
L'érotisme ndiyien ou le sexe sans jouissance

Hajer Tabakh

Université de La Manouba (Tunisie)
Université de Paris-Sorbonne (France)

RÉSUMÉ

Si l'érotisme désigne l'amour physique, le plaisir et le désir sexuels, l'écriture de l'érotisme chez Marie NDiaye semble déroger à cette définition. En effet, la description des activités sexuelles chez ses personnages est dénuée de tout affect de satisfaction voluptueuse, de jouissance ou d'extase. Chez les couples de l'univers ndiyien, les pratiques sexuelles sont généralement réalisées dans une sorte d'indifférence et de détachement remarquables, sont presque toujours liées à une attente de la réalisation d'un autre événement, à une récompense qui ne viendra jamais. Il découle de ce fait un discours sur la frustration et sur la représentation mentale caractérisée par un déséquilibre entre une demande pulsionnelle et sa réalisation. Ici, l'écriture du sexe ne génère pas un discours sur la jouissance. L'accent est donc mis sur l'impossible adéquation entre sentiments amoureux et plaisir sexuel mais également sur l'accroissement du mal-être physique des personnages.

INTRODUCTION

Les personnages ndiyiens, même ayant fait initialement l'expérience éphémère de l'amour-passion, de cette tornade de désir intense et d'attirance nommée *énamoration*, finissent par se muer progressivement en une affection plus ou moins profonde pour le conjoint, une affection qui se banalise, qui modifie les attentes de chacun et qui est particulièrement impitoyable envers le désir sexuel. Le

déroulement de l'activité sexuelle constitue donc pour le lecteur une source d'informations sensibles sur l'état de leurs relations amoureuses. Loin d'être un état de plaisir, de jouissance ou d'extase, les pratiques sexuelles sont dénuées de tout affect de satisfaction.

Nous tenterons dans le cadre de cet article de voir comment l'écriture du sexe n'associe pas, et ne débouche pas sur, l'écriture de la jouissance. La représentation des personnages met-elle en évidence une possibilité ou une impossibilité à éprouver du désir et du plaisir ? Le lien amoureux est-il considéré comme une entrave ou une facilité au plaisir physique ?

1. SEXE ET DÉSIR DE MATERNITÉ

Chez les couples de l'univers ndiayien, les pratiques sexuelles sont généralement réalisées dans une sorte d'indifférence et de détachement remarquables, et sont presque toujours liées à une attente de la réalisation d'un autre événement, à une récompense. Pour Khady Demba, personnage dans *Trois femmes puissantes* (Ndiaye, 2009 ; *TF* désormais), c'est « la volonté hallucinée qui avait été la sienne de se trouver engrossée, qui l'avait rendue aveugle... » et qui rythmait sa vie sexuelle ; obnubilée par l'espoir de tomber enceinte et sous la contrainte d'une société patriarcale, elle finit par concevoir l'acte sexuel uniquement comme moyen de reproduction :

N'aurait-il (son mari) pas été en droit de se plaindre du peu d'égard avec lequel, la nuit, elle l'attirait à elle ou le repoussait selon qu'elle pensait que la semence de son mari serait utile ou inutile à cette période, du peu de précautions qu'elle prenait pour lui signifier qu'elle ne voulait pas, si le moment était infécond, faire l'amour avec lui, comme si un tel déploiement de vaine énergie pouvait nuire au seul dessein qu'elle avait alors, comme si la semence de son mari constituait une réserve unique, précieuse, dont elle était la gardienne et dans laquelle il ne fallait en aucun cas puiser pour le plaisir, le seul plaisir ? (*TF*, 248)

L'acte sexuel en lui-même constitue une expérience banale, un calcul rationnel ; nulle place à l'improvisation ou à l'abandon aux pulsions comme l'atteste la restriction (l'exclusion du plaisir comme fin). La proximité physique entre le mari et sa femme s'établit suivant une perspective précise et programmée : la phase ovulatoire annoncée (« ...les règles de Khady remontaient à deux bonnes semaines, elle sentait ses seins légèrement plus durs et sensibles »), Khady « supposait donc que son ventre était fertile » (*TF*, 250) et que l'acte sexuel ou le

« devoir conjugal » pouvait avoir lieu. C'est une préparation qui demande la mise en condition générale du corps féminin pour accueillir le futur embryon.

Loin d'être l'essence du plaisir, la matérialisation de la jouissance, le sperme, doté d'une charge fantasmatique remarquable, est symbole de vie, de fertilité, de puissance, et existe en quantité limitée⁷⁵. Le mari qui fait plutôt figure d'étalon plus que d'amant, n'est ici approché que pour ses capacités d'insémination. L'objet n'est pas la cause du désir mais son moyen d'accomplissement. Chez Khady Demba, l'acte sexuel n'a pas un système de signification polysémique. Il se réduit à sa finalité procréatrice. Le désir ne naît pas d'une énergie, d'une pulsion sexuelle quant à l'objet, notamment envers le mari, mais prend naissance quant au but à atteindre. La pulsion sexuelle, dans le sens où elle est une force psychique créant des besoins devant être assouvis, s'amorce dans le corps et trouve son aboutissement non pas dans le plaisir et la jouissance qu'elle procurera mais dans l'attente d'une grossesse qui ne viendra jamais :

« Elle se souvenait des trois années de son mariage non comme d'une période sereine, car l'attente, le terrible désir de grossesse avaient fait de chaque nouveau mois une ascension éperdue vers une possible bénédiction puis, quand les règles survenaient, un effondrement suivi d'un morne découragement avant que l'espoir revienne et, avec lui, cette montée progressive, éblouie, pantelante le long des jours, tout au long du temps jusqu'à l'instant cruel où une imperceptible douleur dans le bas ventre lui apprenait que cette fois ne serait pas la bonne – non, certes, cette époque n'avait été ni paisible ni heureuse, puisque Khady n'était jamais tombée enceinte. (TF, 247-248)

Le désir de maternité tourne à l'obsession chez la protagoniste et est considéré comme source de souffrance dans la mesure où, malgré toutes ses tentatives, elle n'arrive pas à l'assouvir. La vie sexuelle de Khady est donc régulée selon les principes de désir et de plaisir évoqués par Freud (2010a) : l'activité psychique stimule une tension active vers l'objet et oriente le comportement de la protagoniste vers la satisfaction du désir (désir de grossesse).

⁷⁵ Ainsi, selon Michel Foucault, il faut « une préparation rapprochée : une certaine continence pendant laquelle le sperme s'accumule, se recueille, prend sa force, tandis que la pulsion acquiert la vivacité nécessaire (des rapports sexuels trop fréquents empêchent le sperme d'atteindre le degré d'élaboration où il a toute sa puissance » (*Le régime des plaisirs*, 1984, p. 169).

2. SEXE ET PROSTITUTION

Même s'il y a grossesse chez les personnages féminins, la progéniture n'est pas issue d'un assouvissement d'un plaisir lié à un désir sexuel mais d'un accident de parcours. Pour Rosie Carpe, dans *Rosie Carpe* (Ndiaye, 2001 ; RC désormais), Etienne surnommé Titi, est conçu dans le cadre d'une exploitation sexuelle. C'est le sous-gérant de l'hôtel dans lequel travaille Rosie qui abuse d'elle et la met enceinte. Le petit, chétif et fragile, « n'a pas été conçu au moment et dans les circonstances où il aurait dû l'être » (RC, 99), en conséquence, l'enfant porte les marques de la « souillure »⁷⁶ et portera jusqu'à la fin le poids du péché de sa mère. Abusée, exploitée, Rosie est présentée sous l'image du dédoublement, de la scission entre l'âme et le corps. N'éprouvant plus aucun sentiment de plaisir ni de satisfaction en faisant l'amour devant la caméra vidéo d'une fabricante distinguée de films porno, Rosie constate avec horreur que sa peau était restée froide depuis que Max avait amené son ancienne collègue les filmer, et que « sa peau devenait de plus en plus froide à chaque fois que cette femme revenait en compagnie de Max, armée de sa minuscule caméra... » (RC, 77).

L'état affectif de la protagoniste est rendu à travers tout un champ lexical relatif à la froideur et à l'écoeurement, des émotions qui lui renvoient sa réalité ignoble. L'acte sexuel, dissociant le sexe du moi, ne réduit cependant pas le sujet qui se prostitue à un corps mort, à un corps absent. Le temps de l'action est pleinement vécu et la conscience du corps, exacerbée, comme en atteste ce passage de *Trois femmes puissantes* décrivant Khady entre les mains d'un client :

il s'allongeait sur Khady qui écartait le plus possible sa jambe malade [...] et alors qui la pénétrait en laissant échapper souvent une plainte étonnée, car la récente démangeaison qui enflammait et desséchait le vagin de Khady échauffait aussitôt le sexe du client, elle rassemblait toutes ses forces mentales pour contrer les multiples attaques de la douleur qui assaillait son dos, son bas-ventre, son mollet, pensant : Il y a un moment où ça s'arrête, et sentant rouler sur son cou, sur sa poitrine à demi cachée par la bordure en dentelle de la combinaison, la sueur abondante de l'homme qui se mêlait à la sienne, pensant encore : Il y a un moment où ça s'arrête, jusqu'à ce que l'homme, laborieusement, eût terminé et, dans

⁷⁶ Michel Foucault note par exemple que « les désordres de la conception se marquent dans la progéniture. Non pas seulement parce que les descendants ressemblent à leurs parents ; mais parce qu'ils portent en eux les caractères de l'acte qui les a fait naître » (1984 : 168).

une exclamation de douleur et de déception, promptement se fût retiré d'elle. (*TF*, 303-304)

Dans *Rosie Carpe*, lors du passage à l'acte, Rosie tente à chaque secousse de transcender la douleur de la pénétration et d'opérer un clivage entre son corps et son esprit. L'acte sexuel couplé d'un dessèchement du vagin est fondamentalement source de tension et de souffrance. Ailleurs, la réitération de la phrase : « il y a un moment où ça s'arrête » note une volonté de dépasser les limites physiques et psychiques de l'être chez le personnage, et sonne comme une tentative de déréliction. S'opère en conséquence un morcèlement dans la mesure où l'acte sexuel n'implique que le corps et non l'individu dans sa globalité, avec ses émotions et ses sentiments. La sexualité, saisie ici comme une broyeuse du corps, demande au sujet un effort d'abstraction, vidant l'être de ses forces psychiques et physiques. Bien qu'il y ait une voyance décuplée, une exacerbation des sens chez le personnage féminin, elle mène inévitablement vers un détachement du corps, vers une conscience de soi qui s'affaiblit.

Parce que la misère sexuelle est décrite sur le mode de la disgrâce et est intrinsèquement liée au laid méprisable, elle provoque le dégoût, l'« horreur » et la « répugnance » (*RC*, 78) chez le personnage qui se prostitue. Elle avilit le corps et extériorise les signes d'une détresse perçante comme l'atteste la description de Khady Demba après le passage du client :

Parfaitement immobile, elle entendait battre sourdement, calmement, son propre sang à ses oreilles et, si elle remuait tant soit peu, le bruit de succion de son dos mouillé sur le matelas tout imbibé de sueur et l'infirmes clapotement dans sa vulve brûlante, et elle sentait refluer doucement la douceur et la vaincre la puissance juvénile, impétueuse de sa constitution solide et volontaire... (*TF*, 304)

Les personnages féminins ont donc cette capacité extraordinaire de supporter l'insupportable sans pouvoir hurler de douleur et sans manifester les moindres signes de révolte. La passivité qui les caractérise montre à quel point la soumission est intégrée à l'image de la prostituée. Par exemple, le corps de Rosie Carpe se retrouve ankylosé et incapable de tout mouvement, de toute réaction :

Elle écoutait, tassée au fond de son lit, et se disait dans un frisson de tout son grand corps hérissé et recroquevillé qu'elle allait voir entrer silencieusement les deux ogres et que, dès lors qu'ils surgiraient de la pénombre, il serait trop tard pour les repousser, qu'elle n'avait pas de voix pour le faire, pas de mots pour dire qu'elle ne les voulait plus chez elle, en

elle, et qu'elle finirait par succomber d'avoir la peau si complètement froide. (RC, 78)

Ces attributs liés à l'immobilité, à la passivité et à la soumission se retrouvent dans les figures ndiayiennes des prostituées et font osmose avec le corps, l'intime, la réalité humaine.

3. PLAISIR DU CORPS INASSOCIABLE AVEC ÉROTISME DES CŒURS

Si pour les personnages précédemment évoqués la prostitution est un moyen provisoire de sortir de leur condition économique médiocre, pour d'autres, elle aspire à une toute autre vocation : celle de la transgression. Ainsi, Ladivine Rivière, dans *La divine* (Ndiaye, 2013 ; LD désormais), ne manquant pourtant financièrement de rien, se jette dans les bras « des commerçants divorcés ou des employés de banque célibataires » (LD, 179), un geste qui devrait signifier pour « le milieu étroit de la petite-bourgeoise » (*Ibidem*) une transgression suprême à l'ordre moral, à la doxa. N'ayant aucune réaction envers ce geste provocateur et ne lui astreignant aucune limite, ses parents (Clarisse et Richard Rivière) poussent de façon inconsciente leur fille unique vers l'univers de la débauche et de la prostitution, l'incitant à devenir call-girl. Pourtant, Ladivine Rivière ne tire de ses relations ni agrément ni plaisir et « jamais elle n'avait eu le désir de se serrer contre eux fougusement, et ils n'avaient pas ce désir non plus. Elle couchait avec eux sans plaisir particulier mais sans aversion » (LD, 183). Le détachement dont fait preuve la protagoniste s'exprime par l'observation que ses divers « clients » ne lui apprennent rien en termes de plaisir sexuel.

Résultant d'un choix et non d'une obligation, Ladivine, maîtresse d'elle-même et de son corps, est loin d'être une victime ; elle est en revanche une adolescente déroutée en quête de repères, de limites et d'aventures. Freud constate à ce sujet que

il est instructif de constater que l'enfant, sous l'influence de la séduction, peut devenir pervers polymorphe, pouvant être dévoyé vers tous les outrepassements possibles. Cela montre que, dans sa prédisposition, il en apporte avec lui l'aptitude ; c'est pourquoi la mise en œuvre ne rencontre que des résistances minimales, parce que les digues animiques s'opposent aux débordements sexuels – pudeur, dégoût et morale – ne sont pas, selon l'âge de l'enfant, encore mise en place ou sont seulement en cours de formation. (2010b : 69)

Avec « l'éclosion sexuelle [de Ladivine Rivière] et l'émerveillement devant la limpidité de son propre corps » (*LD*, 179), naît simultanément ce que Freud appelle « la pulsion de savoir » (2010b : 72) : débutant par une phase auto-érotique, le personnage aspire désormais, dans une deuxième phase, à « l'acquisition de plaisir sans connexion ni dépendance réciproques » (2010b : 75) en accumulant les conquêtes amoureuses. Ce désir stimulé par un manque, participe de cette découverte et demeure omniprésent tant qu'il reste au personnage féminin des zones d'ombre qu'elle n'a pas encore explorées. Ce manque, chez Ladivine Rivière, est doublé d'« un sentiment de trouble amer lorsque son regard tombait sur un couple de jeunes amoureux, filles et garçons de son âge qui se pressaient l'un contre l'autre en ayant l'air de vouloir abolir le plus infime espace entre leurs chairs, et qu'elle pensait alors étonnée, mal à l'aise, qu'ils faisaient cela gratuitement... » (*LD*, 181). Depuis le non-sens qui caractérise les relations amoureuses qu'elle entretient et qui ne se monnaient que par des billets (s'entend ici comme une rémunération du dévouement du corps au profit d'un autre), Ladivine prend conscience que le sexe chez les autres a une relation étroite avec la sensualité, la tendresse, le plaisir, l'amour. Le plaisir et la jouissance se confondent avec les sentiments amoureux. Il existe, en plus de « l'érotisme des corps » manifesté par la proximité et le contact physique, un « érotisme des cœurs ». En effet, et pour reprendre les termes de Georges Bataille, « la passion des amants prolonge dans le corps dans le domaine de la sympathie morale la fusion des corps entre eux » (Bataille, 1957 : 26). L'affection, une émotion que Ladivine Rivière n'a encore jamais éprouvée avant la rencontre de son mari Marko qui l'avait « tirée de la langueur morose, stupide dans laquelle Richard et Clarisse Rivière l'avaient laissée s'enfoncer » (*LD*, 183), constitue la pierre angulaire par laquelle il est possible de connaître les sentiments de désir et de plaisir couplés d'une plénitude corporelle.

4. ÉCRITURE SUR LA FRUSTRATION SEXUELLE

Toujours dans la perspective du déplaisir, certains personnages ndiayiens, échappant à la passion amoureuse, font l'expérience d'une frustration exacerbée. Rudy Descas qui, dans *Trois femmes puissantes*, a perdu l'amour de sa femme Fanta, est constamment en proie à des scènes hallucinatoires qui révèlent sa faiblesse psychologique ou mentale. Ses pensées communiquées par le biais d'une focalisation

interne, font jaillir un texte sur la frustration, le déplaisir, le corps sexuel, le rapport homme/femme. Rudy Descas s'affiche ainsi comme personnage, corps et voix de désir, dedans et dehors.

Ce qui est notable ici, dans l'attitude du personnage ndiyien, c'est que l'attention de Rudy est constamment portée sur le sexe des autres (notamment celui d'une statue récemment installée dans son quartier et celui de Manille, l'amant supposé de sa femme), que son regard est immanquablement fixe, plein de détresse et de rancune. Par un processus spéculaire qui déplace l'image narcissique de l'image du visage, le personnage qui « avait cru constater une intime ressemblance entre le visage de la statue et le sien » (*TF*, 99), oriente progressivement son regard vers le « monstrueux appareil génital que l'artiste (...) avait sculpté dans l'entrejambe de son héros (...) » (*TF*, 99-100) et vers ses « bourses énormes » (*TF*, 100). La ressemblance entre la statue et Rudy part d'une ressemblance générale (même posture du corps) à une ressemblance extrêmement localisée et ironisée (taille de l'organe génital). Le regard insistant et encadrant l'objet qu'est l'organe génital, déclenche un sentiment de « malaise » et d'« embarras » car Rudy est livré à son érotisme, à son auto-érotisme primitif. Privé de l'amour de Fanta et se rappelant nostalgiquement les années de bonheur passées ensemble⁷⁷, Rudy identifie donc, par un processus de transfert, la statue comme son Idéal du moi, « à savoir le désir dont il est l'objet et qu'il ne peut supporter, il l'assume pour lui-même, il devient à jamais et éternellement amoureux de ce même petit garçon caressé » (Lacan, 1998a : 260). Autrement dit, dans une vaine volonté de reconquérir Fanta, de refusionner ce qui a été brutalement défusionné, de combler le manque par le désir qu'elle aurait pour cet Autre, détenteur du phallus, Rudy se retrouve enclin à la fois à l'anxiété et à la frustration.

Cette insatisfaction naît du fait que Rudy « ne couche plus avec Fanta ou plutôt qu'elle ne couche plus avec (lui) » (*TF*, 137). N'ayant plus aucune relation sexuelle avec sa femme et se présentant en manque (à partir d'une image du corps phallique), le protagoniste nourrit dans les pages subséquentes du roman une haine secrète envers Manille, l'amant supposé de sa femme, une haine qui tisse une description fondant deux portraits antinomiques : l'un puissant et viril, l'autre fin et doux. Le portrait sexuel de Manille, construit par le biais du point de

⁷⁷ « ... tous deux baignés d'un éclat doré, Fanta et lui marchaient ensemble dans les rues de Colobane, leurs bras nus se frôlaient à chaque pas, Rudy, grand et hâlé, discourant de sa voix forte et gaie » (*TF*, 130).

vue de Rudy et s'enrichissant d'une dimension mythique, incarne la toute-puissance comme le dévoile ce passage narratif la découverte de l'adultère de Fanta et Manille :

lorsqu'il poussait doucement la porte de cette chambre inconnue et découvrait sur le lit géant, dans une lumière éclatante, Fanta et Manille, ce dernier allongé sur Fanta, la femme de Rudy Descas, et gémissant à mi-voix tandis que ses hanches puissantes, son fessier de centaure remuaient à un rythme calme et sûr qui creusait dans sa chair velue des fossettes, et son visage reposait dans le cou de Fanta, la propre femme de Rudy Descas, l'unique amour véritable de toute la vie de Rudy Descas. (*TF*, 136)

L'imaginaire du pouvoir sexuel va trouver son icône dans le centaure, une vigueur qui se traduit par le corps puissant et dont les gestes sont ardents. Identifiant Manille à un symbole de la puissance masculine, celui du centaure, une hypercentralisation de la virilité est établie et s'accroît avec l'évocation de la « liqueur sacrée, le sperme du centaure » (*TF*, 137). Rudy compare donc Manille à un animal monstrueux, à « une tête de cheval qui haletait au-dessus de Fanta » (*TF*, 136) dont les instincts vils et bas le guident à la bestialité du plaisir sexuel orgastique, un plaisir qui semble apparemment satisfaire Fanta, compte tenu de l'aspect novateur de la nature de l'acte sexuel. Rudy, toujours en proie à l'angoisse, envisage et tente d'appréhender la nature de ce plaisir : « Et de quelle nature mystérieuse et nouvelle pouvait être ce qu'elle éprouvait, elle, et dont il n'aurait jamais connaissance, sous le poids bien plus considérable de Manille ? » (*TF*, 136).

Le trouble des identifications lié à la non-correspondance entre le corps de Manille et le sien, remet en cause son identité dans la mesure où sa virilité est remise en question, voire même ridiculisée, et par conséquent sa confiance en lui-même, blessée. Son sentiment de frustration atteint son point culminant avec l'émergence du sentiment qu'il ne peut la satisfaire sexuellement, d'où l'orientation du choix de Fanta vers Manille, objet du désir dont la nature l'oppose positivement à Rudy. Suivant la démarche lacanienne, le phallus ne se présente pas moins comme organe viril que comme dialectique : être ou ne pas être le phallus, avoir ou ne pas avoir le phallus. Sachant que le désir « se fait littéralement à l'aide du phallus » (Lacan, 1998b : 240), Rudy, qui a cessé depuis longtemps d'être l'homme que Fanta a épousé, semblerait qu'il ne l'ait plus. Par conséquent, la femme, par son absence de pénis faisant ainsi du phallus une présence symbolique, cherche à compenser le manque et va la conduire vers un autre homme.

5. ABSENCE D'ÉROTISME DANS LE CADRE DU MARIAGE

Désir, sexualité et amour sont donc appréhendés très différemment dans l'œuvre ndiayenne qui met en évidence une impossibilité pour les personnages à éprouver du désir et du plaisir de manière ordinaire. Au fil du temps, l'affection a tendance à s'émousser et à laisser place à une indifférence pesante et une insoutenable irritabilité rongéant de ce fait, peu à peu, l'amour et conduisant inévitablement soit à l'adultère soit à la séparation. Même pour les couples stables, le récit fait intervenir un personnage qui les désunira. C'est le cas de Mme Lemarchand dans *Hilda* (Ndiaye, 1999 ; *HD* désormais) : épouse mal-aimée⁷⁸ et patronne d'Hilda (sa femme de ménage), elle retourne la situation non pas socialement mais affectivement. Par un processus de dédoublement, Mme Lemarchand empêche toute relation sexuelle entre Hilda et Frank, son mari, s'adressant à ce dernier sur un ton plutôt tyrannique :

Il me serait insupportable d'imaginer qu'Hilda et vous vous accouplez. [...] Si je permettais à Hilda de rentrer chez vous pour la nuit, non seulement vous la garderiez mais vous lui monteriez dessus. (...) Copulez avec Hilda, je ne peux vous le permettre. Mes dents grincent et mon dos se couvre de glace si je vous imagine pénétrant Hilda. Hilda. Vous n'avez même pas voulu m'embrasser, moi qui venais chez vous... (*HD*, 72-73)

Par le biais d'un mécanisme spéculaire, Mme Lemarchand décrit, de son point de vue et dans un élan de mépris et de dédain, les modalités de la sexualité qui régit la sphère maritale. Elle y est décrite sur un mode dichotomique : il est assigné à l'homme les attributs de l'animalité, de la bestialité dans l'assouvissement de ses désirs sexuels (utilisation des verbes *s'accoupler* et *copuler* ; des verbes d'action dont le sujet est Frank : *garder* et *monter* ; adverbe de lieu *dessus*, signalant la position dominatrice de l'homme), tandis qu'à la femme, il lui est assigné les traits de la soumission et de l'inertie, la réduisant ainsi à un statut d'objet. Aucun rapport de réciprocité dans le plaisir n'y est mentionné car, pour Georges Bataille, « il n'y a rien d'érotique dans un jeu semblable à celui des animaux » (1976 : 66), d'où le retour du motif de la froideur féminine.

L'intention de Mme Lemarchand outrepassa un désir de séparation du couple Hilda/Frank. Suscitant une profonde anxiété parce que l'acte sexuel équivaut, dans le cadre marital, à de la « tendresse formelle »

⁷⁸ Mme Lemarchand affirme dans *Hilda* : « M. Lemarchand lui-même n'a qu'une tendresse formelle pour moi » (p. 66).

(*HD*, 66), l'absence de satisfaction et de jouissance, celle-ci s'oriente vers la séduction de partenaire hors mariage. Pour cela et par un processus spéculaire, elle devient la copie conforme d'Hilda afin d'attirer l'attention de Frank :

Fréquentons-nous, Frank, soyez curieux de moi. Et remarquez encore ceci, que lorsque je penche la tête d'un côté ou de l'autre, comme le faisant Hilda, la masse entière de mes cheveux bascule d'un seul coup, très précisément comme le faisait les cheveux d'Hilda. (*HD*, 91)

Pour Georges Bataille, « l'érotisme se développe à partir de la sexualité illicite, hors mariage » (1976 : 111), et c'est ce que semble comprendre les personnages ndiayiens en adoptant des attitudes capricieuses dans le but de franchir les limites licites.

Le franchissement de ces limites est exprimé dans le récit ndiayien dans des tonalités ironiques : pour échapper à la torpeur qui caractérise leur couple, Diane et Francis Carpe, bien qu'encore mariés, entretiennent ensemble des relations extra-conjugales. Diane, enceinte de Foret, un homme beaucoup plus jeune qu'elle, et Francis, compagnon de Lisbeth, fille métisse de Foret, semblent trouver jouvence, jouissance et bonheur. Mais l'écriture ndiayienne vient contrecarrer toute perspective euphorique dans le changement de partenaire. En effet, la promiscuité et la coexistence à quatre rendent la situation foncièrement absurde et immorale.

La vie sexuelle des couples ndiayiens n'a donc rien de réjouissant. L'habitude et la monotonie de leur existence les menant à un état d'engourdissement voire de léthargie, influent négativement sur leur sexualité et dans ce cas, pour Georges Bataille, « le mariage [prend] le sens de l'habitude émoussant le désir et réduisant le plaisir à rien » (1976 : 110). Dans *Papa doit manger* (Ndiaye, 2003 ; *PM* désormais), l'activité sexuelle est évoquée par le biais de sa fréquence. Zelner, le compagnon du personnage de Maman, évoque, avec une sorte de détachement, la régularité des rapports sexuels : « Nous avons des rapports sexuels bi-hebdomadaires et satisfaisants pour l'un comme pour l'autre » (*PM*, 36). C'est, selon lui, ce qui assure la « régularité de (leur) vie » (*PM*, 37). L'union n'est stable qu'en apparence : en effet, l'évocation du nombre de rapport est un indicateur de la logique rationnelle appliquée à l'amour charnel, ce qui implique, selon Zelner, une relation de simultanéité entre plaisir et action bien réalisée. La satisfaction y est programmée, envisagée à l'avance et codifiée.

CONCLUSION

Dans le discours ndiyien, le sexe n'a pas de jouissance. La représentation des personnages met en évidence une impossibilité à éprouver du désir et du plaisir comme si le lien amoureux est considéré comme une entrave au plaisir physique. Sexe, amour et mariage semblent ne pas pouvoir s'associer (déconstruction des lieux communs de la part de Marie NDiaye). La recherche du plaisir s'affiche dans un univers mental où les limites tendent à être abolies et où le sujet est en proie à une inéluctable déception face à une jouissance limitée, organisée selon le principe du manque.

Ouvrages cités

- BATAILLE, Georges. 1957. *L'érotisme*. Paris : Éditions de Minuit.
- , 1976. L'Histoire de l'érotisme, *Œuvres complètes VIII*. Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel. 1984. *Le régime des plaisirs, Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*. Paris : Gallimard.
- FREUD, Sigmund. 2010a. *Au-delà du principe de plaisir*. Paris : PUF.
- , 2010b. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : PUF.
- LACAN, Jacques. 1998a. La signifiante du phallus, *Le Séminaire, Livre V. Les formations de l'inconscient*. Paris : Seuil.
- , 1998b. « Le fantasme au-delà du principe de plaisir, La logique de castration », *Le séminaire. Livre V. Les formations de l'inconscient*. Paris : Seuil.
- NDIAYE, Marie. 1999. *Hilda*. Paris : Édition de Minuit.
- , 2001. *Rosie Carpe*. Paris : Édition de Minuit.
- , 2003. *Papa doit manger*. Paris : Édition de Minuit.
- , 2009. *Trois femmes puissantes*. Paris : Gallimard.
- , 2013. *La divine*. Paris : Gallimard.