

August 2022

## TROIS FEMMES PUISSANTES DE MARIE NDIAYE : LA GRÂCE DE LA RÉSILIENCE | THREE STRONG WOMEN, BY MARIE NDIAYE: THE GRACE OF RESILIENCE

Carole Auroy

Professeure, Université d'Angers, CIRPaLL/SFR Confluences, France, carole.auroy@univ-angers.fr

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bau.edu.lb/schbjournal>



Part of the [Architecture Commons](#), [Arts and Humanities Commons](#), [Education Commons](#), and the [Law Commons](#)

---

### Recommended Citation

Auroy, Carole (2022) "TROIS FEMMES PUISSANTES DE MARIE NDIAYE : LA GRÂCE DE LA RÉSILIENCE | THREE STRONG WOMEN, BY MARIE NDIAYE: THE GRACE OF RESILIENCE," *BAU Journal - Society, Culture and Human Behavior*. Vol. 4: Iss. 1, Article 3.

DOI: <https://www.doi.org/10.54729/MRZO6815>

Available at: <https://digitalcommons.bau.edu.lb/schbjournal/vol4/iss1/3>

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ BAU. It has been accepted for inclusion in BAU Journal - Society, Culture and Human Behavior by an authorized editor of Digital Commons @ BAU. For more information, please contact [ibtihal@bau.edu.lb](mailto:ibtihal@bau.edu.lb).

---

## TROIS FEMMES PUISSANTES DE MARIE NDIAYE : LA GRÂCE DE LA RÉSILIENCE | THREE STRONG WOMEN, BY MARIE NDIAYE: THE GRACE OF RESILIENCE

### **Abstract**

En prenant pour héroïnes « trois femmes puissantes », Marie NDiaye fait ressortir la force paradoxale de personnages entraînés par les mécanismes destructeurs d'histoires aux dénouements incertains. On perçoit en ces femmes les modèles d'une résilience dont la grâce réparatrice s'inscrit au cœur des relations intersubjectives dont elles sont les foyers. Cette hypothèse invite à observer comment ces relations, menacées par une confusion aliénante, s'en extraient, mais aussi à localiser les zones opaques des récits qui désignent la fragilité du processus. La résilience pourrait être chez eux la faculté d'échapper à la vie morte, celle que leur fait connaître le réflexe du repli sur soi pour une préservation sans autre but que de fuir la souffrance. En refusant la collusion avec l'exercice mortifère de la violence, les protagonistes restaurent en eux la dignité de la personne humaine, concentrée dans la faculté de répondre de soi et à l'autre. Quant au lecteur, il est provoqué par les ambivalences des récits à un choix herméneutique reflétant le choix existentiel des personnages : la question se pose à lui de la confiance à accorder – ou à refuser – à une bonté originaire de l'être humain et de la vie.

### **Keywords**

Résilience, intersubjectivité, violence, Marie Ndiaye, Resilience, intersubjectivity, violence, Marie NDiaye

## I. INTRODUCTION

« Trois récits, trois femmes qui disent non. [...] Chacune se bat pour préserver sa dignité contre les humiliations que la vie lui inflige avec une obstination méthodique et incompréhensible » (NDiaye, [2009] 2021<sup>1</sup>). La quatrième de couverture de *Trois femmes puissantes*, roman qui valut le prix Goncourt à Marie NDiaye en 2009, invite à lire une triple histoire de résilience. La romancière reconnaît avoir voulu, par son titre, « forc[er] l'interprétation » (NDiaye, 2009, 8) du lecteur, à qui pourrait échapper la puissance paradoxale de personnages entraînés par les mécanismes destructeurs d'histoires aux dénouements incertains. Le titre résorberait ainsi l'ambiguïté des récits, dans une démarche elle-même ambivalente : une lecture rapide peut se satisfaire de trouver dans le roman un hommage aux ressources intérieures de la femme, ou à l'inverse être déroutée de ne pas le trouver aussi limpide émuant que l'annonçait le paratexte ; mais une lecture plus critique se laisse solliciter par une réflexion complexe sur les ressorts de la résilience<sup>2</sup>.

C'est sur leur dimension intersubjective que la réflexion va ici se concentrer, alertée par la dimension individuelle mise en avant dans l'évocation du combat menée par « chacune » des trois héroïnes pour « sa » dignité. Si l'histoire individuelle et l'histoire collective – celle des communautés et de la chaîne des générations – s'intriquent dans la perpétuation ravageuse de la violence, l'extraction de cette logique catastrophique ne doit-elle pas être pensée, elle aussi, selon cet enchevêtrement ? De fait, malgré la ténuité de leurs liens narratifs, une solidarité poétique est établie entre les trois histoires féminines contées par Marie NDiaye, et plus étonnamment s'étend aux figures masculines qui ont pesé sur leur destin, dans la grâce musicale du « contrepoint » qui boucle chaque récit.

L'hypothèse d'une grâce réparatrice de la résilience, inscrite au cœur des relations intersubjectives, invite donc à observer comment ces relations, menacées par une confusion aliénante, s'en extraient ; cela conduira aussi à localiser les zones opaques des récits qui désignent la fragilité du processus.

## II. UNE CONFUSION ALIÉNANTE

Norah, avocate, vit à Paris avec Jakob et leurs deux filles respectives de sept ans, Lucie et Grete. Son père l'a abandonnée jadis avec sa sœur à leur mère, à qui il arrachait son benjamin âgé de cinq ans, Sony. Les sœurs ont vécu dans la gêne auprès d'une femme désespérée, conviées, sans elle, à quelques visites au jeune garçon dans la cage dorée construite par l'enrichissement paternel. Or voici que Norah est appelée à Dakar par son père pour défendre son frère accusé de meurtre.

On découvre une relation lourde d'un passé d'humiliation. Le despote familial blessait jadis ses filles par des remarques acerbes sur « leur manque d'élégance ou l'absence de rouge sur leurs lèvres » (14-15). Une maltraitance affective, qui ajoutait au mépris des tonalités incestueuses par le regard sexualisé porté sur les adolescentes<sup>3</sup>, ravivait la blessure de l'abandon et le sentiment d'avoir été conçues au seul motif que leur géniteur escomptait de son mariage avec une Française des fils au teint clair.

L'emprise perverse se prolonge. Norah trouve son père avachi, dominé par la gloutonnerie et par d'étranges frayeurs ; elle-même se pense affranchie du souci de son regard. Pourtant, venue seule de l'aéroport, elle se sent « collante et sale, diminuée » (14). Elle a revêtu une robe fleurie aux couleurs du flamboyant dans lequel le vieil homme niche, la nuit – et il lui semble qu'écrasant les fleurs tombées de l'arbre, il en piétine le tissu.

---

<sup>1</sup>Désormais, les multiples références à ce roman seront signalées par un simple numéro de page entre parenthèses dans le texte.

<sup>2</sup>Cécile Chatelet, dans une thèse remarquable en cours de publication, recense quelques réactions critiques, dont celle d'Andrew Asibong, lucide sur les stratégies éditoriales donnant à la lecture du livre la cohérence un peu artificielle d'un message clair. « S'il n'est pas aberrant de parler d'une force chez les protagonistes, éluder l'ambivalence profonde de la structure revient à manquer l'essentiel : le titre de Marie NDiaye est volontairement décalé, et c'est le paradoxe de cette puissance assujettie qu'il faut penser », écrit-elle (Chatelet, 2021, 368).

<sup>3</sup>Cette remarque de Norah le fait ressortir : « Elle aurait aimé lui dire maintenant : Tu te rends compte, tu nous parlais comme des femmes et comme si nous avions un devoir de séduction, alors que nous étions des gamines et que nous étions tes filles » (15).

La monstruosité du père se révèle par degrés. Dès sa première visite à son frère en Afrique, Norah avait perçu la détresse du « petit captif choyé » (55). Quand sa mère fut enfin autorisée à le revoir, les années de séparation et le fossé creusé par l'éducation du garçon avaient éteint en elle l'espoir de renouer une relation. Dépressif, Sony ne put profiter de brillantes études en Angleterre pour prendre son autonomie. De retour, il s'éprit de sa belle-mère, qui enfanta de lui des jumelles avant d'être assassinée. Norah soupçonne son père d'avoir commis ce meurtre et poussé son fils à s'accuser à sa place. L'emprise et la confusion œdipienne perceptibles dans le rapport du père à ses filles se retrouvent dans sa relation à son fils, privé de mère et soumis au charme d'une belle-mère de son âge. Quand Norah découvre l'existence des jumelles, la confusion généralisée s'illustre par la sonnerie de son téléphone, sur la musique de Mrs Robinson<sup>4</sup>.

Le désordre s'est infiltré dans l'histoire présente de Norah, inquiète de voir son compagnon soumettre leurs fillettes à la surexcitation perpétuelle d'un tourbillon d'activités, alors qu'elle avait fait de son appartement le cadre d'une éducation stricte, dans le « désir spirituel d'en finir précisément avec la confusion » incarnée par son père (31). Jakob pourtant, avec ses « démonstrations d'enthousiasme paternel », son « refus ostentatoire [...] d'imposer la moindre contrainte », semble l'exacte antithèse du père défaillant et abusif (ibid.). Mais ne retrouve-t-on pas chez lui une incapacité à établir sa tendresse dans la juste distance éducative que bafouait, chez le père de Norah, l'alliage de la proximité incestueuse à l'éloignement méprisant ? Jakob, lui, tend à substituer la séduction à l'autorité : offrant une succession de plaisirs aux fillettes, qui « imit[ent] » sa voix haletante et sont le soir énervées jusqu'aux larmes, il maintient leur désir en surchauffe permanente<sup>5</sup>. Jakob paraît détruire les principes éducatifs de Norah « avec une allégresse froide, méthodique » : « Elle avait ouvert la porte et le mal était entré, souriant et doux et obstiné » (32). L'inquiétude qu'elle ressent quand sa fille lui téléphone, survoltée par les amusements proposés en son absence, s'alimente sans doute d'une hantise d'exclusion héritée de l'histoire de sa propre mère, de même que l'angoisse qu'elle éprouve à sentir s'éteindre son propre amour maternel au fil de son séjour en Afrique ; que Jakob soit arrivé en France avec une fillette dont la mère, laissée en Allemagne, n'est jamais évoquée, n'est pas rassurant.

La confusion la plus troublante est celle qui rend coupables les victimes. Norah est prompte à se culpabiliser de sa faiblesse devant son père. Plus profondément, elle endure le remords de n'avoir rien fait pour son jeune frère pendant les années où il lui était loisible de le voir – « n'avait-elle pas manqué gravement à Sony, par négligence ? » (61). Or cette culpabilité, elle l'a endossée dès l'âge de douze ans, à sa première visite en Afrique avec sa sœur : « très affectées d'abandonner Sony » (54) à leur retour, elles étaient de surcroît chargées d'un rôle intenable de messagères auprès de leur mère. Elles portèrent ainsi la responsabilité de la conclusion qu'elle tira de leur récit pourtant « précautionneux », convaincue que l'enfant lui était devenu irrémédiablement étranger, et de la froide désolation qui la poussa vers la prostitution (55). Chez Norah, la confusion culmine dans l'amnésie : une photo prouve qu'elle est revenue une dizaine d'années auparavant au Sénégal : désireuse, selon son père de se rapprocher de lui, elle serait repartie déçue par son refus d'épanchement et peut-être par Sony qui « n'était pas au mieux de sa forme » (91). Quel trauma, quel surcroît de honte peut-être, expliquent cette amnésie ? L'oubli devient lui-même, par les dénégations suspectes qu'il engendre, une source de culpabilité<sup>6</sup>.

La culpabilisation broie aussi Sony. Épris de sa belle-mère, il se sentait « coupable et sale » (94), captif d'une situation inextricable : « j'étais, d'une manière irrévocable, marié à la

---

<sup>4</sup> L'intrigue du film – faut-il le rappeler ? – tournait autour de la relation amoureuse entre une jeune fille et le jeune amant de sa mère.

<sup>5</sup> Cette surchauffe est accentuée par le fait qu'il les frustré parfois de l'accomplissement de ces plaisirs, tant il est velléitaire. Dans *Ladivine*, on retrouve ce mimétisme activé entre un père et ses enfants, pour un partage d'excitation explicitement sexualisé, en ce qu'il est initiation à la fièvre d'un désir sans frein.

<sup>6</sup> Le père de Norah évoque ce séjour alors que Jakob, Lucie et Grete les ont rejoints. Voici alors Norah non seulement coupable de ses dénégations, mais coupable de la rectitude même qu'elle a voulu faire régner dans sa maison – ce qui ruine tous ses efforts pour échapper à la confusion : « Car s'ils devaient penser qu'elle avait menti ou dissimulé ou bizarrement oublié, elle apparaîtrait d'autant plus coupable d'avoir exigé et prôné, dans la vie qu'ils menaient ensemble, une telle rectitude » (90).

femme de mon père et les enfants de mon père étaient aussi les miens. Du coup, les secrets de mon père étaient aussi mes secrets, c'est pourquoi je ne peux pas parler de lui bien que je n'ignore rien à son sujet », dit-il au juge (95). Le père en joue odieusement quand il affiche sa mansuétude à l'égard d'un fils dont les aveux couvrent son crime : « Si mon fils Sony affirme être l'auteur de cet acte, je m'incline et je lui pardonne » (96).

L'extrême confusion prend la forme récurrente d'un « démon [...] assis sur le ventre » (61) de Sony, de ses sœurs, figure cauchemardesque qui traverse croyances et les arts, sexualisée notamment sous la forme de l'incube. Or au détour d'une phrase, la perpétuation de la confusion au fil des générations se découvre. Norah perçoit le moteur de la frénésie qui a multiplié pour son père remariages et paternités défailtantes : « ses aptitudes à l'amour et aux égards pour autrui, limitées, sembl[e]nt avoir été consommées dans sa jeunesse au profit de sa vieille mère » (45).

Le deuxième récit décline de semblables facteurs de confusion et leur transmission tragique. Le drame vécu par Fanta se reconstitue en filigrane du discours intérieur de son mari, Rudy Descas, qui s'avoue lui-même son oppresseur. Issue d'une famille pauvre, elle enseignait le français au lycée de Colobane dans l'arrondissement de Dakar, où son collègue l'aurait prise au piège de « ses promesses d'une vie confortable, cérébrale, en tout élevée et attrayante » (126-127). En lui faisant quitter sa famille pour sa propre région natale, dans le Bordelais, Rudy ne s'est pas soucié de ce qui l'attendait en France, à commencer par l'impossibilité d'exercer son métier gratifiant. Il lui a surtout caché les vrais motifs d'un départ qui a fait de lui un déclassé : devenu vendeur de cuisines, alors qu'il était près d'obtenir un poste universitaire, il accumule par frustration les maladresses jusqu'à rendre inévitable son renvoi et fait peser sa rage intérieure sur Fanta et sur leur fils Djibril, après l'évanouissement de l'amour des débuts et l'éloignement de leurs amis.

Mais le récit est surtout centré sur son drame à lui, dont le père s'est suicidé en prison, accusé de l'homicide d'un associé et ami africain qu'il soupçonnait d'escroquerie. Rudy est hanté par l'image de son père assommant cet homme, puis roulant lentement en 4x4 vers sa tête inerte, et par le bruit du crâne broyé, « sec et bref, comme de quelque gros insecte écrasé » (220). Il ne sait s'il s'agit d'un souvenir inventé – issu d'un récit transmis, non sans perversité, par sa mère – ou du vestige d'un trauma infligé par la scène qu'il aurait vue, caché. Son renvoi du lycée de Colobane fut consécutif à une altercation violente avec un élève, qui l'avait traité de « [f]ils d'assassin » (188) et sur lequel il s'est rué avec une fureur meurtrière, avant que deux autres lycéens ne les séparent. Il les a disculpés de l'avoir frappé en s'accusant d'avoir proféré une injure raciste et a recouvert le souvenir du jaillissement de sa propre haine en lui substituant, dans sa propre mémoire, la version d'une agression subie : « le ressentiment général, la colère et la mystification avaient pris leurs quartiers en lui à ce moment-là – lorsqu'il avait choisi de se croire la victime des garçons plutôt que de regarder en face cette haine enrobée de sourires et d'amitié, tout droit issue de Dara Salam où Abel Descas avait assassiné son associé ». À la confusion de sa mémoire, entre amnésie traumatique et refoulement, s'adjoint une confusion de sa personnalité, qu'il sent investie par la violence de son père, « son père à lui, Rudy aux intentions meurtrières nettement et fanatiquement établies en son cœur où se mêlaient sans cesse l'amitié et la colère, l'attachement aux autres et le besoin d'anéantir » (224).

S'y ajoute la confusion distillée par la mère de Rudy, qui exerce sur lui une visible emprise castratrice. Sur son tout jeune fils, elle a reporté un rêve angélique aux allures délirantes, associé à la blondeur, jusqu'à lui décolorer les cheveux. Cette ivresse de blondeur alimente par la suite le rejet de son petit-fils métis. Elle œuvre à abîmer la relation de son fils avec Fanta en accusant la jeune femme d'une liaison – ce dont la conviction qu'il a de sa propre nullité lui interdit de douter. La confusion des sentiments noie les frontières de la rancune dirigée vers sa femme et d'un besoin désespéré d'amour :

« Une nouvelle vague de colère se formait en lui, prête à noyer sa raison, il aurait voulu crier dans le combiné : Je ne te pardonnerai jamais ce que tu m'as fait !

Il aurait pu crier aussi bien : Je t'aime tant, je n'aime que toi dans cette vie, tout doit redevenir comme avant ! » (132)

En ce jour que couvre le chapitre consacré au couple, il lui a lancé cette insulte : « Tu peux retourner d'où tu viens » – entendant par-là les bras de son amant présumé. Rudy provoque l'abandon dont il a la hantise. Pour conjurer le départ de sa femme, il décide de

mener leur fils passer la nuit chez sa grand-mère à la sortie de l'école, activant chez Fanta l'angoisse de l'arrachement de son enfant. Un cycle infernal de violence s'est mis en place. Rudy est la première victime d'un trauma enfantin et c'est sa propre réparation qui est au cœur du récit – ou plutôt, devrait-on dire, la résilience du couple, tant les destinées des époux sont liées, dans les conséquences destructrices du mal subi tout comme dans sa réparation.

On évoquera plus brièvement pour le moment le destin tragique de Khady Demba, abandonnée par ses parents à sa grand-mère, laissée en marge pendant sa brève scolarité d'un système scolaire oppressif<sup>7</sup> puis vouée aux rudes tâches de la domesticité, privée ensuite de ressources par un veuvage précoce et méprisée pour l'infertilité de son mariage. Sa belle-mère ne tarde pas à l'envoyer en France aux mains d'un passeur. Dépouillée, blessée, prostituée pour assurer sa survie et celle de Lamine, le compagnon d'infortune auquel elle s'est attachée, puis trahie et volée par lui, elle est abattue pour finir dans sa tentative de franchir la frontière. C'est la force intérieure qu'elle déploie sur ce chemin de souffrance, en quittant le refuge du « flux laiteux des songes » (306), qui va retenir l'attention. Elle aussi est accablée d'une culpabilité initiale – celle d'avoir fait peser sur son époux, dans le bref temps de bonheur conjugal qui lui fut offert auprès d'un homme bon, une obsession de maternité, et d'avoir vu la frustration de ce désir prendre le pas sur le chagrin de la mort de son conjoint.

La confusion dans laquelle sont entraînés les protagonistes menace donc l'intégrité physique, psychologique, morale de leurs personnes et les relations qu'ils ont tenté de construire sur une béance intérieure dont la profondeur s'est entrouverte à l'aube de leur vie consciente, plus ou moins occultée par leurs efforts pour édifier une vie adulte jusqu'au moment de crise qui ouvre les récits. Un assainissement de la confusion qui mine leur relation à l'autre est alors à la fois la clé et l'enjeu de la réparation de leur intégrité, qui ne saurait se penser dans le solipsisme. Il ne s'agit de rien de moins que de retisser harmonieusement les fils du tissu humain.

### III. LA RÉPARATION DU TISSU HUMAIN

Une dynamique conquérante a fait accéder Norah et Fanta aux métiers d'avocate et de professeure ; elle soulève Khady dans ses tribulations, quand elle se sent affranchie « d'une quelconque volonté d'autrui la concernant » (310). Plus que dans la promotion sociale, c'est dans la résistance à l'humiliation que la fierté, sentiment d'une dignité que rien ne saurait entamer, impressionne. Si Rudy était admiratif devant l'ascension de « l'ambitieuse Fanta » (126), il fut ébloui par la simplicité avec laquelle elle lui ouvrit sa demeure modeste, sans trace d'une honte intériorisant le regard social. Le sentiment de sa dignité rayonne en Khady qui décline fièrement son nom, de sa première apparition à son itinéraire de douleur et au plus profond de son épuisement : l'affirmation de ce nom, foyer de l'intégrité de sa personne, concentre sa « dignité » et sa « différence essentielle » (326) ; à l'instant de sa mort, les mots « C'est moi, Khady Demba » contrediront sa destruction (332).

La culpabilité ressentie par les personnages signale l'attaque de cette dignité par la confusion née de la violence, qu'elle les investisse en menaçant leur identité habitée par l'autre, les prenne pour complices par une emprise qui asservit leur volonté ou les instrumentalise. Les trois héroïnes manifestent leur aptitude à se dégager de cette collusion. Cécile Chatelet la décrit excellemment : elle discerne chez ces trois femmes « la force de ne pas faire subir aux autres les torts que l'on a subis, la force de ne pas reproduire des rapports de violence et de domination dont on a été l'objet – force qui permet, en un sens, de briser la logique d'asservissement qui commandent les sociétés dans lesquelles évoluent les protagonistes » (Chatelet, 2021, 373). Interprétant comme une « disposition bienveillante » la « grâce » qui les habite, elle conclut : « Les trois histoires font alors émerger la figure d'une étrange puissance sans pouvoir, ou plutôt, d'une puissance paradoxale, qui consiste à *pouvoir ne pas exercer le pouvoir* » (*ibid.*).

On songe ici aux analyses de René Girard sur une possible sortie de l'engrenage mimétique de la violence, issue localisée dans la conjonction d'une lucidité démystificatrice et d'un refus radical (voir Girard, [1978] 2001). Ce rejet radical du jeu de la violence – qui

---

<sup>7</sup> Le thème de la confusion apparaît déjà : à l'école, « ce n'était que bruit, moqueries, bagarres et confusion » autour de la fillette survolée par « une litanie de mots indiscernables » dont son attention est détournée par le guet d'une agression possible (281).

expose du reste celui qui l'opère à son déferlement –, il en trouve une figure suprême dans le pardon christique aux bourreaux. L'itinéraire de Khady, trahie par l'ami qu'elle avait nourri par le sacrifice de son propre corps prend l'allure d'une *Via dolorosa* ; la demande de pardon et l'action de grâces montant, dans les dernières lignes du livre, chez celui qui a contribué à la dépouiller accentuent ces résonances évangéliques. Trop ténues pour prêter à une interprétation théologique, elles attirent l'attention sur l'imperméabilité de Khady à la rancune ; lorsqu'elle se navre en regardant Lamine « de ne pouvoir à sa place endosser l'humiliation » (316), elle se dénie le rôle messianique du Serviteur souffrant, non sans que jaillisse une interrogation sur la vertu salvatrice du modèle d'humanité qui va se dessiner sur son visage douloureux et outragé.

La multiplication des figures de doubles dans le roman attire l'attention sur les engrenages décrits par Girard, par lesquels la rivalité se nourrit de la fascination de l'autre, sur le fond d'une dévalorisation intime, la violence s'exacerbant alors en miroir. Chez la mère de Rudy, figure du ressentiment social, la fascination par l'autre se retourne en haine<sup>8</sup>. Elle active cette fascination douloureuse chez son fils en comblant de ses attentions un autre enfant, Manille, son futur patron, et reproduit ce schéma en préférant à son petit-fils « un bel enfant aux yeux clairs, aux cheveux blonds bouclés » (250). Ailleurs, les duos d'enfants, telles Lucie et Grete « rivalis[ent] sourdement pour l'affection » des parents (72), ou se dressent face à un être isolé, qu'ils pourraient eux-mêmes jalouser<sup>9</sup>.

Les protagonistes échappent au piège de la violence mimétique par leur intelligence et leur sens éthique. À la pensée que son père, dans sa solitude, reçoit de la vie une punition méritée, Norah se sent « mesquine et vile » (18), témoignant par là même de sa grandeur d'âme, servie par la lucidité : en quoi une « absolue morale » serait-elle satisfaite de cette vengeance accordée à « sa vertu de fille jalouse » (19) ? Le bon sens s'allie au refus de la compromission avec la violence pour faire comprendre que la vengeance ne répare pas le tort subi. Mais l'extraction du jeu de la violence a un moteur plus puissant encore : la compassion en libère Norah. Loin de savourer l'occasion de mépris offerte par la déchéance de son père, elle en est « ébranlée », puis « bouleversée » (24) ; devant les larmes silencieuses coulant sur le visage de l'homme qui se gave anxieusement, elle s'assoit près de lui et tend son front « au plus près de sa figure mouillée, ravinée » (25) – réponse d'un visage à l'« épiphanie du visage d'autrui » (Levinas [1971] 1990, 217<sup>10</sup>).

La disposition à la compassion est l'antidote de l'esprit de rivalité : Norah pourrait jalouser la beauté merveilleuse des dernières-nées dans la maison de son père, ces enfants si « enviabiles », doubles du duo de fillettes peu gracieuses qu'elle formait avec sa sœur ; mais elle s'agenouille, « souriante », à leur hauteur, protégée par la conscience que le mépris de son père s'étend à toute sa descendance féminine (29). Plus jeune, elle avait su percevoir sous les apparences de l'enfance dorée de Sony la détresse d'une lèvre tremblante, d'un regard perdu « dans le vide » à la mention de sa mère (53). C'est encore ce visage qu'elle scrute dans la cellule où elle le visite et où par le cri du seul prénom de leur sœur, il convoque en elle le souvenir d'un autre visage ravagé, appel d'une autre souffrance (66-67). Résolue à le défendre, Norah reçoit l'appel à responsabilité lancé par la vulnérabilité de l'autre.

Si la libération de la violence est dynamisée par les jaillissements compassionnels, elle s'inscrit aussi sur un trajet intérieur d'élucidation, sans lequel ces jaillissements pourraient ne rester que des bouffées émotionnelles. Sondée, la culpabilité, de mécanisme aliénant, devient un moteur d'évolution.

Bien que Norah impute à Jakob les dysfonctionnements de leur vie familiale, le récit, reflet du travail intérieur qui se fait en elle, éveille des soupçons sur sa propre rigidité : « les

---

<sup>8</sup> Du château viticole où elle a servi comme femme de ménage occasionnelle, elle a rapporté la description à Rudy avec « cette habitude pénible et dégradante [...] de feindre le mépris pour ce qu'elle décrivait », alors que son regard trahissait une « passion frustrée » (128) ; elle léguait ainsi à son fils le fantasme d'une acquisition qui vengerait cette frustration.

<sup>9</sup> Que l'on pense à Norah et sa sœur face à Sony, aux jumelles face à Norah ; le schéma se reproduit dans l'inimitié endurée par Khady de ses belles-sœurs.

<sup>10</sup> « L'expression que le visage introduit dans le monde ne défie pas la faiblesse de mes pouvoirs, mais mon pouvoir de pouvoir. [...] Ce qui veut dire concrètement : le visage me parle et par là m'invite à une relation sans commune mesure avec un pouvoir qui s'exerce, fût-il de jouissance ou de connaissance », écrit le philosophe (Levinas [1971] 1990, 215-216).

valeurs de discipline, de frugalité, d'altière moralité » qui devaient « fonder l'enfance de Lucie » (32) peuvent-elles y suffire ? Un égocentrisme discret et une infiltration de la convention dans l'éthique s'expriment quand elle s'accuse d'avoir commis, en introduisant Jakob chez elle, « un crime à l'encontre de ses propres efforts », dirigés vers « une existence honorable » (33). Leur relâchement est imputé à « l'amour et l'espoir », après « des années de méfiance », consécutives à sa rupture avec le père de Lucie (32). Jakob et Grete semblent avoir œuvré « à détruire le bel aplomb qu'avait enfin trouvé la vie de Norah et Lucie ensemble » (33). Une relation de couple épanouie paraît pourtant plus équilibrante pour l'enfance de sa fille qu'une pureté morale intransigeante, engendrant le risque d'une relation fusionnelle. On se plaît à croire qu'un équilibre puisse être cherché entre la morale de Norah, structurante au risque de la rigidité, et le dérèglement qui menace la joyeuse animation de Jakob<sup>11</sup>. De fait, Norah reconnaît son besoin d'amour et formule le choix final de la confiance. La confiance en soi qui s'exprime – dans le réveil de son amour maternel, dans le secours qu'elle compte apporter à son frère – est retrouvée avec l'exercice de la confiance en l'autre.

L'histoire de Khady renforce cette interprétation : c'est après la mort de son époux que lui est révélé le prix d'une relation de couple dont le choix ne lui avait pas été donné et où son obsession de maternité, forte prescription sociale, avait dévitalisé le plaisir. Le désir de son mari, de « cet homme-là précisément pour ce qu'il avait été », accompagne le surgissement dans sa mémoire de sa « calme figure lisse et sombre », « visage aimé » dont elle n'ose imaginer la dégradation (278-279). Or cette reconnaissance ne prend plus, comme le souvenir qu'elle gardait jusque-là de son mariage, la forme de la culpabilité : elle ouvre la voie à l'écoute de son besoin de tendresse, assumé au risque d'être bafoué. Quand Lamine, dans le contrepoint final, fait monter doucement vers elle, par-delà la trahison et la mort, des confidences sur « ce qu'il adv[ient] de lui », on aime y voir une fécondité de l'amour qu'elle a donné (333).

Le trajet de vérité le plus âpre est celui de Rudy, qui descend vers les obscurités de son histoire en affrontant la conscience de sa faute à l'égard de sa femme. La consommation de son échec provoque une remontée des images du passé. La lucidité sur l'altercation qui le fit renvoyer du lycée et sur l'accès de violence meurtrière dont elle procédait en lui a une action libératrice : « Comment pouvait-il assurer Fanta de sa toute nouvelle intelligence de leur situation ? », se demande-t-il alors (193). Il lui reste à affronter derechef la tentation du meurtre : il pénètre en une scène étrange dans la maison d'un artiste qu'il hait pour avoir tiré gloire et profit d'une statue en laquelle il reconnaît son visage, affublée d'une virilité hyperbolique par laquelle il se sent tourné en dérision. Face à cet homme abandonné dans le sommeil, les images traumatiques qu'il garde de l'assassinat commis par son père remontent en lui et la plus insupportable le précipite hors de la demeure. Il en tire un constat accablant : celui de « l'insidieuse progression du mensonge et du crime, du plaisir mauvais et de la déraison » (222) – de son propre investissement donc par ces forces mauvaises. Sur deux pages se succèdent les questions qui témoignent de son désespoir : « Pourquoi lui faudrait-il, jusque dans le pire, ressembler à son père ? [...] Et n'était-ce pas le digne fils de cet homme-là qui avait pris plaisir à serrer le cou du garçon de Dara Salam, puis, tout là l'heure, à épier le sommeil d'un étranger ? » (222-224). La réponse semble impliquée par la forme interronégative ; la question pourtant, jointe au fait qu'il vient justement de fuir « le pire », la consommation du meurtre, oblige à reconsidérer la fatalité de l'enchaînement.

Dans cette scène l'appel de la vulnérabilité de l'autre, figuré par les mains confiantes de l'homme endormi, fait obstacle au meurtre. Cet appel, Rudy l'avait rejeté quand sa décision de mener Djibril chez sa mère avait arraché à Fanta « une plainte, presque un sanglot qui lui pinça douloureusement le cœur » (130). Il continue pourtant à retentir dans son discours intérieur, parallèlement au trajet de vérité qu'il accomplit. Quand Fanta décroche le téléphone sans savoir qui l'appelle, il s'émeut de découvrir « quelle tristesse, quel morne désespoir, quelle mélancolique réapparition de son accent » se trahissent dans sa voix (122). Au près d'une cliente chez qui il a installé une cuisine mal conçue, ultime faute professionnelle qui le voue à

---

<sup>11</sup> Cette hypothèse pourrait être corroborée par le rapprochement avec *Ladivine*, où s'évanouit l'emprise inquiétante du père sur ses enfants – mutation très étrange laissant entrevoir, sous la tournure fantastique du récit, une certaine plasticité des comportements humains.



perdre son emploi, il prend conscience de la détresse de cette femme qui a englouti ses économies dans ce ratage ; le sens de la rage qu'il avait ressentie à l'entrée de la demeure devant le saccage d'une glycine lui apparaît – il était l'image de sa propre violence à l'égard de Fanta. L'ouverture à la détresse de l'autre accompagne la reconnaissance de ses fautes. « Tu viens trop tard et je me meurs » (208)...La voix de Fanta résonne en lui, puis croasse, comme émanant de la buse en laquelle s'incarne la culpabilité de Rudy. Pourtant, une douceur ténue s'entremêle à la rudesse de cette accusation, dont la double profération enserre les mots du mari : « Il n'était point besoin, Fanta, de m'envoyer cet affreux oiseau justicier » (*ibid.*). Pour la première fois, et même si ce n'est que sur le théâtre intérieur de la conscience de Rudy, les voix des époux dialoguent par-delà la barrière de méfiance qui faussait leurs échanges de paroles. C'est à un autre visage fragile qu'on peut prêter un effet libérateur décisif, celui dans le rétroviseur de son fils anxieux, « petite figure d'un brun très pâle » (241). Il mesure à ce moment combien Djibril lui est devenu étranger. Mais chez la grand-mère de l'enfant, éperdue d'admiration pour un autre bambin, il va voir se rejouer un scénario de sa propre enfance – avec son fils dans son propre rôle. À la compassion protectrice envers Djibril s'allie celle qu'il s'autorise à son propre égard ; en extrayant le petit de la maison de sa grand-mère, décidé à une rupture définitive, c'est lui-même qu'il extrait de la confusion œdipienne.

Quelle action revient à Fanta dans ce processus ? Son attitude demeure énigmatique : des paroles agressives sont rapportées, fantasmées peut-être. Une réserve silencieuse domine chez elle. Son mari la perçoit comme un « rempart », défensif, d'indifférence contre lequel s'enflamme sa colère (123). Mais ce mutisme est aussi l'espace dans lequel s'effectue la descente en soi de Rudy, dans le long développement d'un discours intérieur. Le retrait de Fanta dans le silence ne serait-il pas provocation et condition de cet itinéraire de vérité ? Du souvenir des premiers temps heureux de leur mariage, Rudy garde la nostalgie de l'amour inspiré et donné. Cet amour est allé au meilleur en lui : il soupçonne qu'elle a aimé en Manille, son amant présumé, « le talent de miséricorde » qu'elle aimait en lui aussi (154). La réalité de la liaison dont elle est accusée, du reste, n'est pas plus avérée que démentie, mais une évidence s'impose, c'est qu'elle n'a pas quitté Rudy pour un autre. Et la vision qui clôt le récit fait apparaître une vision pleine de grâce devant les yeux de la voisine que le mari charge de surveiller sa femme et qui fut peut-être un des agents de la dénonciation de sa présumée liaison : le visage de Fanta s'élève « comme une branche miraculeuse » au-dessus de la haie de laurier qui sépare les demeures, souriante, déclenchant chez la vieille femme un salut de la main hésitant, auquel répond un geste de paix tracé « doucement, avec intention et volonté » (258).

Les personnages qui s'extraitent de la violence diffusent une grâce et une douceur libératrices, qui circulent entre les protagonistes : la jeune Khady dispense à Norah « sourires et petits signes de tête », et par sa fierté calme « chass[e] un peu l'irritation de son cœur, la fatigue inquiète et le ressentiment » (23). Cette paisible assurance, elle la tient elle-même de sa grand-mère, femme rude qui avait néanmoins su reconnaître en elle « une petite fille particulière nantie de ses propres attributs » (266). L'action de grâces que Lamine fait monter vers elle est précédée par la résurgence en sa mémoire du visage de son aïeule et de celui de son mari, « qui lui souriait d'un éternel et charitable sourire » (*ibid.*). À l'état des fatalités familiales et sociales fait pièce un courant de grâce contraire.

#### IV. AMBIGUITÉS RÉMANENTES

Les contrepoints en lesquels les trois récits s'achèvent et se rejoignent pour un effet choral font ainsi pleinement office de dénouements : une libération psychique se consomme dans la confiance qui envahit Norah, le retour plein d'entrain de Rudy accompagné du sourire de son fils<sup>12</sup> vers la maison où sourit Fanta, l'identification de Khady à l'oiseau qui plane au-dessus de sa chute finale et de la reconnaissance de Lamine.

Toutefois, le lecteur reste libre de douter que cette libération change quoi que ce soit à l'ordre du monde. Certes, le cœur et la raison reconnaissent volontiers dans le « non » opposé à la violence et à l'humiliation une voie universalisable de salut face à leurs engrenages redoutables. Mais la confiance dans leur victoire sur les forces de confusion reste de l'ordre du pari anthropologique et métaphysique, récusant le pessimisme tragique qui a vidé le ciel des

<sup>12</sup> « L'enfant lui sourit largement, totalement, pour la première fois depuis bien longtemps » (257).

fatalités antiques pour les faire descendre dans l'intériorité des psychés et l'immanence des entraînements historiques. La romancière, malgré les impulsions explicites qui orientent la lecture vers la reconnaissance d'une force paradoxale émanant des héroïnes, ne dénoue, à l'issue du livre, que la crise intérieure des personnages, et encore ce dénouement peut-il paraître teinté d'illusion : Khady meurt, Rudy et Fanta sont laissés à la marginalisation qu'implique la perte de leurs emplois ; quant à Norah, on s'interroge sur la façon dont elle sauvera le frère qui s'obstine à plaider coupable. Que vont devenir les jumelles, reléguées dans leur famille lointaine ? Qu'en est-il de la mère de Grete, dont le souvenir semble avoir déserté toutes les consciences ? Faut-il vraiment se réjouir de la « concorde définitive » dont se félicite le père, depuis le flamboyant où Norah est venue se nicher à son tour (98) ? Le projet de tirer Sony de prison ne suppose-t-il pas le sacrifice de cette concorde au nom de la justice, celui de la compassion qui la porte vers son père au nom de celle qu'éveille son frère ? L'image finale de son attraction dans l'arbre ne signerait-elle pas sa définitive soumission ?

Les forces salvatrices elles-mêmes que constituent grâce et bonté ne sont pas sans ambivalences. L'hostilité couve sous la bienveillance. Rudy comprend que l'« amitié excessive, délibérée, anxieuse » (185) qui le portait vers le fils d'un pêcheur de Dara Salam – celui-là même qu'il allait tenter d'étrangler – émanait de son désir de recouvrir le traumatisme auquel s'associait ce lieu et d'en contenir l'effet, qu'elle pouvait souterrainement « virer à la haine », qu'elle « était peut-être de la haine » (185-186). La grâce elle-même peut recouvrir une glaciation intérieure : le thème fait sa première apparition dans la « mince silhouette flexible et gracieuse » de Sony, qui tend les bras en souriant à ses sœurs, « aussi étincelant et léger qu'elles étaient ternes et graves » (53). Elle est pour lui un moyen de survie. Elle résistera à sa glissade dans la confusion orchestrée par son père – Norah verra toujours dans son visage dévasté de prisonnier « la bonté même » (85) – mais ne la conjurera pas<sup>13</sup>. La grâce ultime des personnages n'aurait-elle pour valeur que sa beauté éthique ? A-t-elle une vertu agissante ? Elle a le pouvoir de faire se lever la main d'une vieille voisine méfiante – mais le signe est bien tenu.

Les irruptions du fantastique confortent ce trouble. Étrangement inexplicable est l'arrivée à Dakar de Jakob et des fillettes, inattendue de Norah<sup>14</sup> ; sous son allure réconfortante, ne réitère-t-elle pas la séduction jadis opérée par son père sur son beau-père, pour neutraliser toute réquisition de justice contre son accaparement de Sony ? Et plus étrange encore est l'apparition, au-dessus de la terrasse de l'hôtel où Norah a vu le trio, d'un oiseau « qui abattit soudain sur la terrasse le froid d'une ombre excessive, anormale » (69) – telle une figure maléfique du père, identifié à un volatile<sup>15</sup>. Mais cet obscurcissement annonce aussi « le demi-jour [...] soudain inexplicable » qui tombera sur le visage de Lamine, ombre douce portée le vol d'un oiseau qui s'éloigne à l'horizon de son ultime action de grâce à Khady (333). Le symbole peut s'inscrire dans un réseau qui allège progressivement sa part d'ombre ; mais cette construction même est laissée au soin du lecteur, à la fois par la multiplicité de sens propre au symbole et par la multiplicité des images avec lesquelles il entre en réseau. Au lecteur aussi revient l'ultime décision de voir la puissance inquiétante de certaines images altérer l'ensemble du réseau jusqu'à assombrir les plus lumineuses, seraient-elles finales, ou d'orienter en sens inverse son interprétation.

Quelques observations du symbolisme aviaire suffisent à le montrer. La buse qui menace Rudy et qu'il pense envoyée par Fanta est une figure évidente de sa culpabilité, qui le tourmente, puis s'adoucit pour l'appeler à rentrer chez lui, et qu'il écrase pour finir. Mais le

---

<sup>13</sup> Norah « savait maintenant que [son] sourire ne visait qu'à garder secrète et intouchée une misère qui ne se pouvait traduire » (66).

<sup>14</sup> Comment aurait-il pu traverser la frontière avec Lucie sans une autorisation expresse de sa mère, qui seule détient l'autorité parentale ? Faut-il supposer une amnésie de Norah sur leur projet de se retrouver à Dakar immédiatement après sa propre arrivée ?

<sup>15</sup> Le « vieil oiseau épais, à la volée malhabile et aux fortes émanations » (21) l'aurait-il prise au piège de sa pitié ? Terrible est aussi la métamorphose des mains des belles-sœurs de Khady : supports d'une épiphanie de leur vulnérabilité, « empreintes d'une ingénuité, d'une fragilité qui n'étaient pas dans le caractère de ces femmes mais qui dénonçaient soudain pour Khady celles de leur mort » (269), elles se montrent brusquement « provocantes, dangereuses, indéchiffrables » (270), quand un acquiescement moqueur est donné à son exil.

sens univoque que suppose ce décryptage allégorique reste affecté par le tremblé d'une incertitude. Des menaces ne couvent-elles pas dans cet écrasement qui atteint un oiseau associé à Fanta, et qui rappelle celui dont fut coupable le père de Rudy ? L'écrasement de la culpabilité défait-il l'écrasement criminel ? Ou le broiement du volatile laisse-t-il entrevoir un enfermement tragique dans la violence ? Quant à l'expression en Khady de la certitude que son « propre » est « de ne pas toucher terre, de flotter éternelle, inestimable, trop volatile pour s'écraser jamais », elle précède immédiatement « l'instant où son crâne heurt[e] le sol » : l'« oiseau aux longues ailes grises » qui franchit à sa place le grillage de la frontière est-il la figure de sa libération, ou de son illusion (332-333) ?

Ces ambivalences traduisent certes la complexité des mouvements intérieurs qui s'incarnent dans les figures fantastiques<sup>16</sup>. Mais elles mettent aussi sur la piste d'une fonction très particulière des irruptions du fantastique dans l'économie des récits : celle de signaler les choix laissés au lecteur. Croire dans la grâce de la résilience, c'est-à-dire dans l'effet réparateur que la victoire des personnages sur la violence et la honte diffuse autour d'eux reste une décision de lecture, choisie et assumée sur la liberté d'autres interprétations laissées ouvertes par le texte. La lecture qui opère ce choix se modèle sur la décision existentielle des protagonistes qui, au risque de la déception, se libèrent de la peur de l'autre, d'eux-mêmes et de la vie. L'option de lecture recouvre alors l'option existentielle des personnages – en toute conscience de la part d'incertitude qu'elles assument l'une et l'autre.

## V. CONCLUSION

Les complexités des trois récits invitent à interroger la notion de résilience intuitivement convoquée pour rendre compte de leur convergence. Il est clair que si les protagonistes luttent pour s'extraire de la confusion aliénante générée par les emprises, agressions et traumatismes qui pèsent depuis leur enfance sur leur existence, le récit ne dessine pas pour eux l'issue d'une intégration sociale, ni même d'une survie physique. Si tous s'achèvent sur un rebond, il n'est, dans le dernier, que celui d'un regard vers le ciel dont l'élévation contredit l'écrasement d'un corps épuisé. Pourtant, il serait bien hâtif d'en conclure à un refuge de l'espérance dans un ailleurs surnaturel<sup>17</sup> : c'est au creux même de la vie que les personnages échappent à la mort – à celle qui justement sévit au présent dans l'existence, pour la dévitaliser. La résilience pourrait être ainsi chez eux la faculté d'échapper à la *vie morte*, celle que leur fait connaître le réflexe du repli sur soi pour une préservation sans autre but que de fuir la souffrance. En refusant la collusion avec l'exercice mortifère de la violence, quand bien même il faudrait y laisser la vie, ils restaurent en eux la dignité de la personne humaine et l'affirment hors d'atteinte de toute humiliation. Les termes par lesquels la personne se définit communément s'en trouvent repensés : volonté, liberté, responsabilité se concentrent, alors même que tout exercice peut leur paraître refusé, dans le *non* qui résiste à la violence. C'est particulièrement la responsabilité, faculté de répondre de soi et à l'autre, qui culmine dans l'attestation de soi que constitue la profération de son nom, la substitution de la faute assumée à la culpabilité imposée et la réception de l'appel lancé par la vulnérabilité d'autrui.

Mais les ambivalences dont se tissent les récits rendent impossible d'en extraire quelque enseignement psychologique ou pratique assertif, quelque considération sociologique ou géopolitique approfondie, ni même quelque réflexion philosophique et morale explicite. La comparaison avec un roman de Laurent Gaudé paru trois ans auparavant, qui décrit un périple de migrants vers l'Eldorado européen et s'achève, comme l'histoire de Fanta, par une course à l'échelle vers l'enclave espagnole de Ceuta, le manifeste (Gaudé, 2006). Il s'agit moins, pour Marie NDiaye, de sonder dans *Trois femmes puissantes* le tragique de l'action qui affleure dans les récits ou les tenants et aboutissants des drames d'actualité identifiables en chacun d'eux, même si son lecteur peut se sentir provoqué à cette réflexion. Ce lecteur, elle le ramène surtout à la question fondamentale qui va gouverner sa propre interprétation du roman : celle de la

---

<sup>16</sup> Cela n'a évidemment pas échappé à la critique. Le fantastique, note Christine Genin, « naît tout naturellement des pensées les plus secrètes des personnages, qui prennent la forme de métaphores obsédantes » (Genin, 2022).

<sup>17</sup> La dérision qui vise le délire angélique de la mère de Rudy fait obstacle à cette interprétation, tandis que le thème angélique investit les personnages que raccorde un lien humain de responsabilité.

confiance à accorder – ou à refuser – à une bonté originaire<sup>18</sup> de l'humain, malgré tout ce qui le défigure et l'aliène dès l'enfance, et de la vie, malgré les forces mortelles qui la travaillent.

## RÉFÉRENCES

- Chatelet, C. (2021). Université Sorbonne nouvelle-Paris 3: *Les formes du pouvoir. Possibles narratifs et société dans la fiction française contemporaine*, thèse de doctorat, 09/12/2021.
- Genin, C. (2022). « *Trois femmes puissantes* (M. NDiaye) - Fiche de lecture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 mars 2022. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/trois-femmes-puissantes/>.
- Girard R. ([1978], 2021). *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, entretien avec J.-M. Oughourlian et G. Lefort. Paris : LGF, coll. « Le Livre de Poche ».
- Levinas E. ([1971], 1990). *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Paris: Le Livre de poche, coll. « Biblio Essais ».
- NDiaye, M. ([2009], 2021). Paris: Gallimard, coll. « Folio », 2021.
- NDiaye, M. (2009) « La discrète empathie », entretien avec L. Clair, *Le Matricule des anges*, n° 107, octobre 2009.
- NDiaye, M. (2013). *Ladivine*. Paris : Gallimard.

---

<sup>18</sup>Par ce mot, préféré à l'adjectif *originel*, on entend ici désigner moins une origine temporelle qu'une qualité constitutive.