

Le jeu des intertextualités dans *Trois femmes puissantes*

Margarete Zimmermann

I

Les voix – voix de narratrices ou de personnages, voix jeunes ou âgées, lointaines ou proches dans le temps ou l'espace – sont omniprésentes dans l'œuvre de Marie NDiaye. Elles murmurent, crient, chuchotent, s'enragent ou se taisent, peuvent occuper une position de force, dominer ou étouffer d'autres voix, celles de ceux qui parlent peu ou pas du tout. Dans sa pièce de théâtre *Hilda*¹, c'est la voix de Madame Lemarchand, la patronne, qui couvre la voix d'Hilda, sa victime et en même temps l'objet d'un désir trouble. Ces voix interrogent également la réalité ambiante, la scrutent, dévoilant les dessous de la réalité soi-disant banale pour en faire surgir des démons – comme par exemple dans sa dernière pièce *Les Grandes Personnes*² où la pédophilie d'un instituteur (« fils unique et modèle ») se révèle au grand jour à travers la voix de « Madame B. » pourtant couverte par les voix anonymes de ceux qui ne veulent pas savoir : « On s'en fout ! On ne la croit pas ! »³

Les voix ndiayiennes nous font également découvrir les couches profondes d'un chapitre de l'histoire allemande qui est loin d'être achevé et auquel il faut « penser sans cesse », comme dans son texte presque éponyme sur Berlin *Y penser sans cesse*⁴, le premier que

¹ Voir Marie NDiaye, *Hilda* (Paris : Éditions de Minuit, 1999).

² Voir Marie NDiaye, *Les Grandes Personnes* (Paris : Gallimard, 2011).

³ Ibid., 35.

⁴ Voir Marie NDiaye, *Y penser sans cesse* (Bordeaux : Éditions de l'Arbre vengeur, 2011). À l'origine, ce texte faisait partie du projet multimédia *Die Dichte*, conçu par Denis Cointe. Le livre est paru chez l'éditeur bordelais L'Arbre vengeur avec des photographies de Denis Cointe et une traduction allemande de Claudia Kalscheuer.

l'écrivaine consacre à cette ville. Il s'agit d'un poème en prose dans la lignée de ceux de Marina Tsvétaïéva, d'un dialogue poétique entre une voix dominante, celle de la mère, et celle, plus faible, mais parfaitement audible de son jeune fils, étranger comme elle. La langue proférée par la voix du garçon est traversée de mots allemands qui la rendent hybride – et « étrangère » à la mère. C'est au cours de leurs échanges verbaux que se révèlent petit à petit les secrets d'une assez banale « maison jaune » située dans le quartier de Charlottenburg et jadis habitée par la famille juive des Wellenstein dont les membres furent tous déportés en août 1943 et assassinés dans un camp de concentration.

À ces voix humaines viennent se mêler des voix de textes⁵, littéraires et autres, et celles de certains films. Dans toute l'œuvre de Marie NDiaye, les vêtements sont également hautement sémiotisés. En effet, ces textes véhiculés par ses écrits peuvent également se réduire à des devises martiales imprimées en anglais sur un tee-shirt d'adolescent et qui écrasent presque son porteur. C'est le cas notamment, dans *La Sorcière*, du jeune et timide Steve qui semble s'écrouler sous le poids des inscriptions emblématiques lisibles sur ses vêtements d'enfant.⁶

On observe un procédé analogue dans *Trois femmes puissantes*, où les belles-sœurs de la jeune veuve sénégalaise Khady Demba sont vêtues de jupes dont le tissu représente

[d]es serpents se mordant la queue, gris sur fond jaune, et les gais visages féminins, bruns sur fond rouge, surmontant l'inscription *Année de la Femme Africaine* [...] serpents et visages multipliés par dizaine, monstrueusement écrasés là où le tissu plissait.⁷

Il s'agit là d'un commentaire ironique sur l'émancipation des femmes africaines que l'histoire de Khady Demba affirme et dénie en même temps. En même temps, comme ces serpents et visages « dansaient

⁵ Dans *En famille* (Paris : Éditions de Minuit, 1991), on perçoit ainsi les échos du roman mélodramatique *Sans famille* d'Hector Malot, de l'*Odyssée* homérique, de la très médiévale *Légende de Saint-Alexis* et de bien d'autres textes encore.

⁶ Voir Marie NDiaye, *La Sorcière* (Paris : Éditions de Minuit, 1996), 25 : « Alors je m'aperçus, comme Steve avait ouvert son blouson, que des dizaines de mots parsemaient en tous sens les vêtements de l'enfant, son polo, son pantalon de sport, ses baskets : LITTLE BEAR – BEST TEAM – HEADING FOR NY – BIKES AND CARS – HI MAN. »

⁷ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes* (Paris : Gallimard, 2009), 258.

une ronde mauvaise dans son esprit »⁸, pour Khady, ils incarnent la sourde menace d'un pouvoir maléfique.

Ce jeu d'intertextualités aux supports divers confère une densité particulière aux textes de cette écrivaine qui n'abat que rarement son jeu. Cette intertextualité souvent ludique que pratique Marie NDiaye donne à ses œuvres un côté parfois énigmatique, souvent provocant et troublant – et parfois comique.

Mais qui dit intertextualité se prononce en même temps sur une certaine conception de la littérature, comme l'illustrent les débats récents sur les plagiat, notamment au sujet de Marie Darrieussecq.⁹ Sans vouloir entrer dans les détails de ces controverses, force est de constater qu'il est extrêmement difficile, pour l'époque contemporaine, de marquer les « frontières » entre les textes, les images et les voix. Les textes littéraires contemporains se situent au confluent de voix textuelles, filmiques, artistiques, etc. mais aussi de voix qui se réfèrent à des strates psychiques du moi producteur de ces textes. Il convient donc de parler d'une circulation de segments textuels qui diffère en intensité et en hétérogénéité et dont varie également l'ancrage dans le passé.

Enfin, il paraît également important d'adopter une terminologie différenciée lorsqu'on décrit la présence d'intertextes dans un autre texte, leur manière de « l'habiter » qui diffère d'un texte littéraire à l'autre. On pourrait exprimer ces divergences par des nuances dans la modulation de la voix : certains intertextes se manifestent comme des cris, d'autres comme des chuchotements, des murmures ou sous d'autres formes sonores.¹⁰

⁸ Ibid.

⁹ Celle-ci a été attaquée à deux reprises, une fois en 1997 par Marie NDiaye, une seconde fois en 2010 par Camille Laurens. Dans *Rapport de police*, Marie Darrieussecq s'insurge contre une appréhension du texte littéraire comme un terrain de « chasse gardée » bien démarqué où il serait possible de dissocier les idées thématiques et imaginaires « appartenant » à un certain écrivain de ceux « appartenant » à un autre. Voir à cet égard Marie Darrieussecq, *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction* (Paris : P.O.L., 2010), 18sq.

¹⁰ On peut également se demander dans ce contexte si nos concepts habituels d'intertextualités sont des instruments adéquats pour analyser ce jeu de voix textuelles qui traversent un roman de l'extrême contemporain ; et si ces nouvelles réalités textuelles n'exigent pas que nous repensions ces concepts pour les remplacer par d'autres concepts plus aboutis.

Trois femmes puissantes apparaît comme une chambre d'échos particulièrement intéressante où résonnent des textes de genres et d'époques très divers. Je tenterai ici d'en montrer le fonctionnement sans pourtant prétendre avoir saisi toutes les voix textuelles qui parcourent ce roman.¹¹ En ce qui concerne les théories de l'intertextualité, je me baserai sur une conception à la fois plus restrictive que celle de Julia Kristeva et moins formalisée que celle de Gérard Genette, en faisant quelques emprunts à Renate Lachmann et à Tiphaine Samoyault et à leur manière de penser l'intertextualité comme une « mémoire de la littérature »¹², de même qu'à l'approche plus pragmatique de Manfred Pfister et d'Ulrich Broich.¹³ La conception textuelle sous-jacente à cet article appréhende le texte comme « un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture »¹⁴, selon la célèbre formule de Roland Barthes. En même temps, je tends à concéder une certaine autonomie à l'auteur(e) qui organise jusqu'à un certain degré le jeu des signes intertextuels afin de les rendre « lisibles » aux lecteurs de son texte.¹⁵

II

Ce roman, où l'Afrique est présente de manière explicite pour la première fois dans l'œuvre de cette écrivaine, nous confronte à un titre apparemment paradoxal et « d'une trompeuse simplicité » comme le constate le sociologue Éric Fassin : « Sans doute le livre est-il composé de trois récits distincts, mais peut-on dire, et en quel sens, que le lecteur y rencontre bien < trois femmes puissantes > ? »¹⁶ Il souligne

¹¹ Voir aussi Marta Montesarchio, « *Trois femmes puissantes* di Marie NDiaye : come un testo supera i suoi limiti attraverso intertestualità e simbolismo », dans *Quaderni di filologia e lingue romanze* 24 (2009) : 39-66.

¹² Je renvoie à sa synthèse fort utile. Voir Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature* (Paris : Nathan, 2001).

¹³ Voir le volume co-édité par ces deux auteurs : Ulrich Broich et Manfred Pfister, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen : Niemeyer, 1985.

¹⁴ Roland Barthes, *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens. 1968-1971* (Paris : Éditions du Seuil, 2002), 43.

¹⁵ Voir à cet égard Uwe Lindemann, « Intertextualitätsforschung », dans Jost Schneider (éd.), *Methodengeschichte der Germanistik* (Berlin/New York : De Gruyter, 2009), 269-287.

¹⁶ Eric Fassin, « Puissance paradoxale des femmes chez Marie NDiaye », dans *Nouvelle Revue Française* 593 (2010) : 153.

également le potentiel provocateur de ce titre qui amène ses lecteurs à réfléchir sur les représentations des rapports entre les sexes dans ce roman.

Mais pourquoi ne pas lire ce titre comme un premier signal intertextuel, comme le rappel d'une tradition proto-féministe, celle des « femmes fortes » célébrées par un célèbre recueil du XVII^e siècle, *La Galerie des femmes fortes* (1647) de Pierre Le Moyne, magnifiquement illustrée par Abraham Bosse ? Ce livre composé pour Anne d'Autriche démontre la force de certaines femmes de l'Ancien Testament – notamment de Judith, d'Esther et de Jahel –, qui se trouvent dans une situation apparemment désespérée et s'en sortent victorieuses. Si Marie NDiaye substitue l'adjectif « puissantes » à « fortes », c'est parce que la sémantique de l'expression « femmes fortes » a bien évolué depuis le siècle classique et que cet adjectif désigne de nos jours des femmes (trop) rondes.¹⁷

Ce qui me paraît plus intéressant encore est que le livre philogyne de Pierre Le Moyne renvoie à une autre manière de penser la force féminine, une force qui paraît aussi paradoxale que celle des protagonistes de Marie NDiaye, car dans ce catalogue de femmes d'exception il peut s'agir de la force d'une martyre ou d'une victime.¹⁸ Ainsi, la piste intertextuelle établie dès le titre du roman renvoie déjà à sa fin, à l'histoire de Khady Demba, où cette force féminine paraît particulièrement « paradoxale ». Avec ce personnage nous assistons à une évolution étonnante, celle d'une veuve « sans biens ni enfants »¹⁹, devenue « une pauvre chose » au sein de la famille de son mari et dont le corps se dégradera au cours du récit. La dernière étape est en effet marquée par la laceration du corps de Khady Demba dans les barbelés du

¹⁷ À propos des difficultés que pose la traduction de ce titre en italien, voir Danilo Vicca, « « Forti » o « potenti » le donne di Marie NDiaye ? Sulla traduzione italiana di *Trois femmes puissantes* », dans *Quaderni di filologia e lingue romanze* 24 (2009) : 67-76.

¹⁸ Voir à cet égard Margarete Zimmermann et Roswitha Böhm, « Eine neue Galerie der starken Frauen », dans *ibid.* (éds.), *Bedeutende Frauen. Französische Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen des 16. und 17. Jahrhunderts* (Munich/Darmstadt : Piper/Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999/2008), 7-17, 249-251.

¹⁹ NDiaye, *Trois femmes puissantes*, 252.

« grillage séparant l’Afrique de l’Europe »²⁰ – et par sa métamorphose en « pur esprit » et en « oiseau aux longues ailes grises ».²¹

Le roman se divise en trois parties, trois récits distincts qui au premier regard semblent peu liés les uns aux autres.²² À cet égard, Ida Porfiro parle pertinemment d’un

roman fracturé, entravé, à l’image des vies qui y sont déployées, qui ont toutes connu une césure violente, de celles dont on ne se relève pas, qui pourrissent tout le reste de la vie et qui font qu’on devient autre, étranger à sa propre existence...²³

Il y est question des destins de trois femmes, Norah, Fanta et Khady Demba, dont les projets de vie se situent entre l’Europe et le Sénégal. La cohésion interne entre ces trois parties est garantie par des procédés divers : tout d’abord au niveau de l’histoire par les liens sociaux entre certains protagonistes et par leur présence dans les autres parties du roman. Ainsi, Khady Demba apparaît déjà comme une ombre furtive à deux endroits dans la première partie du roman.²⁴ Elle est aussi la cousine de Fanta qui, dans la troisième partie, est décrite par sa famille africaine comme quelqu’un qui a « réussi » en Europe²⁵.

²⁰ Ibid., 313.

²¹ Ibid., 316. À cet endroit, les analogies avec le martyr des saints chrétiens – torturés, lacérés, « grillés » – et dont les âmes victorieuses s’évadent des corps suppliciés deviennent évidentes.

²² Cette structure a intrigué certains critiques. Voir à cet égard Felicitas von Lovenberg, « Die Dämonen, die sie riefen », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (25/6/2010) : « Doch leider ist der gefeierte Roman *Drei starke Frauen* weder ein Roman noch ein Meisterwerk. Das Buch versammelt drei eigenständige, dabei natürlich subtil miteinander verbundene Erzählungen über Frauen zwischen Afrika und Europa, deren mittlere mit hundertsechzig Seiten fast Romanstärke hat. » Par contre, pour Marta Montesarchio (« *Trois femmes puissantes* di Marie NDiaye : come un testo supera i suoi limiti attraverso intertestualità e simbolismo », 56), la cohésion du roman est triple et résiderait dans « la tematica identaria e i simboli presenti » dans des « caratteristiche formali » et dans le contrepoint final de chacun de ces trois récits.

²³ Ida Porfido, « *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye, ou « comment s’extraire [...] de ce rêve infini, impitoyable, qui n’était autre que la vie même » », dans Matteo Majorano (éd.), *Écrire le fiel* (Bari : Edizioni B.A. Graphis, 2010), 34.

²⁴ Elle fait tout d’abord son apparition comme aide domestique chez le père de Norah (voir NDiaye, *Trois femmes puissantes*, 22 sq.), ensuite comme témoin dans l’affaire de l’assassinat de la jeune épouse de celui-ci (voir *ibid.*, 91).

²⁵ Voir *ibid.*, 257, 259.

La cohésion est également assurée au niveau du discours, notamment grâce au motif des oiseaux qui traverse tout le roman²⁶ et renvoie à une constante de l'œuvre de Marie NDiaye. Par ailleurs, l'auteure y développe une réflexion tout à fait particulière sur le corps. Il y a d'abord un regard sur les corps genrés (et sur les vêtements), sur « la froide luminescence du corps recroquevillé »²⁷ du père et sur ceux, plus fragilisés, des femmes. Mais les corps sont surtout révélateurs d'émotions. Plus brutalement que le rougissement de la Princesse de Clèves qui fonctionne comme un « aveu du corps et un détecteur de mensonge »²⁸, les défaillances physiques des protagonistes masculins et féminins de Marie NDiaye traduisent une sorte de resurgissement des émotions trop longtemps opprimées.²⁹ En même temps, ces réactions physiques extrêmes, ces tics et ces « signes du corps »³⁰ apparaissent comme une révolte des corps (modernes) contre toutes les contraintes – sociales, psychiques, esthétiques – qui leur sont imposées.

Ainsi, dans *Trois femmes puissantes*, nous sommes confrontés aux « larmes acides »³¹ de Rudy Descas, à celles de Norah qui se fond « en larmes, de gros bouillons de pleurs que ses mains étaient impuissantes à essuyer »³² et aux « joues ruisselant de pleurs »³³ et sueurs d'angoisse de Khady.³⁴ Quant au « passeur » de celle-ci, il se distingue par un tic nerveux, « sa façon de se mordiller la lèvre inférieure, si bien que

²⁶ Sous forme d'un père-oiseau dans I, d'une buse menaçante dans II, et de présences particulièrement denses dans III : Khady Demba aperçoit autour d'elle des « choucas et mouettes » (ibid., 264, 265), ensuite des « corbeaux noir et blanc » (ibid., 269, 270, 272), et elle sera plus tard livrée à un « passeur » qui se métamorphose en corbeau au fur et à mesure du voyage (voir ibid., 270, 271, 273, 274, 276), en « oiseau féroce au pied léger » (ibid., 273).

²⁷ Ibid., 41.

²⁸ Irene Albers, « Körper – Macht – Leidenschaften : das Erröten der *Princesse de Clèves* », dans Ingrid Kasten, (éd.), *Machtvolle Gefühle* (Berlin/New York : De Gruyter, 2010), 277.

²⁹ Si le physique s'impose de manière plus brutale, ceci traduit tout d'abord le recul du « seuil de la pudeur » depuis le XVII^e siècle.

³⁰ Ibid., 284.

³¹ NDiaye, *Trois femmes puissantes*, 235.

³² Ibid., 70.

³³ Ibid., 250sq.

³⁴ Ibid., 278 : « L'obscurité était profonde, lourde. Khady pouvait sentir les filets de sueur rouler sous ses bras, entre ses seins, au creux de ses genoux qu'elle avait tenus repliés. »

le bas de son visage, comme la mâchoire d'un rongeur, était toujours en mouvement »³⁵ qui annonce sa lente métamorphose en corbeau³⁶.

Mais il y a aussi ces blessures qui ne guérissent pas, comme c'est le cas de l'eczéma de Sony³⁷ ou les deux plaies de Khady, celle de son « mollet droit »³⁸ et celle de son sexe qui ne cesse de brûler³⁹. L'incontinence urinaire de Norah⁴⁰ et les démangeaisons gênantes qui tourmentent Rudy Descas⁴¹ sont d'autres signes encore de troubles émotionnels.

Les trois parties du roman acquièrent une cohérence interne grâce à une « poétique du mouvement »⁴² qui leur est inhérente : les protagonistes, dont les prénoms renvoient à une (fausse) couleur locale, culturelle ou sociale⁴³, sont en perpétuel mouvement. Ils voyagent à travers l'Europe – dans la « France profonde », dans un Sud-Ouest marqué par un régionalisme portant l'empreinte de la mondialisation –, à travers l'Afrique ou entre l'Europe et l'Afrique. Ces voyages sont sans cesse interrompus, retardés, arrêtés et de nouveau repris, et leurs péripéties et obstacles trahissent l'influence des vecteurs de ces mouvements dont Ottmar Ette a souligné l'importance. Ce sont des périples qui renvoient à des « géographies chargées » (« charged geographies ») et qui nous entraînent dans ce que Michael Sheringham appelle des

provisional borders and border zones, receding horizons, and a constant reversibility in the relations between self and other, East and West, North and South, reality and fiction, the near at hand and the apparently (or formerly) remote.⁴⁴

³⁵ Ibid., 260sq.

³⁶ Voir *ibid.*, 269sq.

³⁷ Voir *ibid.*, 63sq., 81.

³⁸ Ibid., 282.

³⁹ Voir *ibid.*, 303sq. Cette thématique de la plaie renvoie aussi bien au roman précédent *Mon cœur à l'étroit* (Paris : Gallimard, 2007) et à la plaie d'Ange qu'à une piste intertextuelle (la nouvelle *Un médecin de campagne* de Franz Kafka).

⁴⁰ Voir NDiaye, *Trois femmes puissantes*, 86 : « Une chaleur humide glissait sur ses cuisses, s'insinuait entre ses fesses et la chaise. Elle toucha vivement sa robe. Désespérée, elle essuya ses doigts mouillés sur sa serviette. »

⁴¹ Voir *ibid.*, 206.

⁴² Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin : Kulturverlag Kadmos, 2005.

⁴³ Voir par exemple Norah, Sony, Grete.

⁴⁴ Michael Sheringham, « Space, Identity, and Difference in Contemporary Fiction : Duras, Genet, NDiaye », dans Christie McDonald et Susan Rubin Suleiman (éds.),

Chaque partie du roman procède en outre – telle est mon hypothèse de départ – d'un jeu de voix textuelles qui l'« habitent » de manière diverse. Ces intertextes se manifestent de manière particulièrement intense dans la deuxième et la troisième partie.

La première partie relate le retour de l'avocate Norah au Sénégal, son voyage de Paris à Dakar, où vit son père depuis sa séparation de sa femme et de ses deux filles restées en France. Il s'agit de retrouvailles plutôt troublantes car tous les repères sont perdus et la mémoire de Norah défaille chaque fois qu'elle essaie de s'accrocher aux bribes de ses souvenirs. C'est une protagoniste qui observe, enregistre, tente de formuler des hypothèses sur ce qu'elle voit – et qui échoue tout le temps.

Cette partie du roman fait à plusieurs reprises référence aux œuvres antérieures de Marie NDiaye. En effet, en dehors de la problématique de la famille et de la quête identitaire, nous percevons, avec le motif de la métamorphose (momentanée) du père de Norah en oiseau, quelques échos de son roman *La Sorcière* et retrouvons cette hésitation entre une forme anthropomorphe et animalière de l'être humain, si caractéristique de l'œuvre de cette auteure. Le motif des oiseaux est également présent dans *Les Grandes Personnes* où l'instituteur finit par « s'envoler »⁴⁵. De même, comme le souligne Shirley Jordan pour *En famille*, le cliché photographique a ici également deux qualités « qui deviennent, paradoxalement, parfois cruellement complémentaires : sa valeur affective de fétiche et son illisibilité fondamentale. »⁴⁶

À la fin de cette partie du roman – la retraite du père dans son arbre, où le rejoint sa fille Norah – se mêlent, semble-t-il, l'univers des métamorphoses ovidiennes et celui d'un roman qui marque le début de l'ère postmoderne en Italie : *Le Baron perché* d'Italo Calvino (*Il Barone rampante*, 1957). La retraite de l'homme-oiseau Cosimo – qui chez Calvino n'implique pas la métamorphose d'un homme en oiseau car Cosimo garde sa forme humaine – est un geste de révolte

French Global : A New Approach to Literary History (New York : Columbia University Press, 2010), 51.

⁴⁵ NDiaye, *Les Grandes Personnes*, 68.

⁴⁶ Shirley Jordan, « Marie NDiaye : énigmes photographiques, albums éclatés », dans Andrew Asibong et Shirley Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'Étrangeté à l'œuvre* (Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2009), 66.

contre la société ambiante⁴⁷ et signale une distance par rapport à un monde avec lequel presque tous les liens sont coupés.⁴⁸

Enfin, l'histoire de Sony, le « fils perdu » – également « perdu » par son propre père⁴⁹ – et finalement retrouvé par Norah dans la prison de Reubeuss renvoie à une faute originelle, celle d'une passion pour une (jeune et attirante) belle-mère. Dans cette configuration, on discerne des échos intertextuels – quoique faiblement marqués – de *Phèdre* (celle de Racine ou celle de Sarah Kane ?) et du roman *Éloge de la marâtre* de Mario Vargas Llosa.

III

La seconde et très longue partie du roman relate l'histoire de Rudy Descas et de son errance de *lonesome cowboy* à travers le Sud-Ouest de la France, le pays de François Mauriac. Rudy Descas – le choix de ce nom semble rendre hommage à l'acteur français Alex Descas⁵⁰ – ou s'agit-il d'un écho humoristique de « Descartes » ?⁵¹ – ressemble étrangement au héros picaresque du roman *Honecker 21* (2009) de Jean-Yves Cendrey. Mathias Honecker, faux Berlinois, faux intellectuel, faux jeton peut-être, entraîne le lecteur dans une errance de plus en plus absurde à travers le Berlin d'aujourd'hui et plus tard sur la côte Baltique. Comme Descas, Honecker doute de plus en plus de son mariage et est dans une situation de déchéance tant dans sa vie privée que dans sa vie professionnelle.

Les deux récits semblent liés l'un à l'autre par un phénomène de bi-textualité qui caractérise souvent les textes des couples d'écri-

⁴⁷ Voir Cornelia Klettke, « Calvinos phantastisches Erzählen als simulakre *écriture* am Beispiel von *Il barone rampante* », dans *Comparatio. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 3,1 (2011) : 123-136.

⁴⁸ Nous avons ici affaire à un mélange entre ce que Pfister appelle « Einzeltextreferenz », « référence à un texte individuel », et « Systemreferenz », « référence à un système ». (Manfred Pfister, « Konzepte der Intertextualität », dans Broich et Pfister (éds.), *Intertextualität*, 52sq.

⁴⁹ Sony est en prison où il assume un meurtre attribuable à son père.

⁵⁰ Alex Descas a travaillé surtout avec Claire Denis, notamment pour son film *35 rhums*. Voir à ce sujet Jacques Mandelbaum, « Alex Descas : « Claire filme d'abord les êtres, non leur couleur de peau » », dans *Le Monde* (17/2/2009). – Je tiens à remercier Andrew Asibong de m'avoir indiqué cette piste.

⁵¹ Comme l'a suggéré Margaret Gray lors de ma conférence sur *Trois femmes puissantes* à l'Indiana University Bloomington, le 2 mars 2012.

vains⁵². S'ils renvoient l'un à l'autre avec cette mise en scène d'un picaro hypermoderne⁵³, d'un homme miné par ses doutes quant à sa masculinité, ces deux textes comportent pourtant une différence majeure en ce que les espaces des errances ne se ressemblent pas. Mathias Honecker parcourt un univers citadin et hypermoderne par excellence – Berlin –, tandis que Rudy Descas se traîne dans le Sud-Ouest, dans une France profonde marquée par la commercialisation totale et la mondialisation.

Descas, protagoniste en crise émotionnelle, économique et identitaire permanente est une sorte de héros déchu, dont la vie a basculé à partir d'une seule phrase lancée à sa femme africaine Fanta qui l'avait suivi en France. Cette phrase – « Tu peux retourner d'où tu viens »⁵⁴ – ne cesse de revenir dans son monologue intérieur. Cette phrase, qui est l'indice de sa faute, fait chavirer sa vie entière et illustre, une fois de plus, le pouvoir du langage chez Marie NDiaye, pouvoir qui fonctionne ici à double sens. D'une part, cette phrase participe de ce que Judith Butler appelle le langage de la haine, « hate speech », ou « excitable speech »⁵⁵, un acte linguistique hautement performatif, qui affecte l'interlocuteur, qui essaie de le blesser ou de le détruire par un acte linguistique qui fonctionne comme une arme. D'autre part, elle est auto-destructrice car elle détruit aussi l'existence de celui qui la prononce, Rudy Descas.

Cette deuxième partie du roman nous livre d'autres pistes intertextuelles encore plus faciles à repérer cette fois, car elles apparaissent en italique. Ces « presque citations » font référence au passé professionnel de Rudy Descas, ancien professeur de lycée et spécialiste de littérature médiévale. Ceci explique et justifie la présence lancinante de deux œuvres classiques de deux époques différentes du Moyen Âge : il s'agit d'une part d'un poème du XIII^e siècle, « La complainte Rutebeuf », une plainte aux accents personnels par le poète du même nom. Ce poème fait partie, avec le « Mariage Rutebeuf », composé en

⁵² Voir Renate Kroll (éd.), *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung* (Stuttgart/Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2002), 42.

⁵³ Pour le concept de l'hypermodernité et de l'individu dit « hypermoderne » voir Nicole Aubert (éd.), *L'Individu hypermoderne* (Toulouse: Érès, 2004).

⁵⁴ NDiaye, *Trois femmes puissantes*, 106.

⁵⁵ Voir Judith Butler, *Excitable Speech : A Politics of the Performative* (New York/London : Routledge, 2003).

1261, de ce qu'il est convenu d'appeler les « poèmes de la misère »⁵⁶. Comme l'interminable lamentation de Rudy Descas, celle de la voix masculine de la « Complainte Rutebeuf » qui accumule « des catastrophes de tous ordres qui s'abattent sur le malheureux » a « quelque chose de grotesque en même temps que de lamentable dans sa monotone diversité »⁵⁷. On observe donc une cohérence aussi bien dans le procédé rhétorique de l'accumulation que dans la tonalité de ces deux complaintes.

Cette œuvre toujours très populaire est interprétée au XX^e siècle sous le titre « Pauvre Rutebeuf » par des chanteurs tels que Léo Ferré et Joan Baez. Dans *Trois femmes puissantes*, ce poème est cité six fois, toujours en français moderne, et au début par le vers : « *Et je m'endeuille profondément car je suis en grand effondrement* »⁵⁸. Pour le lecteur de cette partie du roman, la voix de l'un de ces interprètes modernes vient se mêler aux bribes de textes dont Marie NDiaye par-sème le récit des malheurs de Rudy, comme si ces bribes servaient à accompagner, à marquer un chemin, celui de la déchéance et de la métamorphose du jeune et brillant professeur de littérature médiévale en vendeur installateur de cuisines bas de gamme. Cette récitation fragmentée du poème de Rutebeuf ponctue et rythme le déclin social et économique de Rudy Descas.⁵⁹

Nous trouvons une autre piste intertextuelle plus loin dans cette deuxième partie du roman, lorsque la crise conjugale et sociale de Descas évolue vers son apogée⁶⁰. Elle est marquée par la répétition de quelques phrases dont l'origine est une petite œuvre anonyme en prose, *Les Quinze Joies de mariage*, une satire anti-matrimoniale et un éloge de la liberté.⁶¹ Les quinze récits de ce recueil sont autant de variations sur la souffrance masculine dans le mariage. Ces citations accompagnent le récit des « tracas »⁶² et de l'expérience humiliante de Descas aux prises avec la vieille Madame Menotti, une cliente à qui il

⁵⁶ Michel Zink, « Introduction générale », dans Rutebeuf, *Œuvres complètes*, tome 1 (Paris : Bordas, 1989), 15.

⁵⁷ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, 285.

⁵⁸ NDiaye, *Trois femmes puissantes*, 96.

⁵⁹ Voir à cet égard les multiples indications de la situation de plus en plus précaire de Rudy Descas (voir *ibid.*, 110sq., 115, 140, 146).

⁶⁰ Voir *ibid.*, 162sq.

⁶¹ Voir la récente édition en français moderne par Isabelle Jourdan (éd.), *Les Quinze Joies de mariage* (Paris : La Part Commune, 2008).

⁶² NDiaye, *Trois femmes puissantes*, 162.

a fait acheter une cuisine complètement superflue et qu'il ne réussit pas à monter correctement. L'un des textes centraux du Moyen Âge déclinant vient ainsi s'insérer dans cette scène d'un roman de l'extrême contemporain et son système de signes est activé dans un nouveau contexte assez surprenant :

Il avait passé avec sa cliente une revue générale de cette cuisine qu'il trouvait grotesque, inutile (équipée comme pour recevoir chaque jour des hôtes nombreux et délicats alors que Menotti vivait seule et, de son propre aveu, n'aimait guère préparer à manger) puisque tel était maintenant son rôle, telle sa vie, et Menotti ne pouvait imaginer qu'il avait prétendu à un poste de professeur d'université ni qu'il s'était considéré 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 [...] qui doucement s'estompait, doucement ensevelie sous la cendre des tracas n'en finissant pas de se consumer. *Ceux qui sont en mariage ressemblent au poisson étant en grande eau en franchise...* 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 où il lui plaît et tant va et vient qu'il trouve une nasse...*⁶³

Par la suite, l'auteure intercale quatre passages consécutifs du prologue aux *Quinze Joies de mariage* et répète à la fin encore trois fois, de manière légèrement modulée, la constatation de la perte définitive de la liberté : « *Et quand il y est il ne s'en peut retourner.* »⁶⁴ Ainsi naît un dialogue stimulant de textes à travers les siècles qui fait résonner les *Quinze Joies* dans une chambre d'écho moderne, voire hypermoderne. Il confronte la voix du texte médiéval à celle du *lonesome cowboy* Rudy Descas qui parcourt le Sud Ouest de la France et associe ainsi deux lamentations masculines exprimant deux formes d'angoisse face aux rôles genrés que les deux protagonistes ont à jouer mais face auxquels ils ne savent que baisser les bras.⁶⁵

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 totalité esthétique. On peut faire un parallèle entre ces fragments errants des *Quinze Joies de mariage* et l'existence précaire et errante de ce médié-

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid., 166. On note une autre répétition à la même page et une dernière – « mais il ne s'en peut retourner » – à la page suivante (ibid., 167).

⁶⁵ La hantise de l'impuissance est un thème qui revient également dans les deux textes.

viste déchu et mué en vendeur de cuisines, un « raté » dans ce domaine. Mais le souvenir d'un passé plus heureux persiste et des éléments d'une mémoire liée à celui-ci planent encore dans sa nouvelle existence.

À son expulsion d'une existence apparemment heureuse et à cette nouvelle forme d'existence viennent faire écho des œuvres classiques de la littérature médiévale déchues elles aussi. Ces fragments de textes médiévaux qui « errent » à travers le récit de Rudy Descas ne sont cependant pas seulement les signes d'un échec. Malgré leur déchéance et leur fragmentation, ces citations du poème de Rutebeuf et des *Quinze Joies de mariage* gardent en effet toute leur force expressive et émotionnelle et sont, dans le roman de Marie NDiaye, des voix supplémentaires qui accompagnent – presque comme celles d'un chœur antique – les errances spatiales et morales de Rudy Descas.

IV

C'est dans la troisième partie du roman et dans l'histoire de Khady Demba que Marie NDiaye pratique peut-être la forme la plus intéressante du dialogue intertextuel que je voudrais subsumer ici sous la catégorie de métamorphose. Celle-ci diffère cependant de celle pratiquée dans ses romans antérieurs où des jeunes filles se transforment en corneilles ou un père en « escargot gris » destiné à finir dans une poubelle.⁶⁶

Dans un entretien avec Nelly Kapriélian paru dans *Les Inrockuptibles* à la fin du mois d'août 2009⁶⁷, Marie NDiaye nous met sur la piste d'un texte majeur formant une sorte de substrat à l'histoire de Khady Demba. Il ne s'agit pas cette fois-ci d'un texte littéraire mais du livre reportage intitulé *Bilal sur la route des clandestins* publié par le journaliste Fabrizio Gatti en 2007 et traduit en français en 2008. Le titre italien *Bilal. Il mio viaggio da infiltrato nel mercato dei nuovi schiavi* – *Bilal. Mon voyage en tant qu'infiltré dans le marché des nouveaux esclaves* – nous en dit plus long sur les intentions et la stratégie de l'auteur : Fabrizio Gatti, journaliste de *L'Espresso*, appartient

⁶⁶ Ainsi dans son roman *La Sorcière*.

⁶⁷ « L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde », *Les Inrockuptibles*, <http://www.lesinrocks.com/2009/08/30/actualite/lecrivain-marie-ndiaye-aux-prises-avec-le-monde-1137985/> (visité le 7 octobre 2011).

tout comme l'Allemand Günter Wallraff et la Mexicaine Lydia Cacho à un petit groupe de journalistes investigateurs qui souvent risquent leur vie en s'infiltrant dans des zones « sombres » de la société.

Marie NDiaye déclare qu'elle a lu le livre de Gatti tout en diminuant l'importance de cette source journalistique pour son roman :

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. 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...⁶⁸

Dans un certain sens, ceci est juste car l'auteure choisit une autre voie pour s'« infiltrer » dans le destin de Khady Demba, cette jeune veuve sénégalaise qu'une belle-mère inexorable pousse sur le chemin de l'émigration vers la « forteresse Europe ». Mais tout comme le journaliste italien se glisse dans la peau du clandestin kurde Bilal échoué dans un camp de réfugiés africains de Lampedusa, Marie NDiaye s'embarque avec son personnage de roman Khady Demba dans l'odyssée d'une jeune Sénégalaise qui tente de quitter l'Afrique.

Examinons ces processus complexes et essayons de saisir ce projet à la fois littéraire et politique dans sa totalité. Avant d'analyser les traces du livre de Gatti dans *Trois femmes puissantes*, attardons-nous un moment sur *Bilal sur la route des clandestins*, un projet narratif et investigateur à plusieurs volets. Son auteur veut tout d'abord entraîner ses lecteurs de l'autre côté du miroir de nos existences hypersaturées et montrer les conditions de vie de ceux qui n'ont plus rien à perdre en s'engageant dans des voyages périlleux qui se soldent souvent par la mort. Il décrit de manière détaillée l'univers de ceux qui essaient de quitter l'Afrique et qui sont exploités par des passeurs africains, battus, volés et violés par les militaires.

Souvent, ces Africains et Africaines qui ne peuvent pas poursuivre leur périple se retrouvent « stranded », « échoués », presque transformés en déchets humains. Ils vivent une étrange séparation entre corps et esprit : « Tout à coup, un jour quelconque, l'esprit et le corps se scindent. [...] L'esprit veut s'en aller. L'esprit reste *stranded*. »⁶⁹ Ils atterrissent dans ces lieux intermédiaires, dans le désert ou des coins

⁶⁸ « L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde ».

⁶⁹ Fabrizio Gatti, *Bilal sur la route des clandestins* (Paris : Éd. Liana Levi, 2008), 90.

perdus d’Afrique où ils essaient de trouver l’argent nécessaire qui leur permettra de faire le grand voyage. Gatti relate ensuite les humiliations et les tourments auxquels s’expose celui qui ose atterrir en Europe – en Italie, comme le fait le Kurde Bilal alias Fabrizio Gatti.

Il y a donc chez Gatti l’intention de faire lumière sur ce qui se passe à ces endroits sombres, ces lieux de passage, ces « non-lieux »⁷⁰ humanitaires et sociaux. Mais outre cette intention de témoignage et de documentation, le journaliste italien veut donner un visage et un nom à ces hommes et ces femmes, ceux qu’il appelle les protagonistes d’un « héroïsme moderne »⁷¹, les arracher à l’oubli et leur créer une mémoire.

Pour certains détails de l’histoire de Khady Demba, Marie NDiaye s’inspire visiblement du texte de Gatti. En voici deux exemples : tout comme chez Gatti, on trouve dans son roman une réflexion sur le rapport entre les chaussures – « tongs », « chaussures de sport » et « bottes » – et le pouvoir. Il y a ceux qui portent des tongs en plastique, malgré le fait qu’ils s’embarquent pour un long et périlleux voyage vers l’Europe, et ceux, chaussés de baskets ou de bottes militaires, qui les contrôlent, les chicanent et les exploitent. Ce contraste est accentué dès le début du périple de Khady et sa rencontre avec son « passeur » :

Il se mit à descendre la rue sans prendre la peine de s’assurer que Khady le suivait bien, comme si, se dit-elle en lui emboitant le pas, malhabile et trébuchante dans ses tongs de plastique rose tandis qu’il semblait rebondir sur les semelles épaisses et légères de ses chaussures de sport, il ne pouvait douter une seconde de l’intérêt qu’elle avait à l’accompagner [...].⁷²

Un autre exemple : Gatti évoque la jeune et intelligente Sophie, l’une des innombrables migrantes échouées qui s’efforcent de gagner l’argent nécessaire pour le voyage vers l’Europe en se prostituant et d’autres femmes qui refusent cette voie⁷³.

Avec son compagnon de route Lamine, Khady Demba se retrouve également « stranded », « échouée » :

⁷⁰ Voir Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris : Éditions du Seuil, 1992).

⁷¹ Gatti, *Bilal sur la route des clandestins*, 130, voir aussi 91 et 226.

⁷² NDiaye, *Trois femmes puissantes*, 261. Voir aussi *ibid.*, 263, 264, 266, 269.

⁷³ Voir Gatti, *Bilal sur la route des clandestins*, 194sq., 111sq.

Cela faisait maintenant plusieurs semaines, elle ne savait au juste combien, qu'ils étaient échoués dans cette ville du désert [...]. Ceux des voyageurs qui avaient encore de l'argent [...] 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 rue et aux jardins de sable.⁷⁴

C'est dans cette agglomération sans nom, que son mouvement, son « périple »⁷⁵ est arrêté, que son mouvement est obstrué. Par la suite, son travail en tant que prostituée⁷⁶ n'est qu'une tentative désespérée de retrouver sa liberté et de quitter l'Afrique.

Mais l'analogie entre les deux projets devient encore plus manifeste si l'on quitte le domaine de la réalité référentielle pour aborder les stratégies plus profondes qui sous-tendent cette partie du roman. À travers le personnage de Khady Demba, Marie NDiaye entreprend également de donner une mémoire – textuelle, littéraire – à cette femme africaine. Comme Gatti, mais avec les moyens de la littérature, elle « s'infiltré » en quelque sorte dans ce personnage et en fait une figure littéraire destinée à survivre. La « répétition hypnotique du nom »⁷⁷ que pratique non seulement Rosie Carpe, l'héroïne du roman éponyme, mais aussi Khady Demba, est un procédé utilisé au niveau du personnage pour s'assurer de son identité. Au niveau du projet romanesque de Marie NDiaye, il marque la volonté de donner une mémoire à ces femmes africaines avec lesquelles son personnage principal entretient un rapport métonymique et ainsi de briser l'anonymat des victimes de ces périple. 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.

Je voudrais terminer par deux questions : quel est l'effet de cette forme d'intertextualité sur le lecteur, la lectrice ? Et quel est l'impact d'un autre intertexte, souterrain celui-ci, celui de l'autobiographie sur ce roman et sur l'œuvre de Marie NDiaye en général ? C'est là une

⁷⁴ NDiaye, *Trois femmes puissantes*, 299.

⁷⁵ Ibid., 301.

⁷⁶ Voir *ibid.*, 302sq.

⁷⁷ Dominique Rabaté, *Marie NDiaye* (Paris : Textuel, 2008), 22.

question à laquelle l'auteure ne nous livrera une réponse qu'au fur et à mesure de son œuvre.⁷⁸

Bibliographie

- Albers, Irene. « Körper – Macht – Leidenschaften : das Erröten der *Princesse de Clèves* », dans Kasten, Ingrid (éd.). *Machtvolle Gefühle*. Berlin/New York : De Gruyter, 2010, 263-296.
- Asibong, Andrew et Jordan, Shirley (éds.). *Marie NDiaye : l'Étrangeté à l'œuvre*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2009.
- Aubert, Nicole (éd.). *L'Individu hypermoderne*. Toulouse : Érès, 2004.
- Augé, Marc. *Non-Lieux : introduction à une anthropologie de la Surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- Barthes, Roland. *Œuvres complètes III : livres, textes, entretiens. 1968-1971*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.
- Broich, Ulrich et Pfister, Manfred. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen : Niemeyer, 1985.
- Butler, Judith. *Excitable Speech : A Politics of the Performative*. New York/London : Routledge, 2003.
- Dariussecq, Marie. *Rapport de police : accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*. Paris : P.O.L, 2010.
- Ette, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin : Kulturverlag Kadmos, 2005.
- Fabris, Angela et Jung, Willi (éds.). *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*. Festschrift für Helmut Meter. Göttingen : Bonn University Press/V&R unipress GmbH, 2012.
- Fassin, Éric. « Puissance paradoxale des femmes chez Marie NDiaye », dans *Nouvelle Revue Française* 593 (2010) : 153-160.
- Gatti, Fabrizio. *Bilal sur la route des clandestins*. Paris : Éd. Liana Levi, 2008.
- Grewe, Andrea. « Eine moderne Heiligenlegende. Das Porträt der Khady Demba in Marie NDiayes *Trois femmes puissantes* », dans Fabris et Jung (éds.), *Charakterbilder*, 697-711.

⁷⁸ Je tiens à remercier Béatrice De March (Freie Universität Berlin) pour ses précieuses suggestions lors de la correction de ce manuscrit.

- Jordan, Shirley. « Marie NDiaye : énigmes photographiques, albums éclatés », dans Asibong et Jordan (éds.), *Marie NDiaye : l'Étrangeté à l'œuvre*, 65-82.
- Jourdan, Isabelle (éd.). *Les Quinze Joies de mariage*. Paris : La Part Commune, 2008.
- Kasten, Ingrid (éd.). *Machtvolle Gefühle*. Berlin/New York : De Gruyter, 2010.
- Klettke, Cornelia. « Calvinos phantastisches Erzählen als simulakre écriture am Beispiel von *Il barone rampante* », dans *Comparatio. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 3,1 (2011) : 123-136.
- Kroll, Renate (éd.). *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2002.
- . « Bi-Textualität », dans Kroll, Renate (éd.). *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung*. Stuttgart/Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2002, 42.
- Lindemann, Uwe. « Intertextualitätsforschung », dans Schneider (éd.), *Methodengeschichte der Germanistik*.
- Lovenberg, Felicitas von. « Die Dämonen, die sie riefen », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (25/6/2010).
- Majorano, Matteo (éd.). *Écrire le fiel*. Bari : Edizioni B.A. Graphis, 2010.
- Mandelbaum, Jacques. « Alex Descas : « Claire filme d'abord les êtres, non leur couleur de peau » », dans *Le Monde* (17/2/2009).
- McDonald, Christie et Rubin Suleiman, Susan (éds.). *French Global : A New Approach to Literary History*. New York : Columbia University Press, 2010.
- Montesarchio, Marta. « *Trois femmes puissantes* di Marie NDiaye : come un testo supera i suoi limiti attraverso intertestualità e simbolismo », dans *Quaderni di filologia e lingue romanze* 24 (2009) : 39-66.
- NDiaye, Marie. *Y penser sans cesse*. Bordeaux : Éditions de l'Arbre vengeur, 2011.
- . *Les Grandes Personnes*. Paris : Gallimard, 2011.
- . *Trois femmes puissantes*. Paris : Gallimard, 2009.
- . *Mon cœur à l'étroit*. Paris : Gallimard, 2007.
- . *Hilda*. Paris : Éditions de Minuit, 1999.
- . *La Sorcière*. Paris : Éditions de Minuit, 1996.
- . *En famille*. Paris : Éditions de Minuit, 1991.

- Pfister, Manfred. « Konzepte der Intertextualität », dans Broich et Pfister (éds.), *Intertextualität*, 1-58.
- Porfido, Ida. « *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye, ou « comment s'extraire [...] de ce rêve infini, impitoyable, qui n'était autre que la vie même » », dans Majorano (éd.), *Écrire le fiel*, 32-45.
- Rabaté, Dominique. *Marie NDiaye*. Paris : Textuel, 2008.
- Rutebeuf. *Œuvres complètes*, tome 1. Paris : Bordas, 1989.
- Samoyault, Tiphaine. *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*. Paris : Nathan, 2001.
- Schneider, Jost (éd.), *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin/New York : De Gruyter, 2009.
- Sheringham, Michael. « Space, Identity, and Difference in Contemporary Fiction : Duras, Genet, NDiaye », dans McDonald et Rubin Suleiman (éds.), *French Global*, 437-453.
- Vicca, Danilo. « « Forti » o « potenti » le donne di Marie NDiaye ? Sulla traduzione italiana di *Trois femmes puissantes* », dans *Quaderni di filologia e lingue romanze* 24 (2009) : 67-76.
- Zimmermann, Margarete et Böhm, Roswitha (éds.). *Bedeutende Frauen. Französische Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen des 16. und 17. Jahrhunderts*. Munich/Darmstadt : Piper/Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008/1999.
- . « Eine neue *Galerie der Starken Frauen* », dans Zimmermann et Böhm (éds.), *Bedeutende Frauen*, 7-19 (285-287).
- Zink, Michel. « Introduction générale », dans Rutebeuf, *Œuvres complètes*, 1-40.

Internet

- Les Inrockuptibles*. « L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde ». www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/40134/date/-2009-0830/article/lecrivain-marie-ndiaye-aux-prises-avec-le-monde/ (visité le 7 octobre 2011).