représentation du père abandonnant ses enfants s'observe dans la première partie de *Trois femmes puissantes*. Ici aussi, le père a abandonné sa femme et ses enfants en France. Il est rentré au Sénégal où il s'est préoccupé de s'enrichir en les négligeant. Cette attitude a nourri chez

Norah (sa fille) une haine viscérale contre son père. À ce propos, le discours du narrateur est très précis :

Cela n'a ni sens ni intérêt d'avoir pour père un homme avec lequel on ne peut littéralement pas s'entendre et dont l'affection a toujours été improbable, songeait-elle une fois de plus, calmement néanmoins, sans plus frémir maintenant de ce sentiment d'impuissance, de colère et de découragement qui la ravageait autrefois lorsque les circonstances lui faisaient cogner du front contre les irrémédiables différences d'éducation, du point de vue, de perception du monde entre cet homme aux passions froides, qui n'avait passé en France que quelques années, et elle-même qui y vivait depuis toujours et dont le cœur était ardent et vulnérable. (Marie, NDiaye, 2009 : 22)

Toute la première partie de *Trois femmes puissantes* est construite sur les relations conflictuelles entre Norah et son père d'un côté et, de l'autre, sur les relations disharmonieuses entre Norah et son mari Jakob. Ainsi, dans le premier paragraphe de la première partie de *Trois femmes puissantes*, la manière dont le narrateur décrit le père de Norah dévoile un conflit réel entre le père et sa fille. Tout au long de cette partie, le narrateur omniscient présente le père comme un homme insondable, égoïste, sans pitié, incomplet, détaché, etc. Dans ce roman, ce n'est pas seulement le comportement du père de Norah qui est présenté négativement, mais également celui du mari de Norah (Jakob). Le comportement de ce dernier est également critique et dans cette logique, il est comparé « au mal » (Marie, NDiaye, 2009 : 32), au « mal charmant » (*Ibid.* : 33) et de plus, quand Norah l'a accueilli chez elle, le narrateur dit qu'elle a « fait entrer du coup le désordre et l'égarement » (2009 : 31).

À l'issue de ce qui est développé précédemment, on constate que les romans du corpus sont frappés du « sceau de la contestation, de la déconstruction, de la dérision, de la démystification et de la démythification » (Adama, Coulibaly, 2018 : 347-348) de l'image du père. Celui-ci est ainsi dépouillé de ses valeurs légendaires et il devient ce personnage ignorant, impuissant, irresponsable et souvent porteur du désordre dans la société. Avec ces romans, il n'est plus le symbole de l'Ordre, de l'Autorité et de la Morale, mais plutôt c'est un opportuniste qui n'agit que pour ses propres intérêts. Il va jusqu'à abandonner une partie de lui-même par le fait qu'il ne contribue pas à l'éducation de ses enfants alors que ce sont eux qui assureront sa postérité. Au lieu d'être le modèle et le

guide de la famille, c'est par son inconduite que le désordre entre dans la société. On peut se demander ce qui pourrait expliquer ce comportement des personnages masculins. La réponse est à chercher du côté de l'auteure. C'est dans cette perspective que Dominique Rabaté, dans une analyse qu'il a faite sur la famille dans les textes de Marie NDiaye, écrit :

L'histoire familiale de Marie NDiaye est marquée par deux événements constitutifs : le mariage et la séparation de ses parents. Sa mère est issue d'une famille d'agriculteurs du centre de la France. Son père, lui, est un étudiant boursier venu du Sénégal. [...] Et la séparation, le départ du père, survenus alors qu'elle était très petite, sont également partout sensibles dans la thématique de l'œuvre (2008 : 24).

À l'opposé du comportement des personnages masculins qui est représenté négativement dans les romans de Marie NDiaye, celui des personnages féminins est plutôt valorisé. En effet, dans *La femme changée en bûche*, la narratrice est une femme agissante qui cherche des solutions au problème de son mari. Elle va jusqu'à composer avec le diable pour sauver son mari. On peut également évoquer le fait que ce sont la mère d'Esmée et de Tante qui sont plus dynamiques dans la préparation du mariage d'Esmée et veillent à ce que la fête soit exceptionnelle. Il en est de même le jour du mariage d'Eugène, dans *En famille*, car c'est Tante Colette et ses sœurs qui se battent dans la préparation de la fête. Elles sont soucieuses de préparer une bonne fête. Dans *En famille*, comme dans *Trois femmes puissantes*, ce sont les femmes qui s'occupent de l'éducation des enfants au moment où leurs pères les ont abandonnés. Fanny, dans *En famille*, grandit au côté de sa mère en l'absence de son père comme Norah et son frère (Sony) évoluent avec leur mère dans *Trois femmes puissantes*.

Dans *La femme changée en bûche*, *En famille* et dans *Trois femmes puissantes*, le rôle de l'homme dans la gestion des affaires familiales est presque nul. Le plus souvent, les hommes sont évoqués dans des situations difficiles où ils sont tirés par les femmes. Une telle situation s'observe dans *Trois femmes puissantes* où Norah accueille chez elle Jacob et où Lamine parvient à continuer son voyage vers l'Europe en volant l'argent que Khady Demba avait gagné dans la prostitution. Dans *La Sorcière* également, Robert est accueilli par la mère de Lucie comme Josiane a accueilli son nouvel époux.

À bien observer attentivement la manière dont les différents personnages féminins se comportent face aux personnages masculins, on

constate qu'un regard interrogateur est porté sur l'image de l'homme à côté de la femme. Alors que la société traditionnelle reconnaissait l'autorité incontestée de l'homme, force est de constater que les romans de Marie NDiaye déconstruisent son image. L'homme est faible tandis que la femme est puissante et dispose même d'une force protectrice envers lui. Partout dans les exemples que nous venons de donner, l'homme se trouve en difficulté et c'est grâce à la contribution de la femme qu'il trouve une solution adéquate. Cette situation peut se comprendre dans le cadre du roman de l'immigration où un des conjoints se marie parce qu'il a besoin d'aide :

Bien souvent en effet, un mariage ou un concubinage d'amour avec un Blanc fortuné leur permet d'échapper – temporairement – à la misère et à l'exclusion sociale en bénéficiant d'un certain confort matériel et en jouissant de tous les signes extérieurs d'une certaine réussite sociale : bel appartement, belle voiture, beaux vêtements (Christiane, Albert, 2005 : 100-101).

Avec une telle représentation des personnages masculins, NDiaye déconstruit le discours dominant dans la société traditionnelle, discours qui reconnaît la force de l'homme à côté de la femme. Ainsi, les romans du corpus ont un penchant pour le féminisme dans la mesure où ils mettent en scène des personnages masculins en faillite et ce sont les femmes qui les tirent de leurs ennuis. En d'autres termes, il s'agit de la démystification de la supériorité de l'homme sur la femme parce que les romans en question montrent des hommes adoptés par des femmes d'un côté et, de l'autre, l'homme est associé au désordre et au chaos, ce qui renverse l'échelle des croyances. Ici la femme devient le sauveur de l'homme qui, à son tour, prend l'image d'un prédateur ou d'un parasite d'abord, et ensuite, il devient son serviteur. Christophe Ippolito, réfléchissant sur certains personnages masculins de *Trois femmes puissantes*, conclut que chez eux « se dessinent une masculinité menacée et des représentations de l'impuissance du masculin, qui s'opposent à la puissance de certains personnages féminins et aux représentations de celle-ci » (2013 : 312).

Si dans les romans analysés, le féminisme est sensible, il devient plus manifeste dans *La Sorcière*. Dans ce dernier roman, Lucie (le personnage principal) est soucieuse de réconcilier ses parents divorcés alors que sa mère ne le veut pas. Contre la volonté de sa mère, Lucie fixe la date de cette réconciliation et loue un hôtel où les cérémonies de réconciliation se

dérouleraient. Cependant, pour éviter que cette activité ait lieu, la mère de Lucie, qui est une meilleure sorcière, transforme son ex-mari en escargot et l'envoie dans une enveloppe à sa fille par l'intermédiaire de Robert, son nouveau mari. Derrière la puissance de la femme qui se lit dans le fait de transformer son mari en escargot, le lecteur lit la faiblesse de l'homme à travers le fait que Robert décline toute responsabilité dans le message qu'il apporte à Lucie :

Moi, je m'exécute, je fais et je répète ce qu'elle m'a dit, mais je n'ai rien à voir avec cette histoire de fous. [...]. Elle ne pouvait pas prendre de congé en ce moment, alors elle m'a demandé de t'apporter l'escargot ici, à Châteauroux [...], et de te dire : C'est ton père, il n'a que ce qu'il mérite. [...]. Tu sais que je tiens beaucoup à ta mère, alors je passe sur certaines choses, mais ne m'en demande pas plus (Marie, NDiaye, 2003 [1996] : 151-152).

La métamorphose du père de Lucie en escargot peut être interprétée comme la plus extrême phase de l'humiliation de l'homme par la femme. La force de la femme transforme l'homme en animal, et non pas le quel. L'escargot est un petit animal méprisable qui rampe sur le sol et qui peut être écrasé par tout passant. À côté du père de Lucie, Robert est également un être faible devant la mère de Lucie. La manière dont le discours est articulé le détrône des attributs de la force pour le passer à un personnage impuissant. Il est possible d'avancer qu'il n'a pas de place dans cette famille. C'est un homme qui ne décide pas mais qui exécute ce que sa femme lui dicte. Comme le roman a été écrit par une femme, il est possible de lire en filigrane la contestation de l'ordre établi et l'incitation des femmes à la revendication de leurs droits, à savoir l'égalité des genres. L'auteure va plus loin en prophétisant qu'un jour la femme pourra, à son tour, se venger contre la domination masculine.

3. L'écriture de la discontinuité

Cette section analyse comment les romans du corpus déconstruisent les normes de l'esthétique classique. Cette déconstruction se présente sous plusieurs formes, mais la section se focalisera plus sur l'intertextualité à travers le mélange des genres littéraires et non littéraires.

L'intertextualité est une pratique très présente dans la littérature contemporaine. Elle prend plusieurs formes dont le dialogue des textes, le

mélange des genres littéraires et des médias, etc. Les romans de Marie NDiaye ne dérogent pas à cette technique et prennent pour la plupart la forme du théâtre. Cette pratique commence avec le deuxième roman, *Comédie classique*, dont le titre fait allusion à une pièce de théâtre. Cependant, le texte n'est pas une pièce de théâtre mais il en constitue en quelque sorte une parodie. Son contenu n'a rien à voir avec ce que le titre annonce. Pourtant, il évoque le théâtre classique avec la règle des trois unités : unité de temps, unité de lieu et unité d'action. L'action se passe en une journée où le cousin doit visiter Georges en provenance de la province pour Paris.

Avec *La Femme changée en bûche*, l'auteure adopte une nouvelle technique d'écriture par l'introduction des dialogues dans le roman. Ainsi, le rôle du narrateur s'affaiblit de plus en plus pour laisser la place aux différents personnages qui exposent ou racontent leurs récits. Le texte devient alors polyphonique car l'énonciation est assurée tantôt par le narrateur pour raconter certains épisodes du texte ou pour introduire les dialogues des personnages, tantôt par les différents personnages qui racontent leurs aventures. Le texte devient alors un ensemble de discours provenant de différents interlocuteurs. Cette polyphonie impacte sur la disposition typographique des textes car, les romans du corpus renferment en leurs corps beaucoup de phrases en tirets. Ces tirets illustrent le caractère dialogique du théâtre et du roman. Même si cette pratique s'observe à travers tout le roman, le quatrième chapitre de *En famille* intitulé « La conversation avec Eugène » en est une illustration. Le titre du chapitre annonce le dialogue et le chapitre commence par le discours du narrateur pour introduire le dialogue comme dans une pièce de théâtre où le metteur en scène introduit le dialogue et il donne la parole aux acteurs :

- *Tu m'as donc oubliée ? murmura-t-elle. C'est moi, Fanny, ta cousine.*
- *J'ai à peine le droit de te parler, souffla Eugène.*
- *Que craint-on ?*
- *Que tu m'entraînes, comme la première fois.*
- *Je serais bien bête, vu que tu m'as lâchée méchamment.*
- *Mais comme tu me maltraitais !*
- *Maintenant tu vas te marier, Eugène. Pourquoi pas avec moi ?*
- [...]
 - *Il faut se rendre à certaines raisons.* (Marie, NDiaye, 2003 : 171)

La conversation s'étend sur trois pages et le narrateur intervient six fois pour introduire et clôturer le dialogue. Si nous prenons l'exemple de ce roman, ce n'est pas parce que les exemples manquent dans les autres romans. Depuis *Comédie classique*, les autres romans sont construits sur la même architecture.

Une dernière forme de théâtralisation des romans par l'auteure de *Trois femmes puissantes* est l'usage des parenthèses. Celles-ci isolent les explications des mots qui les précèdent comme si on était en présence d'un texte théâtral dans lequel les explications ou les didascalies sont mises entre parenthèses pour éclairer les actions des acteurs. Cette pratique permet d'éclairer certaines activités des personnages ou donne des compléments d'informations aux mots expliqués. Ici également, l'utilisation récurrente des parenthèses commence dès le premier roman (*Quant au riche avenir*) et se poursuit dans tous les autres textes. Comme nous le disions dans les lignes qui précèdent, NDiaye mélange le genre romanesque et le genre théâtral. À ce propos, il semble même que la question de la séparation des genres ne l'intéresse pas. À ce sujet, elle affirme qu'elle a commencé à écrire du théâtre sans vouloir en écrire ni savoir qu'elle en écrivait. Selon elle, en commençant à écrire une pièce de théâtre, il lui semblait qu'elle écrivait un roman court dont elle gardait les dialogues en supprimant les parties descriptives. Quant à la question de savoir si ce qu'elle écrivait était représentable, cela n'a jamais eu d'importance chez elle. Ainsi, elle conclut :

Mais, autrement dit, les deux écritures, romanesque et théâtrale, ont signifié pour moi la même chose, à tel point que je considère pareillement importantes la lecture silencieuse des romans et celle des pièces : il faut que le texte de celles-ci résiste tout autant que le texte romanesque, quoi qu'on en fasse par la suite (Ursula, Hennigfeld, 2013 : 196).

Ailleurs, comme nous le lisons également chez Ursula Hennigfeld, lorsqu'on lui demande si, pour elle, il n'y a pas de ligne de partage entre l'écriture théâtrale et l'écriture romanesque, elle répond par la négative :

Non, pas vraiment. Pour moi, c'est la même démarche, le même geste littéraire. Ce qui change, c'est la technique employée, et la forme, le style d'écriture. Mais je conçois une pièce comme un roman. J'en dessine le plan de la même façon et je rêve pareillement, très longtemps, autour des personnages avant de me mettre à écrire (Ursula, Hennigfeld, 2013 : 196).

D'une manière générale, à partir d'une certaine période, NDiaye élabore ses romans sur la structure d'une pièce de théâtre car, à partir de *La Femme changée en bûche*, tous ses romans sont dialogués. Une autre manifestation du mélange des genres est la composition des romans sur le modèle d'un recueil de nouvelles. En ce sens, la composition de *Trois femmes puissantes*, mis à part le fait que le texte porte la mention « roman » sur la première de couverture, ne respecte pas le schéma classique d'un texte romanesque.

Le roman est un assemblage de trois histoires en forme de nouvelles, dont chacune a son propre personnage principal et son histoire. En analysant *Trois femmes puissantes*, certains critiques parlent de micro-récits parce qu'il est formé de trois récits autonomes. Chaque récit pourrait constituer un roman car il a un personnage principal et ne dépend pas de ce qui se trouve dans le récit qui suit. Il y a lieu de parler d'un recueil de nouvelles.

Dans le premier récit, Norah arrive chez son père pour répondre à son appel, après une longue période de séparation, pourtant elle n'est pas au courant du motif de son appel. Arrivée chez celui-ci, elle apprend qu'il l'appelle pour défendre son frère Sony emprisonné pour avoir tué sa belle-mère. Ainsi, elle se met à l'œuvre. Dans le deuxième, un Français (Rudy Descas) est renvoyé du lycée Mermoz de Dakar où il enseigne la littérature pour avoir proféré des propos racistes à un de ses élèves. Avec sa femme Fanta et son fils Djibril, il retourne en France où il vend du matériel de cuisine. Dans le troisième et dernier récit, Khady Demba, veuve sans enfants, est chassée par sa belle-famille qui l'envoie en France rejoindre sa cousine Fanta. En route, elle connaît beaucoup de difficultés jusqu'à ce qu'elle se prostitue pour avoir l'argent qui lui permet de continuer le voyage. Elle meurt en tombant d'un grillage séparant l'Afrique de l'Europe. Certains critiques, mis à part ce que nous venons de dire, qualifient *Trois femmes puissantes* d'un recueil de nouvelles. Parmi ces derniers, Morgan Faulkner (2014 : 140) écrit : « Les trois nouvelles du roman racontent chacune l'histoire d'une femme distincte : Nora, Fanta et Khady Demba. » La composition de ce roman transgresse la forme du roman traditionnel et il deviendrait un recueil de nouvelles en l'absence de la mention « roman » se trouvant sur la première de couverture.

Ici, l'intertextualité débouche sur l'interculturalité et l'interartialité. Dans *Trois femmes puissantes*, par exemple, l'auteure clôt chaque récit par un contrepoint. Celui-ci est une « technique de composition consistant à

superposer plusieurs voix mélodiques » (*Le Grand Larousse illustré* 2014,2013 : 296) dans une même œuvre artistique. En ce sens, le roman *Trois femmes puissantes* pourrait être considéré comme un enchevêtrement de plusieurs morceaux musicaux pour constituer une suite mélodique cohérente. Ainsi, pour Andreea-Madalina Neamtu-Voicu (2016 : 83), « la présence de trois contrepoints à la fin de chaque partie est clairement un emprunt musical ». Elle conclut :

Dans le roman de Marie NDiaye, ce procédé garantit l'inclusion d'un point de vue secondaire pour chaque tableau. Plus précisément, pour l'histoire de chaque protagoniste, une autre voix se fait entendre brièvement. La voix appartient à un personnage secondaire, parfois même peu développé (Namtu-Voicu, Andreea-Madalina, 2016 : 83).

En mélangeant les genres et les arts, NDiaye rompt avec le modèle du roman traditionnel imposé de l'extérieur car, selon certains critiques dont Pierre N'Da (2003), le roman est un genre imposé de l'extérieur par la colonisation. Ce procédé d'écriture est une forme de contestation du modèle occidental en vigueur et par-delà, l'écrivain s'émancipe de toute contrainte formelle et devient libre dans son écriture. En conséquence, le roman perd certaines de ses caractéristiques formelles pour prendre une nouvelle structure à cause des différentes modifications qu'il subit et de sa souplesse :

Le roman est le genre qui, par sa souplesse, sa mobilité, sa capacité d'adaptation et d'absorption d'autres genres, est le champ par excellence d'expérimentations formelles diverses et le lieu d'une écriture neuve, hardie, affranchie des contraintes canoniques (Pierre, N'Da, 2003 : 98).

Dans la même logique intertextuelle, il existe une forme d'intertextualité particulière dans *Trois femmes puissantes* : cette fois-ci, il ne s'agit pas du dialogue avec un texte littéraire, mais avec un livre reportage intitulé *Bilal sur la route des clandestins* d'un journaliste italien Fabrizio Gatti, publié en 2007 et traduit en français en 2008 par Jean-Luc Defromont. Le titre original en italien est *Bilal. Il mio viaggio da infiltrato nel mercato dei nuovi schiavi* (Bilal. Mon voyage en tant qu'infiltré dans le marché des nouveaux esclaves).

Avant de relever les formes d'intertextes présentes dans ce livre reportage, disons un mot sur son contenu. Le personnage principal, un Italien qui aurait des ressemblances avec l'auteur, se cache sous le sobriquet de Bilal Ibrahim el Aziz, un Kurde irakien né le 6 septembre 1970

dans un village imaginaire du Kurdistan irakien. Il s'embarque avec les migrants clandestins depuis Dakar en passant par le Mali, le Niger et la Libye jusqu'à ce que certains, les plus courageux, échouent sur l'île de Lampedusa. Ce livre est un violent témoignage du calvaire vécu par les migrants clandestins durant leur parcours vers l'Europe. Très peu arrivent comme prévu à destination.

Pour quelqu'un qui aurait lu le livre de Gatti, il prend peu de temps pour reconnaître l'influence du journaliste italien sur le roman de Marie NDiaye, et cela dans le troisième récit de *Trois femmes puissantes*. Ces ressemblances entre le contenu des deux ouvrages apparaissent plusieurs fois et la romancière affirme elle-même s'être inspirée de l'ouvrage de Fabrizio Gatti pour rédiger le sien. C'est ainsi que dans une interview accordée à Nelly Kaprièlian (2009), la romancière affirme :

J'ai lu beaucoup de choses, d'articles, de récits de gens enfermés dans les centres de détention en Italie ou à Malte, dont le livre du journaliste italien Fabrizio Gatti, qui a fait un périple en suivant le trajet de réfugiés du Sénégal jusqu'en Italie (Bilal sur la route des clandestins). Ce n'était pas extrêmement important de lire tout ça, mais je l'ai fait pour ne pas risquer d'introduire des détails absurdes ou incongrus...

Dans cette perspective, nous observons des ressemblances frappantes dans le comportement de certains personnages du livre de Gatti et ceux du roman ndiayéen. Comme illustration, nous pouvons donner les personnages de Catherine, une Camerounaise stranded à Agadez, qui compte sur les pourboires qu'elle gagne et la prostitution pour arriver en Europe (Fabrizio, Gatti, 2008 : 111-112) et Sophie, une Nigériane échouée à Dirkou, dans le livre de Gatti, qui doit se prostituer pour gagner l'argent qui lui permettrait de continuer la route vers l'Europe (*Ibid.* : 194, 95, 96). Un cas similaire s'observe chez NDiaye où les personnages se trouvent également « stranded », « échoués ». C'est le cas de Khady Demba, son compagnon de route Lamine et quelques autres :

Cela faisait maintenant plusieurs semaines, elle [Khady Demba] ne savait au juste combien, qu'ils étaient échoués dans cette ville du désert, [...]. Ceux des voyageurs qui avaient encore de l'argent, qu'ils l'eussent dissimulé très habilement ou que, pour d'obscur raisons, ils n'eussent pas été fouillés ni battus, avaient pu continuer la route en payant une nouvelle fois le chauffeur. Mais elle, Khady Demba, Lamine et quelques autres, avaient dû

s'arrêter là, dans cette ville envahie par le sable, aux maisons basses couleur de sable, aux rues et aux jardins de sable (Marie, NDiaye, 2009 : 314-345).

C'est ainsi que dans cette situation, Khady Demba se résout désespérément à se prostituer pour être en mesure de continuer la route.

Chez Gatti, comme chez NDiaye, les migrants sont considérés comme des vauriens, ils sont moins valorisés que des bêtes comme le souligne NDiaye elle-même. Ils partent dans des camions extrêmement chargés. Ceux qui tombent sont abandonnés sur la route ou dans l'eau, les militaires les traitent avec brutalité, ils volent leur argent et les violent. C'est dans ce contexte que les militaires fendent la plante des pieds de Bill (un migrant) et en conséquence, il « boîte en raison de ses blessures à la plante des pieds » (Fabrizio, Gatti, 2008 : 93). Ailleurs, Bill ajoute : « Mes pieds me font trop mal pour marcher ... » (*Ibid.* : 94). Un traitement similaire s'observe chez les militaires du roman de NDiaye. Dans ce dernier, Lamine, le compagnon de route de Khady, subit la même torture que Bill :

Le soldat avait sorti un couteau, soulevé l'un des pieds de Lamine et d'un coup de lame avait fendu la semelle du garçon. Il avait passé un doigt dans la fente, puis il avait fait de même avec l'autre chaussure (Marie, NDiaye, 2009 : 314).

Aux intertextes déjà évoqués, une autre forme est repérable dans la manière dont les narrateurs des deux textes pénètrent les personnages et dévoilent leur intériorité. Avec cette stratégie narrative, le récit de NDiaye déborde le plan littéraire pour aborder le domaine politique comme le conclut Margarete Zimmermann (2013 : 301): « Dans cette troisième partie du roman, nous sommes donc en présence d'une intertextualité particulière qui s'insère dans une stratégie non seulement littéraire mais aussi politique. » NDiaye, comme Gatti, en abordant la volée politique, parle au nom de ces personnages migrants abandonnés à eux-mêmes et qui subissent une violence inouïe. Elle se fait la voix des sans-voix. *Trois femmes puissantes* est également riche en d'autres formes d'intertextes.

La deuxième partie du roman fait référence aux textes poétiques du Moyen Âge. Cet intertexte est très facile à repérer parce que les passages sont écrits en italique. L'auteure insère dans son texte des extraits du poème « *La complainte Rutebeuf* » de Rutebeuf, un malheureux poète français du Moyen Âge. Rudy Descas, comme Rutebeuf, est en proie à une crise financière. Abandonné par ses amis, il est malheureux dans son

mariage. Au cours de sa jeunesse, il avait eu l'espoir d'une vie brillante en tant que professeur d'université, mais actuellement il est déçu. L'extrait qui suit montre la déchéance du spécialiste de la littérature médiévale : « Et je m'endeuille profondément, car je suis en grand effondrement » (Marie, NDiaye, 2009 : 101). Dans le roman, l'extrait est écrit en italique pour montrer qu'il n'appartient pas à l'auteure mais qu'il a été repris ailleurs. D'autres extraits du poème de Rutebeuf se trouvent éparpillés à travers le texte. On les retrouve aux pages 103, 107, 108, 109 et 111.

Si ces extraits permettent de remarquer immédiatement les ressemblances entre la vie de l'ancien professeur du lycée Mermoz et celle du poète français du XIII^e siècle, il y en a d'autres extraits dont le rapport avec la vie du protagoniste du roman de Marie NDiaye n'est pas facilement perceptible. Il s'agit des extraits de « *Les quinze joies du mariage* », un recueil anonyme médiéval en prose. Celui-ci est « une satire anti-matrimoniale et un éloge de la liberté » (Margarete, Zimmermann, 2013 : 296). Ces extraits sont placés en fin de paragraphes et quelquefois ils commencent ou se terminent par des points de suspension pour souligner leur incomplétude :

Ceux qui sont en mariage ressemblent au poisson étant en grande eau en franchise ... (Marie, NDiaye, 2009 : 170).

... où il y a plusieurs poissons qui se sont pris à l'appât qui était dedans, qu'ils ont senti bon et flairant, et quand celui poisson le voit il travaille moult pour y entrer ... (Ibid. : 172).

... et va tant à l'environ qu'il trouve l'entrée et il entre dedans, cuidant être en délices et plaisances, comme il cuide que les autres soient, et quand il y est il ne s'en peut retourner... (Ibid. : 173).

Pour comprendre la raison de l'insertion de ces courtes citations dans le roman de NDiaye, il faut se référer au passage qui précède les citations extraites de « *Les quinze joies du mariage* » :

Il avait passé avec sa cliente une revue générale de cette cuisine qu'il trouvait grotesque, inutile [...] puisque tel était maintenant son rôle, telle était sa vie, et Menotti ne pouvait imaginer qu'il avait prétendu à un poste de professeur d'université ni qu'il s'était considéré à un moment comme un expert de la littérature du Moyen Âge car rien ne se laissait plus deviner en lui maintenant de cette belle érudition qu'il avait eue, qui doucement s'estompait, doucement ensevelie sous la cendre des tracas n'en finissant pas de se consumer. [...] Comment s'extraire, s'était-il demandé avec une lucidité froidement désespérée, de ce rêve infini, impitoyable, qui n'était

autre que la vie même ? ... qui va et vient où il lui plaît et tant va et vient qu'il trouve une nasse... (Marie, NDiaye, 2009 : 170-171).

Avec ce long passage, le lecteur peut comprendre l'origine de l'insertion de ces extraits de « *Les quinze joies du mariage* ». Il y a un parallèle entre la vie de Rudy Descas et ce qui se passe dans le texte du Moyen Âge. Zimmermann va plus loin dans son étude car elle arrive à conclure qu'un parallèle existe entre la vie du spécialiste de la littérature médiévale et les extraits de ce deuxième texte :

Dans les deux cas, les citations d'œuvres médiévales qui parcourent et rythment le récit de Rudy renvoient à un état déchu de ces textes devenus des fragments arrachés à leur contexte et à leur esthétique. On peut faire un parallèle entre ces fragments errants des Quinze joies du mariage et l'existence précaire et errante de ce médiéviste déchu et mué en vendeur de cuisines, un « raté » dans ce domaine (Margarete, Zimmermann, 2013 : 299-300).

Il y a également une autre forme d'intertextualité particulière : il s'agit des extraits du résultat de l'enquête sur la mort de la belle-mère de Sony, le frère de Norah dans la première partie de *Trois femmes puissantes*. L'auteure introduit les propos des trois enquêtés qui sont Sony (Sony avait dit au juge : [...]) (Marie, NDiaye, 2009 : 93-95), Khady Demba (Et la jeune Khady Demba, dix-huit ans, avait dit : [...]) (*Ibid.* : 95)) et du père de Norah (Et leur père avait dit : [...]) (*Ibid.* : 95-96) dans le corps romanesque. Il y a un collage (cut up) des extraits d'enquête dans un roman. Avec ce type d'intertextualité se pose la question de l'identité du texte romanesque. D'habitude, un roman est un texte de fiction et quand bien même il renfermerait des informations qui renverraient à la réalité, l'auteur ne le fait pas de façon explicite. Or, dans *Trois femmes puissantes*, cette conception de l'écriture romanesque est passée sous silence. Avec les propos de Sony, de Khady Demba et du père de Norah, l'auteure reste fidèle à sa source d'inspiration. En conséquence, l'histoire romanesque bascule dans la réalité. Ce type d'intertexte

crée un statut très référentiel du texte. [...]. Mais l'enjeu peut être aussi une fragmentation de la fiction pour lui imposer, à la fois, un émiettement du sens, un émiettement de la narrativité textuelle et un émiettement de l'univers textuel (Adama, Coulibaly, 2018 : 311).

Dès lors, on assiste à la déconstruction de la forme romanesque en transgressant les normes de l'écriture traditionnelle. En introduisant les extraits d'enquête dans la trame du roman, l'auteure crée une confusion entre le réel et l'imaginaire, entre ce que le roman devrait être et ce qu'il est, d'une part, et d'autre part, elle rompt avec le roman traditionnel réaliste, chronologique et linéaire. Le réalisme, la chronologie, la linéarité temporelle, ... étaient les caractéristiques du roman francophone à sa naissance. Mais avec les nouvelles écritures dans lesquelles peuvent s'insérer les romans de Marie NDiaye, les écrivains prennent leur distance par rapport à ces caractéristiques. Ainsi, le roman n'est plus ce que il était, c'est-à-dire un texte cohérent, ordonné, unidirectionnel, dont l'histoire part d'une situation initiale vers un point terminal sans retours en arrière, mais il devient cet univers composite où entrent des éléments de plusieurs origines et natures. Dans cette logique le roman devient un genre interculturel, intertextuel et transculturel, d'où la déconstruction du récit traditionnel.

Conclusion

L'analyse faite montre que les romans du corpus démystifient et démythifient l'image du père par la représentation qu'ils en font. Dans cet ordre d'idées, au lieu d'être présenté comme un héros dans la famille, il devient ce personnage impuissant, ingrat et qui crée le désordre dans la société. De plus, c'est un opportuniste qui ne s'occupe pas des siens comme tout homme responsable, mais il agit pour ses propres intérêts. C'est le cas des pères de Fanny et de Norah qui ne contribuent pas à l'éducation de leurs enfants mais restent préoccupés par leur enrichissement personnel. Ces enfants sont coupés de leurs racines identitaires. Par contre, dans les romans étudiés, les femmes sont très agissantes et s'occupent de la vie de leurs familles et de l'éducation de leurs enfants. Elles sont valorisées au moment où les hommes sont dévalorisés. Les romans du corpus détruisent le discours dominant selon lequel l'homme est plus fort que la femme et il est le chef incontesté de la famille. C'est plutôt l'inverse dans les romans étudiés. Derrière cette représentation des personnages masculins se lit le penchant de l'auteure pour le féminisme.

Quant à l'écriture des romans analysés, on constate qu'elle transgresse les normes d'écriture du roman classique. Ces romans intègrent dans leur structure plusieurs genres littéraires et non littéraires. Ils

prennent tantôt la forme du roman, tantôt celle du texte théâtral, ils intègrent des extraits d'autres textes, etc. Toutes ces références brisent la linéarité des textes qui sont fragmentés, hétérogènes et protéiformes. Ainsi, ils témoignent de leur caractère interculturel et transculturel par le fait que l'auteure puise dans différents genres littéraires et non littéraires, dans différents arts pour avoir la matière nécessaire à la rédaction de ses textes. Ces derniers parcourent différentes cultures et différentes époques, notamment la culture africaine et la culture occidentale, le Moyen Âge et l'époque contemporaine. En résumé, ces romans ne permettent pas une lecture facile, unique et monolithique.

Références bibliographiques

1. ALBERT, Christiane (2005), *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Karthala, Paris.
2. AMADIEU, Jean-Baptiste, « Le grand récit émancipateur chez Lyotard, entre validité et invalidation », en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01425230/document> [Consulté le 14 août 2019].
3. COULIBALY, Adama et al. (dir.) (2011), *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*, L'Harmattan, Paris.
4. COULIBALY, Adama, (2018), *Le postmodernisme littéraire et sa pratique chez romanciers francophones en Afrique noire*, L'Harmattan, Paris.
5. DELTEL, Danielle (1994), « Marie NDiaye : l'ambition de l'universel » In *Notre librairie. Revue du livre : Afrique, Caraïbe, océan indien*, n° 118 juillet-septembre, p. 111-115.
6. GATTI, Fabrizio (2008), *Bilal sur la route des clandestins*, Liana Levi, Paris.
7. GBANOU, Sélom Komlan (2004), « Le fragmentaire dans le roman francophone africain » In *Tangence*, Université de Rimouski, n°75, p. 83-105.
8. HENNIGFELD, Ursula (2013), « Humain, trop humain, rien d'humain : le théâtre de Marie NDiaye » In BENGSCH Daniel et RUHE Cornelia (dir.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Rodopi B.V., Amsterdam-New York, p. 177-199.
9. KAPRIËLIAN, Nelly, « L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde », *Les Inrocks* (30 août 2009), en ligne : <http://www.lesinrocks.com/2009/08/30/actualite/lecrivain-marie-ndiaye-aux-prises-avec-le-monde-1137985> [Consulté le 30 juin 2016].

10. KOUADIO, Gervais-Xavier (2011), « Pratiques postmodernes dans *Hermine* de Sami Tchak » In COULIBALY Adama et al. (dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*, L'Harmattan, Paris, p. 83-96.
11. *Le grand Larousse illustré 2014*, Larousse, Paris, 2013.
12. LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Minuit, Paris.
13. MOURALIS, Bernard (1969), *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française*, Annales de l'Université d'Abidjan, Abidjan, Tome 2.
14. N'DA, Pierre (2003), *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, L'Harmattan, Paris.
15. NDIAYE, Marie (1985), *QUANT AU RICHE AVENIR*, Minuit, Paris.
16. NDIAYE, Marie (1987), *Comédie classique*, POL, Paris.
17. NDIAYE, Marie (1989), *La Femme changée en bûche*, Minuit, Paris.
18. NDIAYE, Marie [2007 (1990)], *En famille*, Minuit, Paris.
19. NDIAYE, Marie [2003 (1996)], *La Sorcière*, Minuit, Paris.
20. NDIAYE, Marie (2009), *Trois femmes puissantes*, Gallimard, Paris.
21. NEAMTU-VOICU, Andreea-Madalina, *L'impuissance de la puissance : entre l'obstacle et l'opportunité (Trois femmes puissantes et Ladivine de Marie NDiaye)*. Linguistique. Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand II, 2016. Français. <NNT : 2016CLF20011>. <tel-01592862>. Thèse en ligne [Consulté le 9 juillet 2018].
22. RABATÉ, Dominique (2008), *Marie NDiaye*, Textuel, Paris.
23. TCHASSIM, Koutchoukalo (2016), *Fictions africaines et écriture de démesure*, 2^e éd., Continent, Lomé.
24. ZIMMERMANN, Margarete (2013), « Le jeu des intertextualités dans *Trois femmes puissantes* » In BENGSCHE Daniel et RUHE Cornelia (dir.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Rodopi B.V., Amsterdam-New York, p. 285-304.