

**Les Étiquettes de la Dissimulation du Métissage
dans *La Cheffe, Roman d'une Cuisinière* de Marie
Ndiaye: Une Écriture Émietlée**

Dr. Amgad El-Zarif Atta

Professeur adjoint en linguistique Française

Faculté des Lettres, Université d'Al-Arich

amgadelzarif71@gmail.com

DOI: 10.21608/jfpsu.2021.84641.1106

Les Étiquettes de la Dissimulation du Métissage dans *La Cheffe, Roman d'une Cuisinière* de Marie Ndiaye: Une Écriture Émietée

Résumé

Dans *la Cheffe, romane cuisinière*, Marie NDiaye a élaboré la question insoluble du métissage à travers la biographie d'une jeune fille qui est passée d'une simple cuisinière chez les Clapeau; une famille bourgeoise à Sainte-Bazille, à une cheffe de cuisine très fameuse et une propriétaire d'un grand restaurant de Bordeaux. Dans cette étude, nous avons systématiquement élaboré les procédés d'un langage *dissimulé et émieté* qui ont réussi, selon nos hypothèses, d'engendrer de profondes réflexions sur la question du métissage.

Les procédés de dissimulations du métissage chez NDiaye, nous les avons judicieusement captés dans une série de macro-étiquettes stylistiques émietées: un titre énigmatique, une hagiographie, une cuisine (vase clos), une (poly)sensorialité culinaire. Sa pensée réticente, NDiaye l'a pratiquement exhalée par une langue si époustouflante. Les micro-étiquettes langagières telles que l'inclusion lexicale, le planning typographique et sémiologique, les substantifs, les prédicats, les (épithètes ou attributs), les adverbes, l'odeur, le goût, la vue nous ont fourni, par conséquent, les petites briques d'argument sur la ségrégation implicitement pratiquée. Ces éléments linguistiques ont délicatement pu, avec une capacité étonnante, éclairer la question de l'auteure et aborder la question de l'hybridation, introduisant ainsi une perturbation dans les sociétés occidentales. Ainsi, la langue romancière de NDiaye serait une expression légitime de défense de son droit de se croire absolument une Française de souche.

Mots clés: titre, hagiographie, espace, (poly)sensorialité, métissage.

قصاصات التخفي من العرق الخليط في رواية "رئيسة الطهارة، رواية

طبّاخة" للكاتبة ماري نديه الكتابة المبعثرة

أ.م.د. أمجد الظريف عطا حسن

أستاذ اللغويات المساعد

كلية الآداب، جامعة العريش

مستخلص

في حكاية "رئيسة الطهارة، رواية طبّاخة"، تناولت الكاتبة ماري ندياي بمنتهى الدقة والمنطقية مسألة خلط الأجناس الشائكة منذ زمن بعيد، وذلك عبر سيرة حياة صبية كانت قد ترقّت من طبّاخة مبتدئة لدى أسرة برجوازية تقطن في بلدية سانت بازي، إلى طاهيةٍ ذائعة الصيت تمتلك مطعماً معروفاً في مدينة بوردو الفرنسية. في هذه الدراسة، قمنا تحديداً بتحليل نمط وشكل هذه اللغة المستترة والمبعثرة بشكل منهجي والتي ساعدت الكاتبة على تكوين رؤى عميقة حول قضية الأصل الخليط. كذلك وقد حاولنا في هذه الدراسة الكشف عن مختلف الأساليب والحيل التي لجأت إليها الكاتبة من أجل إخفاء أصلها الخليط، وتجلي ذلك في باقية من مقومات اللغة المتناثرة في مختلف أرجاء الرواية، كعنوان مبهم، وسيرة حياة لبظلة تصل إلى حد القداسة، ومطبخ مطبق فضاءه، وصولاً إلى حالة من التمازج المطلق بين حواس الطهي. لقد فاحت من لغة الكاتبة رائحة فكرها اليقظ، حيث قدمت بإحكام صنوفاً عديدة من الوسائط اللغوية المتناهية في الدقة منها تضمين المرادفات، التنسيق الكتابي والسميائي، والأسماء، والمسند من نعتٍ وخبرٍ، والظروف، ومفردات بعض الحواس كالرائحة والتذوق والإبصار؛ مجموعة من الأسس اللازمة للتأكيد على فكرة الإقصاء العنصري الممارس بشكل مضمّر. وكانت هذه المقومات اللغوية قادرة على نحو مدهش على إلقاء الضوء حول قضية اختلاط الأجناس، والتي كانت سبباً رئيسياً لكثير من حالات عدم الاستقرار في عدة مجتمعات غربية. وعليه، فإن لغة ندياي الروائية تعتبر بمثابة وسيلة مشروعة للدفاع عن إيمانها الراسخ بأنها فرنسية حتى النخاع.

الكلمات المفتاحية: العنوان، سيرة قديسة، الفضاء، تداخل حواس الطهي،

التهجين .

Sommaire

Introduction

I. Le titre puzzle du roman

II. L'hagiographie du portrait de la Cheffe/(NDiaye)

III. La cuisine: vase clos, les plis de l'espace culinaire

IV. La (poly)sensorialité culinaire: opérateur scriptural de dissimulation

Conclusion

Bibliographie

Introduction

" *Écrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point ou rien ne se révèle, où, au sein de la dissimulation, parler n'est encore que son image, langage imaginaire et langage de l'imaginaire.*" (Blanchot, 1995, 41)

Tel est sans doute le génie de Marie NDiaye que appartient aux écrivains qui représentent " *l'écriture de la dissimulation* " (Sermier, 2014), dans le sens où NDiaye, elle-même, refusant l'image de métisse ou d'Africaine, a l'intention de pratiquer une écriture dissimulée.

Pour le métissage NDiaye avoue: (il) " *renvoie une image qui n'est pas la mienne. Mon père est rentré en Afrique quand j'avais un an. (...) J'ai grandi en banlieue, je suis 100 % Française.*»¹ Elle ajoute: " *j'ai plutôt conscience de ce que c'est de ne pas en avoir, de ce que représente un métissage tronqué dont on n'a que les apparences.*"²

Nous partons de l'hypothèse selon laquelle cette *dissimulation du métissage* se traduit dans la création romanesque de NDiaye. Celle-ci manipule à sa guise pour adresser à son

¹ Marie NDiaye dans un entretien en septembre 2009 avec Paris Match.

² Jeune Afrique, édition du 13 au 19 septembre 2009.

récepteur une sorte de (fausse) image de soi qu'elle cherche à partager avec lui.

En nous appuyant sur le roman *la Cheffe, roman d'une cuisinière*, publié en 2016, dont nous représentons le titre dans nos investigations par le sigle (CRC). Ce roman exhibe "*une représentation littéraire du langage*" (Bakhtine, 1978, 182) de Marie NDiaye. Notre recherche tente de montrer que ce texte traduit un profond *sentiment de détresse* sociale et langagière par la construction d'un univers clos. Le langage faisant patte de velours se déploie entre *l'invincibilité et l'invisibilité* permanente et crée un "*parallèle entre l'auteure et le personnage.*" (Delorme, 2017) Le roman suggère ainsi une *inclusion intégrative* (Bouquet, 2015/3, 15) à la recherche d'une extraction sociale, culturelle et identitaire.

Le récit de la Cheffe est "*une exploration de soi en vue*" (Macé, 2002), NDiaye y adopte "*une écriture libre et inorganique, (...) un voyage vers un au-delà, (la Cheffe va) toujours plus loin dans sa quête de l'épure.*" (Gefen, 2004, 310)

Virtuose du pinceau, NDiaye engage sa responsabilité, empruntée à Proust pour dépeindre une *hagiographie* de la Cheffe. Elle a passionnément effectué un parcours d'une célèbre vedette imaginaire de la cuisine. L'espace de la cuisine offre ainsi une piste de dissimulation, de métaphore, d'identité. L'écrivaine s'y est cachée exprès sous prétexte de figurer son idée centrale: celle de son identité française.

Comme Jean-Baptiste Clémence dans *La chute* de Camus, la Cheffe/NDiaye dénonce ses illusions par l'intermédiaire d'un narrateur/amoureux. Elle déclare "*Je souhaitais plutôt qu'on ne soit jamais tout à fait convaincu de ce que nous dit le narrateur. Il mène son enquête, il fait des suppositions mais il y a beaucoup de choses qu'il ignore. Presque rien de ce qui concerne la Cheffe n'est certain.*" (Entretien, par Solène Reynier pour *Les livreurs*, 21 novembre, 2016)

Et NDiaye élit certain(e)s étiquettes (= procédés) stylistiques qui passent pour nous *incognito*. Écrire d'encre sympathique, c'est prendre la voie du *déguisement de la pensée*. L'écrivaine *se fraie cette voie* pour *agiter* autrement la question de son *identité* de plus sérieux. Des questions relevant de l'*entité*, elle recourt donc à des tactiques langagières sous diverses formes; l'essentiel étant pour elle d'exprimer son *profond désarroi* face à cette situation ambiguë et incompréhensible débouchant toujours même sur l'apagogie.

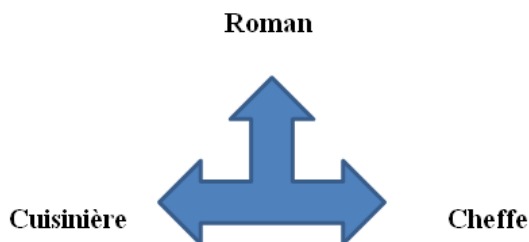
Tout en gardant une cohérence globale de l'esthétique du *discontinu*, de l'*émiettement*. Le roman, peut aller de pair avec une grille internant une *corrélation sémantique* qui donne une *clausule fermement accentuée* à la dérive incontrôlable des *lexiques*. (Hamon, 1993, 168) Ces pratiques, quantitatifs, graphiques, lexicales, figuratives, polysensorielles mettent en jeu nombre de "*de procédés essentiellement stylistiques liés au type de vecteur utilisé*" (Hamon, 1972, 89) dans le roman.

Cette recherche pose une problématique complexe dans l'écriture de Marie NDiaye: *comment le texte littéraire se transforme-t-il en une sorte d'affirmation de soi, de recherche à pénétrer l'essence humaine? Et quelles sont les cellules étanches d'écriture sollicitant la dimension ethnique de l'écrivain? Par conséquent, quels sont les procédés (=étiquettes) linguistiques et sémiologiques dispersé(e)s dans ce texte littéraire qui échafaudent cette hypothèse?*

NDiaye procède à l'étiquetage (=la réticence) systématique des composants descriptifs de son texte littéraire: enjeux de dissimulation. Ce défilage d'une complexité de l'organisation textuelle pourrait être (re)enfilé par une exécution complètement linguistique et sémiologique sous le joug de la théorie linguistique et sémiologique de Philippe Hamon et celle de Jean-Michel Adam. Cela n'invalide jamais le recours en grâce à d'autres travaux linguistiques que sémiologiques.

I. Le titre puzzle du roman

Le titre du roman, *La Cheffe, roman d'une cuisinière* forge "vérité, révélation, représentation, allégorie, symbole [...] (qui confrontent) les différents rapports que la sémiotique entretient avec le mystère." (CACCAMO et LEVESQUE, 2015, 2) Celui-ci respecte "de règles syntaxiques, logiques, narratives, psychologiques, éthiques ou même morales. La dissimulation avait déjà été observée" (Roy, 2008, 54) pour étaler son interprétation à plus d'un titre démontrant une résolution de désordre dans la nomenclature. Ce titre, employé à des visées ludiques, bouscule les hypothèses autour des intentions de NDiaye pour forger une approche plus raffinée d'écriture gastronomique. Les trois lexèmes du titre ont fait un *trivium sémantique* (Rastier, 2008) pour marquer ce qui vient à l'esprit de NDiaye. Ces trois termes corrélats créent une *relation triadique*:



De façon plus évidente, le pointage attaché à la relation lexicale de trois lexèmes cristallise le sens sémantique/pragmatique de la structure syntaxique du titre et sa véritable intention profonde. Si le lexème *roman* a les éléments spécifiques dans sa construction, celui-ci, *situé* au milieu du titre, se voit comme la solution du *titre/puzzle* et la ligne fissurale entre deux vies ou deux étapes du *récit* de *La Cheffe*. Ces éléments s'organisent selon le tableau ci-dessous:

Personnage	Cuisinière (<i>enfant</i>)	Cheffe (<i>adulte</i>)
Lieu/espace	Sainte-Bazeille (<i>village</i>)	Bordeaux (<i>ville</i>)
Temps	Adolescence de la Cheffe	Jeunesse et âge mur
hiérarchie	Bonne cuisine (<i>cuisine de tous les jours</i>)	Haute cuisine (<i>fine cuisine</i>)
Concept du métier	Ordinaire (<i>rang inférieur</i>)	Exceptionnel (<i>rang plus élevé</i>)
Préparation des aliments	Pratique quotidienne	Faire-la-cuisine "cuisiner"
Narrateur	Assistant de la Cheffe	Assistant de la Cheffe
Réglage	Toutes les tâches de la cuisine chez les Clapeau	Supervision dans son restaurant <i>Bonne heure</i>
Autorité	utiliser des recettes et suivre des Clapeau	créer des menus dans <i>Bonne heure</i>

Tableau n° 1 permet de reconnaître les différentes étapes de la vie de la Cheffe et inclure un abrégé les informations essentielles concernant son histoire.

Or, nous avons une autre *relation dyadique* entre (*Cheffe* et *cuisinière*) même si les deux mots appartiennent au même métier ; celui de la cuisine, nous nous rendons compte des rapports de hiérarchie entre les deux termes. Cette opération lexicale très simple est une "*inclusion lexicale* (et) *une source non-négligeable d'acquisition de relations d'hyponymie/hyponymie et d'association.*" (Ibekwe-Sanjuan, 2005, 55) La *Cheffe* émergeant comme un *mot-étiquette*. Il s'agit un *hyperonyme* déterminant la personnalité professionnelle, qualifiée, formée dans l'art culinaire d'une notoriété publique et d'un rang supérieur.

Partant du constat que la deuxième partie de l'histoire de la *Cheffe* se situe au cœur de Bordeaux tandis que comme un titre inférieur à celui de la *Cheffe*, la *cuisinière*, un *hyponyme*, concède la charte du protagoniste féminin quand il (elle) prépare et cuisine des aliments et des mets délicieux à *Sainte-Bazeille* chez les Clapeau. Ses tâches comprennent aussi le *nettoyage et le lavage de la cuisine*.

Voyons qu'une *séquence significative* placée au milieu du roman (pp. 170-171) révèle le secret du sens caché au fond du *roman* et dépeint aussi fortement la phase de transformation voulue dans l'histoire de la Cheffe. Le goût *acerbe* et *acide* de la critique des personnes célèbres de la société française se plante dans l'énoncé négatif : la Cheffe "*n'avait pas bogué la renommée ni l'argent.*" (CRC., 170) Vient ensuite un énoncé copulatif intense dont les trois participes passés ayant une valeur attributive : "*écouté, respecté et déposé*" tentent de reconstruire les priorités éthiques et l'affirmation de soi de NDiaye en tant qu'écrivaine française par excellence.

Il convient d'examiner d'abord les trois aspects: *émotions, pensées et opinions* de la Cheffe qui se débrouillent dans la comparaison fruitée et âpre «*comme une amande*». Celle-ci aboutit à une triple interprétation de la devinette du titre:

- le rapprochement chromatique entre la couleur naturelle de l'amande et le teint de l'auteure en référence au métissage.

- le développement et la maturité d'une *cuisinière* en couleur vert amer (l'adolescence) vers une *Cheffe* en couleur brune et délicieuse (la jeunesse).

- le stimulus sensoriel gastronomique du lecteur sensible de l'*amande* comme le plaisir mental de l'écriture de NDiaye.

Celle-ci cherche atteindre non seulement un plaisir sensuel de la nourriture, mais au plaisir intellectuel de lecture de ses écrits. Elle est entièrement satisfaite d'être mangée comme une amande pour atteindre ses objectifs et son "*sort heureux.*" (CRC., 171) NDiaye compare aussi son écriture à un "*acheminement vers un idéal culinaire.*" (CRC., 64)

Parfois même la typographie du titre du roman est un paratexte qui amplifie une émotion mystérieuse à travers l'organisation des lignes, la forme des caractères et la virgule sans que le lecteur ne s'en rende compte. Son fonctionnement renforce

ainsi une manifestation physique (*cuisinière*) et éthique (*Cheffe*).
Le titre s'est écrit ainsi:

Marie NDiaye

La Cheffe,

Roman d'une cuisinière

Le graffiti du titre s'échelonne en trois lignes dont la grande surprise vient de fourrer (insérer) le nom complet de l'écrivaine en caractères gras en haut de la page comme un acte non-verbal déguisé qui pourrait réduire à un geste esthétique et identitaire. Le nom commun *Cheffe* a été placé seul sur la deuxième ligne dont la lettre > C< a été mise en majuscule pour donner " *l'impression d'une personnification. [...] À l'aire de la majuscule, le concept (la Cheffe) semble pour ainsi dire érigée en être suprême.*" (Jonasson, 1994, 25)

Toutefois, pour fournir les indications relatives à la sophistication majestueuse de ce lexème par rapport au mot *cuisinière*, à la troisième ligne, avec un c < initial minuscule, l'article défini *la* devant *Cheffe* s'oppose à l'article indéfini *une* devant *cuisinière* en creusant un fossé entre les deux mots par un double mouvement syntaxique du sens profond. De plus, la virgule après *Cheffe* ne détache non seulement ce terme mais aussi elle l'isole pour l'encadrer dans un haut grade.

Si NDiaye cherche de dissimuler son identité africaine, la mise en relief de son nom sur la page de titre d'un livre signifie par conséquent qu'elle souhaite rester connue dans les circulations orales et les milieux connus en France en cachant son identité paternelle à l'intérieur du roman.

Pour identifier son emphase sur la modestie, NDiaye fait appel au néologisme *cheffe* (équivalent pour une femme de chef) comme un prénom de l'héroïne. Autrement dit, cette protocénie du chef permettra d'atteindre une plus grande élasticité et inclusivité de la référence du génie ndiyen pratiquant un art

culturel élevé. Cette féminisation et sa commutativité, tout au long du roman, offrent une lecture exaltante et savoureuse. La genèse du titre et ses dimensions dissimulatrices pourraient être schématisées selon le dispositif de ci-dessous:

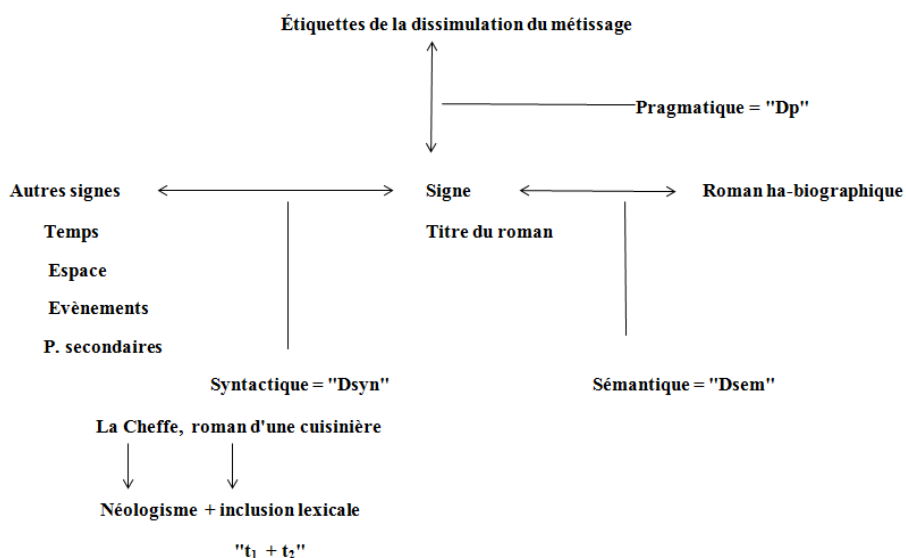


Figure n°1 permet de trier les relations lexicales, sémantiques et pragmatiques autour du titre du roman.

En effet, le schéma ci-dessus garantit un agrément social servi de la *proximité sémantique* de l'*inclusion lexicale* d'un indice morpho-lexical interne entre *roman* t₁+ *cuisinière* t₂. Cette *transformation structurelle* (Ibekwe-Sanjuan, 2005, 46) du titre du roman permettrait de prévoir plus précisément le féminin du « chef » avant que « cheffe » ne soit promue.

II. L'hagiographie du portrait de la Cheffe/(NDiaye)

La hagiographie de la Cheffe avec "*sa formule esthétiquement figée, sa surdétermination edificatrice, (...) son obsession de l'exemplarité, vient prendre place dans l'éclectisme*

esthétique et l'anomie formelle du genre contemporain." (Gefen, 2009, 56)

Si l'assertion directement formulée " *Même à moi (le narrateur), la Cheffe a dissimulé la plupart des traits importants de sa personnalité.*" (CRC., 16) se prête à l'épreuve d'une trouble méfiance à travers cet énoncé énigmatique; le doute se glisse fugitivement dans l'esprit du lecteur. Il vaut peut-être mieux, donc, réfléchir sur l'interrogation du narrateur: " *demandai-je encore avec une émotion que ne tentais plus de dissimuler, n'était-elle (la Cheffe) pas belle?*" (CRC., 191) NDiaye fait incliner sensiblement cette certitude horrible, au niveau "*micro-discours hyperbolique de l'hagiographie*" de la Cheffe. (Gefen, 2009, 55)

De même que la création du dessin soigné, figolé de la couverture du roman a quand même son importance. Voyons que le mystère de la sainteté de la Cheffe est révélé à travers son élégante *silhouette féminine* dans ce paratexte sous le titre de l'ouvrage.

Marie NDiaye
La Cheffe,
roman d'une cuisinière



L'intégration de la gravure constitue une *sémiologie de mystère* (CACCAMO et LEVESQUE, 2015) et non une illustration de l'œuvre. La Cheffe apparaît comme une jeune femme élégante en tenue d'une cuisinière, couvrant la plupart de

ces traits avec une grande toque. Bien entendu, la fonctionnalité de la dissimulation délibérée des traits du visage est une technique volontaire pour séduire le lecteur à haleter à coups espacés derrière cette *image* tout au long du roman jusqu'à ce que ses traits soient dévoilés.

Dès lors, la Cheffe se balance, insistant sur l'idée du confort dans l'*espace-cuisine* comme une entrée sémiologique dans la vie de la sainte/Cheffe. Elle est également entourée des feuilles des sommités fleuries pour indiquer l'insertion de l'*odorat* (voir le dernier point de l'article) sur lequel NDiaye s'appuiera pour créer un monde mystérieux de la biographie de la cheffe.

Par ailleurs, l'énigme du jeu de l'anonymat collectif et désespéré des noms propres (Npr) des personnages autour de la Cheffe est une claire ambiguïté pour le lecteur "les parents de la Cheffe, son commis amoureux, sa fille, le père de sa fille". De même que, l'héroïne, définie en effet par sa vocation, s'est transformée en grande étoile grâce à la lettre **C** majuscule autour de de son orbite circulent tous ces personnages subjugués. Cependant, les quatre noms propres (Npr) qui se sont écartés de cette règle: *les Clapeau, Declaerk, Millard, Cora* identifient les grandes étapes de la vie de la Cheffe, comme dans le tableau suivant:

Npr	son identification	sa conception sémantique
Les Clapeau	couple bourgeois	appui moral et matériel de la Cheffe
Declaerk	propriétaire du restaurant à Bordeaux	concept du sommet éthique strict du métier
Millard	chef du restaurant	technique et gouvernance de la haute cuisine
Cora	la petite fille de la Cheffe	prolongement de la divinité de Cheffe

Tableau n° 2 identifie les Npr et leurs écarts sémantiques comme adjuvants dans le trajet parcouru par la Cheffe.

Vu que l'énigme du prénom de la Cheffe s'étalant tout au long du roman, nous devons attendre jusqu'à la page 302 pour soulever le rideau sur son prénom *Gabrielle* synonyme du nom de sa cuisine renouvelée. À la fin, " *la Cheffe est morte, le récit de sa vie s'achève, on peut connaître son prénom.* " (CRC., 302) La force d'écriture mobilisée de ce déchiffrement sémiotique s'esquisse intelligemment pour éveiller la curiosité davantage du lecteur que de le satisfaire.

Voici, une isotopie des *prédicats actionnels* (Adam, 2001,13) de /**dissimulation**/ sont régulièrement semés au seuil du roman tels que : *dissimuler p.10, se cacher p.11, se réfugiait p.12, s'échapper p.13, n'aimait pas se montrer p. 15, s'est dérobé p.15.* Ceux-ci stimulent, "*sous la forme de micro-propositions descriptives,*" (Adam et Petitjean, 1989,152) le zèle du lecteur des excitations les plus variées en augmentant sa réceptivité de l'image de la Cheffe.

Comme une sorte de déguisement sous une fausse apparence, la physionomie de la cheffe s'oppose à celle de NDiaye. Celle-ci reproduit deux figures dissemblables. Notre prétention est basée sur une photo prise de l'auteure chez elle à Barie en 2006 dans sa cuisine. Dans cette photo " *de Sud-Ouest [...] elle paraît si espiègle.*" (CRC., 16) Le terme composé *Sud-*

Ouest est écrit en italique comme une *motivation intralinguistique* pour chercher son explication.



Figure n° 2 est une photographie de Marie NDiaye chez elle à Barie en 2006. ©
Crédit photo : Archives Laurent Theillet.

Ce déguisement de l'hérédité paternelle¹ s'enfouit profondément sous une belle apparence de la Cheffe. Le phénotype (le génome) de l'écrivaine, d'origine africaine, trouve son chemin dans la fausse description de l'image de la cheffe à travers un narrateur amoureux.

Afin que la cohésion sémantique et l'organisation du lexique créent un " *artefact lexicographique* » (Barthes) qui *organise des procédés linguistiques autour du statut de la Cheffe sur le plan lexical, syntaxique, graphique*, le narrateur/amoureux découvre ses desseins en s'impliquant dans son discours en disant: " *j'examinai son visage à la loupe durant de longues heures.*" (CRC., 188) Cet énoncé *isolé* compose un paragraphe autonome contrairement aux longues séquences du roman. La *survalorisation* de l'image de la Cheffe, toujours narcissique, surprend ensuite le lecteur par le préfixe "**arché**" ajouté au "type" dans " *un visage qui était à mes yeux, comme je le ressentis, [...] l'archétype de tout visage humain.*" (CRC., 230)

¹ Chez NDiaye La couleur est "*une donnée contingente*" et "*une pellicule extérieure bien qu'elle les détermine [...] un besoin d'interagir*" à la société française. (Snauwaert, 2016, 22)

Partant de l'idée que les *hyponymes de l'archilexèmes* des détails choisis du *visage* de la Cheffe permettent de reconnaître les "*parties concrètes physiquement isolables de (sa) propriété, de (ses) qualités (et montrent) l'objet sous et par certains de ses aspects.*" (Adam et Petitjean, 1989, 130) La peinture hagiographique de la *déité* de la Cheffe, son découpage minutieux et ses parties établissent des rapports référentiels et séquentiels entre les différents concepts de sacralité éparpillée. Il s'agit d'une *description-recette* dont l'*algorithme linéaire* permettrait d'étiqueter (*relater*) (Adam, 1994, 165) les (aux) rapports de l'éloge systématique de la Cheffe récapitulée dans la figure ci-dessous:

A.

Archétype du portrait de la Cheffe	Epithète		Valeur axiologique			Trait	
	préposée	Postposée	Beauté	Distinction	Physique	moral	
Visage	vrai pur	enjoué		+	+		
		badin		+	+		
		lointain		++	+	+	
		honnête		+		++	
		complexe		+		+	
		calme		+		+	
		effondré					+
		solennel		+			+
		pieux		+			+
		offert					+
		démuni		+	+		
Yeux (œil)		scrutateur		+		+	
		opaques		+		+	
Lèvres		Minces	+		+		

Suite

Cheveux		bruns doux châtains relevés noués aplatis tirés	+ + +		+ + + + + +	
Sourire		affable bref : large doux tendre confiant	+ + +	+ +	+ + +	+ +
Poitrine	étroite			+ +	+ +	
Cou		long droit lisse dense	+ + + +		+ + + +	
Mains	petites	fortes carrées expertes machinale lente tranquille	+ +	+ + + + +	++ + + + +	+ +

Doigts		Brefs		+ +	+ +	
Regard		fixe obscur songeur calme sombre paisible		+ + + + +	+ + +	+ + +
paupières	longues		+ +		+ +	
Voix		posée claire basse pétulante	+ +	+ + +	+ + +	
Crâne		nu brillant	+ +	+ +	+ +	

C

. Suite

Tableau n° 3 permet de caractériser la valeur quantitative et axiologique très complexe des épithètes (préposées et postposées) par rapport au portrait de la Cheffe.

L'auteure a intelligemment sculpté le (son) (auto) portrait (de la Cheffe) à travers deux techniques: *la gravure et la configuration hybride*, créant ensemble un visage tridimensionnel. Elle "*s'appuie sur un caractère, un ensemble de dispositions mentales, inséparable d'une corporalité.*" (Amossy, 2010, 24) C'est à travers le niveau lexical et sémantique, la hagiographie de la Cheffe retente "*le pari du langage et propose un dispositif de résurrection et d'affranchissement, un mode de survie par l'écrit dérisoire et sublime.*" Elle vise donc à "*refaire paraître l'essence précieuse*" de NDiaye. (Gefen, 2004, 259)

NDiaye s'intéresse dès lors aussi bien aux épithètes tellement sélectionnées pour qu'elles relèvent la symétrie du détail du visage assurant peut-être le portrait d'un personnage imaginaire, typé et "*dissimul(é) ses lacunes.*" (CRC., 271)

À titre d'exemple, sous l'effet d'un énoncé malin isolé par un tiret d'union à la fin d'une séquence descriptive prolongée sur deux pages, le narrateur non fiable se dirige directement au lecteur imaginaire par l'insertion intangible du pronom personnel "*vous*" créant l'implication réciproque de cette déclaration lexicale enflammée: "*car alors les épithètes choisies vous saisissaient par leur véracité, comme autant de traits atteignant le cœur du cœur de la cible.*" (CRC., 89) NDiaye avoue franchement la fatuité imbécile d'un "*visage complexe*" (CRC., 89) de la Cheffe.

Tout d'abord, les grimaces fourbes du visage sont confirmées par une série d'épithètes postposées. Le portrait est divisé en cinq points principaux qui commencent du haut par le front (les *cheveux* et la *crâne*) et se terminent par les *mains*. La merveilleuse beauté angélique du visage de la Cheffe se cache ensuite sous ses lignes. Le glissement métonymique de deux épithètes postposées: *enjoué et badin* apportant une valeur mimétique du portrait; alors que *calme, lointain, offert* canonisent un geste pictural au statut de l'image. L'isolement de *vrai et pur*, quasi-morphèmes, avant *visage* glorifie enfin *masquage partiel* (Matton, 2007, 70) des détails.

D'ailleurs, les deux épithètes postposées *scrutateur* et *opaques* ne sont pas seulement des marques de distinction mais elles sont un appareil permettant le contrôle et la suite des mangeurs même lorsqu'ils savourent le bonheur de ses propres plats. Ces *yeux* se réfugient dans une taciturnité profonde. Les six épithètes postposées *fixe, obscur, songeur, calme, sombre, paisible* s'attachent au *regard*. Celles-ci constituent des nuances délicates, et quelquefois presque imperceptibles, qui sèment le sens du timbre féminin.

Perpendiculaire au point de vue de l'image, son *regard*, dont étaient arrondies sans cesser d'être mystérieuses toutes les épithètes annexées, a une douceur sacrée pénétrée dans la physionomie de la Cheffe. Ce mystère *inaccessible* est sans aucun doute couronné par le syntagme nominal *longues paupières*. Et cette présence complète d'angles de vue la rendait si mythique parmi les héroïnes de NDiaye et escamote sa force dans une race inconcevable.

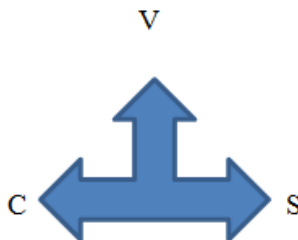
Pourtant, NDiaye a habilement peint trois endroits dans le portrait d'une manière complètement différente de l'image de *Sud-Ouest de 2006: cheveux, cou et lèvres*. Une série d'épithètes postposées suit *ad hoc* les règles du jeu de NDiaye et esquisse vaguement ces traits qui secouent les rêves d'une beauté l'imaginaire et se combinent pour se cacher derrière le délicat et l'élégant détail de l'image idéale versée dans les séquences descriptives. Ainsi, l'image de la Cheffe fait partie des rideaux derrière lesquels l'auteure se cache de sa physionomie africaine: la biologie de sa peau foncée.

Sans doute un besoin de l'esprit de NDiaye l'amène, pour tracer plus purement chaque trait de ses trois composants, à entortiller tout à l'excès; elle ne dessine pas sans choisir; mais le plus frappant, c'est de représenter comme successifs des états de simultanéité (parallélisme) confuse entre la Cheffe et NDiaye.

Signes sémiologiques d'une intelligence idéale, *mains* et *doigts* ayant pris une particularité d'essence dans le portrait, se

sont oscillés par la faible dimension très réduite relevée dans les épithètes postposées: *carrées* et *petites*. Cependant, cette adynamie des mains, chef-d'œuvre, atteint des valeurs inégales; si bien douées qu'elles soient: *fortes, expertes, machinales, lentes et tranquilles*. Celles-ci sont les mains une travailleuse infatigable, forcées par le travail permanent dans la cuisine, elles ont laissé des marques où le lecteur peut lire les traces et la mémoire de la vie de la Cheffe, la fière hagiographie.

Etant donné que sa biographie est élogieuse voire dithyrambique, NDiaye devrait créer un cadre ethnique trop strict dans lequel la Cheffe s'insère. Une *comparaison d'égalité* argumente notre supposition dans l'énoncé modal, aussi isolé, dans un (e) séquence (énoncé) descriptif (ve) suivant(e) du narrateur: " *Je voudrais tracer une Vie de la Cheffe comme on écrit une Vie de Saint.*" ((CRC., 50) Celle (celui) -ci ne réunit non seulement les traits de ressemblance sous un même point de vue de sainteté, mais aussi elle nous pose ses *procédés (étiquettes) graphiques* dans les lettres *exprès* majuscules < V, C, V, S >, *Les quatre coins* /angles de sa vie. Nous pouvons ainsi formuler l'équation suivante:



pour que le *curriculum vitae* de la Cheffe soit *saint* aux yeux du lecteur.

Harmonieusement décrite *quantitativement* et *qualitativement* par quatre épithètes postposées: *posée, claire, basse, pétulante, la voix de la Cheffe* intègre un équilibre

sensoriel auditif favorisant une nouvelle galaxie de l'image. Cette voix ayant une grâce sensuelle irrésistible comme la saveur des choses exquises à manger, ses sons s'infiltrèrent partout comme une gourmandise extrême et raffinée.

Aussi la perception visuelle du portrait se produit-elle à la présence furtive de certains traits de sa physionomie, en faisant de ces signes une illumination divine. Les indices morpho-lexicaux des constructions " *nimbe léger* " (CRC., 23), " *surface luisante* " (CRC., 230), " *halo d'une clarté lunaire* " (C.R.C p.304), " *illuminée paisible* " (CRC., 104) ont bifurqué sur *une voie des abords de tempes, de son front, de ses cheveux vers le petit chignon* afin de retracer la spécificité de l'intervention de la lumière dans un milieu obscur du visage de la Cheffe et sensibiliser le fait exceptionnel, même significatif qui devient prévisible dans la partie supérieure du portrait.

Reconnaissant la divinité de la personnalité, les signes sémiologiques sacrés et spirituels du portrait confèrent ainsi une signification mystérieuse de la Cheffe. La sérénité lumineuse des épithètes *léger, paisible* sèment donc la quiétude au cœur du lecteur, alors que *luisant et lunaire* versent une molle clarté sur le portrait. Rien ne donne une image plus juste de ce phénomène visuel de l'écriture que le fonctionnement imaginaire subtile d'exacte lumière jalonnée.

Ajoutons qu'une tentative de rapprochement semble s'esquisser entre la biographie de la Sainte Basilia du XII^e et celle d'une cuisinière du XX^e siècle. À priori, *pourrait-on dire que la Cheffe est enterrée et son portrait pourrait être accroché à côté de celui de la "Sainte" Basilia du XII^e siècle? Ce "parallélisme convoque la figure mythique"* (Adam, 1991, 136) de la Cheffe. Cette proximité peut associer par contiguïté des termes perçus juxtaposés à une série d'unités lexicales apparentées: *la limpidité de Sainte-Bazeille, l'intemporelle fraîcheur de Sainte-Bazeille, l'évaluation triviale de Sainte-Bazeille*. Cet approfondissement conceptuel de la moralité révèle un cache-nez à la fin du roman

dans « *couvrir la pureté, de Sainte-Bazelle.* » (CRC., 304), ce choix déterminé.

Nous aurions pu imaginer l'obsession de NDiaye à mesurer la réticence que tenait dans ses pensées, réalisée dans la *métaphore de résistance* récapitulant la visée de son roman: " [...] *son ouvrage était recouvert avec presque autant d'obstination par l'édification d'une légende.*" (CRC., 242) Le Npr Sainte-Bazelle affirme l'obsession par l'envie de donner un document officiel prouvant son appartenance à la terre française et qu'elle soit héroïque et honorable si bien qu'elle se rapproche de la sainteté. Elle fait donc de son mieux pour effacer le nom NDiaye de la mémoire du lecteur enchanté, avec son style d'écriture trompeuse.

Veillant sur la sainteté de la Cheffe, NDiaye revêtait ses idées de nuances syntaxiques et stylistiques fines. Tout d'abord, l'énoncé assertif négatif "*l'amour entre un homme et une femme ne l'a pas beaucoup intéressée*" (CRC., 52), une déclaration plus chauvine, inflige une confession auriculaire méchante anti-*Autre* et sert à renforcer sa loi de toiles d'araignées par rapport à l'homme. NDiaye dicte ensuite les trois structures synaptiques: "*ce sale type*", "*un père inconnu,*" (CRC., 152) et "*un être avide de légendes*" (CRC., 153) pour éprouver l'indulgence du mépris pour le premier homme de sa vie, le jardinier des Clapeau, et poudrer de projection cylindrique sur l'image du père qui a subitement quitté sa famille et est brusquement parti au Sénégal.

Ajoutons que deux métaphores hyperboliques enracinent de faux principes spirituels dans l'esprit du lecteur: premièrement, la métaphore contrastive "*ruina sans doute en elle toute possibilité d'apprécier, d'accepter l'amour d'un homme*", (CRC., 83) prévoyait alors les bouleversements que la Cheffe entraîne dans les anneaux nécessaires de son honneur chevaleresque ; elle dégage cette essence sacrée pour garantir la solvabilité du lecteur dans une clause de sens allégorique. Deuxièmement, la métaphore trompeuse «*maquiller la réalité*»

(CRC., 189) accuse le concept divin forgé de cet univers clos, celui où vivait La Cheffe.

Toutefois, la Cheffe enfreint sa loi en acceptant le chouchoutage de Millard déclenché comme "*prix acceptable de son entrée chez Declaerk*" pour apprendre le métier. Les trois basses cajoleries : *fondue, Cocotte et Poulette* lexicalement associées à l'imaginaire culinaire, flirtent avec ses sentiments euphoriques d'humeur fugace et passagère et osent pénétrer le mystère d'isolement et de phobie de l'Autre. Ainsi, NDiaye a tenté, dans une écriture pictographique subtile, de préserver sa sainteté globale de contact avec l'Autre afin de "*hausser le portrait de la Cheffe.*" (CRC., 189)

Nous prétendons, enfin, que l'auteure a tracé le portrait de son héroïne d'une encre virulente, avec habilité, lenteur et malice, en achevant ses retouches et ses caresses. NDiaye y ajoute trait sur trait jusqu'à ce qu'il se trouve accroché discrètement dans les plis de cet espace culinaire. Dans cette hagiographie, NDiaye tente de construire un *archétype* se coulant " *dans un moule préfabriqué (...) à la représentation tout en glamour de sa personne.*" (Amossy, 2010, 34)

III. La cuisine: vase clos, les plis de l'espace culinaire

Dans le roman, la cuisine apparaît comme un microcosme. Autrement dit "*un vase clos à l'intérieur duquel (la Cheffe) a très peu de contact avec ce qui se passe à l'extérieur.*" (Calle-Gruber, 2008, 42)

Pour NDiaye "*[F]aire la cuisine est le support d'une pratique [...] dans l'espace, enracinée dans le tissu des relations aux autres et à soi-même.*" (Aubelle, 2018, 83) Cet espace clos émerge la quête de son identité "*dès lors que le souffle de la cuisine avait bien voulu la visiter de nouveau.*" (CRC., 155) La Cheffe fouille sans cesse, "*avec ferveur de racheter sa défaillance.*" (CRC., 149)

Si NDiaye respecte scrupuleusement le caractère hagiographique du récit de son héroïne sous une formule exécutoire sacrée, alors elle doit la confiner dans une échappée sacrée. Ce jugement lui permet de poursuivre l'exécution de la formule principale de tous les mystères spatiaux confiés à la cuisine, ce "*lieu de mémoire*." (Hamon, 1989, 30) Les signatures sont données, à l'ordre, aux trois syntagmes nominaux "*son existence dans la cuisine*" (CRC., 30), "*la morale de la cuisine*" (CRC., 47), "*la sphère rituelle de la cuisine*." (CRC., p.84)

Ces trois noyaux initiaux de signifiés déclenchent puis assurent l'engagement irrévocable exécuté loyalement et fidèlement au niveau lexico-sémantique de "*la cohésion et de la progression de la description*." (Adam et Petitjean, 1989, 111). L'ancrage de ce *signe / Thème-titre* fournit la base du *fonctionnement dans ses manifestations* (lexicales) selon le processus suivant:

ANCRAGE

Thème-titre → *classe-objet*

↳ *Éléments ou aspects de l'objet*
Organisés en faisceaux d'aspects

Il semble que l'énoncé attributif "*la cuisine était sacrée*" (CRC., 47) convienne surtout aux suffisances d'appréciation favorable du lecteur. En même temps, le narrateur, comme un coq de combat se dressant sur ses ergots, profère une déclaration solennelle "*elle (la Cheffe) se réfugiait quand on la tirait de sa cuisine*." (CRC., 30) Ce vase clos envide un cocon divin et irréprochable pour que la jeune cuisinière y soit formée de

Figure n° 3 schématise, selon Adam et Petitjean (1989, 114), la configuration des mécanismes lexico-sémantiques servant à encrer l'espace de la cuisine dans le roman.

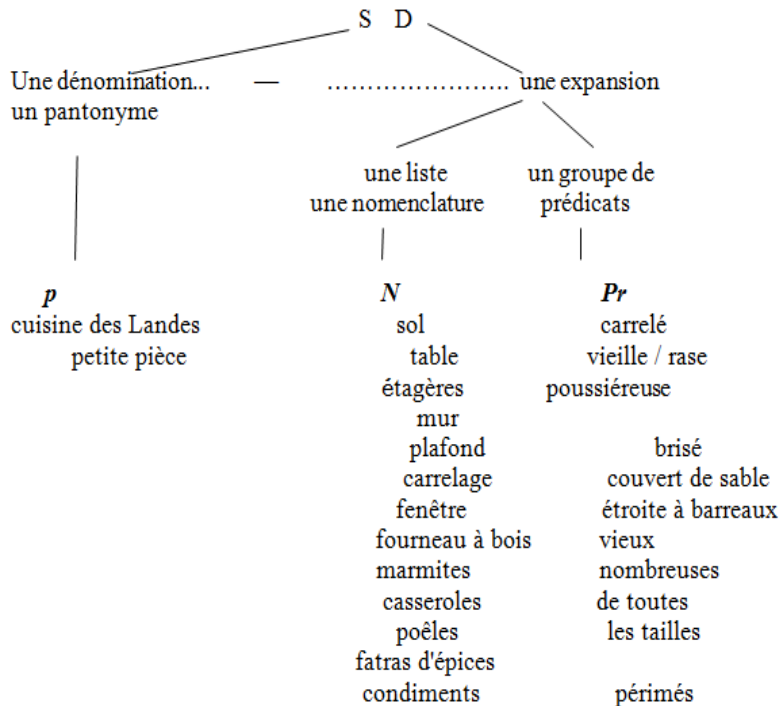
matière opaque.

Identifiée dans de maintes reprises par le syntagme nominal "*la petite cuisine des Landes*", la Cheffe s'y est mise, à bon gré pour s'étendre alors au-delà de ses créations artisanales. La charge spatiale binaire connecte " *le lien entre le corps et la cuisine*" (CRC., 85), et permet de maintenir une orientation lexicale qui se révèle dans deux techniques de plasticité acrobatique du *corps* fragile dans la vieille *cuisine* des Clapeau:

a. les syntagmes verbaux tels que, " *bouger aveuglement dans la cuisine*" (CRC., 84), "*allait et venait sans gaspiller le moindre mouvement*" (CRC., 99) gagnent un dynamisme extraordinaire et étonnant de l'existence de forces irréductibles de la Cheffe. L'opposition implicite entre *aveuglement* et *mouvement* sèment *une entière conviction* à l'esprit du lecteur que rien n'échappe à la redoutable clairvoyance de la Cheffe.

b. cet intérêt passionné et manifesté pour la cuisine se dévoile dans des constructions lexicales chaleureuses telles que " *rapidité d'exécution*", "*gestes méticuleux*" et "*danse laconique*" (CRC., 84), qui montrent le zèle inhabituel de la Cheffe dans l'accomplissement des tâches favorisées. Cette compétence lexicale architecte la légèreté de la figure sculptée dans le *cocon/cuisine*.

La petite cuisine des Landes, un espace compact, exhibe l'adorable mystère d'une légitimité incarnée de la Cheffe. Son organisation sémantique et figurative se voit, d'ailleurs fort subtile, à ses détails *figuratifs et référentiels* pour mobiliser le surcroît de "*cet avaricieux repli*" (CRC., 82) à l'œuvre suffisamment confidentielle de de la Cheffe. Le système descriptif (SD) de cette cuisine (Hamon, 1993) se présente selon la figure ci-dessous:-



Comme un espace antédiluvien, ce *vase clos* fournit un "monde autonome" (Tibloux, 1996, 120) par opposition à l'espace ouvert des Landes. Dans la *petite cuisine des Landes* se regroupent et s'organisent les sémèmes isotopiques du trait /**désuétude**/. Cette

Figure n° 4 regroupe les lexies détaillées concernant la description minutieuse de l'espace de la cuisine des Landes.

répartition spatiale comporte une grande variété des sèmes *microgénériques* du trait /**humain**/ disposés suivant un ordre hiérarchique : "les Clapeau, la Cheffe, la cuisinière (et son époux) et le jardinier.

C'est ainsi que l'espace prend la forme d'une spirale partant du plus grand au plus petit en cinq éléments spécifiques: "*océan, landes, pins, maison, cuisine*" afin d'aboutir à la cuisine /cocon. Cette vision transformée du général au plus spécifique incarne une image de haut en bas, jusqu'au cœur du lieu dans laquelle la

Cheffe envisage librement la créativité et la souplesse de son mouvement.

Sans communication avec l'extérieur, la Cheffe adore vivre dans un état de claustration, de dissimulation. La *"prison des pins roussâtres"*, comme des colonnes successives, détachent la cuisine de la maison dont *"l'étroite fenêtre à barreaux rendait obscure à tout moment de la journée."* (CRC., 68) Gravée dans les matières archaïques, le mystérieux se poursuit et se souligne: *les étagères, le mur, le plafond, le fourneau à bois, les marmites, les casseroles, les poêles, les fatras d'épices, les condiments*, qui s'étagent de tour en tour, divisent les rampes à intervalles réguliers.

Le comportement de retrait, son association à l'existence dissimulée comme entité autonome de la Cheffe figure son lien avec la cuisine, son mode d'adaptation tout au long de sa vie. En effet, cette claustration concrétise l'état de la Cheffe retirée dans un cloître/ cuisine afin de désigner le refus qui objective, en rétrécissant le champ de son existence, à une portion de l'espace très limitée et enclose. Le critère de la dissimulation peut donc installer le *"rétrécissement de l'existence à un espace restreint et enclos"* (Guedj-Bourdiau, 2017, 116), cette barrière matérielle entre soi et le monde.

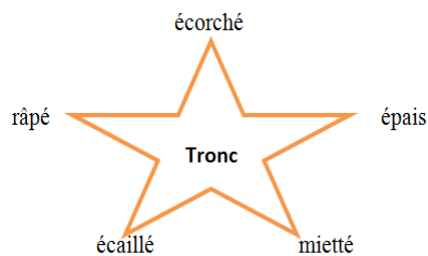
Décrits autour d'un axe binaire (pôle/cuisine), les points vecteurs à l'angle de la cuisine coupent tous les rayons égarés, incertains, dorés du *soleil de l'été*. Il s'agit d'une courbe spirale mi- ouverte formée d'arcs de cercle coupés. La Cheffe *"ne sait plus tout de suite si [elle] court au centre ou si [elle] s'en évade."* (Bachelard, 193) En revanche, le narrateur paraît comme un témoin-oculaire sur cette scène perplexe et met en jeu un aspect essentiel du langage de NDiaye qui invente un espace/cocon symbolisant le centre de gravité du siège de son existence.

De plus, vis-à-vis de la cuisine, se dressent d'éminents arbres de pins qui donnent leur soutien à la Cheffe et la mettent en sécurité, la soustrait du danger. L'auteure crée une relation

spatiale très intime entre la Cheffe et ces arbres, surtout le *vieil arbre du pin*¹ pour la mettre à l'abri; c'est sa sauvegarde, son rempart. Bien sûr, il s'agit de la mettre à couvert. Ce réseau naturel intime arrange régulièrement à trois dimensions stylistiques obtenues successivement d'une maille élémentaire du cocon.

Derrière *le vieux pin*, La Cheffe dévoile sa réticence portant un double symbolique : (énergie pleine de vivacité), la sérénité "*ardeur ascétique*" et la sécurité de son "*épais tronc*" (CRC., 104). Il matérialise également la puissance, la détermination et la force vitale de Cheffe. Celle-ci exhale une odeur de dévotion relation étrange avec ce vieil arbre et laisse tomber ses sentiments cachés, croyant qu'il (*l'arbre du pin*) était le seul capable de contenir ces sentiments cachés.

La géométrie le sens (Venant et Victorri, 2009, 4) s'exploite au sein de *l'espace sémantique* (Victorri, 2002, 3) de la cuisine, fonctionne des épithètes polysémiques et les place dans l'organisation globale du lexique : cinq épithètes autour du *tronc du vieux pin*, accessible pour la Cheffe, tissent une isotopie des fils délicats, comme matière textile, du cocon de la cuisine, figurés dans l'illustration suivante:



(¹) Parfois, l'espace clos de la cuisine se cache à l'arrière-plan à son insu du contexte culturel contemporain pour impliquer sa trace subjective et réaffirmer son adhésion à la mémoire collective française. C'est le poème "*Le pin des Landes*" de Gautier dans son recueil *Espana* (1845) qui crée cette insertion du rapport comme une technique de dispersion.

Le long confinement de la Cheffe dans sa cellule/cuisine est fort appuyé par le tronc. Il est indubitable que la complication lexicale se retient au bord de la contiguïté corporelle, charnelle, physique dans des syntagmes spatiaux " *la présence de son **dos** du vieux **tronc***"(CRC., 88), "*allongeant le **cou**, [...] son **front** contre l'écorce du gros **pin***", 132), "*l'écorce lui meurtrissait le **front***." (CRC., 133) Si le pin communique avec la Cheffe, c'est pour lui redonner de l'énergie et du réconfort. Cette *sylvothérapie* du pin est un *pouvoir caché* (Beaufort, 2020) qui permet de ressentir le contact direct du corps de la Cheffe à travers les épithètes perçues

Figure n° 5 représente la mise en relief du rôle signifiant du tronc du pin, cet espace idéal pour la Cheffe, à travers l'organisation des épithètes polysémiques.

juxtaposées; c'est à cette énergie de liaison de ce genre, l'héroïne est uniquement cachée, retirée et mystérieuse.

Pourtant, au-delà de cette cachotterie, il semble bien que l'écart sémiologique spatial s'esquisse dans une sorte de filtres étendus à trois parties: *pins, fenêtre, cuisine* et se schématise dans l'énoncé restrictif : "*l'énorme pin devant la fenêtre ne laissait passer qu'une lumière cendreuse.*" (CRC., 142) En quadrillant l'espace de la cuisine selon le " *principe de focalisation stricte, la fenêtre devient ce médium transparent par lequel la description conjoint le sens et la référence.*" (Tibloux, 1996, 123) C'est notamment dans cette zone que les morphèmes négatifs restrictifs *ne...que* créent l'opposition à une alternance naturelle entre *lumière* et *fenêtre*. Ils chargent d'ailleurs l'espace mystérieux de la cuisine d'un double taux *descriptif et évaluatif*. (Attal, 1984, p.4)

La *direction frontale* explique l'espace de la cuisine *intrinsèquement orienté* (Vandeloise, 1986 ,111) dont la *lumière cendreuse* réverbère la vision mésopique insuffisante pour capter la Cheffe dans les plis de la cuisine. Il s'agit ainsi d'une série d'obstacles naturels, causée par l'amas triangle qui barre le passage et gêne intentionnellement le transit vers la cuisine. Cette relation se figure dans l'illustration ci-dessous.



Figure n° 6 représente la forêt des Landes, la plus grande de France. (Crédit photo : archives Philippe Salvat Par Christophe Landry.) La Cheffe nous trompe en se dissimulant dans cet espace typiquement français.

Tout en étant confiante et tranquille de la curiosité du *vieux pin*¹ dans ses affaires, la Cheffe dissimulée se comporte agréablement. Ce que nous pouvons le dévoiler dans une série de trois métaphores personnifiant le pouvoir réflecteur de cet arbre sur la Cheffe:

a. dans le premier énoncé métaphorique " *elle le sentait pantelant, tâchant vainement de s'immiscer dans la cuisine.*" (CRC., 88) Le *pin*, repris anaphoriquement par le pronom personnel "le", exerce une inquiète surveillance attentive et fournit une occasion de faire planer sur son pouvoir une véritable spécialité: l'intégration dissimulée dans le compte personnel de la Cheffe.

b. à travers la métaphore spatiale "*son incandescence était dissimulée et profonde, seul la connaissait le pin qui l'observe derrière la fenêtre*" (CRC., 104), la position horizontale légèrement inclinée du pin vers la fenêtre conserve le plus exactement une confrontation directe avec la cuisine et lui permet une vision dédoublée et microscopique plus que merveilleuse pour examiner les recoins du cœur, de l'âme de la Cheffe.

(1) Le pin symbolise de l'immortalité, de la puissance vitale, de la longévité, de la force inébranlable, de la permanence de la vie végétative. (GHEERBRANT, 1982)

c. la dernière métaphore argumentative " *elle était en paix, concentrée, ravie, amie des pins scrutateurs*" (CRC., 98) clôtüre les débats de la légitimité du pouvoir du vieux pin. L'accumulation attributive détaillée développe la quiétude balsamique et parfaite intimité du *regard scrutateur du pin* examinant la bonne foi de la Cheffe.

Rangés en gros bataillon sacré, les pins gardent les secrets de la *petite cuisine de Landes*; toutes tentatives inutiles du narrateur de fouiller dans le passé de la Cheffe, sont alors *stylistiquement* rebutées. Corps d'élite thébain, les pins accueillent froidement le narrateur qui avoue: " *le pin me souffla dans un chuchotement dénué de gentillesse.*" (CRC., 142) La présence " *acoustique* (des pins) *confère une dimension globalisante à la fiction (dont) la synesthésie ainsi par l'audio-vision réfère*" (Mimoso-Ruiz, 2001, 570) au *vieux pin* semant la terreur dans le cœur du commis effrayé.

Ensuite, la construction passive elliptique " *toutes les fenêtres bloquées par les pins courroucés*", annexée tout exprès par une épithète postposée, crée une image auditive irascible aux oreilles du narrateur. Enfin, un air de mépris, de dérision, de moquerie s'adresse au narrateur dans deux actes d'accusation: " *les pins m'accusaient légitimement*" et les pins " *m'avaient traité trop rudement.*" (CRC., 143) Les lexèmes " *souffla, chuchotement, accusaient, courroucés, rudement*" se sont distribués dans la séquence descriptive comme armes offensives. Ce tumulte du feuillage épais châtie acoustiquement le narrateur.

Le génie du continuum spatial (Zevi, 2021) scelle la Cheffe, transportée à Bordeaux, dans les *murs du local* (CRC., 205) dont la salle de " *quarante mètres carrés*" et la " *cuisine de quinze*" et un " *petit appartement décrépit au-dessus.*" (CRC., 207) Dans cette organisation spatiale, la Cheffe possède d'abord son cadre rectangulaire et elle s'y mobilise bien que cette cuisine soit plus resserrée, figurée dans l'illustration ci-dessous.

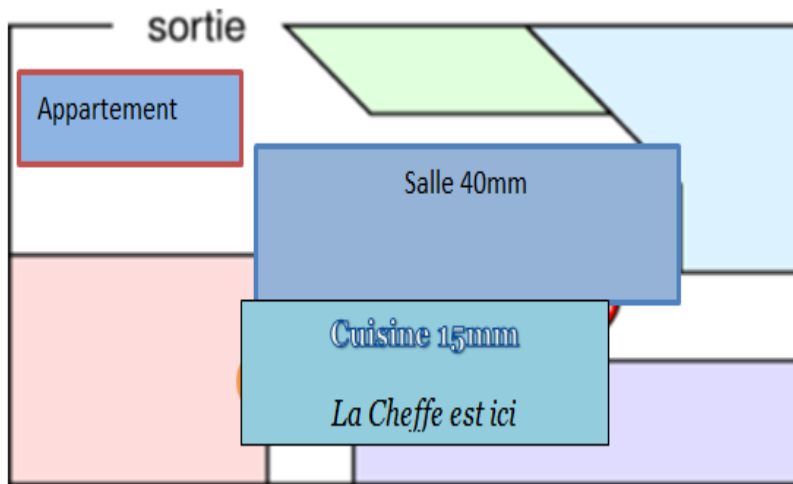


Figure n° 7 redessine l'espace clos à Bordeaux, sous sa triple forme: appartement, salle de restaurant et cuisine. Elle s'ouvre à la pensée de la Cheffe dont le corps se déplace dans l'espace géométrique.

L'expérience du corps maigre lui permet aussi de s'orienter dans "*cette fermeture convexe*" (Vandeloise, 1986, 223) décrivant géométriquement le contour de la cuisine en traits pointillés, 15 MM. La conscience de l'axe du corps servant donc à gouverner un emplacement de base (*dans/hors de*) de l'organisation spatiale du *vase clos*. Or, cette *relation inclusion / exclusion* n'empêche pas la Cheffe de s'y mouvoir librement dont les repères corporels consolident la fonctionnalité de l'espace *cuisine*.

Afin de consolider l'ambiguïté chromatique de la *Bonne Heure*, le dosage colorimétrique du bleu, s'intensifie *lexicalement* dans la performance visuelle sur la sensation d'ambiguïté: "*murs de la salle(...) bleu roi* (CRC., 210), *auvent de toile bleu martine* (CRC., 219), *une carte (...) sur un papier bleu ciel*, (CRC., 211) *vitres mystérieusement bleutées* (232), *murs bleu foncé*. (CRC., 211) Cette "*couleur surnaturelle*" (CRC., 232) vise à encelluler la Cheffe dans cet espace, à rompre habilement toute la parole que la Cheffe devrait engager avec les clients en intégrant dans son nouveau monde.

Vue que les repères la s'intégrant dans son nouveau monde de manière à remarquer que la (poly)sensorialité culinaire engendre un glissement des sens; ce qui aide à multiplier prodigieusement l'énigme du récit de la Cheffe.

IV. La (poly)sensorialité culinaire: opérateur scriptural de dissimulation

" *Dans chacun de ses mouvements, l'âme (de la Cheffe) sera précipitée ou ralentie par la **vue**, l'**odorat**, l'**ouïe**, le **goût**, le **toucher** " (HAMON, 1991, 160) dans "*la sphère rituelle de la cuisine.*" (CRC., 84) NDiaye nous dévoile l'histoire de cette femme, désignée par La Cheffe. Son histoire s'imbrique et s'enlace avec la sensorialité culinaire. La gastronomie semble avoir rongé, dévoré cette femme en son entier, lui imposant une exigence, une rigueur et un rythme de vie quasi monacal pour permettre à son génie d'exploser dans le temple de la création culinaire: celui de la cuisine.*

Disons que *la perméabilité des lexiques* s'associe aux données sensorielles de la *conception modulaire du sensorium*. (Letonturier et Munier, 2016, 18) il s'agit donc de porter une attention particulière aux matières dont les propriétés polysensorielles semblent véhiculer sur l'expérience sensible du lecteur, au point d'acquérir une valeur référentielle. NDiaye a créé sa "*trinité des éléments*" (CRC., 245) de la sensorialité culinaire récapitulée dans le tableau ci-dessous:

vue	goût	odorat
1. diverses formes p.11	1. vaguement dégoutée p.11	1. béchamels différemment aromatisés p.65
2. figures blanches p.25	2. plats savoureux p.43	2. tard parfumé p.106
3. regard réprobateur p.49	3. repas exquis p.45	3. odeur de pâté de viande p.166
3. plaisir de l'œil p.54	4. goût effréné p.53	
4. forme exacte p.80	5. goût léger du sang p.55	
5. couleur de maïs p.80	6. frénésie de saveurs nouvelle p.55	
6. vision idéale et simple p.108	7. exposé de tous et les goûts p.55	
7. agencements de plats p.127	8. en quête de gastronomie p.64	
8. feuillage en forme de cygne p.128	9. poignée de saveurs p.65	
9. équilibre de matières et de couleurs p.128	10. les goûts des Clapeau p.66	

Suite

vue	goût	odorat
10. fonte émaillée rouge sang p.130	11. terrines grasses et goûteuses° p.106	
11. cuivrée luisante p.130	12. séduisant au goût p.224	
12. poulet saccagé p.130	13. amère verdure° p.244	
13. peau cuivrée luisante p.130	14. puissante saveur p.24	
14. filets gonflés p.130	15. premières bouchées du mangeur p.245	
15. faïence verte p.131		
16. image précise de chaque plat p.183		
17. pas plus de trois couleurs juxtaposées p.223		
18. produit offert dans sa quasi-nudité p.224		
19. plaisant aux yeux p.224		

Tableau n° 4 présente les trois données de la sensorialité culinaire: *vue*, *goût*, *odorat* en explicitant l'intervention de celle-ci comme une étiquette nécessaire aux stratégies de la dissimulation.

" *Chose vue? Chose lue?*" (Stemberger, 129, 2017). Partons de cette hypothèse, NDiaye sème dans le tissu romanesque un glissement des sens visuels culinaires sous l'effet de la prospérité et l'approbation étayées par son *sémantisme extensif* d'une compétence lexicale affolée de face au charme qui illusionne *le plaisir de l'œil*. Ce motif gustatif culinaire découvre son entité comme déhanchée par l'euphorie sensorielle particulière du récepteur crédule: les Clapeau ainsi que le lecteur.

Les motifs gustatifs culinaires accordent, de surcroît, une attention toute particulière aux *formes, figures, couleurs, matières* des mets et plats de la Cheffe. Cette "*intuition olfactive*" empoigne la vision idéale et simple de la "*la morale de la cuisine*" (CRC., 70), sa "*vision idéale*" (CRC., 108) et "*la qualité de son langage.*" (CRC., 195) La supériorité visuelle fournit de *précieuses prothèses perceptives* (Stemberger, 129, 2017) qui tournent l'œil-camera du lecteur vers ce mimi paradisiaque sensorielle.

Le "*Sésame pour une heureuse dégustation*" (Montandon, 2017, 153) ouvre la cuisine magique de la Cheffe et provoque une harmonie surprenante, une énorme multitude de sens figurés élémentaires: a- le discernement de la construction adjectivale exagérée *vaguement dégoutée*, b- la finesse de jugement dans *frénésie de saveurs nouvelles*, c- la sensibilité dans *les goûts des Clapeau*, d- le sentiment agréable dans *puissante saveur*, e- le plaisir dans *repas exquis*. Ces cinq éléments sensoriels créent par leur *expansion adjectivale* (Ibekwe-SanJuan, 2005) *olfactive* une disposition à savourer entre les syntagmes de goûts socialisés. Par suite, le sème /**goût**/ devient une molécule illustrant bien le développement d'une telle gradation lexicale extensive exprimant cette sensation dans le roman.

Le sens du *goût* synthétise *ad hoc* la sublimation, l'exaltation des autres cinq sens farcis de l'imagination culinaire fertile des Clapeau. Il s'agit des mécanismes d'images qui frissonnent l'avidité dont NDiaye peut infiniment prolonger dans l'image bourgeoise dégoûtante suivante" *la respiration haletante*

des Clapeau juste derrière les murs de la cuisine (...) honte habituelle à l'égard de la gourmandise." (CRC., 86-87)

En outre, l'*odorat* est carrément latent dans tout le roman, bien qu'il s'élançe d'un moment fugitif du récit. Censée être péripétie imprévue, le récit de NDiaye décèle "*un ingrédient cumulatif*" (Digonnet, 5, 2019) dans lequel l'intensité de l'odeur se trouve doucement augmentée par un catalyseur sensoriel d'un double chevauchement de signes : *l'odeur de pâté de viande mélangé à la brise légère du printemps*. Il s'agit de déployer une *odorographie sensorielle multiple* (Stemberger, 126, 2017) sortant la Cheffe de sa léthargie afin d'éveiller sa "*vitalité réprimée*" (CRC., 168)

À savoir, la (poly)sensorialité culinaire féminise et sublime la recherche d'un *autoportrait* de Marie NDiaye. Il s'agit d'un *phrasé fluide* de la quête longue de son existence. Bien qu'elles soient longues les phrases de NDiaye sont soigneusement structurées et elles engouent l'écriture sur la nourriture toute en envisageant cet art comme un itinéraire Ndiayien. Par ailleurs, elles créent un véritable ravissement d'une belle écriture de gastronomie, et d'un catalogue de mets aussi beaux que goûteux.

Étant donné que le propre *langage des plats* dans tous ses détails est une meilleure étiquette pour camoufler ses origines africaines. NDiaye se transforme en «écrivaine-chef» si bien qu'elle répercute cette nonchalance sentimentale de l'occident envers l'Afrique.

En un mot, la prolixité schématisée des préparations des *aliments, les ingrédients et les techniques culinaires* a très intelligemment trompé le lecteur français passionné et amateur de nourriture en s'assurant que NDiaye, écrivaine culinaire, implique une gastronomie hautement réflexive - voire méditative non seulement sur son identité déchirée, mais encore sur la perfection de son *art* d'écriture.

En se situant délibérément dans le champ des préoccupations fictives, de la *gastronomie*, dont les constructions: *repas exquis*, (CRC., 45), *lourdeur de ces menus* (CRC., 47), *prédilection pour la cuisine* (CRC., 47) etc. ont examiné la solidité conceptuelle de la duplicité identitaire à NDiaye.

Force de caractère dissimulé, ce modèle d'écriture gastronomique mélange notamment les récits de la Cheffe soutenus de la cuisine à la description prolongée du repas inaugural de la classe ouvrière, le couple bourgeois Clapeau et leurs quatre fils adultes dont "*la nourriture [est] au premier plan de leurs pensées.*" (CRC., 43)

Effectivement, ce qui nous frappe c'est cet amalgame binaire prédominant (physique *vs* morale) et son lien avec l'art culinaire. Feuilletant les pages du roman, le lecteur découvre, à tout moment, non seulement de riches représentations de denrées alimentaires mais aussi une attention persistante à un lexique évoquant les relations éthiques créées autour des *mets*. Le roman est généreusement parsemé de lexèmes opposés tels que: (*manies # la fierté*), (*regard réprobateur, inflexible # obsession, égarement, perdition*), (*sentiment instinctif # moindre plaisir*).... La nourriture, un plaisir sensuel mélangé avec la polysensualité excessive de la Cheffe, reste un poids mental dans la pensée de l'écrivaine-chef.

De même, NDiaye enfile un *discours excentrique* (Malem, 2008) de la répulsion générée par l'identité gastronomique; elle accentue les réponses négatives de la nourriture dévoilant le refoulé. Le lecteur s'étonne dès le début du roman de l'épuisement physique mélangé à une lassitude constante d'un métier exercé d'un professionnalisme excessif qui s'est transformé au fil du temps en une routine ennuyeuse. Le *mangeur* gourmand de "*son*

plat le plus connu" : le gigot d'agneau en habit vert¹, n'est jamais conscient du trouble ethnique (moral) de la cheffe, représenté dans les deux épithètes prädicatives *fatiguée # dégoutée*.

Ajouté à cela, la Cheffe exhibe une hostilité flagrante à la célébrité déclarée à travers la métaphore culinaire: "*elle gardait rancune à ce gigot formidable d'être plus connu qu'elle-même.*" (CRC., 11) La comparaison illustrée "*comme une chanteuse du même vieux morceau adoré qu'on lui demande toujours de répéter*" (CRC., 11) approfondit ce malaise accumulé. D'où, une pureté spirituelle remplace ce dégoût éthique toujours motivé par un désir ardent d'orienter son lecteur à ses visées particulières.

La nourriture n'est plus une gamme d'histoires non-dites mais plutôt un *arrière-plan* pleinement mis au point. NDiaye réorganise le menu abondant et varié, en retraçant son *langage aromatisé* entre les tentations à l'excès dans le domaine culinaire et remettant implicitement en cause les aspects les plus gonflés de sa culture alimentaire française. Bien que célèbre, la Cheffe/NDiaye adapte sa conduite au modèle de la *frugalité* et la *discretion*; elle cherche évidemment à rééduquer les goûts qui sous-tendent la préparation culinaire.

Par exemple, les séquences descriptives, organisées et condensées autour des isotopies de la nourriture grasse pour les animaux, *dans les pages 140, 145, 219, 24 et 246*, méprisent la voracité insatiable des Clapeau, symbole de la bourgeoisie française maniée par la nourriture au XXI^e siècle.

NDiaye voulait ainsi désespérément prouver derrière ses détails minutieux des types de viande et de leurs variétés qu'elle est une *cuisinière* française par excellence. En revanche, elle anime un dessin ombré en quelques coups de son *crayon/louche*

¹ Ce plat convoque avec maîtrise le roman "*Autoportrait en vert*" (2009) de NDiaye: une nouvelle *assignation sémantique tacite* où l'identité mineure et subversive de l'auteure peut s'exprimer dans le climat culturel actuel de la France.

qui s'étend au cœur de l'Afrique avec ses scénarios alternatifs de privation, de besoin, de souffrance et de malnutrition.

Cette double visée répond bien à l'idée de *la folie de la viande*, maladie inhérente au bien-être du subconscient des pratiques culinaires du citoyen occidental. Sous l'influence du média, ces pratiques mettent en lumière la consommation alimentaire provocante des pauvres du tiers monde. Il s'agit donc des habitudes gastronomiques que l'auteure a dépeintes par une séquence descriptive de la nourriture de la famille de la Cheffe " *les plats simples qu'elle avait aimait (...) une soupe de légumes, de la semoule aux raisins secs, un navet de lapin au sang et lardons.*" (CRC., 145)

L'inclusion lexicale des recettes typiquement françaises: *agneau en habit d'herbes, tarte aux pêches* sont une *idiosyncrasie olfactive* (Stemberger, 127, 2017) de sorte que l'immersion dans les secrets de la cuisine française est l'une des manifestations de la revendication linguistique pour préconiser la nationalité. C'est ainsi que toute la pensée de NDiaye s'exprime pour effacer son métissage.

Son emphase sur la modestie, le respect des ingrédients et la phénoménologie patiente quotidienne de la cuisine, notamment le geste, ramène le lecteur à la préparation des aliments comme pratique quotidienne. Et certes la contribution «Faire-la-cuisine» («Cuisiner») est l'un des intertextes qui ont nourri le roman de NDiaye.

Le roman agglomère le langage culinaire français pourvu qu'il s'agisse d'une *quête lexicologique* d'une saveur qui trotte dans le cœur des Clapeau une saveur jusqu'au dernier jour de leur vie. Ils se souviennent de leur vif mémoire gustative tous les mets savoureux. Ils se plongent donc dans les cocottes.

Comme Roland Barthes, NDiaye établit de nombreuses reprises lexicales entre la *gastronomie et écriture, les mots et les mets* dans la composition nominale impulsive " *l'obsession*

culinaire." (CRC., 144) Autrement dit, une existence morbide et obsessionnelle des aliments qui "*représente [...] une possibilité de connaissance de soi-même [et] une existence intellectuelle.*" (Barthes, 1999, 150)

NDiaye, obsédée par son déguisement, harcèle de fond en comble les *clichés* tantôt d'une complexification nominale grâce à la présence annexée des épithètes de raffinements gastronomiques dans "*une atmosphère sensuelle autour d'une cuisine riche et succulente*" (CRC., 144) tantôt des stéréotypes culturels par la présence d'une proposition subordonnée relative "*les quelques obligations sociales que les Clapeau avaient à Marmande,*" (CRC., 144) ou le prêt-à-penser sous la forme d'infinitif "*pour choisir les meilleurs denrées*" (CRC., 148) de la bourgeoisie.

Pour dévoiler les fausses valeurs de la culture occidentale de consommation massive, il faut une apparence langagière "*en lui (la Cheffe) décrivant la forme, la consistance et la saveur des morceaux,*" (CRC., 148) si bien que le processus de critique du système chamboulant une normalité, une banalité, une frivolité, en mythe sociale.

Lançant son architecture sémantique, NDiaye a recours à "*des images abstraites et belles de structures accomplies.*" (CRC., 150) Elle charge également l'augmentation davantage du cérémonial, du rituel et de la présentation des plats à acrobaties baroques si fantaisistes et à constructions si imposantes.

Dans l'hypothèse où NDiaye met la *pièce de pâtisserie montée* en (s)cène pour un lecteur chimérique des sensations plus visuelles que gustatives, "*cette tarte absurde [...] croyant dissimuler ce qui s'est emparé d'eux*" (CRC., 134) ; alors que les "*quelques bouchés réticentes de tarte aux pêches*" (CRC., 135) attestent "*de l'enrichissement sémantique progressif d'une sensation.*" (Digonnet, 2019, 6)

NDiaye enfouit son existence sous "*des sédiments lisse des sauces, des crèmes, des fondants, des gelées*" et sous "*les plats*

d'apparence spectaculaire dissimulaient quelque chose." (CRC., 128) Elle pratique une stylistique qui *"dissimule (sa solitude) sous la crème ou le beurre."* (CRC., 244) De sorte que la *doxa* culinaire doit se fournir sur les satiétés parues grâce à la grande cuisine sophistiquée et *tape-à-l'œil* pour dénoncer la petite bourgeoisie vaniteuse et prétentieuse.

Afin qu'elle puisse changer le goût des desserts, NDiaye nous octroie des expressions anti-sucrées comme les *"desserts complaisants"* (CRC., 94) et le *"vieux et profond désir pour un dénouement sucré."* (CRC., 93) De plus, elle procède comme si l'idée même du dessert n'avait jamais existé, expérimentant à sa place un «*sorbet d'olives vertes*» ou des *"concombres cuits dans le miel"* (CRC., 92)

En définitive, la Cheffe intensifie son *rigorisme linguistique* vers la fin de sa vie, les éléments de ses plats contribuent à l'éclosion la *syntaxe figurative sensorielle* (Fontanille et Fiset, 2000, 78) de ses *"conceptions rigoristes"* et son *"ascétisme."* (CRC., 301) A titre d'exemples: *le chapon cuit dans le bouillon de bourrache, le sandre doré en feuille de châtaignier, la compotée de betteraves jaunes, le rôti de cèpes farcis de noix confites.* (CRC., 301-302) En effet, les derniers repas qu'elle sert peu avant sa mort sont une expérience spirituelle, une cérémonie qui consiste à ne pas *manger* mais simplement à *imaginer le goût, l'odorat et la vue.* La (poly)sensorialité culinaire se grumèle en donnant à la description une sorte de *synesthésie*.

Conclusion

La dissimulation du métissage ainsi conçue est le témoignage de la propre présentation subtile d'une nouvelle écriture d'une éthique exquise. La Cheffe, roman d'une cuisinière, roman gastronomique de NDiaye, peut être lu (vu) non seulement au cœur d'un témoignage de sa propre *hagiographie*, mais aussi et surtout au principe même de l'engendrement de profondes réflexions sur la question du *métissage*.

Nous avons supposé qu'un ensemble de quatre macro-étiquettes langagiers : le titre, l'hagiographie de la Cheffe, le vase clos de la cuisine et la (poly)sensorialité culinaire servent à déterminer les axes des données coordonnées de dissimulation de NDiaye de son origine africaine.

Chaque macro-étiquette déballa ses micro-étiquettes. Tout d'abord, le titre passe à travers son inclusion lexicale, son organisation orthographique et son trait sémiologique paratextuel. Ensuite, l'hagiographie de la Cheffe se dessine miraculeusement à travers une série *d'épithètes mosaïques* en créant une image de soi idéale espérée par NDiaye. Alors, la cuisine est brossée comme un vase clos ou un cocon qui est toujours entourée par deux éléments linguistiques délibérés: forme géométrique, sens métaphorique. La Cheffe y est toujours plantée tout au long de sa vie. Enfin, une attitude particulière portée par l'auteure à la (poly)sensorialité culinaire (goût, odorat et vue) et polyvalence des compétences du métier en quatre éléments sémiologiques culinaires: odeurs, textures, gestes, sensations.

Le stock lexical prévoit le déroulement d'une série lexicale. Le descriptif devient l'espace textuel où se surdétermine la *compétence descriptive*. (Hamon, 1990) La figure de la Cheffe paraît émiettée et il y a un artifice qui nous tient en haleine. Eh bien, les parallèles entre NDiaye et sa création fictive sont difficiles à ignorer. Elle sculpte l'image de sa Cheffe intemporelle, dotée de droiture, de dignité, de vilenie, car que tout comme son personnage, l'écrivaine est en quête d'elle-même, *dans l'épure*.

Et il convient d'ajouter, pour en situer précisément la portée, qu'une *écriture/ cuisine* de *NDiaye/Cheffe* se hisserait à la qualité d'innovation dans la mesure où elle rencontrerait une *lecture/gastronomie*. Dès la première page du roman, NDiaye s'efforce de fourvoyer le lecteur par l'accumulation des *formules ternaires* sous différentes catégories: substantifs, verbes, adjectifs (épithètes ou attributs), adverbes ...etc.

Sa langue époustouflante se mêle avec les plats. La plume de l'auteure embarque le lecteur dans le tourbillon de la quête infinie de la perfection. L'énigmatique *image* de la Cheffe s'effrite progressivement devant une ultime interrogation de la dualité de sa personnalité inspirée de NDiaye. À vrai dire, une dimension autofictionnelle exploite l'alliance réussie entre la cuisine et l'écriture fictive. Les épithètes si pertinentes et jamais affétées absorbent le portrait esquissé finement de la Cheffe créative en cuisinant. Ce roman, structuré par un beau portrait de femme, éblouit par sa palette des qualités humaines qu'il magnifie avec sincérité.

Même si cette étude est essentiellement considérée comme une analyse des étiquettes linguistiques de la dissimulation, les tableaux récapitulatifs 1, 2, 3 et 4, comptant les fréquences des variations lexicales et paradigmatiques, contribue effectivement à dévoiler les mystères de la pensée de NDiaye largement orientée vers cet apport sémantique par rapport au thème suggéré. À cela s'ajoute le fait que l'élaboration des figures 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7 a pour but d'interpréter purement symboliques pour examiner l'intelligibilité du corpus de l'étude.

Nous avons donc vu que *la Cheffe, roman d'une cuisinière* de NDiaye exprime une appréhension sophistiquée de la nourriture et de la *discrimination*. Elle fait de plus en plus une allusion aux *codes moraux* qui, par nécessité, planent autour de la *ségrégation* implicite de son écriture.

Références Bibliographiques

I. Corpus de l'étude

- NDiaye, M. (2016), *la Cheffe, roman d'une cuisinière*, Gallimard, Folio, Paris.

II. Articles et périodiques en ligne- entretiens avec Marie NDiaye:

- Adam, J.M. (2001), *Types de textes ou genres de discours ? Comment classer les textes qui disent de et comment faire ?* Langages n° 35, janvier.
- Attal, P. (1984), *Deux niveaux de négation*, in Langue française, n° 62,
- Attal, P. (1989), *Les Mystères de "ne ... que"*, in Revue de langue et de littérature françaises Vol. 99, Publié par: Franz Steiner Verlag <https://www.jstor.org/stable/40617352>
- Aubelle, M. (2018), *Retour à la maison. Le motif de la maison dans l'œuvre romanesque de J.M.G. Le Clézio*, Pascal Quignard, Sylvie Germain et Marie NDiaye, in Littératures, Sorbonne, Paris.
- Beaufort, T. (2020), *Le Pouvoir caché des arbres*, Dauphin, Paris.
- Bouquet, B. (2015/3), *L'inclusion : approche socio-sémantique*, in ERES / Vie sociale, n° 11
- Caccamo, E et Levesque, S. (2015), *Introduction à la sémiotique des mystères*, in Cygne noir, n° 3, in ligne <http://revuecygnenoir.org/numero/article/introduction-semiotique-mysteres>
- Chaulet Achour, Ch. (2008/4), *Patrimoine littéraire et écrivaines francophones*, in *Le français aujourd'hui*, Armand Colin, n° 163.
- Delorme, M.L, (2017), Marie NDiaye, l'histoire d'une obsession, le journal du dimanche, 04h10, le 9 octobre 2016, modifié à 10h13, le 21 juin.
- Digonnet, R. (2019), "*Ce goût c'était celui du petit morceau de Madeleine ...*": une approche qualitative de la

- construction syntaxique dans le domaine de la perception*, in La Perception : langue, discours, cognition, Actes du Colloque International, 6-7 décembre 2019 Paris-Sorbonne.
- Emilien Sermier, E. (2014), *L'écriture comme dissimulation ou l'écriture de la dissimulation dans les littératures contemporaines, française et francophone* (fin du XXe et XXIe siècles) in Fabula, n° 26.
 - Eric Letonturier, E. et Munier, B. (2016) Introduction, La sensorialité, une communication paradoxale, in HERMES 74.
 - Fontanille, J. & Fiset, J. (2000). *Le sensible et les modalités de la sémiotique : pour un métissage théorique*, in Tangence, (64).
 - Gefen, A (2009), *L'hagiographie, un genre contemporain*. Séguy, Mireille and Koble, in Nathalie. Passé présent. Le Moyen Âge, Editions Rue d'Ulm.
 - Guittard, J. (2006/3), *impressions photographiques : les mythologies de Roland Barthes*, in Armand Colin | « Littérature », n° 143.
 - Hamon, Ph. (1972 /n°6), *Pour un statut sémiologique du personnage*. In: Littérature.
 - Hamon, Ph. (1989), *Générique du lieu romanesque sur quelques dessins de Zola*, in Création de l'espace et narration littéraire, Cahiers de narratologie N° 8, Nice.
 - Hélène Chaland, H. (2020), *A la loupe - Marie-Guillemine Benoist, Portrait d'une femme noire*, Publié le 25 janvier 2019 à 09:41, mis à jour le 1 avril 2020 à 18:34
 - Ibekwe-SanJuan, F., (2005) *Inclusion lexicale et proximité sémantique entre termes* in Conférence TIA-2005, Rouen, 4 et 5 avril.
 - Malem, S., (2008) *Un point de vue excentrique*, in Che vuoi ? 1 n° 29 Le Harmattan.
 - Marie-Jeanne Guedj-Bourdau, M.J. (2017), *Comportement de retrait social et de claustration*, in Troubles psychiques et comportementaux de l'adolescent.
 - Mimoso-Ruiz, D. (2006), *Imagologie et métissage, enjeux de l'espace littéraire et filmique: des scénarios et des*

"Cuentos" (1972) de Gabriel Garcia-Marquez à Erendira (1882), film de Ruy Guerra, in littérature et espaces Actes du XXX^e Littérature & espaces: actes du XXXe Congrès de la Société française.

- Rastier F., (2008), *La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique*, in Nouveaux Actes Sémiotiques n° 111.
- Reynier, S. (2016) Entretien avec Marie NDiaye, *Un récit hagiographique* lundi, novembre 21.
- Schnedecker, C. (1990), Un genre descriptif: le portrait. In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 66.
- Snauwaert, M. (2016), *Sous la peau: les mutations subjectives des personnages de Marie NDiaye*, www.revue-analyses.org, vol. 11, n° 1.
- Stemberger, M. (2017), *Au-delà de la (chose) vue: le dispositif sensoriel du récit de voyage comme genre frictionnel*, in les cinq sens littéraires, la sensorialité comme opérateur scripteur, sous la direction de Paul Dirckx, PUN.
- Tibloux, E. (1996), Les enjeux littéraires de la description de l'espace. In: *Espaces Temps*, 62-63, Penser/figurer. L'espace comme langage dans les sciences sociales.

- **Ouvrages consacrés à la linguistique**
- Adam, J.M. (1991), *Langue e littérature, analyse pragmatique et textuelle*, Hachette, Paris.
- Adam, J.M. (1994), *Le texte narratif, Traité d'analyse pragmatique et textuelle*, Nathan, Paris.
- Bachelard, G., (1961), *Poétique de l'espace*, Les Presses universitaires de France, Paris.
- Jonasson, K. (1994), *Le nom propre: Construction et interprétation*, Duculot, Paris.
- Philippe, Ph. (1993), *Du descriptif*, Hachette, Paris.
- Ruth Amossy, R. (2010), *La présentation de soi, Éthos et identité verbale*, PUF, Paris.
- Vandeloise, Cl. (1986), *L'espace en français, Sémantique des prépositions spatiales*, Seuil, Paris.

- Venant, F. et Victorri, V. (2009), La synonymie comme accès à la structure sémantique du lexique adjectival et verbal du français, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, Paris.
- Rendu Loisel, A. C, (2015), *A la croisée des sens. Synesthésies et polysensorialité dans les sociétés anciennes : approche comparée* Publié le 10/09.

III. Ouvrages consacrés à la littérature française.

- Alexandre Gefen (2004), Le Genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine, in Le roman français au tournant du XXIe siècle, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, (généré le 12 avril 2017). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psn/1615>>
- Bakhtine, M. (1975) Esthétique et théorie du roman, traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, Paris.
- Barbery, M. (2002), Une gourmandise, Gallimard, Paris.
- Blanchot, M (1955), L'espace littéraire, Gallimard, Paris.
- Calle-Gruber, M et Butor, M. (2008), Déménagement de la littérature, Presse Sorbonne nouvelle, Paris.
- Lejeune, Ph. (1975), Le Pacte autobiographique, Seuil, Paris.
- Matton, M. R. (2007), Modalités de l'autoportrait photographique, Université du Québec.
- Mériot, S., M., (2016), Le cuisinier nostalgique entre restaurant et cantine, CNRS, Sociologie, Éditions, Sociologie, Paris.
- Roland Barthes, R. (1999), Grain de La Voix. Entretiens (1962 1980), Paris.
- Roy, M. (2008), Du titre littéraire et de ses effets de lecture. Protée.
- Viart D. et Vercier B, (2005), La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations, Paris, Bordas, 2005.

IV. Dictionnaires

- Dubois, J., Marcellesi, J. B. et Mével, J. P. (1994), *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage (Trésors du français)*, Larousse, Paris.
- Robert, P. et Rey-Derove, J. (2012), *Le Petit Robert*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, nouvelle édition, Dictionnaires, Le Robert, Paris.
- Chevalier, J et Gheerbrant, A, (1982), *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont.