

UN PAS DE CHAT SAUVAGE DE MARIE NDIAYE: HISTOIRE D'UN REGARD

Margareth Amatulli*

Publié dans le cadre de l'exposition *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, organisée au musée d'Orsay en 2019, *Un pas de chat sauvage* de Marie NDiaye interroge l'imaginaire colonisant du corps féminin par le biais de la femme noire Marie l'Antillaise, photographiée par Nadar en 1850. Je me propose de démontrer que le véritable enjeu de ce court récit est la question d'une identité qui passe à travers le regard: le regard des autres, le regard sur soi-même de la part d'une autrice qui s'est toujours considérée comme étrangère à la question coloniale, enfin le regard de la littérature.

Mots-clés: regard, identité, modèle/copie, postcoloniale.

Un pas de chat sauvage by Marie NDiaye: *History of a Glance*

Published as part of the exhibition *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, organised at the Musée d'Orsay in 2019, Marie NDiaye's *Un pas de chat sauvage* questions the colonising imagination of the female body through the lens of the black woman Marie l'Antillaise photographed by Nadar in 1850. I propose to show that the real focus of this short story is the question of an identity that passes through the gaze: the gaze of others, the gaze on oneself from an author who has always held herself alien to the colonial question and finally the gaze of literature.

Keywords: Gaze, Identity, Model/Copy, Postcolonial.

Introduction

Selon Marie-Claude Smouts, l'approche postcoloniale ne correspond pas à une théorie unique, mais elle s'impose comme une «démarche critique qui s'intéresse aux conditions de la production culturelle des savoirs sur Soi et sur l'Autre, et la capacité d'initiative et d'action des opprimés (*agency*) dans un contexte de domination hégémonique» (Smouts 33). *Un chat de pas sauvage* de Marie Ndiaye (2019), semblerait mettre en texte cette démarche. Ce court récit

* Università degli Studi di Urbino Carlo Bo.

se place à l'intérieur d'une production très fertile et difficile à classer, signée par une écrivaine française d'origine sénégalaise qui a toujours refusé la part dévolue à ses origines partiellement africaine et l'inspiration postcoloniale de sa production. Contrairement à ces propos, la critique a souvent interprété le malaise indicible des personnages qui habitent ses romans, leur identité floue, ou plutôt rhizomatique, et le processus de déterritorialisation à l'œuvre, sous l'angle d'un problème racial. Sans vouloir entrer dans le débat sur la portée postcoloniale du *corpus* des œuvres de Marie NDiaye (Kersting; Thomas; Asibong), je démontrerai qu'*Un chat de pas sauvage* reprend beaucoup de thèmes et de motifs qui traversent la production postcoloniale, à commencer, par exemple, ceux de la peau, de l'imaginaire féminin et de la difficulté d'écrire une histoire par l'absence de documents. Tous ces motifs concourent dans ce court récit à nourrir une question bien plus essentielle: le regard sur soi et sur l'autre, bref ce qui stipule notre identité. Il s'agit en fait d'un thème central de toute la production de l'autrice qui, dans ses romans, interroge l'identité et la relation avec l'autre contribuant à la transformation du sujet: une question dont ce texte propose une lecture sociale et raciale, ailleurs délibérément refusée, ainsi qu'une dénonciation du regard social et colonisateur de l'Occident, et de ses clichés, sur le corps de la femme noire.

De l'exposition au texte

Un chat de pas sauvage est un texte écrit sur commande, à l'occasion de l'exposition *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, qui a eu lieu au musée d'Orsay du 26 mars au 21 juillet 2019. L'exposition, comme le précise le site web, adopte «une approche multidisciplinaire, entre histoire de l'art et histoire des idées» et «se penche sur des problématiques esthétiques, politiques, sociales et raciales, ainsi que sur l'imaginaire que révèle la représentation des figures noires dans les arts visuels, de l'abolition de l'esclavage en France (1794) à nos jours» (*Le modèle noir de Géricault à Matisse*)¹. L'exposition trace donc un parcours chronologique. Trois périodes clés sont envisagées: l'ère de l'abolition de l'esclavage (1794-1848), la période de la nouvelle peinture (Manet, Degas, Cézanne) et la période contemporaine à partir des avant-gardes du XXe siècle. Les œuvres exposées ne nous restituent pas seulement les corps représentés, mais tout l'inter-texte culturel, artistique et symbolique que ces corps impliquent, et qui va de la présence des Noirs à Paris, et de leur rapport ambigu avec les Français à travers

¹ Les catalogues de l'exposition montrent très bien l'itinéraire proposé (Ndiaye & Madinier; Dufour & al.).

les époques, à l'évolution des recherches plastiques, en passant par la construction/déconstruction des stéréotypes. À travers la peinture, la lithographie, la caricature, la photographie, l'affiche, la sculpture, l'exposition retrace donc les étapes progressives d'une iconographie qui s'affirme en même temps qu'une identité noire. Dans cette iconographie et parmi ces modèles, les femmes jouent un rôle privilégié.

Au-delà de l'exposition, on connaît les différentes appellations de la femme noire à travers les époques: la négresse, la mulâtresse, la "peule" (Le Bihan) montrent le regard occidental sur la femme noire et contribuent à créer des stéréotypes de femmes à la fois prostituée, servante, odalisque, etc. C'est la photographie, qui a joué un rôle important dans le colonialisme à commencer par la diffusion des cartes postales (Acquarelli), qui a contribué à créer et à diffuser le regard sur la femme noire, notamment à travers le portrait.

Le portrait nous fait revenir sur la dimension polysémique du mot "modèle", mot qui n'a pas été choisi par hasard dans l'exposition de Paris. De ce mot se dégage une forte pluralité sémantique. Le mot fait d'abord référence au modèle qui pose pour l'artiste ou le photographe. Il en ressort donc la question du regard: l'individu qui pose regarde l'artiste, qui, à son tour, le représente tandis qu'il le regarde. Mais le mot "modèle" fait songer aussi au représentant-type d'une catégorie dont il porte les valeurs. L'exposition questionne donc le statut des modèles et le rapport entre le modèle et l'artiste qui, en ce qui concerne les modèles féminins noirs, pourrait être un rapport de genre.

En même temps, l'exposition entend faire sortir de l'oubli ces modèles noirs qui ont été célèbres pendant une courte période et leur restituer une identité à partir de leur nom. Il s'agit de figures souvent anonymes, ou désignées à travers des noms d'invention, ou avec un nom suivi d'un terme évoquant leur origine géographique (Maria l'Antillaise, par exemple), ou la couleur de leur peau (La Malibran noire).

L'exposition sous-entend aussi une interrogation: comment déconstruire le stéréotype et se rapprocher de l'individu? Bref, comment s'éloigner du modèle, en tant que catégorie généralisante, pour se rapprocher enfin du modèle, en tant qu'individu spécifique?

De la photographie au texte

Un chat de pas sauvage de Marie NDiaye donne une forme écrite à toutes ces problématiques, et à la pluralité sémantique qui se dégage du mot "modèle"²,

2 N'oublions pas que le mot contient aussi d'autres acceptions: le modèle peut incarner des qua-

tournant en réalité autour d'une question centrale, celle de l'identité, et qui, comme toute question identitaire, doit passer à travers le regard: le regard des autres, les regards sur les autres, le regard sur soi, dans un labyrinthe kaléidoscopique de miroirs, dont le regard ultime, comme je vais le montrer, est celui de la littérature.

Le récit lui-même est d'ailleurs inspiré d'un acte de regard: les portraits de Nadar avaient suscité chez la narratrice du récit un «désir de récit et de romance» (10). Nadar, pseudonyme de Gaspard Félix Tournachon, rappelons-le, est le photographe qui a fréquenté toute la bohème littéraire, artistique et musicale parisienne de la fin du siècle, celle de Baudelaire, de Delacroix et de Berlioz. Ses portraits sont caractérisés par l'absence d'accessoires inutiles, la pose classique et la volonté de scruter la personnalité des sujets qui posent et leur caractère à travers un contact empathique avec eux. Il juge la photographie «une découverte merveilleuse [...] dont l'application est à la portée du premier des imbéciles», car ce qui ne s'apprend pas, c'est le sentiment de la lumière et encore moins «l'intelligence morale (du) sujet», «le côté psychologique de la photographie» (Nadar 1857).

Pas moins de trois portraits de Nadar représentent Maria l'Antillaise: montrés dans l'exposition, ils sont reproduits dans le texte de Marie NDiaye. Il s'agit de *Maria l'Antillaise tenant un éventail*, reproduit sur la couverture du récit, *Maria l'Antillaise*, reproduit en deuxième de couverture; Maria, reproduit en troisième de couverture. Dans les mêmes années où Maria pose pour Nadar, une autre (ou la même?) Maria, originaire de La Havane, triomphe sur la scène musicale parisienne sous le nom de “La Malibran noire” (en hommage à Maria Malibran, d'origine espagnole, l'une des cantatrices françaises les plus célèbres du XIX^e siècle), admirée par Théophile Gautier et par Charles Baudelaire. De nombreux points communs inciteraient à identifier les deux femmes, qui seraient, mais sans aucune certitude, la même Maria. Animée par la volonté de rendre justice à cette “vie minuscule” qui n'a pas eu le temps de devenir une personnalité iconique, Marie NDiaye plonge dans l'image et cherche à percer les apparences pour découvrir la vie humaine qui se cache derrière.

Comme l'autrice, la narratrice d'*Un pas de chat sauvage* est «intimement persuadée» (10) qu'il s'agit de la même personne, et elle aimerait lui consacrer un texte d'après une recherche minutieuse dans les archives, qui l'empêche malheureusement d'établir scientifiquement cette correspondance. La question de l'identité se pose donc dès le départ comme la question de l'identification,

lités, un comportement vertueux à suivre et, en même temps, il peut faire référence à un concept de ressemblance et d'imitation.

et elle concerne directement l'écriture, car il s'agit d'écrire sur quelqu'un que l'on ne connaît pas, sur qui l'on n'a que quelques rares repères biographiques et aucune certitude.

Le modèle et la copie

Entre la narratrice anonyme du texte et son sujet de recherche, Maria l'Antillaise, alias Maria Martinez, intervient dans la fiction du texte une troisième Marie: une certaine Marie Sachs, qui s'interpose de manière insolente dans la vie de la narratrice en lui demandant où en est son travail d'écriture sur Maria Martinez. D'abord agacée par l'intrusion de cette inconnue, qui la contacte par courriel à propos d'un travail en cours dont elle n'a parlé à personne, la narratrice finira par céder à la tentation de rencontrer cette femme, dans l'espoir de pouvoir donner suite à son travail qui semble au point mort. Marie Sachs lui donnera trois rendez-vous dans trois endroits différents: elle s'y produit dans des spectacles de danse et de chant correspondant aux étapes de la carrière artistique de Maria Martinez, dont elle est la copie conforme. Ainsi est retracé son itinéraire artistique: de la gloire au déclin. "Comment les gens que tu vois me regardent-ils?" semble demander Marie Sachs à la narratrice spectatrice, en interrogeant avant tout son regard. En assistant aux spectacles de Marie Sachs, la narratrice fait l'expérience directe des regards du public de tous les âges, car la réaction du public contemporain à ses performances s'identifie à la réception des spectacles de la Malibran noire, rapportée dans la presse de l'époque. Le texte articule donc la réaction de la narratrice, la réaction du public contemporain face à la performance de Marie Sachs à travers les yeux de la narratrice, et la réaction du public du passé face à la performance de Maria Martinez à travers des extraits d'articles, de lettres et de documents d'archives qui sont cités dans le texte de manière appropriée, entre guillemets, avec des notes de bas de page, pour souligner la dimension documentaire du récit.

Ce qui frappe, c'est la quantité de Marie et Maria qui nourrit ce texte et la formation de deux couples: l'un formé par les deux Maria (Maria l'Antillaise et Maria Martinez), qui ne sont peut-être qu'une seule et même personne, et l'autre par les deux Marie, Marie Sachs et Marie NDiaye, si l'on considère le nom de l'auteur sur la couverture du texte. Elle partage avec la narratrice anonyme du récit deux éléments: elles sont toutes les deux des écrivaines et elles sont noires³.

³ Et, j'ajouterais, toutes deux aiment la couleur verte: «Il me semblait que le vert, un vert sombre, glauque, était le ton dominant de cette jupe qui s'arrêtait juste au-dessus des pieds de Marie

Marie Sachs, la narratrice, est partagée entre fascination et rejet face à une inconnue qui s'était un jour insinuée dans sa vie et dans son sommeil, et dont elle sent la nécessité de la présence: «Il me sembla aussi qu'elle seule (la découverte de son visage, la perception de son être) saurait me permettre d'habiter de nouveau là d'où je m'étais moi-même bannie» (14). Il est important donc de définir le rôle de Marie Sachs dans le texte pour découvrir le lieu d'où elle avait été bannie.

Le regard des autres: la Noire ou la chanteuse?

Qu'il s'agisse du spectacle à l'Alhambra, où Marie Sachs affiche un style de chant inhabituel pour la race à laquelle elle appartient, du spectacle chez les Bastier où, élégante et raffinée, elle chante une chanson écrite par Théophile Gautier, revendiquant son être femme noire et invitant la France à l'accueillir, ou de son dernier spectacle dans un bistrot délabré, où son visage montre la détresse, la mélancolie d'une carrière finissante, les trois performances de la chanteuse ont le pouvoir de mettre en lumière le regard de l'autre sur la femme qui chante et qui danse, de la narratrice sur le personnage dont elle veut écrire, ainsi que sur Marie Sachs et, en particulier, sur elle-même.

Dans les trois spectacles, qui reproduisent les spectacles joués par la Malibran noire, l'appréciation du public sur le génie de la chanteuse cède la place à des considérations de tout autre nature touchant des marqueurs identitaires, symboliques et sémantiques, s'articulant autour de l'isotopie de la dissonance et du faux. Elles concernent, par exemple, la façon de s'habiller de la chanteuse, qui s'éloigne des codes esthétiques vestimentaires de la femme noire; la douceur de sa voix, peu conforme au cliché vocal de la femme étrangère; la couleur noire de sa peau même, tendant à s'éclaircir au niveau du cou et des épaules, n'adhérant pas à l'image préétablie et à la fantasmatique exotique. Tout ce qui trahit la catégorie symbolique du groupe ethnique est sujet de critique, comme s'il y avait une morphologie étrangère à respecter: d'où l'image de la "fausse négresse" car, comme le fait remarquer Yann Le Bihan, «lorsqu'elle s'habille "à l'occidentale", "la femme noire" devient "une fausse Négresse" avec la prostituée comme figure limite» (523). Les critiques du public soutiennent donc l'imaginaire permanent de la femme noire, un système de valeurs immuables qui participent à la catégorisation raciale. Le vêtement parisien, la robe à fleurs, ainsi qu'une voix douce ou la coloration de la peau tendant à s'éclaircir, n'appartiennent pas à cette catégorisation et risquent de perturber l'imaginaire occidental.

La femme est symboliquement invitée à rentrer dans son milieu d'appartenance et à garder les traces d'exotisme qui garantiraient son succès. La beauté de la voix, l'émotion qu'elle suscite ne suffisent pas à la déconstruction du cliché. Il s'agit d'un cliché rassurant, comme tout cliché, et qui cherche à marquer la différence entre la France et l'étranger. Ce qui inquiète, c'est le métissage qui représente une menace pour l'identité française. Les critiques expriment donc la toute-puissante domination de l'Occident qui exige que l'autre reste immuable et qu'il garde les caractéristiques de son origine.

La chanteuse reste un modèle noir et non pas une individualité. Aux yeux des autres, peu importe si elle chante de façon admirable: le regard de l'autre s'arrête sur l'aspect esthétique et bannit tout ce qui est jugé discordant avec le corps et la race. Pour les autres, elle n'est pas une chanteuse, mais une "femme noire".

Ce dont la narratrice fait donc l'expérience, c'est le regard colonial, qui ne tolère pas la mixité et qui cherche à tenir l'autre à distance.

Le regard sur soi: se regarder à travers le regard de l'autre et le regard posé sur l'autre

En lui donnant la possibilité de faire l'expérience directe du regard des autres de manière répétée, Marie Sachs invite la narratrice à interroger un univers qui est émotionnel avant d'être artistique: elle l'invite à quitter le modèle catégorisant et à s'approcher de l'humain pour enfin se rapprocher du moi le plus profond. C'est à travers l'expérience de l'art et du regard que la narratrice arrive à comprendre les émotions de la chanteuse à travers lesquelles poser un regard neuf sur sa propre vie intime, dont elle découvre la faiblesse. Il voit en Marie Sachs / Maria Martinez de l'entêtement, de la fierté et de la force, des qualités qui lui font défaut.

Je voyais chez Maria Martinez probité, véhémence obstination, hardiesse et fierté, toutes qualités que j'avais abdiquées depuis longtemps. Qui était Maria Martinez modèle de Nadar? Je l'ignorais.

Mais elle était fatalement, en toute chose, plus valeureuse que moi, plus vaillante et plus rude, et sa fréquentation, si je parvenais à m'approcher d'elle, me détournerait de moi-même, me disais-je, de ma misère, de ma sottise, de mon néant de femme amère, sardonique et froide et qui trop peu dormait, trop peu rêvait des images simples et bénignes (14-15).

L'autre devient un modèle, pris dans un autre sens du mot: un modèle à suivre.

Mais je crois qu'une autre problématique identitaire est l'enjeu de ce transfert: elle concerne l'identité ethnique. Dans le couple Maria Martinez / Marie Sachs, la narratrice trouve une surface pour réfléchir sa propre négritude, son

fantôme. C'est Marie Sachs qui oblige la narratrice à accepter l'identité noire de la chanteuse et, par conséquent, la sienne propre: cette identité qu'elle a du mal à reconnaître.

Marie NDiaye, fille d'un père sénégalais et d'une mère beauceronne, comme nous l'avons rappelé n'avance jamais son ascendance africaine, contrairement à son frère, l'historien Pap Ndiaye, qui a fait de la question noire le centre de ces recherches, une problématique que l'écrivaine semblerait aborder à chaque fois qu'elle collabore avec son frère, qui est d'ailleurs le conseiller scientifique de l'exposition *Le modèle noir*.

Dans la nouvelle "Les sœurs" (NDiaye 2008), en guise d'introduction à *La Condition noire*, l'essai de Pap Ndiaye, l'histoire de deux sœurs métisses témoinne, à travers la présence de Paula, «la fille quasi blanche» (12) à la peau claire et aux «cheveux châtains et souples» (12), et de Victoria, «la fille presque noire» (12), le «teint foncé et le cheveu noir et frisé» (12), d'une condition minoritaire que chacune des deux sœurs vit à sa façon et qui se traduit dans la vie professionnelle ou privée. Dans le même texte l'autrice fait référence à la question du regard, au regard que les autres posent sur les deux filles et au fait qu'il exprime une conviction politique⁴.

À propos de l'engagement de son écriture dans ce sujet, voici ce que l'autrice répondit à l'occasion d'un entretien:

Le Point: Vous n'avez pas pour habitude d'écrire sur des sujets touchant la condition noire. Comment vous êtes-vous retrouvée "embarquée" dans l'aventure du "Modèle noir"?

Marie Ndiaye⁵: Ce n'est pas la première fois que j'aborde ce sujet puisqu'à la demande de mon frère j'avais déjà écrit une préface, sous forme de nouvelle, à son livre *La Condition noire*. Et, de nouveau, c'est lui, comme historien, qui m'a fait parvenir la demande de l'équipe du musée d'Orsay de m'associer à l'exposition en écrivant un texte à partir d'œuvres choisies, une ou plusieurs. Je n'étais pas sûre d'être à l'aise, même si j'avais déjà écrit sur des images: un texte sur Turner paru aux éditions Flohic (*La Naufragée*, 1999) dans une collection sur l'art de textes d'écrivains, Michon, Échenoz... ("Musées secrets", NDLR). Je ne me pose pas la question de savoir si l'on fait appel à moi parce que je suis une femme noire et je ne vois pas l'équipe me dire qu'elle m'a sollicitée (sourire) pour ce qui peut paraître un arbitraire et non pour mon travail. On n'en sort pas si l'on commence à penser ainsi, et cela ne m'intéresse pas de creuser cette question. Peut-être parce que je suis d'une autre génération (c'est moi qui souligne) (Marin La Meslée s.p.).

Lisons maintenant dans *Un pas de chat sauvage* la réaction de son person-

4 «On ne pouvait apprécier parallèlement les deux filles, [...] la préférence qu'on devait marquer pour l'une ou l'autre équivalait à une conviction politique» (NDiaye 2008: 13).

5 Pap et Marie écrivent leur nom de famille avec une graphie différente et dans cette interview le nom de famille de l'autrice est écrit de la même manière que la signature de son frère.

nage à la performance de Marie Sachs chez les Bastier. Ici, la chanteuse exhibe sa jeunesse dans un environnement de personnes âgées dans lequel la narratrice se sent comme le narrateur de la *Recherche* dans le fameux bal de têtes:

Une domestique à la peau très noire m'introduisit dans un salon déjà rempli de visiteurs et lorsque cette domestique s'en alla Marie Sachs, assise sur une courte estrade, demeura seule femme noire et seule femme jeune de l'assemblée, ce que je remarquai dans un trouble sentiment de tristesse jalouse car j'aspirais violemment et sobrement, depuis que Maria Martinez s'était établie dans mon existence, à devenir une jeune femme noire (c'est moi qui souligne) (25).

Comment lire ces sentiments? Regret de l'autrice de ne pas s'être s'affirmée en tant que femme noire et, comme elle le souligne, d'appartenir à une autre génération?

En identifiant la narratrice avec l'auteur, je fais la même expérience d'une identification non certifiée faite par la narratrice à propos de la Malibran noire et du modèle de Nadar.

Le modèle du doute et du questionnement est, entre autres, le modèle narratif choisi par la narratrice, qui lui permet de sortir de l'impasse de l'écriture. C'est le dernier point que je souhaite aborder.

Le regard de la littérature et la littérature du regard

Le Point: Comment avez-vous choisi Maria Martinez photographiée par Nadar?

Marie Ndiaye: Je ne suis à l'aise que dans la fiction, je ne pouvais qu'imaginer à partir des personnages représentés, et j'ai choisi Nadar non par préférence pour l'œuvre, mais parce que je pouvais obtenir des éléments biographiques. De fait, la conservatrice d'Orsay, Isolde Pludermacher, m'a transmis tous les documents concernant cette Maria, articles de journaux, lettres de Théophile Gautier, extraits de lettres de Baudelaire. Et, d'emblée, j'ai été convaincue de l'hypothèse que Maria l'Antillaise et Maria Martinez ne faisaient qu'une seule et même personne. En tout cas, c'est celle que j'ai choisie comme auteure de fiction (Marin La Meslée s.p.).

Tout en confirmant l'identification possible entre narratrice et autrice, ces mots insistent sur l'alliance entre réalité et fiction, une dichotomie oxymorique qui constitue un autre enjeu narratif du texte. «Comment pourrais-je, comment oserais-je inventer ce dont je n'avais pas connaissance?» (9), s'interroge la narratrice alors qu'elle s'efforce d'écrire son texte. Là encore, la présence de Marie Sachs s'avère indispensable, non seulement parce qu'elle lui donne l'occasion d'expérimenter directement le regard des autres, mais aussi parce qu'elle représente une autre surface du miroir, une autre que soi vers laquelle il faut d'abord se battre: la tentation de la littérature facile qui relègue le sujet à traiter au se-

cond plan, surtout quand on dispose de peu d'informations, afin de montrer la plume de l'écrivain.

Avant de rencontrer directement Marie Sachs, la narratrice, qui est historienne et universitaire, pense «non sans acrimonie, que Marie Sachs, elle, ne s'embarrasserait pas de tels scrupules et qu'elle ferait sans doute de Maria Martinez un personnage à sa façon, qu'elle exploiterait à ses propres fins artistiques et non pour lui rendre justice ainsi (qu'elle) aspirai(t) quant à (elle)» (9). Cette méfiance est dictée par la jalousie que la narratrice éprouve pour Marie Sachs qu'elle considère comme sa rivale pour la simple raison que celle-ci a manifesté de l'intérêt pour son travail, intérêt ressenti en terme de persécution et de compétition. Sans même la connaître, elle la considère comme la promotrice d'une "littérature facile". L'image que la narratrice se fait de Marie Sachs, vue en ennemie, contribue, en tout cas, à créer un contre-modèle littéraire, qui, pour être imaginaire, n'en est pas moins utile à l'évolution de sa propre écriture⁶.

Deux extraits du livre que la narratrice est en train d'écrire, reproduits en italique dans le texte, témoignent de l'évolution qui s'est produite. Le premier se limite à raconter en une vingtaine de lignes quelques données biographiques, de la naissance de Maria Martinez à La Havane, son éducation musicale à Séville, son rôle à la cour de la reine Isabelle II: «*À La Havane, vers 1825, naquit Maria Martinez, de parents qui n'étaient pas des esclaves bien qu'ils fussent d'origine africaine [...]*» (32).

Quelques pages plus loin le deuxième extrait est bien différent:

Le nom de Maria Martinez disparut complètement des rubriques culturelles des journaux et revues quelques années à peine après qu'elle y eut fait sensation. Qu'est-elle devenue? À quel âge, dans quelles conditions, où et comment est-elle morte? A-t-elle, jusqu'au bout, travaillé, c'est-à-dire chanté. Dansé, joué? De quelle sorte était la misère dans laquelle, probablement, elle a fini? (41-42).

Entre les deux ébauches du texte, la narratrice a découvert les lacunes et les incertitudes sur le devenir de son personnage. Le récit n'est possible qu'en recourant à une fiction, même si la narratrice estime ne pas en avoir le droit.

Dans l'impossibilité de savoir ce qui s'est passé réellement, il ne reste plus qu'à chercher à donner corps à une vision, et c'est de cette vision que nous parle ce texte. Qu'est-ce qu'une vision, sinon l'image que nous nous sommes faite de quelque chose, et qu'est-ce que la littérature, sinon le corps que nous donnons à cette image, la visibilité que nous donnons à cette vision?

Pour conclure, je reviens sur une phrase du texte que j'ai déjà citée, où la

⁶ En formulant un jugement formé à l'avance, la narratrice fait elle-même l'expérience de la force irrésistible du préjugé, qui sera démenti par la rencontre personnelle avec l'autre.

narratrice fait référence au rôle de Marie Sachs dans sa vie et dans son écriture: «Il me sembla aussi qu'elle seule (la découverte de son visage, la perception de son être) saurait me permettre d'habiter de nouveau là d'où je m'étais moi-même bannie» (14).

Il me semble que le lieu d'où elle se sent bannie n'est pas seulement le monde intime de l'autre auquel elle ne peut accéder par la simple biographie, mais aussi sa propre identité de femme noire qu'elle découvre précisément par le truchement de l'altérité.

L'écriture d'un texte sur une inconnue lui permet donc de modifier son rapport à soi et à l'autre, comme elle lui ouvre la voie à un lien renouvelé à la littérature. Ainsi habite-t-elle enfin l'univers littéraire non plus comme un espace de certitudes, mais en tant qu'un univers de questionnement, un espace d'interrogations, un lieu où se poser des questions.

Bibliographie citée

- Acquarelli, L. (2008): La fotografia e il colonialismo. Visioni sul Congo. In L. Acquarelli, M. Baraldi, M. C. Gnocchi, & V. Russo, *Tenebre Bianche, immaginari coloniali* fin de siècle (pp. 171-228). Reggio Emilia: Diabasis.
- Asibong, A. (2013): *Marie NDiaye. Blankness and Recognition*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Dufour, A. & al. (2019): *Le Modèle noir, de Géricault à Matisse*. Paris: Flammarion.
- Kersting, Ph. (2019): Perspectives postcoloniales sur Marie NDiaye et son œuvre. *Lendemains*, 173, pp. 100-110.
- Le Bihan, Y. (2006): L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire. *Cahiers d'études africaines*, 183, 3, pp. 513-537.
- Marin La Meslée, V. & Ndiaye, M. (2019, mars): Je ne suis à l'aise que dans la fiction. *Le Point Culture*. Tiré de https://www.lepoint.fr/culture/marie-ndiaye-je-ne-suis-a-l-aise-que-dans-la-fiction-29-03-2019-2304706_3.php. (Consulté le 15/10/2021).
- Musée d'Orsay (2019): *Le modèle noir de Géricault à Matisse*. Tiré de <https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-generale/article/le-modele-noir-47692.html?cHash=74dcf14e5f>. (Consulté le 20/10/2021).
- Nadar (1994 [1857]): Profession de foi. In B. Peeters, *Les Métamorphoses de Nadar* (pp. 44-46). Auby-sur-Semois: Marot.
- Ndiaye, M. (2008): Les sœurs. In P. Ndiaye, *La Condition noire. Essai sur une minorité française* (pp. 9-15). Paris: Calmann-Lévy.
- Ndiaye, M. (2019): *Un pas de chat sauvage*. Paris: Musée d'Orsay et de l'Orangerie / Flammarion.
- Ndiaye, P. & Madinier, L. (2019): *Le Modèle noir. De Géricault à Matisse. La chronologie*. Paris: Musées d'Orsay / Flammarion.
- Smouts, M.-Cl. (2007): Le postcolonial. Pour quoi faire? In M.-Cl. Smouts, *La situation postcoloniale* (pp. 25-66). Paris: Presses de Sciences Po.
- Thomas, D. (2012): The "Marie NDiaye Affair" or the Coming of a Postcolonial Evoluée. In A. G. Hargreaves, Ch. Forsdick & D. Murphy, *Transnational French Studies: Postcolonialism and Littérature-monde* (pp. 146-163). Liverpool: Liverpool University Press.