

Le désir monstrueux dans l'œuvre dramatique de Marie NDiaye

The Monstrous Desire in Marie Ndiaye's Dramatic Work

JOHANNA BIEHLER

Laboratoire ICTT, Avignon Université
biehler.johanna@aliceadsl.fr

Mots-clés

théâtre ; réalisme
magique ;
psychiatrie ; Marie
NDiaye ; monstre ;
personnage drama-
tique.

Keywords

theatre; magical
realism; psychia-
try;
Marie NDiaye;
monster; dramatic
character.

L'œuvre de Marie NDiaye est parfois décrite comme relevant du « réalisme magique », un réalisme dont un élément ne trouve pas sa place dans cet univers proche du quotidien et cela de façon inexplicable, ce qui fait surgir la magie. Dans ses textes dramatiques (et tout particulièrement *Hilda*, *Les Grandes Personnes* et *Toute vérité*, ce dernier écrit en collaboration avec son époux, Jean-Yves Cendrey), l'élément « magique » se retrouve dans les désirs des personnages. Leurs désirs sont considérés comme anormaux (perversion sexuelle, perversion narcissique) et ces désirs hors normes transforment les personnages en monstres, même si le monstre n'est pas toujours celui que l'on croit dans un univers où magie et raison se confondent.

L'exploration de ce phénomène de déviance se rapproche aussi de certains tableaux cliniques concernant les troubles du comportement, comme la personnalité-limite, amenant l'œuvre de Marie NDiaye à une frontière trouble entre la magie et la psychiatrie, où chaque lecteur/spectateur peut voir un monstre selon ses propres désirs.

Marie NDiaye's literary work is at times considered as an example of magical realism, a kind of realism whereby one of the structural elements does not quite fit within an otherwise true-to-life world, which therefore unexpectedly triggers the magical. In NDiaye's dramatic works (in particular *Hilda*, *Les Grandes Personnes* and *Toute vérité*, the last one written in collaboration with Jean-Yves Cendrey, her husband), this "magical" element transpires in the characters' desires. These "abnormal" (sexual perversion, narcissistic perversion) and out of the ordinary desires turn characters into monsters, even though, in a world where magic and reason are conflated, monsters are not necessarily defined in the traditional way.

In addition, the exploration of devious phenomena leads to quasi clinical descriptions of behavioural disorders, such as BPD (borderline personality disorder), which takes Marie NDiaye's works to a blurred border where magic and psychiatry can happily coexist, and where each reader/spectator can see a monster according to his/her own desires.

L'œuvre dramatique de Marie NDiaye s'apparente parfois aux exhibitions de monstres de foire, à la nuance près que ces monstres-là ont un visage humain. Leur monstruosité n'est pas immédiatement perceptible car nous ne nous trouvons plus face à des créatures relevant de la tératologie comme autrefois ceux présentés dans les baraques foraines, où ils étaient aisément repérables grâce à une ou plusieurs malformations physiques. Ils faisaient partie de cette catégorie de monstres que Matthieu Duperrex et François Dutrait appellent le « monstre organique » (2011 : 21).

Aujourd'hui, le monstre est plus discret puisqu'il n'est repérable qu'à travers ses actes. La déviance s'établit par rapport aux bonnes mœurs et à la raison : Duperrex et Dutrait emploient l'expression « monstre moral » pour désigner ces individus (2011 : 21) et non plus par rapport aux difformités du corps. Cette monstruosité-là est plus discrète puisqu'elle s'exprime à travers le discours des personnages qui s'exhibent eux-mêmes quand ils racontent, sur une scène de théâtre, leurs actes qui relèvent ouvertement, pour certains, de la nosographie des « troubles du comportement ». Ces personnages frôlent la pathologie psychiatrique et Marie NDiaye excelle dans l'exhibition des « monstres moraux ». Mme Lemarchand dans *Hilda* a beau annoncer : « Je suis un être humain, sensible » (NDiaye, 1999 : 34), ses actes nous prouvent le contraire : son obsession pour Hilda et son apparence physique, son désir de s'approprier sa « force intérieure inaltérable [...] un noyau indestructible » (NDiaye ; Crom, 2009).

Cet « autre », objet de tous les fantasmes immoraux, est un leitmotiv dans le théâtre de Marie NDiaye, comme nous le verrons avec Mme Lemarchand, le professeur des écoles pédophile des *Grandes Personnes*, ou le père alcoolique et violent, habitué aux séjours en hôpital psychiatrique de *Toute vérité*, pièce que NDiaye a écrite en collaboration avec son mari, Jean-Yves Cendrey. Marie NDiaye exhibe, en jouant avec les potentialités scéniques, des figures monstrueuses. Sa dramaturgie permet une exploration de la psyché humaine dans ses aspects les plus sombres et nous offre une vision terrifiante du monstre moderne. Notre auteur dramatique a reconnu que ses personnages étaient « soit faibles, soit forts mais au sens monstrueux du terme, au sens destructeur » (NDiaye ; Crom, 2009).

Hilda est le premier texte dramatique de Marie NDiaye. La pièce met en scène la façon dont Mme Lemarchand, après avoir tout mis en œuvre pour qu'Hilda Meyer devienne sa nouvelle femme de service, la vide littéralement de son essence jusqu'à la transformer en une coquille sans chair. Nous ne pouvons que penser à la figure du vampire, à la seule différence que le vampire suce le sang de ses victimes, alors que l'employeuse d'Hilda semble aspirer son âme jusqu'à sa disparition psychique. Le portrait d'Hilda que fait Mme Lemarchand, à ce stade de sa transformation, est tout simplement terrifiant :

Hilda ne fait plus grand-chose, elle n'adresse même plus la parole à mes enfants et le regard d'Hilda, Franck, est vide, perdu. Hilda est passive et lente. Elle n'est plus froide ni distante, elle n'est plus rien, elle n'est plus que soumise et apathique, et pas efficace du tout. Je ne sais que faire d'Hilda, Franck. Toute vitalité l'a quittée. Hilda est égarée, molle, et je vous avais dit, Franck, rappelez-vous, je vous avais dit il y a trois mois qu'Hilda n'était pas morte. Eh bien, Hilda est morte à présent, Franck, morte, morte. Il n'y plus d'Hilda. (NDiaye, 1999 : 88)

Mme Lemarchand ne désire plus que rendre Hilda à son mari Franck, comme on rend en magasin un article défectueux, pour la remplacer par une nouvelle victime. Elle jette alors son

dévolu sur Corinne, la sœur d'Hilda, mais celle-ci anéantit vite ses espoirs en refusant tout net de devenir sa nouvelle proie, car elle sait déjà ce qui l'attend si elle accepte de travailler chez Mme Lemarchand. C'est un processus sans fin car, au moment où le « monstre » a incorporé toute la vitalité d'une femme, celle-ci devient sans intérêt ; il lui faut trouver quelqu'un d'autre, qui sera à son tour remplacé par une nouvelle femme de peine, à la suite de Monique, Françoise, Consuelo, Yvette, Brigitte... Le lecteur/spectateur assiste, impuissant, à la répétition d'un processus qui a déjà fait plusieurs victimes.

Ce processus d'objetisation de l'être humain dans lequel est entrée Mme Lemarchand est si clairement exposé par Marie NDiaye qu'il en devient presque clinique et relève clairement de la perversion, selon Michel Guérin. Le monstre ne peut pas avoir pitié pour l'autre, tout absorbé qu'il est à vouloir obtenir cet objet à tout prix pour ensuite procéder à son anéantissement.

L'autre est moins méprisé comme autre qu'absorbé – incorporé – comme mien. Il n'existe même pas pour mon désir ; il apparaît pour disparaître *dans* la tension appétive. [...] Encore une fois, l'autre n'est pas seulement maltraité, déconsidéré ; il n'existe simplement pas, puisqu'il tombe, comme dans un gouffre, au fond de l'être-là-déjà. L'obscénité chavire d'emblée la scène. Tous les regards lourds dénotent une sexualité infantile-perverse. (Guérin, 2000 : 294)

Nous avons là une première étape vers le diagnostic de la monstrosité de Mme Lemarchand : cet engouement soudain serait de l'ordre de la perversion. Ce désir est tellement exacerbé qu'il devient l'élément perturbateur de cet univers très banal de petite ville de province : c'est en cela qu'apparaît la magie. L'insistance du personnage, vouloir à tout prix Hilda, semble suspecte dès le début du texte et nous supposons rapidement que cette véritable obsession n'est pas saine.

Mme LEMARCHAND. – [...] Aucune femme n'a jamais refusé de travailler pour nous. Cela ne se produira pas. Nous sommes des gens cultivés, monsieur Meyer, et profondément sensibles à la détresse humaine. Aussi je veux Hilda.

FRANCK. – Nous ne sommes pas dans la détresse.

Mme LEMARCHAND. – Je le sais bien, je le sais bien. C'est une façon de parler. [...] Qu'Hilda sache bien qu'elle compte déjà beaucoup pour moi et que je la veux absolument. (NDiaye, 1999 : 8)

Mme Lemarchand a le pouvoir sur la famille Meyer puisqu'elle est l'employeuse, mais elle qualifie d'« amitié », à plusieurs reprises, les liens qu'elle tente de créer avec Hilda. L'amitié est dangereuse dans l'œuvre de Marie NDiaye, idée que nous retrouvons dans une autre de ses pièces, intitulée *Rien d'humain* (2004). Ce mot, « amitié », cherche souvent à qualifier la dominance de l'un sur l'autre. Dominique Rabaté, dans son résumé d'*Hilda*, va plus loin pour qualifier cette relation employeur-employée : « Madame Lemarchand avoue son inaptitude à aimer ses enfants, son ennui à vivre auprès de son mari : elle n'est qu'apparence sociale, et, paradoxalement, seul son désir d'emprise hystérique sur Hilda lui confère quelque (monstrueuse) humanité » (2008 : 30-31). Le choix de Dominique Rabaté dans les mots utilisés est révélateur puisqu'il fait de Mme Lemarchand un monstre du désir à visage humain et c'est précisément dans ce désir que se loge la perversion du personnage. Hilda n'est pas une

personne aux yeux de Mme Lemarchand, mais un objet qu'elle désire et achète : « dans le théâtre de Marie NDiaye, l'autre n'est plus qu'un pion sur l'échiquier ; son objet doit être approprié, incorporé envers et contre tous » (Meurée, 2009 : 122). Mme Lemarchand souffre alors d'une perversion qui la pousse à tout mettre en œuvre pour atteindre son objet et, une fois en possession de celui-ci, elle s'apprête à détruire son identité par la manipulation et le chantage. Il s'agit là de la perversion narcissique telle que l'a décrite le psychanalyste Paul-Claude Racamier dans son article intitulé « Entre agonie psychique, déni psychotique et perversion narcissique », paru en 1986. Il qualifie ce trouble du comportement ainsi : « une propension active du sujet à nourrir son propre narcissisme au détriment de celui d'autrui, ce n'est donc pas une perversion sexuelle » (1986 : 1307). L'homosexualité latente, qui pourrait apparaître comme une interprétation possible du texte, est alors à écarter.

Ce qui rend la pièce franchement troublante, par-delà le côté psychopathologique du personnage, c'est avec quel art Marie NDiaye nous contamine, nous, les lecteurs/spectateurs : elle nous jette un sort à travers la répétition du mot « Hilda ». Bien que la pièce s'intitule *Hilda*, nous n'entendrons jamais le personnage éponyme prononcer un mot. Nous ne le verrons même jamais sur scène, contrairement à ce que laisse entendre le titre de la pièce. Si Mme Lemarchand est un monstre qui se nourrit d'Hilda, de sa « force intérieure inaltérable [...] un noyau indestructible » (NDiaye ; Crom, 2009), nous sommes à notre tour contaminés par cette frénésie. « Hilda est partout, obsédante et évanescence, sans avoir plus rien de tangible, rien de réel, comme un mirage ou un morceau de cire qui ne serait fait que de la valeur que les autres veulent bien lui attribuer, valeur monétaire et amoureuse indistinctement » (Rabaté, 2008 : 30). Le prénom sans cesse répété fonctionne comme un leitmotiv qui fait grandir l'envie chez le lecteur/spectateur de voir enfin Hilda, jusqu'à atteindre provoquer chez lui un sentiment proche de celui que décrit Mme Lemarchand au début de la pièce : « Je ne supporte plus de ne pas connaître Hilda, Franck, son visage, sa taille. Je suis l'esclave de ce prénom et de ces femmes en général » (NDiaye, 1999 : 10). Attente sans fin ni satisfaction, comme les figures de *En attendant Godot* de Samuel Beckett : toute la pièce est basée sur une attente jamais satisfaite. Marie NDiaye a exhibé un monstre sous nos yeux et elle nous a envoûtés jusqu'à nous transformer en monstres désirants.

Mme Lemarchand n'est pas le seul monstre du désir à hanter la scène dans le théâtre de Marie NDiaye. Le personnage du Maître dans la pièce *Les Grandes Personnes* est lui aussi un monstre du désir. Il n'a pas de nom et il est uniquement désigné par sa fonction. Il s'agit d'un professeur des écoles pédophile, une déviance que l'Organisation mondiale de la santé classe dans les « troubles de la préférence sexuelle ». Ce personnage est d'autant plus frappant qu'il est inspiré d'un fait divers vécu par le couple NDiaye-Cendrey. Un professeur des écoles, connu pour avoir fait subir des attouchements à ses élèves, était protégé par sa hiérarchie et les parents. Jean-Yves Cendrey s'est alors rendu dans l'établissement pour livrer l'enseignant à la police. Le romancier écrira, lui aussi, sur cet événement, un texte intitulé *Les Jouets vivants*, où il relate leur impossibilité à rester passifs :

Nuit. C'était la nuit. Une nuit blanche à faire peur. Marie et lui rendus fous, incapables de se taire une seconde, incapables de ne pas se répéter cent fois, incapables de supporter que les choses suivissent longtemps encore leur cours paresseux. Ils ne pourraient pas, dans quelques heures, laisser tous ces parents

livrer à l'Enseignant son quotidien de chair fraîche. Mais quel moyen employer pour ce faire ? [...]

Marie lui dit : «Tu dois aller le chercher.»

C'était très simple, trop simple, trop court, ça venait de naître de la rage et de la détresse, et c'était cependant prodigieux d'évidence.

Plus d'une heure durant il arpenta le petit jardin, élaborant le scénario de la neutralisation de l'Enseignant. (Cendrey, 2007 : 141)

Le romancier rapporte aussi comment, durant son procès, cet homme de cinquante et un ans a été qualifié par un psychologue d'individu pervers (Cendrey, 2007 : 223).

Pour apporter une première tentative d'explication à cette perversion, nous nous référons aux travaux de Sigmund Freud. Dans ses essais sur la sexualité, il a réparti les perversions en deux catégories : « Les perversions sont soit *a*) des *transgressions* anatomiques des zones corporelles destinées à l'union sexuelle, soit *b*) des *arrêts* aux relations intermédiaires avec l'objet sexuel qui, normalement, doivent être rapidement traversées sur la voie du but sexuel final » (Freud, 1987 : 57-58). Là encore, le personnage-monstre créé par Marie NDiaye touche à la description clinique puisque l'on voit clairement que la perversion du Maître appartient à la seconde catégorie : il n'a pas atteint le « but sexuel final », à savoir une sexualité dont l'objet serait l'adulte. Pour l'acteur (qui est « une grande personne »), l'équilibre du rôle est particulièrement délicat.

Un autre aspect du personnage du Maître intensifie sa qualité de monstre ; bien qu'il soit conscient de sa perversion, il recherche volontairement la compagnie de victimes potentielles sans se préoccuper des conséquences de ses actes. Cela est aussi une caractéristique des pervers : « Les pédophiles appartiennent à toutes les classes de la société, du diplomate au manutentionnaire, mais, le plus fréquemment, ils exercent un métier en lien avec les enfants... » (Freud, 1987 : 45). Le nom du personnage, le « Maître », est une mise en valeur de la perversion du personnage puisqu'il a sciemment choisi une situation où il lui était plus facile, de par sa fonction, de donner libre cours à sa perversion. Toutefois, l'univers dramaturgique de Marie NDiaye ne se divise pas en deux catégories qui seraient les « monstres » d'un côté et les « gens normaux » de l'autre. Il y a un monstre exposé (Mme Lemarchand ou le Maître), mais aussi ceux qui se cachent, plus discrets : dans *Les Grandes Personnes*, les parents d'élèves ont tacitement choisi de se taire, à l'exception d'une certaine madame B. Ainsi, ils s'écartent du rôle traditionnel de protecteur dévolu aux parents, car ils refusent d'agir pour éloigner le pédophile de leurs enfants. Ce qui peut paraître scandaleux dans une situation où tout un chacun peut se projeter, devient alors, par son côté incroyable, magique. Ces parents vont même jusqu'à accepter une sorte de marché tacite avec l'enseignant :

Il suffisait, pour l'admettre, de ne poser aucun mot là-dessus

Oui, oui, c'était peut-être là notre façon de voir les choses – en échange de la perfection de son enseignement et de la remarquable direction de notre école, le maître avait notre autorisation tacite pour jouer avec nos enfants comme il lui plaisait. (NDiaye, 2011 : 37)

La mise en scène de la pièce par Christophe Perton joue sur ces deux univers qui ne devraient pas se rencontrer : la sexualité et l'école. Les spectateurs ont pu voir le Maître baisser son pantalon et s'asseoir sur un pupitre, soit un élément totalement inattendu dans une salle de

classe. Ce geste, qui ne devrait pas exister dans une école, fait basculer la scène dans un univers fantasmagorique, dimension que l'on retrouve plus généralement dans tous les textes de Marie NDiaye, romanesques ou dramatiques. Cet effet relève du « réalisme magique », l'irruption d'une étrangeté dans un univers proche du quotidien. C'est précisément cela qui a interpellé le metteur en scène : « Il y a une dimension fantastique et une part de mystère dans son écriture qui me touchent profondément... » (Pertou ; Berforini : s. d.).

La famille, chez Marie NDiaye, n'est pas faite pour rassurer. Dans la pièce *Les Grandes Personnes*, les parents sont monstrueux et destructeurs. Le couple d'amis des parents du Maître ont fait fuir leurs enfants ; ils continuent toutefois à hanter les lieux, fantômes du passé ou expression de la culpabilité du couple. Les parents d'élèves protègent le secret du côté obscur du Maître au détriment de leur progéniture. L'enseignant, si monstrueux soit-il, est, à son tour, la création de ses parents, Georges et Isabelle, qui, à l'image des parents d'élèves, sont loin d'être exemplaires. Obsédés par leur désir d'avoir un fils idéal, ils l'ont enfermé dans un état de l'entre-deux, où il n'est pas tout à fait un adulte, mais plutôt un enfant. Si l'on en croit Freud sur l'origine des perversions, c'est dans ce décalage que réside l'origine de la monstruosité du Maître :

Tout se passe dès le développement de la sexualité infantile ; ce développement suppose au terme du processus une issue favorable de la situation œdipienne, de sorte que le sujet se détache de l'auto-érotisme en subordonnant les zones érogènes à la génitalité. La sexualité adulte apparaît comme l'issue heureuse d'un engrenage de conflits qui auraient pu tourner autrement. (Bouvry, s. d. : 1)

Le sujet n'est pas capable de vivre une sexualité avec des partenaires de son âge car il est resté, sous bien des aspects, un enfant lui-même. Le Maître n'a pas atteint cette « issue heureuse ». Si ses parents ne lui ont pas permis de dépasser le stade œdipien, nous pouvons en conclure que cet amour excessif pour leur fils peut être qualifié d'incestueux, bien qu'il soit platonique. Malgré son âge, il cherchera toute sa vie le contact des enfants, de ceux qu'il voit comme étant ses semblables. Il pense comme eux, se conduit comme eux. Cela est frappant dans l'extrait qui suit :

ISABELLE : [...] Viens, mon petit, on y va maintenant.

LE MAÎTRE : Ces interminables conversations de grandes personnes, ça me fatigue.

ÉVA : Ils ont de la chance de t'avoir, tu es un bon fils. (NDiaye, 2011 : 18)

Par ailleurs, comme les enfants, il appelle les autres adultes « les grandes personnes ». C'est un ensemble d'êtres humains dont lui-même ne fait pas partie et il le sait. Quand le Maître cherche désespérément à confier à ses parents son monstrueux secret, ceux-ci ne peuvent pas ou ne veulent pas l'entendre. Ils sont incapables d'envisager que leur fils idéal soit un monstre. Son physique pâle est, à leurs yeux, le signe d'une pureté absolue.

Si la pédophilie est considérée comme l'une des pires perversions possibles, nous pouvons néanmoins nous interroger sur sa pertinence au théâtre. Elle a toute sa place sur une scène si l'on considère que « la représentation des interdits majeurs met à distance ce que les désirs humains ont de trop contraignant ; la formidable censure sociale est levée par le spectacle de toutes les transgressions » (Ubersfeld, 1996 : 282). Ce qui empêche *Les Grandes*

Personnes de tomber dans la dénonciation morale facile réside dans le fait que le Maître est, lui aussi, une victime, victime de ses propres parents et qu'il ne peut pas sortir de cette perversion. Il ne peut vivre avec cet héritage trop lourd à porter. Alors, le Maître finit par s'envoler, se transformer en une créature mi-homme mi-oiseau, ultime tentative pour s'éloigner de ses parents.

La pièce *Toute vérité* est bien différente d'*Hilda* ou des *Grandes Personnes*. Elle a paru dans un recueil intitulé *Puzzle*, qui est issu d'une collaboration entre Marie NDiaye et son mari Jean-Yves Cendrey. *Toute vérité* est un texte dramatique écrit à quatre mains, qui met en scène le dialogue d'un père avec son fils. Jean-Yves Cendrey a écrit le discours quasi autobiographique du fils alors que Marie NDiaye a rédigé la parole de cet adjudant-chef monstrueux, ce beau-père qu'elle n'a pas connu (Gonce ; Notte : s.d.). Plus exactement, il ne faudrait pas parler de dialogues entre les personnages, il serait plus juste d'évoquer un règlement de comptes puisque le texte repose sur les reproches que le fils (projection de Jean-Yves Cendrey) adresse à son père. La rancune dont témoigne le fils nous paraît très vite justifiée, car son père n'a pas été un modèle : manifestement violent et alcoolique, il a fait de fréquents séjours en hôpital psychiatrique.

FILS : Rares et bien parcellaires sont mes souvenirs d'enfance.

PÈRE : Et moi donc – ma pauvre enfance !

FILS : Une chance, tant il est vrai que ta bêtise, ta perversité, tes poings et ta brioche d'adjudant-chef d'intendance jettent sur ces bribes un froid dégoûtant [...] Adolescent, je t'ai fui, fui "*pour chercher refuge dans ma chambre, auprès de mes livres*" [...] toi qui, paraît-il, conseilla les miens (les miens que tu n'es jamais parvenu à lire), conseilla les miens aux copensionnaires de ton hôpital psychiatrique favori, lors du dernier séjour que tu y fis. (NDiaye ; Cendrey, 2007 : 75-76)

Nous avons vu deux monstres pervers précédemment, l'un narcissique et l'autre sexuel. Avec ce nouveau texte, nous aborderons une autre psychopathologie, le trouble de la personnalité *borderline*, aussi appelé en français « état-limite » ou « personnalité limite ». Le *Bulletin de psychiatrie* entièrement consacré à ce trouble du comportement souligne les difficultés de définition de cet état, mais nous trouvons chez le personnage du père un grand nombre de symptômes évoqués, par exemple : « agressivité : colères, hostilités, violence, de l'impulsivité » (Fineltain, 1996). Un ensemble d'émotions et d'attitudes que la mise en scène et l'acteur devront s'appliquer à rendre sur scène pour donner toute leur profondeur aux personnages. Le fils se construit en miroir vis-à-vis de son père. Ceci, bien évidemment, donne des éléments de mise en scène particulièrement intéressants, puisqu'ils suggèrent un travail sur la ressemblance/dissimilitude qui peut exister dans le jeu des acteurs, mais aussi dans la scénographie.

Quand Joel Paris décrit dans l'*American Psychiatric Press* la « personnalité-limite », il cite plusieurs symptômes que nous retrouvons chez le personnage du père : « Les relations avec autrui sont souvent intenses mais orageuses et instables avec des difficultés de maintenir des liens intimes étroits. [...] Il y a aussi une instabilité émotionnelle avec de sensibles et fréquents signes d'une dépression [...] abus de drogues ou d'alcool » (Fineltain, 1996). C'est précisément ce type de comportement que le fils reproche à son père : la famille n'est pas censée être un entourage gangrené par l'agressivité inexplicée, les allers-retours en institution ou l'alcool.

L'argumentaire du fils repose sur son désir de normalité (mais qu'est-ce que la normalité ? Est-ce un nouveau désir monstrueux ?) : son père n'a pas été une figure paternelle modèle et cela a eu des conséquences pour toute la famille.

Bien que ces reproches proviennent du fils, personnage inspiré par Jean-Yves Cendrey, on peut trouver ces exigences de normalité ailleurs dans l'œuvre de Marie NDiaye, dans le roman bien nommé *En famille* par exemple, où Fanny doit subir les critiques car elle est un monstre aux yeux de sa famille :

Tes cousins agissent en sorte que la famille perdure conformément à quelques règles simples, prouvant ainsi bien mieux que toi leur respect pour cette institution sacrée. [...] Est-ce ainsi qu'il faut vénérer la famille ? Mais elle n'a jamais attendu de toi que des comportements ordinaires ! (Richard, 1996 : 169)

Cela peut parfaitement être adapté au personnage du père de *Toute vérité* : par son comportement, lui non plus ne vénère pas cette institution sacrée qu'est la famille. Toutefois, comme toujours chez Marie NDiaye, le monstre n'est pas aussi primaire qu'il y paraît, il a une certaine profondeur. Quand il évoque son enfance, l'adjudant-chef parle de sa mère, alcoolique, qui s'est suicidée, le laissant seul avec un père lui aussi alcoolique. Il est alors devenu un monstre moral à l'image de ceux qui l'ont engendré. Tout comme le Maître des *Grandes Personnes*, sa monstruosité ne réside pas dans l'inné mais dans l'acquis.

Le motif de la famille anormale ou déviante est récurrent dans l'œuvre de Marie NDiaye, que ce soit dans ses romans ou ses pièces : « les relations familiales que l'auteur choisit de représenter sont pour la plupart angoissantes, voire terrifiantes » (Asibong, 2009 : 137). Elles ne sont jamais banales car elles organisent leurs propres modes de fonctionnement et cette particularité va engendrer la psychopathologie ou s'organiser autour d'un trouble du comportement préexistant :

La famille, en tant que groupe structuré, organise spontanément son fonctionnement et détermine ses règles. La structure d'une famille donnée est comparable à une autre sur certains points, différente sur d'autres.

Certaines de ces règles sont communes et rencontrées dans la plupart des familles. Cela n'empêche pas qu'elles soient transgressées, incomprises, inassimilables dans une proportion notable de familles, surtout souffrantes, conflictuelles ou dont un membre présente une pathologie grave. (Lemaire, 1989 : 79)

C'est justement ce type de famille que Marie NDiaye a choisi d'explorer sur scène, un groupe structuré qui s'organise pour ne devenir « qu'une terrible structure à produire dettes et névroses, culpabilité et désirs de fuite ou de meurtre » (Rabaté, 2008 : 32). Les familles scéniques de Marie NDiaye évoquent les mythes grecs et les origines du théâtre à travers un univers primitif et violent, où la famille est perçue comme l'ancre où se créent les monstres moraux. Aujourd'hui, si les fêtes foraines n'exhibent plus de monstres, le théâtre contemporain les expose sur scène.

L'œuvre dramatique de Marie NDiaye est un univers singulier, peuplé de personnages extrêmement forts, dont les personnalités quasi pathologiques frôlent le monstrueux après avoir vécu dans des familles anxiogènes. La qualité des détails décrivant les personnages des

pièces étudiées touche à la description clinique sans toutefois s'enfermer dans une étude psychiatrique. L'auteur fait preuve d'une grande connaissance de la psyché humaine et de ses recoins les plus sombres.

Ce qui interpelle le lecteur/spectateur, par-delà la fascination que peuvent exercer les monstres (à l'image des exhibitions d'autrefois), c'est ce passage de la monstration simple à la pièce de théâtre. Marie NDiaye, plutôt que de chercher à satisfaire un certain voyeurisme, donne une dimension plus générale à ses textes puisqu'elle fait coïncider la scène de théâtre avec l'« autre scène » (Freud, 2011 : 589), expression utilisée par Freud pour évoquer l'inconscient. Cette coïncidence, plus qu'une simple astuce d'écriture, permet de faire se rencontrer la fascination du public (les monstres) et les obsessions de l'auteur (la famille) en un ensemble dramatique.

Depuis l'avènement de la psychanalyse et de la génétique, les liens étroits qui existent entre la famille et le monstre (dans sa version moderne) sont devenus évidents et Marie NDiaye sait très bien comment exhiber, sur un plateau de théâtre, ce qu'elle appelle le « noyau indestructible » – autrefois réservé à l'« autre scène » freudienne – même si ce noyau se révèle parfois destructeur.

BIBLIOGRAPHIE :

ASIBONG, Andrew (2009). Tou(te)s mes ami(e)s : le problème de l'amitié chez Marie NDiaye. *Revue de sciences humaines*, 293, 1 ; pp. 137-152.

BOUVRY, Émilie (s. d.). *Réflexion clinique sur la perversion chez les auteurs de violence sexuelle*. Psychanalyse.com.

<https://www.psychanalyse.com/pdf/REFLEXION%20CLINIQUE%20SUR%20LA%20PERVERSION%20CHEZ%20LES%20AUTEURS%20DE%20VIOLENCES%20SEXUELLES%20-%204%20Pages%20-%2061%20Ko.pdf> [consulté le 19/05/2022].

CENDREY, Jean-Yves (2007). *Les Jouets vivants*. Paris : Éditions de l'Olivier/Seuil.

DUPERREX, Matthieu & DUTRAIT, François (2011). Qu'est-ce qu'un monstre ? *Enfances & Psy*, 51, 2, pp. 17-24.

FINELTAIN, L. (1996). *Actualité du syndrome borderline*. Bulletin de psychiatrie.com. <http://www.bulletinpsychiatrie.com/bulle3.htm> [consulté le 19/05/2022].

FREUD, Sigmund (1987). *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Traduction de Philippe Koeppl, préface de Michel Gribinski. Paris : Gallimard.

FREUD, Sigmund (2011). *L'Interprétation du rêve*. Traduction de Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy et François Robert. Préface de François Robert. Paris : PUF.

GONCE, Caroline & NOTTE, Pierre (s. d.). *Entretien avec Caroline Gonce*. Théâtre contemporain.net. <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Toute-verite/ensavoirplus/idcontent/22637> [consulté le 19/05/2022].

GUÉRIN, Michel (2000). *La Pitié – Apologie athée de la religion chrétienne*. Arles : Actes Sud.

LEMAIRE, Jean-Georges (1989). *Famille, Amour, Folie*. Paris : Centurion.

MEURÉE, Christophe (2009). Au diable le sujet : le concave et le convexe dans le théâtre de Marie NDiaye. *Revue des sciences humaines*, 293, 1, pp. 119-136.

NDIAYE, Marie (1999). *Hilda*. Paris : Éditions de Minuit.

NDIAYE, Marie (2011). *Les Grandes Personnes*. Paris : Gallimard.

NDIAYE, Marie & CENDREY Jean-Yves (2007). *Toute vérité dans Puzzle* (pp. 73-96). Paris : Gallimard.

NDIAYE, Marie & CROM, Nathalie (2009, 21 août). *Je ne veux plus que la magie soit une ficelle*. Têlerama.fr. <http://www.telerama.fr/livre/marie-NDiaye-je-ne-veux-plus-que-la-magie-soit-une-ficelle-litteraire,46107.php> [consulté le 19/05/2022].

PERTON, Christophe & BERFORINI, Angelina (s. d.). *Un théâtre d'affinités*. Théâtre contemporain.net. <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Grandes-Personnes/ensavoirplus/> [consulté le 19/05/2022].

RABATÉ, Dominique (2008). *Marie NDiaye*, Paris : CulturesFrance/Textuel.

RACAMIER, Paul-Claude (1986). Entre agonie psychique, déni psychotique et perversion narcissique. *Revue française de psychanalyse*, 5, 50, pp : 1299-1309.

RICHARD, Jean-Pierre (1996). *Terrains de lecture*. Paris : Gallimard.

UBERSFELD, Anne (1996). *Lire le théâtre II*. Paris : Belin.