

2005

Marie Darrieussecq et ses Truismes

Carla Bota

Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Bota, Carla, "Marie Darrieussecq et ses Truismes" (2005). *LSU Master's Theses*. 3577.
https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/3577

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Master's Theses by an authorized graduate school editor of LSU Digital Commons. For more information, please contact gradetd@lsu.edu.

MARIE DARRIEUSSECQ ET SES *TRUISMES*

A Thesis

Submitted to the Graduate Faculty of the
Louisiana State University and
Agricultural and Mechanical College
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Master of Arts

in

The Department of French Studies

By

Carla Bota

B.A., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2002

August 2005

Remerciements

Je remercie les membres de mon comité, Dr. Bernard Cerquiglini, Dr. Kate Jensen et Dr. Alexandre Leupin. Je voudrais remercier en particulier Dr. Cerquiglini pour toutes ses suggestions et pour avoir été si disponible à me guider dans ce travail.

Table des matières

| | |
|---|----|
| Remerciements | ii |
| Abstract..... | iv |
| Introduction..... | 1 |
| a. Le titre..... | 3 |
| b. L'organisation du livre..... | 4 |
| Le récit | 6 |
| a. Premier passage | 6 |
| b. Deuxième passage | 9 |
| c. Troisième passage | 12 |
| d. Quatrième passage..... | 18 |
| e. Cinquième passage..... | 22 |
| f. Sixième passage..... | 26 |
| g. Septième passage..... | 30 |
| h. Huitième passage | 33 |
| i. Neuvième passage | 35 |
| j. Dixième passage | 42 |
| k. Onzième passage | 45 |
| l. Douzième passage/Treizième passage | 47 |
| m. Quatorzième passage..... | 51 |
| n. Quinzième passage..... | 53 |
| o. Seizième passage | 56 |
| Conclusion | 59 |
| Bibliographie | 63 |
| Vita | 65 |

Abstract

The purpose of this thesis is to analyze the relationship between language and themes in Marie Darrieussecq's novel *Truismes*. Having as its core the theme of metamorphosis, *Truismes* tells the story of a young woman who after passing through a multitude of experiences transforms into a pig. The character's journey through the metamorphosis is marked by excesses. The excess manifests itself at all levels: in the physical and mental transformation of the female character, in the description of the secondary characters, in the composition of the environment that sustains the narration, and ultimately in the language. By using Julia Kristeva's theory of the abject, while conducting a careful analysis of the language and narrative style of the author, this thesis illuminates the relationship between the main character's use of language and the development of themes in the novel. Thus, Marie Darrieussecq's *Truismes* is shown to be a work concerned with the notion of "speaking the unspeakable". The thesis analyses not only the position of women in a predominantly masculine society, but also the political and economical relations that govern the activities described. Ultimately, this interpretation of *Truismes* discusses the notion of what it means to be living outside the social norm and, therefore in close relation to nature.

Introduction

Jeune écrivaine française, Marie Darrieussecq publie son premier roman, *Truismes*, en 1996, à l'âge tendre de vingt-neuf ans. Ayant comme thème l'histoire picaresque de la métamorphose d'une jeune femme enfantine en truie, ce roman traite d'un sujet qui peut paraître à la fois choquant, dégoûtant, voire pervers. Néanmoins, dès sa publication, ce premier roman a joui non seulement d'un grand succès de librairie, il s'est vendu à plus de 300.000 copies et fut traduit en 34 langues dès sa première année de parution. Il a aussi suscité de vives réactions, aussi bien que de véritables débats littéraires.

Utilisant un langage qui peut paraître à première vue très simple et sans profondeur, *Truismes* se révèle comme un roman qui emprunte volontairement à la *Métamorphose* de Kafka. Pourtant, ce langage coup-de-poing cache une originalité stylistique profonde, ainsi qu'un thème qui déclenche des discussions pertinentes sur la « condition humaine » et, en particulier, sur la position d'une femme vivant au milieu d'une société à prédominance masculine. C'est aussi un langage qui avance des questions sur la politique, ainsi que sur les relations économiques qui gouvernent notre vie quotidienne.

L'objet de ce travail est d'explorer et d'interroger ces notions à travers une analyse détaillée du langage employé par l'auteur, du style narratif qu'elle utilise dans la création de cette aventure dans la métamorphose, et des thèmes qu'elle explore. L'organisation de cette thèse suivra la composition du roman lui-même qui est partagé en seize passages.

D'abord, cette analyse souhaite montrer qu'à travers le langage et le style de ce roman, l'auteur requiert d'une manière directe la participation de ses lecteurs pour la propagation et l'accomplissement de son message. Ensuite, cette analyse présentera les stratégies narratologiques de ce roman comme situant *Truismes* dans le contre-courant du roman typique des XIX^e et XX^e siècle et qui exposent le trauma ou la crise identitaire du personnage principal d'une manière analytique.

Finalement, cette analyse emploiera l'œuvre critique de Julia Kristeva pour inscrire le livre de Marie Darrieussecq dans le domaine des œuvres qui travaillent la notion de « dire l'indicible ». En ce qui concerne Marie Darrieussecq, « dire l'indicible » se manifeste par la présence abondante des excès. Ce sont des excès qui mènent à l'incarnation de l'abject. Selon Kristeva dans son œuvre *Pouvoirs de l'horreur*, « l'abject ... n'abandonne ni n'assume un interdit, une règle ou une loi ; mais les détourne, fourvoie, corrompt ; s'en sert [et] en use, pour mieux les dénier. Il tue au nom de la vie »¹. Une littérature qui y accède est une littérature traversée par « des catégories dichotomiques du Pur et de l'Impur, de l'Interdit et du Péché, de la Morale et de l'Immoral »². Chez Darrieussecq, en premier lieu, ce sont les excès langagiers qui génèrent une telle littérature, caractérisant le langage de l'œuvre, formant et transformant le personnage principal physiquement et psychologiquement. De ce point de vue, le roman de Marie Darrieussecq, déchiffré avec l'aide de Kristeva, s'inscrit à la fois dans le domaine de la psychanalyse, aussi bien dans celui de l'analyse féministe. Pourtant, comme cette analyse proposera vers la fin, ce roman n'est pas nécessairement une œuvre féministe.

¹ Kristeva 23, 1980.

² Idem.

Avant de commencer il faut préciser que, pour tenir compte de l'organisation structurelle et thématique de cette œuvre, les approches invoquées ci-dessus seront appliquées à chaque passage, selon leur pertinence dans le cadre de cette étude.

a. Le titre

Avant même de commencer l'analyse proprement dite du texte, le titre *Truismes* avertit déjà le lecteur sur les thèmes qu'on va rencontrer dans le texte lui-même. Racontant les histoires de la truie protagoniste, ce titre s'appuie sur le sens rétrospectif de la narration puisque le mot « truisme » contient le mot « truie ». Selon le dictionnaire Larousse, le mot « truisme » vient de l'anglais « truism, » de « true, » et en même temps il signifie d'une manière péjorative la notion « d'une vérité d'évidence, banale »³. En conséquence, le titre *Truismes* expose-t-il l'histoire du roman comme une plaisanterie ; c'est la confession d'une jeune femme qui se métamorphose en cochon.

C'est l'histoire d'une confession antipathique puisque le lecteur ne ressent aucun sentiment d'identification avec la protagoniste. Pourtant, les truismes de Marie Darrieussecq sont des préceptes qui servent à cacher une discussion approfondie sur les thèmes déjà mentionnés au-dessus. L'ironie, l'humour et la naïveté qu'on ressent en lisant ce roman soutiennent ces thèmes en même temps qu'ils mènent à la formation d'un langage simple qui rappelle l'écriture « Degré Zéro » de Roland Barthes.

De plus, tenant compte que le personnage principal est un cochon qui passe par une multitude des aventures, *Truismes* se dévoile aussi comme un conte. Pris dans l'intertextualité, ce roman nous rappelle le cochon d'Homer, par exemple. L'ironie des événements racontés, la naïveté du personnage ainsi que son langage simple soutient *Truismes* en tant que conte, en ce qui concerne la structure. Finalement, on peut

³ Larousse 2002, 1949.

interpréter les truismes de Marie Darrieussecq comme préceptes, leçons, ou texte prétexte pour une discussion approfondie des thèmes déjà mentionnés au-dessus.

b. L'organisation du livre

En lisant *Truismes* on est dès la première page introduit à une forme organisationnelle qui, non seulement semble être en relation directe avec les thèmes du roman, mais est aussi une forme à force dirigeante des motifs exposés. Complice de cette stratégie organisationnelle, Darrieussecq apporte avant le commencement de l'histoire proprement dite une petite citation de l'écrivain norvégien Knut Hamsun. C'est un extrait qui semble choquer le lecteur qui ne sait pas quoi en faire :

« Puis le couteau s'enfonce. Le valet lui donne deux petits poussées pour lui faire traverser la couenne, après quoi, c'est comme si la longue lame fondait en s'enfonçant jusqu'au manche à travers la graisse du cou. D'abord le verrat ne se rend compte de rien, il reste allongé quelques secondes à réfléchir un peu. Si! Il comprend alors qu'on le tue et hurle en cris étouffés jusqu'à ce qu'il n'en puisse plus »⁴. Pourtant, grâce à cette citation qui inclut les mots « verrat, »⁵ « couteau, » « couenne, » les verbes « fonder » et « tuer, » le lecteur alerte se trouve déjà, même si c'est d'une manière inconsciente, dans la possession des éléments clés pour le déchiffrement de l'histoire.

Comme Colette Sarrey-Strack l'explique dans son étude *Fictions contemporaines au féminin*, à travers « l'alternance de la focalisation et de l'anthropomorphisme inhérent à la description du porc (réfléchir, comprendre), l'animal est présenté comme doté de facultés humaines, alors que, pour lui, arrive l'instant fatidique où il prend conscience

⁴ Selon Marie Darrieussecq, elle a prise cette citation du roman *Bénoni*.

⁵ Mâle reproducteur de l'espèce porcine.

qu'on le tue »⁶. C'est une idée que Darrieussecq reprend plus tard au moment où sa narratrice est confrontée avec une situation similaire.

Insistant toujours sur la forme, le livre manque de chapitres et même de paragraphes, étant organisé en seize passages divisé par blancs à travers lesquels on voit presque l'auteur reprendre son souffle. De plus, il n'y a ni dialogue, ni interrogation, ni exclamation. Il semble que le texte est presque brut. Il résulte une écriture qui se veut brute.

Cependant, ce manque de strict nécessaire qu'on rencontre dans la structure et dans la présentation du roman classique montre chez Darrieussecq un dérèglement de la forme. Ce dérèglement souligne le désordre produit par la métamorphose, aussi bien que la perturbation de la société au milieu de laquelle cette métamorphose s'est produite. C'est une société qui, on verra, a perdu toute règle et tout comportement social. On pourrait même dire que ce dérèglement de la forme est un excès technique de la part de l'auteur qui relie la forme à la notion de l'écriture de cochon, idée introduite par l'auteur à la page 11 du livre, la première page du récit.

⁶ Sarrey-Strack 78, 2002.

Le récit

a. Premier passage

En s'adressant directement aux lecteurs, aussi bien qu'aux potentiels éditeurs du livre que le personnage principal est en train d'écrire, Darrieussecq ouvre son récit par un excès d'excuses et de prudences : « Je sais à quel point cette histoire pourra semer de trouble et d'angoisse, à quel point elle perturbera de gens [...] Je supplie le lecteur ... de me pardonner ces indécentes paroles »⁷. Ainsi, en employant dès le début cette technique narrative de l'excuse, l'auteur suscite une feinte humilité et situe son livre dans la tradition classique qui souligne le but de l'*exordium*, de l'introduction, comme servant à rendre les lecteurs ou bien, dans la tradition classique, les juges, *benevolus*, *attentus* et *docilis*. C'est grâce à cette *captatio benevolentiae* que Darrieussecq engage la participation, la patience aussi bien que la bienveillance de ses lecteurs.

Pourtant, il nous est aussi immédiatement évident que le lecteur est sur le point d'entrer dans un texte doublement déchiffrable. C'est-à-dire que, possédant déjà de petits indices sur le contenu choquant du mot *Truismes*, le lecteur se trouve dès la première ligne face à une problématique de la narration. Qui est ce « je » qui sait « à quel point cette histoire pourra semer de trouble et d'angoisse, à quel point elle perturbera les gens »⁸ ? Est-ce que c'est le « je » narratif qui va nous raconter l'histoire de la métamorphose ou, est-ce que c'est Marie Darrieussecq elle-même qui s'insérant dans le texte, même pour un moment, s'excuse d'avoir donné la voix au « je » de la narration ? En lisant le texte on identifie ce « je » comme le « je » de l'intrigue. Malgré cela, on verra qu'il y a des instants où le style de Darrieussecq est assez imprécis par rapport à ce

⁷ Darrieussecq 11-12, 1996.

⁸ Idem 11, 1996.

que la protagoniste raconte, ainsi que par rapport au choc souffert par le lecteur.

L'auteur s'offre ainsi la possibilité de prendre la voix elle-même dans le texte pour commenter sur les événements racontés.

Revenant aux excès des excuses, ce sont des excès nuancés par un sentiment de peur. Ce « je » féminin⁹ qui domine tout l'espace de la première page doit commencer à écrire ce livre « sans plus tarder, parce que si on me retrouve dans l'état où je suis maintenant, personne ne voudra ni m'écouter, ni me croire »¹⁰. Ainsi, le lecteur est invité à être en alerte et à s'engager dans l'acte de lire.

Mettant au négatif les verbes « écouter » et « croire » en même temps qu'ouvrant son récit par un flash-back qui implique la notion que ce « je » de la narration a déjà traversé les événements qu'elle va nous raconter, et donc qu'elle connaît le dénouement, l'auteur peint l'histoire d'une couleur picaresque. Le récit devient ainsi le témoignage d'une voix, de ce « je » narratif qui n'a pas d'autre identité que dans le présent de la lecture.

C'est un « je » narratif qui n'a pas de nom, de passé, ni de visage lisible, étant en revanche marqué, comme on va voir, par le pouvoir du corps, par la tangibilité du physique. L'identité de ce « je » qui raconte ce qu'elle vit à travers son corps, mais qui ne saisit pas les implications de ce qu'elle révèle, semble être plus difficile à établir et à fixer si on l'approche armé avec les outils de la psychanalyse. En plaçant l'identité avec le corps et non pas avec l'esprit, Darrieussecq emploie un artifice littéraire qui met le corps au premier plan. Ainsi, la participation des lecteurs dans la recherche identitaire de ce personnage est dès le début sollicitée. C'est-à-dire que le lecteur devient un

⁹ «Je suis obligée», 11, 1996.

¹⁰ Darrieussecq 11, 1996.

personnage secondaire, la collaboration duquel est nécessaire pour que le texte soit efficace dans la propagation de son message.

La recherche identitaire de la protagoniste engage le lecteur dans la même mesure qu'elle engage les personnages masculins de ce texte. Cet artifice est soutenu par un vocabulaire qui montre la naïveté du personnage principal, suscitant la curiosité aussi bien que la compassion des lecteurs envers ce « je » qui se trouve dans un état aléatoire. Le « je » narratif se dévoilera à travers ce jeu de cache-cache.

Inscrite à l'intérieur de ces problématiques identitaires on lit clairement l'annonce et l'avertissement de la métamorphose :

Or tenir un stylo me donne de terribles crampes. Je manque aussi de la lumière, je suis obligée de m'arrêter quand la nuit tombe, et j'écris très lentement. Je ne vous parle pas de la difficulté pour trouver ce cahier, ni de la boue, qui salit tout, qui dilue l'encre à peine sèche. J'espère que l'éditeur qui aura la patience de déchiffrer cette écriture de cochon voudra bien prendre en considération les efforts terribles que je fais pour écrire le plus lisiblement possible. L'action même de me souvenir m'est très difficile¹¹.

La mention des crampes et de la boue qui barbouille le blanc du papier en même temps qu'elle marque la mauvaise écriture se projette comme de multiples indices sur les truismes que l'auteur emploie pour diriger la narration. Ainsi, « les crampes, » « la boue qui salit tout, » aussi bien que le travail de la mémoire jouent-ils le rôle narratologique des évidences aidant au décodage de la double entente « écriture de cochon ».

D'un côté mauvaise écriture, d'autre côté, écriture produite par un cochon, par le cochon de notre histoire, cette expression contient non seulement la clé du roman, mais aussi l'essence du style employé tout le long du livre. Ce paragraphe que l'on vient de citer est exemplaire pour montrer l'entière syntaxe de l'œuvre. Autrement dit, d'ici et jusqu'à la fin, la syntaxe se compose d'une alternance des phrases longues et courtes, des

¹¹ Idem.

phrases sans rapport, et par l'usage constant de la première personne du singulier. Quant au vocabulaire, il est aussi très pauvre. Pourtant, on verra que le progrès de la métamorphose entraînera un enrichissement du langage.

Le mystère dénoté par le paragraphe cité ci-dessus est amplifié à la fin du premier passage par d'autres supplications et excuses adressées au lecteur : « Je supplie le lecteur, le lecteur chômeur en particulier, de me pardonner ces indécentes paroles ... et je prie toutes les personnes qui pourraient s'en trouver choquées de bien vouloir m'en excuser »¹². Ici, comme au début, on peut lire des doubles excuses. De ce fait, ces supplications fonctionnent aussi comme des truismes qui cherchent à cacher leur source, ayant pour fonction de dissimuler la vérité. C'est au lecteur que revient, encore une fois, le rôle de parcourir ce chemin d'équivoque, le rôle d'aller au delà du signifiant. Toutefois, après nous avoir assez averti sur l'in vraisemblable de son histoire, la narratrice commence à nous révéler ses aventures.

b. Deuxième passage

Dans le deuxième passage qui débute à la page 12 le « je » commence à nous détailler d'une manière bien optimiste sa recherche d'un travail, ainsi que sa rencontre d'un jeune homme, Honoré. Cependant, il est immédiatement évident que son succès professionnel, aussi bien que son bonheur amoureux sont les signes du pouvoir physique qu'elle détient, de la « prise de poids et [de la] formidable qualité de [sa] chair »¹³. Or, elle obtient la signature de contrat à la grande chaîne de parfumerie en s'acquittant « de [sa] besogne » envers le directeur. De la même manière, sa première rencontre avec

¹² Idem, 12.

¹³ Idem, 13.

Honoré est marquée par l'acte d'amour qui se fait devant le miroir doré d'un vestiaire et qui émet l'image du corps comme sain, élastique, sillonné et appétissant.

Ainsi, les thèmes principaux de ce passage peuvent-ils se comprendre comme des relations « économiques » d'échange entre la protagoniste féminine et les personnages masculins. Des passages comme « Le directeur de la chaîne tenait mon sein droit dans une main, le contrat dans l'autre main »¹⁴ montrent clairement l'équivalence entre le corps de la femme et la valeur du contrat. Pourtant, cette parité est évidente au lecteur qui est choqué par la vulgarité de cet acte, mais non pas au personnage principal. Vu que le « je » narratif ne s'occupe que de lire et relire le contrat par-dessus l'épaule du directeur qui est en train de déboutonner sa blouse, elle reste dans un état d'échange sans se soucier des valeurs commercées.

En ce qui concerne Honoré, son nom renvoie à quelqu'un d'honorable, qui a un vif sentiment de sa dignité, et qui estimera les autres. Pourtant, il ressemble au directeur de la parfumerie parce que lui aussi, il participe à un échange économique avec le « je » narratif auquel il propose « des relations » juste avant qu'il l'amène dans le vestiaire du parc aquatique où ils se sont rencontrés. De plus, il rejette l'image de la femme moderne parce que pour lui « le travail corrompait les femmes »¹⁵. De ce point de vue, il s'inscrit dans la tradition des hommes qui définissent la femme comme attachée à la maison et par conséquent ne veut pas que sa nouvelle partenaire travaille.

Excessivement naïf, le personnage féminin fait preuve dans ce deuxième passage d'une ignorance totale de ce commerce masculin-féminin. Elle est aussi d'une allégresse remarquable dans la description des détails qui composent cet épisode. Sa narration

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem, 18.

divulgue qu'elle est uniquement préoccupée par l'image de son corps reflété dans les miroirs, aussi bien que par l'aspect « pneumatique » et « appétissant » de sa chair.

Double truisme ici, le pneumatisme et le côté appétissant de sa chair montrent à la fois la jovialité sexuelle de ce personnage en même temps que son insatiable faim.

Synonyme du désir sexuel, la faim et l'acte de manger deviennent ainsi l'image de l'acte d'amour, de faire l'amour. Mais, évoquant la métamorphose qui suivra, l'acte de manger constamment suggère aussi la prise de poids, l'agrandissement du corps porcin.

L'adjectif « appétissant » renforce cette notion en évoquant le plaisir de manger, et même la valeur nutritive de la viande de porc.

Toujours en référence à ce deuxième passage, il est aussi important de signaler le rôle du miroir et la mention de la mère. En tant qu'objet qui reflète une image d'une manière claire et non déformée, le miroir serait la vraie réflexion de ce qu'il montre. C'est exactement l'attitude « tel quel » que le personnage féminin a envers cet objet. Pourtant, du point de vue psychanalytique, le miroir expose l'incapacité de la narratrice de dépasser les dispositions identitaires narcissiques qu'il indique. Ainsi, il confirme les attentes identitaires de la narratrice de la même manière que ses relations avec les hommes lui garantissent une identité corporelle, le pouvoir de son corps.

En ce qui concerne le lecteur, le miroir reflète davantage, préconisant la déformation corporelle. Il constitue le moyen d'analyser ce qu'il dévoile. En conséquence, pour le lecteur, les « deux kilos [qui] s'étaient harmonieusement répartis sur toute [sa] personne, » sa « chair [qui] était plus ferme, plus lisse, plus rebondie, »¹⁶ aussi bien que son allure appétissante, ne constituent pas l'image saine de la jeune femme mais la vision porcine de ce qu'elle deviendra. Donc, comme on l'a déjà vu, le

¹⁶ Idem, 13-15.

dédoublément du miroir cache les symptômes de la métamorphose ; il deviendra le moyen à travers lequel la métamorphose sera finalement découverte par la femme.

Cependant, cet objet expose aussi des commentaires sur la beauté féminine exemplaire, celle des magazines et que notre protagoniste, même ayant pris de poids, semble surpasser. Il en résulte ainsi une interprétation féministe sur le corps de la femme comme objet de consommation, en même temps qu'un avis qui promeut l'image de la femme anti-modèle.

En ce qui concerne le personnage de la mère, on note que son apparition est marquée par la négativité. C'est elle qui n'est pas d'accord pour que sa fille aille à Aqualand et qui, en lui refusant l'argent pour le billet de métro, la pousse indirectement à « franchir la barrière [et à se] coller contre un monsieur »¹⁷. Cette référence à la mère est importante vu les événements futurs qui montreront le lien fragile et problématique d'entre ces deux personnages féminins. De plus, juxtaposée au miroir, cette image de la mère souligne l'importance de cet objet pour notre protagoniste. Or, il n'est pas surprenant que, sans famille et sans une mère qui aurait dû l'aider à former une identité, la jeune femme confirme son identité à l'aide du miroir et par les hommes.

c. Troisième passage

Le troisième passage qui couvre les pages 18 à 32 nous introduit dans le monde de la parfumerie où la jeune femme travaille comme masseuse. Cette parfumerie avec tous ses produits cosmétiques fonctionne comme un paravent qui cèle ce qui se passe à l'intérieur de cet établissement. Fard de la prostitution, la boutique assure l'existence d'un marché noir sexuel auquel notre protagoniste se félicite de participer. Cependant, elle y participe naïvement et se vante de faire « une excellente publicité à l'établissement,

¹⁷ Idem, 14.

... [s'étant] mise de [sa] propre initiative aux massages spéciaux, ... [ayant ainsi] le plus grand succès »¹⁸ avec les clients masculins. C'est une naïveté excessive qui empêche la jeune femme d'analyser son comportement ou bien, d'évaluer sa position dans la parfumerie.

Par conséquent, elle ne comprend pas le fonctionnement efficace de cette boutique, étant satisfaite de son salaire à mi-temps pour un travail à temps plein et ignorant les abus de son patron et de ses clients. C'est le directeur qui dirige et coordonne les revenus de cette entreprise puisqu'il passe « presque tous les jours pour ramasser l'argent, »¹⁹ mais dès qu'il faut le distribuer aux employées, « la trésorerie [se trouve] en panne d'ordinateurs »²⁰. On voit ici, encore une fois, un grand décalage entre l'intrigue de l'histoire et la façon qu'a la narratrice de la traiter, puisque son vocabulaire n'est même pas congruent à ce qu'elle relate, « la trésorerie » étant « le lieu où l'on garde et où l'on administre le Trésor public »²¹ et non pas l'argent de la boutique.

Or, le « je » narratif est dans une situation matérielle précaire étant donné sa continuelle prise de poids qui la force à acheter un « soutien-gorge avec l'argent du pain [qu'elle] avait mis de côté petit à petit »²². Cette dernière phrase révèle, à la fois, le milieu invraisemblable de l'action, en même temps que le choc reçu par le lecteur en lisant ce passage. Le soutien-gorge acheté avec l'argent sauvegardé pour la subsistance, ne fait que peindre la divergence économique entre le patron et l'employée. Le lecteur se fait ainsi une vision négative de l'environnement du personnage principal comme un espace politique et économique extrême qui permet de telles répartitions économiques.

¹⁸ Idem, 18-19.

¹⁹ Idem, 19.

²⁰ Idem, 18.

²¹ Larousse 2002, 1934.

²² Darrieussecq 19, 1996.

La mention du soutien-gorge est aussi significative pour créer l'image du corps grandissant de manière exceptionnelle, jusqu'au point où les armatures la blessent et la blouse blanche seyante est prête à craquer. Le souci dont la jeune femme témoigne envers son aspect physique fixe le corps dans le premier plan de la narration à tel point qu'elle admet que « c'est mon corps qui dirige ma tête »²³. Ainsi, Darrieussecq met en discussion l'image du corps féminin et la notion de féminité, soulignant à la fois l'obsession de l'individu(e) envers les normes sociales acceptées, en même temps que renforçant comme le contraire de ces normes, l'image de l'excès corporel, du trop qui les dérange. Comme on l'a déjà remarqué, l'excès est un concept clé de cet œuvre car il dégénère en abject.

Comme le directeur de la parfumerie, les clients de la narratrice, faisant la queue pour ses services, se comportent également d'une manière abusive envers la protagoniste, étant « fiers de pouvoir [la] tripoter »²⁴. Leurs actions deviennent ainsi extrêmes, « certains [commençant] à braire, d'autres à renifler comme des porcs, ... [se mettant] tous, plus ou moins, à quatre pattes, »²⁵ pendant qu'ils demandent la satisfaction de leurs caprices en dépit du souhait et des plaisirs de la jeune femme. Les hommes la dominent, mais ils ne subissent pas de métamorphose réelle. Ce sont les symptômes métamorphiques de la femme qui secondent la métamorphose animale du comportement des clients.

La métamorphose de la femme est annoncée au début de ce troisième passage par une certaine légèreté de l'esprit chez la femme qui annonce qu'il « faisait pour ainsi dire

²³ Idem, 26.

²⁴ Idem, 25.

²⁵ Idem, 27.

soleil dans ma tête, même dans le métro »²⁶. Cette légèreté précède le changement physique. En ce qui concerne la mutation corporelle, elle débute par l'altération des modes de comportement puisque la protagoniste se réveille tôt maintenant, « dès le chant du coq, » et avec « une fringale terrible »²⁷. Se sentant comme un pinson elle a « l'impression excitante de commencer une nouvelle vie »²⁸. Pourtant, c'est une vie régulée par des changements hormonaux qui font non seulement qu'elle ne supporte plus et qu'elle vomit la viande de porc, mais qu'elle alterne entre l'absence de règles et des saignements constants.

De plus, elle devient presque claustrophobe, montrant un désir fou de s'échapper dans les champs et les fourrés, « d'aller mettre [son] nez là-dedans, de [se] vautrer dans l'herbe, de la humer, de la manger »²⁹. C'est ainsi que ses « quelques minutes de répit dans le square avec [ses] pommes [qui constituent maintenant sa nouvelle nourriture,] ça faisait pour ainsi dire le bonheur de [sa] vie »³⁰. Ce passage fait preuve d'une ironie remarquable. C'est une ironie qui dédouble l'énonciation et qui nous rappelle *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau.

Le vocabulaire de ces petites citations annonce d'une manière directe la métamorphose finale. Des verbes comme « vautrer » et « humer » exposent une vision presque tangible du personnage se roulant partout dans la boue, aspirant l'odeur fraîche et saine de l'herbe, mangeant des pommes³¹. De la même manière, des expressions telles que « j'étais gaie comme un pinson » et « il m'a traitée de petite grue » articulent la

²⁶ Idem, 20.

²⁷ Idem.

²⁸ Idem, 21.

²⁹ Idem, 23.

³⁰ Idem, 24.

³¹ Les pommes sont un des aliments favoris des porcs.

double entente du langage. Pour le lecteur ce sont des truismes signifiant dans le contexte de l'intrigue, de la métamorphose, ainsi que significatifs dans le contexte figuré de l'histoire, de la prostitution naïve de cette femme. Il en résulte que toutes les références à la nature aident à établir le déplacement de ce personnage du milieu organisé et réglé de l'homme au milieu de la nature où cette double entente du langage va se transformer à la fin dans une nouvelle forme, celle de l'écriture.

Il faut aussi souligner la valeur orale des citations de ce troisième passage, au lieu de leur valeur écrite. En les lisant on observe l'usage de l'imparfait, le temps grammatical du récit, des premiers temps, des regrets. On remarque aussi l'emploi du sujet repris sous la forme de « ça, » aussi bien que l'introduction des structures orales telles que « pour ainsi dire » et des locutions comme « faire soleil dans sa tête, se réveiller dès le chant du coq ». Un tel vocabulaire « degré zéro » et tel usage de la grammaire montrent encore une fois la naïveté du personnage, en même temps qu'une grande maîtrise de la langue de l'auteur. Pour que *Truismes* soit une véritable confession, cette volonté de l'orale est bien nécessaire. De plus, ce passage est ironique puisque l'auteur s'amuse à donner la parole à un être devenu porc.

Revenant à la notion de l'abject, on est en premier lieu confronté aux définitions qui projettent l'image d'une condition misérable, qui inspire un vif dégoût pour la vie, l'art et la littérature, mais qui peut aussi fasciner. Au delà de premières vues, l'abject selon Julia Kristeva, double de sens dans le domaine de la psychanalyse comme « ce qui dérange l'identité, le système social et l'ordre par l'intrusion ou la présence d'un corps étranger ou par la crainte d'un avalement, d'une absorption dans l'autre »³². En termes mieux choisis, pour Julia Kristeva, l'abject incarne « l'impossibilité de reconnaître la

³² Grassin, <http://www.ditl.info/arttest/art4794.php>

frontière entre le soi et l'autre, »³³ cette frontière étant nécessaire dans le développement, dans l'édification et la stabilisation du sujet identitaire indépendant.

Dans *Truismes* l'abject se révèle d'une double manière. D'abord, il se traduit comme l'incapacité du personnage principal de reconnaître la limite entre la femme et la truie qu'elle va devenir, mais aussi comme son incapacité à franchir cette limite à la fin de l'histoire. Il existe aussi un autre abject : celui de la part du lecteur. Le lecteur ressent l'abject à travers ce que le texte expose : la vision du corps qui menace l'identité et la société, un corps qui « abuse » les normes.

En ce qui concerne le troisième passage de *Truismes*, cette théorie de l'abject commence à s'insérer dans le texte là où l'on perçoit les signes de l'excès en même temps que ceux de leur rejet, les signes de la suppression des excès. De ce fait, l'abus physique et financier souffert par la narratrice aux mains du directeur de la parfumerie, aussi bien qu'aux mains de ses clients se constitue comme signe de la démesure. Pourtant, cette démesure est toujours tenue en équilibre par son contraire, par une antinomie. Il en résulte une suppression des excès qui se dévoile à travers les actions de la narratrice qui assaille chaque instance de l'excès par quelque chose d'autre.

Également, le gain incessant de poids qui mène à l'alourdissement de ses seins, de ses reins, de ses fesses, de ses cuisses, sont tous des signes de l'excès corporel qui franchit les normes attendues (par la cassure des armatures du soutien-gorge ou bien par le craquement de ses blouses sous le poids de ses bourrelets). Cet excès corporel est « visiblement tangible » pour le lecteur qui est déjà habitué aux normes du corps féminin moderne. De plus, l'excès corporel est aussi lisible dans le contexte de l'histoire dès qu'il prédit la transformation de la femme en truie.

³³ Idem.

Tous ces signes sont dès le début combattus par la narratrice qui, en remarquant son nouveau « côté fermière à [grosses] joues rouges »³⁴ commence à les combattre avec des produits cosmétiques, en y associant une cure d'amaigrissement. De plus, l'arrêt de ses règles, suivi par des avortements constituent eux-aussi des exemples où le personnage essaie de lutter contre l'excès soit directement soit indirectement, la fausse couche étant un acte de répulsion indirecte.

Selon la psychanalyse de Freud, cette défense automatique contre l'étranger est un réflexe d'expulsion, une excitation intuitive. En ce qui concerne le signifiant, ce qui est vomé, rejeté, n'est plus « recyclable ». Pourtant, « l'excitation qui n'a pu 'être déchargée vers l'extérieur sous forme d'action,' restée à l'état d'abject en quelque sorte, doit être reprise comme 'un équivalent de l'acte' pour être évacuée »³⁵. C'est pourquoi le rejet de l'abject n'est qu'un signe de l'abject lui-même. Les efforts faits par notre narratrice à combattre l'abject qu'elle incorpore sont donc banals. Ses efforts sont insignifiants en ce qui concerne la lutte menée contre la métamorphose. Malgré cela, on verra que la fin du roman semble tout réconcilier.

d. Quatrième passage

Le quatrième passage qui commence à la page 32 et finit à la page 45 continue à nous exposer le monde de la parfumerie comme un monde de la débauche qui assiste la métamorphose du personnage principal, étant le seul terrain d'expression de cette métamorphose. Ce quatrième passage montre la propagation de la mutation qui engloutit maintenant non seulement le personnage féminin, mais qui transforme aussi les clients et la parfumerie. Les clients deviennent des « chiens » aux lubies contre nature, en même

³⁴ Darrieussecq 29, 1996.

³⁵ Grassin, <http://www.ditl.info/arttest/art4794.php>

temps que la parfumerie, lieu de satisfaction et de propagation de tels comportements devient une boutique de « spécialité ». Pourtant, bien qu'elle soit contagieuse, personne ne se rend compte de la grandissante mise en scène de cette menaçante « maladie ».

C'est ainsi que toute relation conduite dans l'enceinte de la parfumerie est cachée d'un « appétit pour ainsi dire bestial »³⁶. L'animalité dont les clients font preuve expose leurs abus physiques, aussi bien que leurs abus psychologiques verbaux, en traitant la narratrice de « *petite fille*, » de chatte en chaleur, de dépravée. Malgré ces excès abusifs, la narratrice affirme que « ce n'était pas un mauvais métier [puisqu'il] y avait quand même des satisfactions »³⁷ comme le déstockage annuel de la parfumerie et même le plaisir d'avoir satisfait ses habitués.

Donc, elle reste toujours incapable de comprendre l'économie des relations masculines/féminines. De ce point de vue, un des épisodes marquants la surprend en train de manger les fleurs qu'elle reçoit de ses clients, acte qui pour elle est équivalent à l'acte des clients qui, eux aussi, appréciant « voir leurs fleurs tout contre [ses] seins, ... ils les mangeaient aussi »³⁸. Pourtant, elle mange les fleurs reçues parce qu'elle a faim. Son acte de manger, même si il est excessif, n'est pas perturbant dans la même mesure que l'acte des clients qui, en mangeant la fleur de sa boutonnière, la violent indirectement. Protégée par sa naïveté, elle peut ainsi affirmer que « je le voyais bien que j'étais comme ils [les clients] disaient, il suffisait que je me regarde dans la glace »³⁹.

Cette citation montre l'incapacité de la jeune fille de s'analyser. Elle fait plutôt confiance aux hommes et au miroir, les deux éléments de ce récit auxquels on est averti de ne pas

³⁶ Darrieussecq 33, 1996.

³⁷ Idem.

³⁸ Idem, 35.

³⁹ Idem, 34.

faire confiance puisque les hommes abusent d'elle et, qu'à son tour, elle abuse du miroir. De nouveau, c'est à travers le miroir qu'elle se fait une image d'elle-même qui lui permet de négliger la réalité, de continuer la farce sans souci.

Le temps du récit dans ce passage est celui de l'imparfait. C'est ainsi que l'auteur introduit une analyse rétrospective des événements qui ont provoqué la métamorphose. En admettant « qu'il y avait quelque chose qui ne passait pas, »⁴⁰ ou bien que « la vie devenait compliquée, »⁴¹ la narratrice nous laisse entrevoir qu'en passant par la transformation elle n'est plus la même et que c'est justement à cause de la métamorphose qu'elle arrive à la fin à comprendre son rôle dans la société à laquelle elle appartenait. C'est cet artifice de l'analyse rétrospective qui donne à l'auteur le pouvoir d'insister constamment sur l'innocence de ce personnage, excusant la bêtise⁴² pure dont elle fait preuve avant et pendant la métamorphose. Ces excuses perpétuelles rappellent au lecteur la notion de l'abject, provoquant le dégoût contre les abus ainsi que contre la stupidité du personnage principal, le poussant à crier « assez ! ».

Ce quatrième passage est aussi marqué par un débordement de l'écriture, par une certaine rapidité des faits racontés et qui se fait voir à travers la répétition fatigante du sujet « je ». Comme Isabelle Favre le mentionne dans son article « Marie Darrieussecq ou lard de la calorie vide, » cette répétition est une manière d'analyser « le style discursif du personnage de Darrieussecq qui effectivement 'jette'... des groupes de mots en début ou en fin de phrase »⁴³. De ce fait, des groupes comme « j'ai repris, » « j'étais fière, » « je devais faire, » « je commençais, » « je le voyais bien, » « j'acceptais, » « j'avais

⁴⁰ Idem, 32.

⁴¹ Idem, 41.

⁴² Le mot "bêtise" tire ses origines du latin "bestia," impliquant la notion de "bestialité".

⁴³ Favre 171, 2000.

honte » et tant d'autres, deviennent excès de la narration. Ils accélèrent l'histoire d'une manière qui offre au sujet la possibilité de s'excuser pour ce qu'elle fait, ou mieux, de se détacher de ce qu'elle fait. L'excuse et le détachement montrés par la narratrice sont ainsi signes de la lutte contre l'abject qui, comme Favre le souligne, « est en rapport étroit avec la morale ou le système de valeurs dans la société dans laquelle il [l'abject] prend place »⁴⁴.

On peut les interpréter aussi comme des excès structurels qui accélèrent la narration, puisqu'il faut toujours rattraper le « je » suivant sans qu'on ait vraiment eu le temps d'analyser l'information offerte par le « je » précédent. En particulier dans ce passage c'est comme si l'auteur elle-même poursuit ce « je, » essayant de reprendre son souffle. Or, cette quête du langage évoque non seulement l'image d'un langage enfantin, anxieux de tout dire et impatient à expliquer, mais aussi l'image d'une pensée immature qui ne parvient pas à trouver un sens.

Un des défauts révélés dans ce quatrième passage est le manque d'intérêt et d'amitié que la narratrice conserve envers les autres boutiquières. Favre explique que c'est « la rigidité psychologique de la protagoniste [qui] l'empêche de lier des amitiés avec les autres vendeuses, »⁴⁵ ayant pu ainsi gagner accès à d'autres femmes peut-être dans une situation similaire à la sienne.

Reprochant aux autres employées de la boutique de recevoir de l'argent des clients sans le déclarer au directeur, ainsi que leur jalousie pour sa relation avec Honoré et même leur jalousie pour son physique, la narratrice définit toutes les autres femmes de

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem, 168.

« mauvais genre pour ne pas dire autre chose »⁴⁶. Au contraire de ces femmes, « elle remet consciencieusement ‘au directeur de la chaîne’ tout l’argent qu’elle reçoit, et tient à ce que ses clients sachent qu’ils ont affaire à une femme honnête »⁴⁷. Faisant bien son travail, elle se croit la plus saine de toute l’entreprise et ainsi, la plus protégée par le directeur qui semble toujours avoir « assez de patience pour prendre son temps et parfaire [sa] formation »⁴⁸. Encore une fois, elle ne parvient pas à comprendre l’économie de cette relation, interprétant le viol du directeur comme précisément un autre acte de son éducation dans la parfumerie.

Finalement, le quatrième passage s’achève avec la naissance visible des symptômes de la métamorphose avec l’apparition d’un « bleu qui se transformait petit à petit en téton »⁴⁹. Pour une fois véritablement alarmée par sa nouvelle condition, la protagoniste se demande et nous demande si elle n’était pas « en train de subir un châtiment de Dieu »⁵⁰.

e. Cinquième passage

Si jusqu’ici les premiers quatre passages ne nous ont donné que des indices indirects sur la métamorphose, le cinquième passage qui commence à la page 45 et finit à la page 58, bombarde le lecteur avec les détails de cette transformation. Le surplus d’images de la métamorphose s’empare du texte, documentant l’obsession de la narratrice pour son corps et renforçant ainsi les représentations stéréotypées de la beauté féminine. Quant au lecteur, cette obsession de la narratrice se traduit comme le moyen d’abattre les conventions actuelles de la féminité.

⁴⁶ Darrieussecq 34, 1996.

⁴⁷ Favre 169, 2000.

⁴⁸ Darrieussecq 36, 1996.

⁴⁹ Idem, 44.

⁵⁰ Idem.

Au début de ce cinquième passage, la narratrice nous apprend que sa vie est maintenant cadencée par un nouveau rythme, un rythme marqué par des « règles tous les quatre mois environ, précédées juste avant d’une courte période d’excitation sexuelle, pour appeler un chat un chat »⁵¹. La métamorphose est linéaire et « attaque » tout d’abord l’intérieur pour se propager ultérieurement à l’extérieur.

Ce développement est accompagné d’un vocabulaire crûment grossier puisque la narratrice inscrit son comportement sexuel dans l’espace animal, dans l’espace de « chaleurs ». Si pendant les quatre premiers passages le langage se voulait vulgaire, la naïveté de la protagoniste l’en sauvait. Maintenant, soutenant la métamorphose, le vocabulaire s’approche du vulgaire plutôt que du naïf, devenant la porte-parole d’un comportement sexuel excessivement animal, faisant que « ça sentait le fauve [une odeur forte et animale] dans la parfumerie »⁵².

C’est ainsi que, petit à petit, la narratrice se rend compte « d’un développement anarchique des cellules, »⁵³ d’un cancer. Dans la logique du texte le cancer fonctionne comme un truisme lorsqu’il est à la fois une tumeur maligne formée par la multiplication désordonnée, par la métamorphose de cellules, en même temps qu’il inspire la peur de la contamination de la société. Ainsi, le cancer joue-t-il un double rôle, nous insérant dans la transformation intérieure du personnage principal, en même temps qu’il suggère les manifestations futures de la métamorphose.

Cette désorganisation micro-cellulaire mène aux éruptions cutanées, à l’apparition et la propagation excessive de poils qui couvrent entièrement le corps, au durcissement des ongles et des dents. Son visage, sur lequel l’auteur ne nous a donné jusqu’ici aucune

⁵¹ Idem, 45.

⁵² Idem, 50.

⁵³ Idem, 46.

indication, se transforme lui aussi : « Mes yeux dans le miroir me semblaient maintenant plus petits et plus rapprochés qu'avant, et sans poudre mon nez prenait un petit air porcin tout à fait désastreux »⁵⁴.

Finalement, cette mutation cellulaire aboutit à la formation de six mamelles. La forme porcine est enfin clairement visible pour la narratrice qui, en se regardant dans le miroir, voit ce qu'elle ne voulait pas admettre. Le miroir joue un double rôle : celui du miroir aliénant ainsi que celui du miroir révélateur. Il y donne hiatus entre l'identité et l'apparence physique. De plus, comme Jeannette Gaudet l'explique dans son article « Dishing the dirt: Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes*, »⁵⁵ le miroir change maintenant de signification. Il trahit la narratrice en lui montrant l'image grossière de son corps au lieu d'amplifier les images de beauté idéale et le plaisir que la narratrice en tirait avant.

Les excès corporels provoqués par la métamorphose sont de nouveau freinés par la narratrice qui essaye de les combattre par une multitude de produits cosmétiques, de la poudre, des fonds de teint, des crèmes dépilatoires, tous impuissants face aux défis de la métamorphose. Ces produits cosmétiques fonctionnent comme mécanismes de défense automatique contre la présence d'un corps étranger qui contamine l'être. Comme Julia Kristeva le montre dans « L'Approche de l'abjection, » « Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte »⁵⁶. Agent de l'abject, la métamorphose gagne cette lutte, le nouveau corps de la narratrice nécessitant un travail constant puisqu'il est maintenant excessivement poilu,

⁵⁴ Idem, 48.

⁵⁵ Gaudet, 2001.

⁵⁶ Kristeva 12, 1980.

malodorant et disgracieusement dodu. Situé ainsi à la limite des normes, le corps visiblement porcin est à la frontière entre le soi et l'autre, n'appartenant ni aux normes humaines ni aux lois animales.

Abject extérieurement, le corps devient également abject à lui-même, vu que la protagoniste ne supporte plus de manger de viande, de jambon, de pâté, de saucisson, de rillettes, enfin, toute charcuterie, la faisant vomir. Cet acte d'expulsion est un véritable acte de transformation lorsqu'en régurgitant, « ça a fait comme si mon intérieur se retournait, le ventre, les tripes, les boyaux, tout à l'extérieur comme un gant à l'envers »⁵⁷. Cette transformation est définitive puisque l'acte de manger de la viande pour la vomir ensuite, est remplacé par le plaisir de dévorer des fleurs, de l'herbe, des marrons, tous ce qui appartient à la terre et à la nature. Ce plaisir tiré de la nature est aussi une forme de libération dès que la narratrice admet que « je ne prenais plus la peine de me cacher, » ne s'alarmant plus de savoir si « tout le monde savait que je mangeais des fleurs »⁵⁸.

En alternant entre le monde des hommes et le milieu animal, Darrieussecq crée le fondement de ses futurs passages : l'idée qu'en passant par la métamorphose l'abject pulvérise le sujet. Pourtant, la dissolution du sujet engage la résurrection d'un nouvel être, d'un « sujet [qui trouvera] l'impossible dans lui-même lorsqu'il trouve que l'impossible, c'est son *être* même, découvrant qu'il n'est autre qu'abject »⁵⁹. Selon Kristeva, cette « abjection de soi serait la forme culminante de cette expérience du sujet

⁵⁷ Darrieussecq 52, 1996.

⁵⁸ Idem, 50.

⁵⁹ Kristeva 12, 1980.

auquel est dévoilé que tous ses objets ne reposent que sur la perte inaugurale fondant son être propre »⁶⁰. Cette notion sera comprise par notre narratrice à la fin de son aventure.

Revenant aux représentations de la future truie, on peut observer que son vocabulaire renforce la métamorphose animale, les tripes étant les boyaux d'un animal de boucherie. L'évocation de la boucherie s'accroît par l'évocation des cauchemars de la protagoniste qui rêve maintenant « d'images de sang et d'égorgeage, [ayant] comme des envies de taillader dans du lard »⁶¹. Suggestif d'une coupure dans la chair, le verbe « taillader » rappelle la stupeur de la narratrice face à son propre sang coulant ou bien face aux viandes sanglantes.

La mention du sang dans ce passage est significative dans le contexte d'une discussion sur l'abject : le sang est à la fois l'essence de la vie, mais aussi métaphore d'une contamination symbolique aussi bien que réelle. À travers la métamorphose c'est son sang qui s'est transformé en premier. Contaminée de l'intérieur, elle devient donc symbole d'un danger pour les autres. Ainsi, c'est très peu surprenant que ses relations, personnelles et professionnelles, se détériorent au point qu'elle finira par être mise à la porte par le directeur de la parfumerie ainsi que par Honoré.

f. Sixième passage

Dans la logique de ce texte, le sixième passage pourrait être interprété comme un moment de disjonction entre l'univers de la protagoniste avant et pendant la métamorphose et le monde auquel elle appartient après que la transformation s'est achevée. Le sixième passage devient par conséquent lui-même une frontière, une limite entre l'abject discuté jusqu'ici et la perversion qui en résulte maintenant. C'est un

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Darrieussecq 52-53, 1996.

passage axé plutôt sur les personnages secondaires masculins qui conçoivent toujours la femme comme objet de consommation, mais cette fois-ci, non pas sexuellement mais politiquement. Le corps féminin n'est plus le signifiant du sexe, mais devient le dispositif de la politique.

Le passage du corps sexuel au corps politique se fait par l'intermédiaire d'Honoré qui, éprouvant un vrai dégoût pour la femme qui ne l'excite plus, l'humilie et tente de la noyer à l'Aqualand, leur lieu de rencontre. Tout aussi naïve qu'auparavant, la protagoniste met sur le compte de l'alcool le comportement d'Honoré, nous avertissant qu'un « homme qui a bu, je le dis pour les jeunes filles à qui on permettrait de lire ce témoignage, un homme qui a bu oublie sa gentillesse naturelle »⁶². Cependant, Jeannette Gaudet rappelle que « drunk or not, few men in the text show any evidence of 'gentillesse naturelle' »⁶³. C'est la protagoniste qui reste toujours incapable d'évaluer les rapports masculins féminins dans le privé ainsi que dans la sphère publique. Cette bêtise excessive, de même que l'état avancé de la métamorphose physique faciliteront l'avancement ironique de la fille d'un objet de consommation en objet de promotion d'une politique contre nature.

L'ironie de ce sixième passage se dévoile à travers un nouvel éclaircissement sur la narratrice comme experte dans l'idéologie féminine :

Sans doute que le mieux pour les jeunes filles de maintenant, je me permets d'énoncer cet avis après tout ce que j'ai vécu, c'est de trouver un bon mari, qui ne boit pas, parce que la vie est dure et une femme ça ne travaille pas comme un homme, et puis ce n'est pas les hommes qui vont s'occuper des enfants, et tous les gouvernements le disent, il n'y a pas assez d'enfants⁶⁴.

⁶² Idem, 63.

⁶³ Gaudet 188, 2001.

⁶⁴ Darrieussecq 63, 1996.

Ayant comme referant l'idéologie actuelle sur la femme et son rôle dans la société, le lecteur se trouve face à une vieille théorie qui place la femme dans la maison puisqu'elle n'a pas les mêmes capacités de travail que l'homme. Il lui reste l'éducation des enfants mais, dans le monde de Darrieussecq, même son rôle de mère est contrôlé. Evidemment, interprétée selon une politique féministe, cette position de la femme est déplorable et péjorative. Pourtant, dans le contexte de *Truismes* et considérant le style de Darrieussecq, le lecteur ne peut pas s'abstenir de rire. Ainsi, passe-t-on de la transparence des idées à leur perversion, à leur transformation. Cette perversion se dévoile tout en suivant le tempo de la narration et elle accélère de la même manière que la naïveté de la narratrice s'approche de la stupidité. La perversion suit la métamorphose de la femme en cochon.

Comme Isabelle Favre le précise, « la perversion participe effectivement de la logique excessive de *Truismes*. [C'est ainsi que] si l'auteur excède la possibilité de vraisemblance avec son personnage principal, la contextualisation de personnages secondaires, pourrait bien dépasser la fiction »⁶⁵. L'épisode décrivant la soirée privée à l'Aqualand est ainsi représentatif d'une politique d'extrême droite qui conserve les discriminations raciales et se range du côté des riches.

Présidé par un chef politique nommé Edgar, cette soirée privée est une orgie où des gendarmes accompagnent des « messieurs très bien, » où « les négresses en string [mettent] des colliers de fleurs autour du cou des messieurs [et] les messieurs leur [mettent] des billets de banque dans le string ». C'est une orgie qui culmine avec les messieurs se jetant « tout habillés dans l'eau avec leur nègre ou leur négresse »⁶⁶. Nous

⁶⁵ Favre 172, 2000.

⁶⁶ Darrieussecq 62-63, 1996.

rappelant l'échange économique entre le directeur de la parfumerie et la narratrice, cette soirée est abjecte dans la mesure où elle continue à illustrer la misogynie ainsi que le racisme. Ce deuxième épisode diffère cependant du premier par la substitution d'un leader politique au directeur de la parfumerie. La valeur discursive de l'échange masculin féminin est ainsi augmentée, le leader politique étant le chef, le guide de la communion sociale. De cette manière, l'abject lui-même devient encore plus évident pour le lecteur.

Cette soirée ne manque pas non plus d'alcool et de nourriture en abondance ainsi que d'armes puisque notre narratrice se trouve coincée par « un type [qui lui avait] collé un gros revolver contre la tempe »⁶⁷. La vision totale que l'on s'en fait sur l'orgie est celle d'une décadence morale mélangée aux emblèmes d'un gangstérisme authentique. Pourtant, la narratrice est « soufflée de voir ça, » regrettant « de n'avoir pas vu la fin de la fête, moi qui jamais de ma vie n'avait été invitée à des raouts de cette classe »⁶⁸. Elle continue à faire preuve d'une naïveté qui dépasse les limites du vraisemblable.

Juxtaposée à cette débauche, la position du politicien Edgar se révèle comme une affirmation d'extrême droite axée sur la propagation d'un « monde plus sain »⁶⁹. Il n'est pas surprenant que la protagoniste qui est maintenant plutôt truie que femme, devienne la « poster girl » de la campagne politique d'Edgar. Soignée, coiffée et maquillée d'une manière à accentuer son côté fermière, elle ressemble à une prostituée. Ironiquement, elle est surnommée « la perle » d'Edgar. En fait, on a ici une série de véritables truismes.

D'habitude employé pour masquer ou bien pour améliorer une imperfection, le maquillage renforce ici l'abject puisque Edgar et son équipe fabriquent un truisme voulu,

⁶⁷ Idem, 64.

⁶⁸ Idem, 67.

⁶⁹ Idem.

mettant en évidence la truie et non pas la femme. Selon Favre, « ce ‘monsieur’ fabrique un mensonge en se servant d’une femme issue d’un milieu populaire pour lequel il n’a aucun respect »⁷⁰. De la sorte, en tant que politicien, Edgar est un imposteur puisqu’il fabrique des mensonges et organise des orgies aux antipodes du monde sain qu’il recommande. Cependant, pour la narratrice c’est une occasion de rêver.

g. Septième passage

Marqué par une évolution de la parole ainsi que par une nouvelle poétique, le septième passage exprime d’une manière similaire à Milan Kundera « l’insoutenable légèreté de l’être ». En comparaison avec les passages précédents, ce septième passage est d’une syntaxe et d’un vocabulaire plus riches, montrant la narratrice en train de raisonner sur les effets de la métamorphose. Le lecteur saisit ainsi la transformation spirituelle de la protagoniste qui est maintenant dans la position de pouvoir interpréter, de décoder ce que lui est arrivé. Pourtant, comme on verra, elle a toujours du mal à atteindre une véritable compréhension de soi. Ce septième chapitre pourrait aussi se résumer comme image ultime de l’abject puisqu’il désigne la femme complètement transformée en truie, vivant en dehors de la collectivité humaine. Cependant, c’est justement sa nouvelle vie au-delà des normes sociales qui entraîne le sentiment de la légèreté de l’être.

Abjecte à la société humaine, la narratrice vit maintenant dans la nature, au milieu des oiseaux et de petits animaux. C’est ici qu’elle trouve une nouvelle joie de vivre, le plaisir de vivre simplement, en concordance avec la terre. Loin des hommes, elle découvre aussi la beauté de la nature, l’esprit de la communauté animale, ainsi que de nouvelles aptitudes telle que le pouvoir de comprendre le chant des oiseaux : « Le ciel était gris pâle avec des traînées roses [...] Les oiseaux se posaient sur moi et ils

⁷⁰ Favre 173, 2000.

essayaient de me picoter les joues, le derrière des oreilles, le coin des lèvres [...] ça me chatouillait et je riais dans de grands éclaboussements d'ailes [...] Je reconnaissais les merles, et il y avait même un rossignol du côté des fumées d'Issy-les-Moulineaux »⁷¹. Ce passage fait évidemment preuve d'une dimension pastorale mythique qui rappelle le retour à la nature.

Ainsi attachée à l'univers animal, elle y semble parfaitement insérée. De plus, le passage cité au-dessus fait preuve d'une nouvelle éloquence du langage. En comparaison avec les passages précédents, la parole y a évolué. Les phrases ne sont plus aussi courtes qu'auparavant, le vocabulaire n'est pas non plus aussi sec, tout cela ayant l'effet d'une musicalité de la parole, d'une légèreté de l'esprit. Cette évolution est le résultat du passage par la métamorphose, d'avoir souffert un événement unique que notre protagoniste doit maintenant décoder. C'est une prise consciente de la parole. Pourtant, cette prise de parole est intériorisée, puisqu'elle ne se manifeste pas envers les autres et qu'elle n'est destinée qu'à la narratrice elle-même.

Revenant sur la joie de vivre que la narratrice découvre dans la nature, on perçoit qu'elle est accompagnée par un nouveau sentiment de liberté puisque la protagoniste devient « invisible » aux hommes, personne ne la remarquant plus. Le manque de regard objectivant qui jusqu'ici avait scruté minutieusement le corps de la femme, ainsi que ses actions, l'aide à atteindre un niveau de liberté où la solitude se mélange à la terreur et à la jouissance : « Il n'y avait plus rien qui me retenait dans la ville avec les gens. J'aurais pu m'envoler comme les oiseaux si je n'avais pas été si lourde »⁷². La truie comme représentation du corps abject devient ici une notion positive : c'est à travers le corps

⁷¹ Darrieussecq 68-70, 1996.

⁷² Idem, 81.

porcin que la narratrice est libérée de normes et de préjugés de la société humaine.

Darrieussecq parvient ainsi à renverser l'effet de l'abject pour nous montrer l'éventuelle connotation positive qu'il peut y avoir.

Pourtant, ce renversement n'est pas de longue durée puisque l'auteur revient immédiatement sur la notion de l'abject comme perturbateur des normes. Employant la photo utilisée par Edgar pour sa campagne politique comme représentation de l'abject, Darrieussecq confronte la narratrice à un nouveau dispositif de la vérité. La photo remplace le miroir, étant toujours un artifice de ce que la protagoniste refuse de voir clairement : le corps porcin.

Dans ce passage-ci, comme dans les précédents, la protagoniste trouve des excuses dans l'interprétation de l'image. Comparée au miroir qui, par sa nature, pourrait distordre ce qu'il reflète, la photo est une réplique exacte de ce qu'elle montre. Pourtant, la vue de la narratrice est maintenant modifiée par ses larmes ainsi que par la pluie, ce qui lui donne la chance d'interpréter la photo comme une illusion optique : « C'est-à-dire que ce que j'ai cru voir d'abord, c'est un cochon habillé dans cette belle robe rouge, un cochon femelle en quelque sorte, une truie [...] Ensuite j'ai cru me rendre compte que ce n'était qu'une illusion d'optique »⁷³. De plus, toute possibilité de métamorphose est rapidement rejetée puisque la narratrice divulgue aux lecteurs la méthode de créer une telle vision : « Prenez une jeune fille bien saine, mettez-lui une robe rouge, faites-lui prendre du poids et fatiguez-la un peu, et vous verrez ce que je veux dire »⁷⁴.

Ainsi, l'effet de la photo sur la narratrice n'est pas concordant avec les attentes des lecteurs. Là où le lecteur s'attend à voir la protagoniste bouleversée par cette photo,

⁷³ Idem, 73.

⁷⁴ Idem.

la narratrice admet seulement que « cette photo m’a aidée à comprendre qu’il fallait ... que je reprenne les choses en main, »⁷⁵ sauf qu’elle ne fait rien après. Ayant décidé d’aller à l’église, elle trouve que l’atmosphère n’avait pas « l’élévation voulue, »⁷⁶ et que le curé ne l’avait pas non plus assez inspirée pour qu’elle puisse se réintégrer dans la société. Déçue par cette première expérience, elle abandonne aussi la décision d’aller voir un médecin ; au lieu de cela, rejoignant l’univers animal et de la nature.

La fin de ce septième passage pourrait être interprétée comme une leçon ou bien comme un avertissement contre l’incessant délassement de la protagoniste. Ainsi, au début, même abject, ce délassement ne sanctionne pas la narratrice dès qu’elle trouve la légèreté de soi seulement au milieu du monde animal. Cependant, ce délassement devient dangereux lorsqu’il se mélange à la mémoire de soi avant la métamorphose. Malheureusement pour notre narratrice, ce rappel de la mémoire fait que la légèreté de soi devient « insoutenable ». Comme Catherine Rodgers le suggère dans son article, « Entrevoir l’absence des bords du monde, » « la pure animalité conduit à l’oubli de soi et à la perte d’identité »⁷⁷. De la sorte, il n’est pas surprenant que les passages suivants montreront l’alternance continue de la protagoniste entre les deux états de son identité : la femme et la truie.

h. Huitième passage

Dès le début, le huitième passage de *Truismes* se veut la représentation idéale du thème de l’altérité : il commence avec la protagoniste truie en train de devenir, pour une fois, femme. Ce passage se propose de renier la notion de pure animalité et de perte d’identité ; en ce sens l’être n’existe en tant que sujet que grâce à l’incorporation de la

⁷⁵ Idem, 74.

⁷⁶ Idem, 75.

⁷⁷ Rodgers 87, 2002.

mémoire dans le corps physique. Cette conception rappelle la pensée de Nietzsche selon laquelle on identifie le corps comme un signe textuel, comme un signe sémiotique de la connaissance⁷⁸.

Le renversement de la métamorphose est soutenu par la mémoire, et les effets sur le corps de la narratrice sont aussitôt visibles. Ayant donc envie de prendre une douche, la jeune femme finit par descendre dans un hôtel où elle peut se baigner à son bon plaisir. La douche devient ainsi le premier pas de la transformation du corps porcin en corps humain.

Le séjour prolongé à l'hôtel donne l'occasion à notre protagoniste de faire la connaissance de l'homme de ménage. A la suite elle commence à mieux se soigner à la fois pour son plaisir personnel, mais aussi pour faire plaisir à ce nouveau personnage avec qui elle veut entretenir une relation. Par conséquent, on pourrait affirmer que le désir de plaire à soi-même ainsi qu'aux autres constitue une deuxième étape du reniement de la métamorphose.

Ce sont les sens qui rappellent à la narratrice ce que signifie vivre en tant qu'être humain, et en particulier, ce que signifie être une femme. Ainsi, le sujet, l'esprit de l'être humain, sont-ils renouvelés à travers la régénération corporelle : « Dans le miroir de la chambre, je prenais plaisir à me regarder. J'étais toute propre [...] C'était peut-être la douche, ou les hamburgers, ou dormir dans un vrai lit, ou alors le contact quotidien avec l'homme de ménage »⁷⁹. Encore une fois, cette représentation du renouvellement corporel est pertinente si on qualifie l'œuvre de Marie Darrieussecq principalement comme un travail sur et à travers le corps, ayant l'effet de promouvoir l'importance de la

⁷⁸ Colette Sarrey-Strack propose une théorie similaire dans son livre *Fictions contemporaines au féminin : Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*.

⁷⁹ Darrieussecq 88-89, 1996.

matière au lieu de l'esprit. La régénération spirituelle découle de la résurrection corporelle.

Le huitième passage est aussi significatif parce qu'y évolue, pour la première fois, un personnage masculin qui n'abuse pas de la femme, mais qui la traite en égale. Il s'agit de l'homme de ménage, personnage sur lequel on n'a pas d'autre renseignement que son identité arabe. Lui aussi entretient une relation sexuelle avec la protagoniste, puisque quand celle-ci n'a plus d'argent pour sa chambre d'hôtel, il casse la serrure, acquérant ainsi « le droit de venir [la] voir deux fois par jour »⁸⁰. Pourtant, il se distingue des autres hommes du roman en ce qu'il tombe amoureux de la femme, d'où sa positivité.

Malheureusement, faute de documents en règle, ce personnage finit par être déporté, et ainsi expulsé du texte. Son expulsion est nécessaire pour que l'économie systématique de *Truismes* marche. Darrieussecq reprend ainsi sa précédente critique de la politique raciste d'Edgar, le nouveau président, un leader qui poursuit toujours une idéologie pour un monde plus sain. L'homme de ménage fonctionne donc comme un symbole de l'abject dans le cadre de la société exposée par le livre. Sa déportation déclenche aussi le retour de la femme à la forme porcine de la métamorphose ainsi qu'une fausse couche. Ce huitième passage s'achève par une nouvelle oscillation entre les deux identités de la narratrice ainsi que par une nouvelle manifestation de l'abject.

i. Neuvième passage

Le neuvième passage accélère la fluctuation de la narratrice entre sa nature humaine et celle animale à travers la vision d'un monde fantastique et totalitaire. D'une rapidité exceptionnelle et bien que très court, (seulement une douzaine de pages,) ce passage comprend une multitude d'actions qui se déroulent de façon exceptionnellement

⁸⁰ Idem, 89.

rapide. L'ayant structuré ainsi intentionnellement, l'auteur jette la protagoniste partout dans le texte, ayant pour but de souligner la manifestation de l'abject.

Au début de ce neuvième passage la narratrice vit dans les égouts de Paris. Poussée dehors par une invasion de piranhas, elle rejoint un groupe de clochards. Enlevée par le SAMU-SDF,⁸¹ elle finit dans un asile. Finalement, une fois échappée, elle retrouve Edgar, le président et le leader du nouveau parti politique Social-Franc-Progressiste. Ces déplacements sont eux-mêmes abjects puisque chaque mouvement est une expulsion de la narratrice au-delà des normes. Pourtant, ce passage cache un dédoublement de l'abject : chaque espace et chaque entourage que débusque la narratrice finissent eux aussi par être traités d'abject.

Selon la politique « plus saine » d'Edgar, chaque milieu où la narratrice évolue finit par être contaminé. L'auteur reprend ainsi la vision de l'abject contagieux et du danger qu'il pose aux communautés qui le contiennent. Donc, Darrieussecq critique la « saine » politique d'Edgar puisque la société engendrée par ce président permet et même favorise la propagation de l'abject contagieux. C'est une communauté falsifiée.

En suivant la politique d'extrême droite Edgarienne, le lecteur apprend que les animaux sont de plus en plus rares et que les groupes marginaux tels que les clochards et les malades de l'asile ont tous été massacrés. Pourtant, manifestant la même naïveté qu'auparavant, la narratrice ne se rend pas compte de cette extermination contrôlée : « Quand je suis revenue au bord des rails ... je n'ai plus retrouvé les clochards, il n'y

⁸¹ SAMU – service d'aide médicale urgente.
SDF – sans domicile fixe.

avait que des cendres et des vêtements calcinés. J'ai cherché partout mais sans doute les clochards étaient partis le long des rails comme ils en parlaient souvent »⁸².

Elle raconte le destin de l'asile d'une manière similaire : « Le lendemain j'ai trouvé dans une poubelle un journal qui se félicitait de la décision qu'Edgar avait prise de nettoyer l'asile à grands coups de *napalm*. Ça sentait encore drôle dans l'air, il y avait des cendres qui voletaient partout dans le quartier comme une neige pas saine »⁸³. Bien qu'elle emploie des mots tels que « *napalm*, » « cendres, » « vêtements calcinés, » la narratrice ne perçoit pas leurs pertinence. En plus, même si cette citation semble nous indiquer que la protagoniste questionne imperceptiblement ces opérations, le récit continue d'une manière légère, ne revenant pas sur les éventuelles implications de l'extermination au *napalm*. Pourtant, le lecteur en ressent le choc.

Evoquant le mouvement extrémiste de Jean-Marie Le Pen, ce passage est fort troublant. Dans la même veine, Colette Sarrey-Strack affirme que « si l'on considère au-delà de la satire, ... force est de constater que la représentation qui en est donnée dans ce roman exprime un profond malaise dans l'univers de référence »⁸⁴. On n'a qu'à lire le programme du Front National pour qu'on comprenne ce commentaire politique⁸⁵.

Outre cet abject politique, le langage ainsi que les démarches de la protagoniste continuent d'exposer la manifestation générale de l'abject. Ainsi, pendant qu'elle vit

⁸² Darrieussecq 94, 1996.

⁸³ Idem, 99.

⁸⁴ Sarrey-Strack 173, 2002.

⁸⁵ www.frontnational.com

Les Français ont une civilisation millénaire exceptionnelle. Ils doivent en garder les bienfaits. C'est pourquoi la nationalité française doit être acquise, pour l'essentiel, par le biais de la filiation. La naturalisation sera admise si l'étranger qui la sollicite en est digne. La France ne peut accueillir toute la misère du monde. Elle mettra donc en place, avec le concours des États concernés, le retour des immigrés dans leur pays d'origine, dans des conditions de dignité et de respect des personnes. La vie humaine innocente, de son origine à son terme naturel, sera protégée et la famille mise à l'honneur. Il faut libérer notre identité et notre avenir nationaux des menaces mortelles que l'on fait peser sur eux.

avec les vagabonds, son langage est-il aussi grossier qu'auparavant. Le vocabulaire révèle donc l'échange économique auquel la narratrice participe encore une fois : « Ça faisait longtemps qu'ils [les clochards] n'avaient pas côtoyé une femme, surtout aussi mafflue que moi. Ils en ont profité, ça se comprend. Ils m'ont quand même donné une espèce de gabardine, et un peu à manger »⁸⁶. L'emploi du mot « mafflue » suggère un visage vraiment bouffi, créant la vision du visage bestial. Cependant, ce mot est bien employé puisqu'il n'y a pas de grande différence entre la femme truie et cette communauté de clochards. L'important est qu'ayant trouvé « une certaine dignité à vivre avec eux »⁸⁷ le renversement de la métamorphose devient possible.

Néanmoins, retenue par les gendarmes, la protagoniste se trouve de nouveau loin d'une confrérie au milieu de laquelle elle aurait eu cette chance. L'effet est instantané : elle s'y transforme sous leurs yeux : « Les gendarmes ont voulu me mettre des claques et j'ai vu leurs yeux s'arrondir. Je me suis vue dans le rétroviseur et j'ai compris qu'ils avaient peur de moi, je reprenais à nouveau cette drôle de touche rose avec un gros pif et de grandes oreilles »⁸⁸. L'usage du mot « claque » est bien intéressant. D'abord, il renvoie au coup donné par les gendarmes. Pourtant, inclut dans l'expression « tête à claques » il signifie aussi une personne « au visage déplaisant, » d'une mauvaise physionomie⁸⁹. Cette expression signale l'image que l'on s'avait créée de la femme en tant que truie. De plus, on est de nouveau rappelé ici la valeur révélatrice du miroir, du rétroviseur à travers lequel la narratrice se surprend en train de se transformer. Le lecteur comprend cette référence tandis que la narratrice reste toujours ignorante.

⁸⁶ Darrieussecq 92-93, 1996.

⁸⁷ Idem 93.

⁸⁸ Idem 95.

⁸⁹ Larousse 355, 2002.

Revenant sur l'épisode de la vie à l'asile, on perçoit qu'elle se déroule aussi sous le signe de l'abject. Sans aucune supervision, l'hospice est dans un état délabré, les portes étant cadénassées pendant que les cadavres d'anciens employés, tués par les gendarmes, sont en train de se décomposer partout. En tant que grosse truie, la narratrice se trouve menacée par les malades affamés qui rappellent les piranhas des égouts. Comme les piranhas, les malades eux aussi sont attirés par la chair appétissante de la femme en train de « rôtir au soleil »⁹⁰. Même si synonyme de « bronzer, » le mot « rôtir » a ici une toute autre connotation considérant la forme porcine de notre protagoniste.

Ainsi, terrifiée par les malades qui veulent la manger, la femme truie réagit selon le principe de survie. Pourtant, les démarches de la protagoniste se dévoilent comme représentation ultime de l'abject étant donné qu'elle commence à manger les cadavres des anciens employés de l'hôpital : « Je suis allée renifler les corps dans la cour et ça m'a paru tout à fait bien. C'était chaud, tendre, avec de gros vers blancs qui éclataient en jus sucré [...] Tous les matins, je fourrais mon museau dans les panses [puisque] c'est ce qu'il y avait de meilleur »⁹¹. Le choix des mots « chaud, » « tendre, » « en jus sucré, » tout aussi que le style léger de cette phrase provoquent le dégoût du lecteur.

On s'était créé l'image d'une dégustation puisque les mots « chaud, » « tendre, » « en jus sucré, » créent cet effet. Pourtant, cette dégustation devient intolérable. Selon Julia Kristeva un tel dégoût alimentaire produit « la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection »⁹². Cependant, il faut préciser que l'abject dépend ici du lecteur et non pas de la protagoniste. C'est le lecteur qui ressent le dégoût, protestant d'une

⁹⁰ Darrieussecq 96, 1996.

⁹¹ Idem.

⁹² Kristeva 10, 1980.

façon muette face à ce symptôme. L'acte de renifler les cadavres, ou bien la projection du museau dans les ventres, dont la narratrice parle avec une telle légèreté sont d'autant plus dégoûtants qu'ils ne dégoûtent point la narratrice. Elle n'éprouve pas le besoin d'expulser cet abject puisqu'elle trouve les corps pourris délicieux.

Selon Kristeva, « le cadavre, ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte [...] Le déchet comme le cadavre m'*indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre [...] Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre »⁹³. Donc, l'abject perce encore une fois à travers cet acte de cannibalisme. Néanmoins, suivant la linéarité du texte, on n'aurait pas dû être vraiment choqué ; par conséquent, il n'est pas surprenant que Marie Darrieussecq pardonne de nouveau l'abjection de sa protagoniste.

Ainsi, pendant son séjour à l'asile, elle tombe par hasard sur « une infection des livres »⁹⁴. La narratrice qui avait d'abord commencé à les manger, finit par se mettre « à lire tous les livres [qu'elle trouvait, parce que] ça faisait passer le temps et oublier la faim »⁹⁵. On note le choix du mot « infection » puisqu'il signifie « une multitude des livres » et non pas une infection telle que « la maladie » dont la narratrice souffre. Ce mot « infection » peut bien signifier une véritable corruption. Pourtant, elle serait une infection positive qui se dévoile à travers l'acte de lire. Ainsi, comme dans le passage précédent, la narratrice se repose de nouveau et petit à petit parvient à retrouver son humanité. Encore une fois, c'est l'acte de lire qui travaille la mémoire pour qu'ensuite la mémoire incite elle-même le renversement de la métamorphose.

⁹³ Idem, 11.

⁹⁴ Idem, 97.

⁹⁵ Idem.

Pourtant, Darrieussecq finit par se moquer de ce rapport nature/culture, corps/esprit puisque la protagoniste, ayant regagné la société humaine à travers l'acte de lire, ne parvient pas à comprendre la valeur de ses lectures. Darrieussecq nous rappelle maintenant la petite citation de Knut Hamsun donnée au début de la narration. Le lecteur comprend la pertinence immédiatement. Cependant, en ce qui concerne la narratrice, en y réfléchissant, elle ne parvient pas à s'identifier au « verrat, » puisqu'elle affirme que « je me suis demandé ce que c'était qu'un *verrat*, [et] ça m'a mis comme une mauvaise sueur dans le dos. [Mais,] j'ai préféré en rire, parce que sinon j'allais vomir »⁹⁶. Cette phrase expose la manifestation intérieure de l'abject chez la narratrice même si elle ne l'en expulse pas.

L'abject s'énonce aussi étant donné que la narratrice décide de livrer ce « *Knut* truc » à Edgar qui est en train de mettre au crématore toute « preuve irréfutable de subversion, » de l'ancien « régime intellocratique, capitaliste et multi-ethnique »⁹⁷. Ignorante comme toujours, la femme se croit être « l'égérie d'Edgar »⁹⁸.

La manipulation imperceptible du vocabulaire par l'auteur est d'un remarquable sarcasme ici puisque le mot « égérie » veut dire « une femme qui conseille secrètement quelqu'un »⁹⁹. Mais, ce mot est employé ici de manière péjorative et ironique attendu qu'il tire ses origines du latin *Egeria*¹⁰⁰, nom d'une nymphe qui aurait inspiré le

⁹⁶ Idem, 100.

⁹⁷ Idem, 101.

⁹⁸ Idem, 102.

⁹⁹ Larousse 608, 2002.

¹⁰⁰ <http://www.pantheon.org/articles/e/egeria.html>

The Roman goddess who inspired and guided Numa Pompilius, the successor of Romulus in the kingship of Rome. She is also regarded as his wife. They used to meet in a sacred grove in the midst of which a spring gushed forth and there she taught him wise legislation and the forms of public worship. After his death in 673 BCE she changed into a well in the forest of Aricia in Latium, which was dedicated to Diana. Egeria is one of the Camenae and was also worshipped as a goddess of birth.

deuxième roi roman Numa Pompilius. Bien que président, Edgar se veut roi également, et son despotisme l'en soutient. Pourtant, en tant que cochonne, la narratrice n'a rien d'une nymphe.

j. Dixième passage

En comparaison avec les neuf premiers passages, le dixième n'est pas nécessairement une représentation de l'abject, mais plutôt une vision du fantastique. Il ouvre, en fait, toute une série de passages de plus en plus fabuleux. Néanmoins, il est pertinent parce que l'on y trouve une nouvelle orgie qui contraste avec le comportement excentrique d'Edgar vis-à-vis de sa politique « pour un monde plus sain ». Le lecteur constate aussi qu'en tant que participante à cette nouvelle orgie, la narratrice fait toujours preuve de la même bêtise qu'auparavant.

Or, mise dans un licol par les gorilles présidentiels, la narratrice truie devient le centre d'une fête célébrant l'arrivée du troisième millénaire. Le caractère extravagant de ce gala est dès le début remarquable, la narratrice témoignant que la nourriture était d'une richesse fabuleuse : « ç'a été le délire ... [les gens] ont commencé à m'envoyer des bouts de cerf rôti, des tranches de girafe, des pots entiers de caviar, des gâteaux au sirop d'érable, des fruits d'Afrique, et des truffes surtout [...] Quelle fête ! »¹⁰¹. Sanglotant de reconnaissance pour tous ces gens qui lui donnent à manger, la protagoniste révèle aussi l'opulence des invités, une opulence remarquée par cette ancienne travailleuse de l'élégante parfumerie des premiers passages.

Pourtant, cette orgie culinaire qui nous rappelle l'abject alimentaire stipulé par Kristeva, se transforme vite en orgie sexuelle. Elle devient une abominable débauche

¹⁰¹ Darrieussecq 105, 1996.

puisque, juxtaposée aux bouchons de champagne qui sautait partout on a l'image d'un carnage :

Edgar a amené le deuxième clou du spectacle. [...] La très jolie jeune fille qu'avait amenée Edgar couinait et se débattait. Elle n'a pas tenu le choc longtemps, gamine comme elle était. Quand ils ont tous eu fini de s'amuser, ... un des gorilles a entraîné la gosse dans une salle à côté, je l'ai vu se distraire un peu et puis lui mettre une balle dans la tête. Ca m'a déçue de lui. [...] D'autres jeunes filles et même des jeunes garçons ont été amenés pour faire la fête avec nous. Le parquet qui glissait terriblement s'est mis à coller avec tout ce sang ... j'ai eu pitié des jeunes garçons, eux n'ont pas tellement l'habitude. [...] Il y avait une jeune fille pendue par les cheveux à un lustre et qui faisait encore plus de bruit, tout son intérieur dégoulinait par terre boyaux et tout, on s'était bien amusé avec elle¹⁰².

Même si elle est choquée par cette tournure de la célébration, la narratrice n'en est pas mortifiée, son langage faisant preuve d'une attitude complaisante et naïve. Son ignorance est aussi renforcée par sa nouvelle insistance sur l'alcool comme dénaturant le comportement humain. Elle pardonne ainsi à Edgar et aux invités leur conduite sale qui contredit la politique saine que ce leader prône.

En ce qui concerne le langage, la phrase « on s'était bien amusé avec elle » semble ne pas appartenir à la protagoniste mais plutôt à l'auteur, puisque cette formule vient juste après la description de la fille pendue au lustre. Etant donné que jusqu'ici la narratrice n'a pas fait preuve d'une capacité à comprendre un tel effet, cette phrase pourrait nous renvoyer à l'auteur qui se glisserait ainsi dans le texte.

La « soirée » finit avec l'arrivée du marabout africain, ancien client de la parfumerie, et maintenant chef spirituel du parti d'Edgar. Son retour au texte est pertinent vis-à-vis de la discussion sur la politique raciste d'Edgar. Maintenant d'une « peau très claire, »¹⁰³ le marabout est non seulement inclus dans l'entourage du président

¹⁰² Idem, 107-109.

¹⁰³ Idem, 108.

mais il exerce du pouvoir puisque c'est lui qui déclare l'orgie finie : « Rentrez chez vous maintenant mes frères, et recueillez-vous pour ce troisième millénaire à venir, et priez pour que l'esprit de la Spirale inspire bienheureusement notre chef béni »¹⁰⁴.

Malgré la blancheur du noir et munie d'une connaissance précise des produits cosmétiques, la narratrice affirme que « de près on voyait tout de même que les produits blanchissants de chez Loup-Y-Es-Tu ce n'était pas encore tout à fait au point »¹⁰⁵. La mention des produits cosmétiques destinés à blanchir, à transformer la peau noire en peau blanche, évoque de nouveau l'abject puisque la peau noire comme symbole de l'autre, de l'étranger, serait inadmissible dans le système politique edgarien.

Ce dixième passage s'achève avec la protagoniste s'en allant avec le marabout et l'introduction « des femmes de ménage à l'air tout ensommeillé [qui] sont venues avec des balais et des seaux »¹⁰⁶ pour laver le parquet sanglant. L'état endormi des femmes témoigne de leur habitude d'un tel travail et donc de la régularité de telles soirées. En plus, cette formule « à l'air tout ensommeillé » est une nouvelle instance où l'auteur s'introduit dans le texte puisque juste après, la narratrice est dépeinte en train de contempler le lever du soleil avec ses « beaux reflets sur les dorures et le parquet »¹⁰⁷. Le décalage entre l'effet des deux phrases est trop grand pour que l'auteur ne l'ait pas fait exprès. De ce fait, Marie Darrieussecq commente à la fois l'incroyable orgie d'Edgar ainsi que la perpétuelle ignorance de la protagoniste. Son inscription imperceptible dans le texte est la preuve du travail minutieux de l'auteur qui aboutit à créer un univers abject aussi fort que son langage à double entente.

¹⁰⁴ Idem, 109.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ Idem.

k. Onzième passage

Ecrit dans le style du neuvième passage, le onzième se révèle comme le plus court, le plus condensé et le plus rapide du texte entier. En fait, du point de vue technique, c'est un passage qui sert à charger la narratrice dans un espace tout nouveau, celui de l'amour qu'elle trouvera auprès du directeur de la firme Loup-Y-Es-Tu. Pourtant, avant d'y arriver, la protagoniste doit d'abord passer par une nouvelle série de procédures contre la métamorphose. C'est ainsi qu'elle subit un traitement organique prescrit par le marabout, ainsi que « des séances d'exorcisme ... et bien d'autres choses encore, »¹⁰⁸ chaque intervention ayant pour but de démasquer et d'inverser les effets de la mutation.

Le remède du marabout rappelle l'inefficacité des produits cosmétiques micro cellulaires des passages suivants puisque lui aussi, concocte une multitude d'onguents futiles. Pendant ce traitement qui nécessite aussi une saine dose de détente physique et spirituelle, la narratrice se met de nouveau à « dévorer » des livres. Cet acte de dévoration souligne la forme truie de la protagoniste. Pourtant, il est le seul à avoir un effet positif sur la métamorphose puisque la protagoniste retrouve l'usage de la parole. La dévoration des livres est un acte positif précisément parce qu'elle vient de l'intérieur de la protagoniste.

Du point de vue narratologique, Marie Darrieussecq intervient ici dans le texte puisqu'elle juxtapose à cet acte positif les séances d'exorcisme. En tant que démarches qui exigent la chasse d'un démon vraisemblablement possédant la narratrice, l'exorcisme devient ainsi outil inefficace contre l'abject. Contrairement à l'acte de lire qui transforme la narratrice de l'intérieur en un être humain, l'acte exorciseur est une opération

¹⁰⁸ Idem, 114.

extérieure violente qui n'essaie pas de transformer mais de combattre l'intrus. Or, il n'est pas surprenant que cette tentative n'ait pas de conséquences positives.

Ce onzième passage présente aussi la ruine d'Edgar ainsi que la chute du marabout. Il est donc significatif comme moment de reversement de l'ordre social et politique présentés jusqu'ici. En plus, la chute d'Edgar ainsi que celle du marabout incite à l'arrivée d'une métamorphose chez tous les deux.

Souffrant d'une maladie mentale, Edgar se fait ainsi interner dans un asile où « il paraît qu'il hennissait et qu'il ne mangeait plus que de l'herbe, à quatre pattes »¹⁰⁹. Invoquant l'image d'un cheval, le verbe « hennir » ainsi que la nourriture végétale herbivore, créent la vision caricaturale d'une transformation animale. Edgar semble donc avoir subi une mutation intérieure comparable à celle soufferte par la protagoniste. Sa transformation entraîne un changement du pouvoir politique puisque maintenant c'est un nouveau personnage qui en a la charge : Marchepiède. Suite à la métamorphose du président, ce changement de pouvoir semble avoir un effet de dominos dans l'ordre social puisque, selon la narratrice, « la guerre a éclaté, il y a eu [aussi] l'Epidémie, et puis la série de famines »¹¹⁰. On n'a pas d'autre détail sur ces événements sauf que la protagoniste y survit sans trop de trouble.

En ce qui concerne le marabout, sa métamorphose est plutôt extérieure qu'intérieure. C'est-à-dire qu'il souffre maintenant de la répercussion des produits de peau blanchissants qu'il avait utilisés dans le passé. Leur effet est maintenant renversé puisqu'il « avait comme qui dirait des excroissances blanchâtres sur la peau, des tumeurs

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Idem.

qui lui donnaient l'air d'un vieil éléphant »¹¹¹. Sa transformation évoque elle aussi une mutation animale. Pourtant, contrairement à Edgar, la narratrice avoue que le marabout faisait toujours preuve d'une certaine humilité et gentillesse qu'elle avait pu lire dans ses yeux : « [Il m'a] vue arriver comme si je revenais de par-delà les morts [...] C'est dans [ses] yeux que j'ai vu que j'avais à nouveau bonne allure »¹¹². Miroir de l'âme, les yeux dévoilent l'esprit de ce personnage.

D'une poésie touchante, la phrase précédente révèle la relation intime d'entre ces deux protagonistes marginalisés. La conseillant d'aller rendre visite au directeur du Loup-Y-Es-Tu, le marabout lui offre la chance de trouver l'amour et la paix. Le onzième passage s'achève donc avec un dernier acte de bonté fait par ce personnage.

I. Douzième passage/Treizième passage

Au début du douzième passage la narratrice fait la connaissance du directeur de la firme Loup-Y-Es-Tu. Le lecteur alerte, qui connaît déjà les subtilités linguistiques de Marie Darrieussecq, saisira immédiatement la double entente de ce nom. « Loup-Y-Es-Tu » expose un nouveau personnage masculin qui s'appelle Yvan et qui, de même que la narratrice, est en train de se métamorphoser. Comme le nom de sa firme le suggère, il se métamorphose en loup. Pourtant, notre jeune femme n'est pas aussi perspicace que le lecteur puisqu'en rencontrant Yvan pour la première fois, elle n'est pas surprise du fait qu'au lieu de lui serrer la main, « il [lui] a reniflée sous le derrière »¹¹³.

Moitié homme moitié loup, l'animalité de ce nouveau personnage masculin est contrastée dès le début avec celle de la narratrice. En tant que loup, Yvan est un personnage sanguinaire tandis que la narratrice cochonne n'est pas du tout féroce. La

¹¹¹ Idem, 115.

¹¹² Idem.

¹¹³ Idem, 116.

description physique d'Yvan suggère aussitôt sa double nature, la virilité de laquelle il fait preuve, puisque son sourire cache « deux sublimes canines blanches qui pointaient »¹¹⁴. En plus, le symbolisme du loup renvoie à un caractère puissant, intelligent, astucieux. L'animalité de la protagoniste ne fait que renforcer la bêtise dont elle a fait preuve tout au long du roman. Ainsi, même maintenant, elle ne se rend pas compte du danger imminent auquel elle s'expose en s'engageant dans une relation avec ce loup.

Si la narratrice n'est pas capable de contrôler les oscillations de sa métamorphose, Yvan l'est. C'est pourquoi leur relation se transforme en leçon d'initiation : le loup enseignant à la truie comment « adapter [son] propre rythme aux fluctuations de la Lune »¹¹⁵. L'importance de l'initiation se révélera dans les passages suivants puisque les leçons d'Yvan deviendront des préceptes pour survivre. Ils permettront à la narratrice de se confronter avec sa mère, par exemple. Cependant, en ce qui concerne le douzième et le treizième passages, ces leçons initiatiques sont exposées comme un dérangement des normes sociales. Dans la logique du texte, ce dérangement est essentiellement abject.

Pourtant, ces deux passages n'exposent pas l'abject tel que l'on a pu l'observer jusqu'ici. Au contraire, ils lancent un défi à ce qui pourrait être abject. Cette provocation se lit à plusieurs niveaux. Tout d'abord, à travers l'asymétrie du couple truie/loup. Difforme, la paire défie toute vraisemblance. Comme Collette Sarrey-Strack nous le rappelle, les contes et les fables nous ont déjà appris que « loup et cochon n'ont jamais

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Idem, 121.

fait bon ménage »¹¹⁶. Donc, on suppose que le loup dévorera le cochon. Pourtant, Yvan est le seul personnage masculin à réellement aimer et protéger la truie/femme.

Ensuite, les deux protagonistes bravent les normes de la « saine » société édifiée par Edgar en défilant ensemble partout : « Yvan qui était célèbre autrefois pour ses excentricités m’a mis un collier de diamants et nous nous promenions ensemble, lui debout et moi en laisse, j’étais le cochon privé d’Yvan comme d’autres ont un pékinois ou un boa »¹¹⁷. Cette conduite brise les normes ; la société exposée dans le livre y répond avec des éditoriaux qui traitent la narratrice de « *grosse truie* »¹¹⁸.

Du point de vue langagier cette expression a des significations multiples. Pour la société de *Truismes*, l’expression « grosse truie » désigne le cochon d’Yvan. En ce qui concerne la narratrice elle lui rappelle la métamorphose. L’expression ne se révèle entièrement qu’au lecteur qui comprend sa double entente : la métamorphose ainsi que l’ignorance de la protagoniste.

Finalement, le couple affronte les normes de la morale puisqu’ils vivent à travers et pour leurs instincts animaux. La satisfaction de l’instinct animal demande par conséquent le contentement sexuel. Ainsi, admettant que « les meilleurs moments, avec Yvan, c’était quand j’avais mes chaleurs, »¹¹⁹ la narratrice nous introduit dans l’intimité de leur ménage. Vus de l’intérieur, la truie et le loup sont en parfaite entente l’un avec l’autre. Leurs envies physiques ainsi que spirituelles sont satisfaites parce que la protagoniste proclame qu’Yvan « m’aimait autant en être humain qu’en truie. Il disait

¹¹⁶ Sarrey-Strack 170, 2002.

¹¹⁷ Darrieussecq 124, 1996.

¹¹⁸ Idem, 123.

¹¹⁹ Idem, 122.

que c'était formidable d'avoir deux modes d'être, deux femelles pour le prix d'une »¹²⁰.

Leurs envies satisfaites, il reste à régler l'autre instinct dominant, celui de la faim.

Le comportement carnivore d'Yvan trouble ici les règles sociales puisqu'en tant que loup, Yvan mange n'importe qui. La réponse insouciante de la narratrice face au comportement de son amant perturbe elle aussi les normes puisqu'elle est tout à fait invraisemblable. Par exemple, la narratrice n'est point choquée quand, pendant leur premier rendez-vous, son amant, se transformant en loup, dévore le premier passant. Au contraire, elle admet qu'en voyant « Yvan [danser] autour du cadavre, » elle est tombée « raide dingue amoureuse »¹²¹ de lui.

Tout au long du treizième passage, ses réactions signalent la même indolence envers la conduite d'Yvan. La fin de ce passage dépasse, en fait, toute vraisemblance puisque la réaction de la narratrice face à son amant en train de dévorer le livreur de pizza est d'une platitude fabuleuse. Ce passage est exemplaire puisqu'il indique à la fois la continuelle sottise de la narratrice, ainsi que l'ingéniosité dont elle fait preuve en appelant le service de pizzas :

La douleur de résister à l'instinct ça lui faisait des vagues dans les iris, je voyais dans les yeux d'Yvan l'amour lutter contre la faim. J'ai commencé à lui parler à mi-voix. [...] La pièce est devenue toute bleue, c'était la Lune qui montait à son zénith. [...] 'Bon, je me suis dit, *c'est une belle mort.*' A ce moment-là, la sonnette a retenti. Yvan, ça l'a fait vaciller et il a tourné son regard vers la porte. Je n'ai même pas eu le temps de dire bonjour au livreur. La pizza a giclé en l'air. On ne pouvait pas distinguer le sang de la sauce tomate. Je me suis dit que décidément c'était très pratique, la livraison à domicile¹²².

C'est en fait cette débrouillardise qui assure la coexistence du loup et de la truie puisque les premières pages du quatorzième passage étalent la future régularité des livraisons.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Idem, 119.

¹²² Idem, 128-129.

Au-delà de cette exposition détournée de l'abject, le treizième passage nous informe aussi qu'Yvan va mourir. On ne nous fournit aucun indice sur cette disparition imminente sauf qu'elle constitue la raison pour laquelle la narratrice écrit son histoire.

m. Quatorzième passage

A part la continuelle exposition des aventures du couple, le quatorzième passage introduit de nouveau en scène la mère de la protagoniste. Fidèle à sa nature, aux descriptions des premiers passages, cette mère se révèle de nouveau égoïste et dure. Elle est, en fait, la source des mésaventures de sa fille puisque au début du récit elle l'expulse du milieu domestique en lui refusant tout aide. Comme on l'a déjà montré, c'est pourquoi, rejetée par sa mère, la narratrice est bousculée tout au long du roman par une multitude de personnages masculins.

La théorie psychanalytique de Julia Kristeva illumine cette relation problématique mère/fille. Contrairement à Freud qui insiste sur le rôle du père dans la formation de l'identité chez l'enfant, Kristeva transfère cette fonction à la mère. En plus, même si est formée par Lacan, elle semble aussi contrarier son « principe de l'autorité ». S'opposant à Lacan qui conteste la pertinence du biologisme dans la formation identitaire, proposant au lieu de cela une équivalence entre le père et la mère, Kristeva insiste sur le rôle de la mère. Elle localise le devoir de modeler l'identité de l'enfant dans le corps maternel. Selon l'interprétation de Kristeva par Kelly Oliver, « the mother monitors and regulates what goes into and what comes out of the infant's body. Language acquisition and socialization ... have their foundations in the maternal function prior to the law of the father of traditional psychoanalysis »¹²³.

¹²³ *The Portable Kristeva* 296, 2002.

Or, abruptement chassée par la mère, la narratrice de *Truismes*, telle qu'on l'a vue dans les passages précédents, ne semble pas s'être formé d'identité concrète. Elle « quitte le toit familial sans avoir coupé le cordon ombilical symbolique qui la liait à sa mère »¹²⁴. Son langage montre ce manque d'individualité puisqu'il révèle le désaccord d'entre ses actions et l'évaluation de son comportement. Comme on l'a déjà remarqué, cette ignorance, ce manque de conscience, lui permettent de se prostituer sans qu'elle s'en rende compte.

Ainsi, il n'est pas surprenant qu'à la fin du roman, elle se laisse abuser par la ruse de sa mère qui réapparaît dans le récit grâce à la triviale émission de télévision « Un seul être vous manque ». Le perspicace Yvan perçoit immédiatement le danger potentiel d'un renouvellement des relations avec cette femme, ainsi que son intérêt matériel puisqu'il affirme « qu'on graissait la patte à ma mère pour faire sortir le loup du bois »¹²⁵. Evidemment, cette expression rappelle la forme animale d'Yvan ainsi que les enquêtes sur les meurtres commis par ce personnage pendant les nuits de pleine lune.

Par contre, la narratrice s'avoue « considérablement perturbée » par l'état de sa mère : « Ma mère a dit que mon père était mort à la guerre ... et qu'elle se trouvait sans ressource, sans emploi, comme qui dirait à la rue, et que la moindre des choses c'était que je lui fasse signe »¹²⁶. Subséquemment, elle finit par faire confiance à l'instinct qui l'attache à sa mère. En conséquence, affirmant que « la reconnaissance du ventre, »¹²⁷ c'était beau quand même, elle finit par l'appeler.

¹²⁴ Sarrey-Strack 181, 2002.

¹²⁵ Darrieussecq 132, 1996.

¹²⁶ Idem, 130-131.

¹²⁷ Idem, 133.

Du point de vue langagier, cette expression est intéressante puisque « avoir la reconnaissance du ventre » signifie être reconnaissant envers ceux qui nous nourrissent ou bien envers ceux qui nous aident. Employée par la narratrice, l'expression renvoie au « ventre, » à l'utérus de la mère. Ainsi, pour la protagoniste, cette expression souligne le lien qui existe entre la mère et l'enfant à travers l'acte d'accouchement.

Pourtant, mal utilisée par la narratrice, cette expression ne fait que renforcer l'insensibilité dont la mère avait fait preuve, ainsi que l'ignorance perpétuelle de notre protagoniste. Finalement, cette bêtise va lui coûter cher : en contactant sa mère elle divulgue la cachette d'Yvan. Repérés par la SPA¹²⁸, on apprend ainsi qu'Yvan est mort en essayant de sauver sa maîtresse, notre jeune narratrice : « Les coups de feu ont claqué avec les coups de crocs. Yvan a eu le temps de décapiter deux ou trois types et puis il s'est traîné dans un coin où il est mort. Moi je suis morte aussi »¹²⁹. La mort d'Yvan engendre la souffrance chez la narratrice et par conséquent cette souffrance va contribuer à la formation de son sujet identitaire.

n. Quinzième passage

La formation du sujet identitaire est concomitante à l'acquisition et à l'usage du langage. En ce qui concerne la relation mère/enfant, une des premières étapes dans la formation du sujet identitaire doit être la confrontation de « l'autre ». Comme on l'a déjà souligné, le rejet de la mère génère la double nature de la protagoniste. C'est-à-dire qu'ayant quitté le toit familial sans avoir coupé le lien avec sa mère, la protagoniste ne peut pas avoir d'identité fixe, et son langage en fait preuve. En plus, il fait preuve de la continuelle oscillation entre la nature humaine et celle animale. C'est un langage qui,

¹²⁸ La Société Protectrice des Animaux

¹²⁹ Idem, 136.

n'ayant pas de véritables racines identitaires, n'aboutit à soutenir aucune des deux personnalités. Ainsi, rejoignant la maison maternelle à la fin du roman, la narratrice invoque du nouveau les aspects problématiques du comportement de la mère.

Influencée par la mort d'Yvan, ainsi que par leur vie commune, la narratrice est maintenant capable de se confronter avec sa mère. C'était Yvan qui l'avait initiée à l'amour ainsi qu'à la façon de manier la métamorphose. La valeur initiatique de sa relation avec Yvan sera de nouveau exposée dans ce chapitre, puisqu'en se confrontant à sa mère, la narratrice agira « sur la base d'un mimétisme comportemental emprunté au modèle masculin »¹³⁰.

D'un émouvant lyrisme, le début de ce pénultième passage détaille le retour à la maison d'une manière qui révèle encore une fois le véritable attachement de la protagoniste à la nature. Bien que de nouveau truie, le langage de la narratrice renvoie plutôt à la nature humaine qu'animale :

Ça sentait bon la feuille morte de l'automne passé ... cette odeur c'était comme si la planète entraînait tout entière dans mon corps, ça faisait des saisons en moi, des envols d'oies sauvages, des perce-neige, des fruits, du vent du sud [...] Dans mes artères j'ai senti battre l'appel des autres animaux, l'affrontement et l'accouplement, le parfum désirable de ma race en rut. L'envie de la vie faisait des vagues sous ma peau, ça me venait de partout, comme des galops de sangliers dans mon cerveau, des éclats de foudre dans mes muscles, ça me venait du fond du vent, du plus ancien des races continuées¹³¹.

Faisant preuve d'une inspiration poétique jusqu'ici absente, le langage de la narratrice dévoile le dédoublement de la nature en mère. Ce fort lien avec la Terre a remplacé le lien douteux que la narratrice a avec sa mère biologique.

Ainsi, n'est-il pas surprenant, qu'en retrouvant sa mère, cette femme se comporte de nouveau anormalement. D'une indubitable richesse, la mère qui possède maintenant

¹³⁰ Sarrey-Strack 171, 2002.

¹³¹ Darrieussecq 139-141, 1996.

« une petite ferme [avec] des poules, des vaches et des cochons, »¹³² refuse toujours d'aider sa fille. Ayant cette fois-ci « compris qu'il était inutile d'insister, »¹³³ et confiante dans la perspicacité d'Yvan qui l'avait avertie des intérêts de la mère, notre jeune protagoniste se réfugie dans la porcherie. Rentrée en quelque sorte chez elle, elle regagne son corps porcin ; ce qui surprend la mère qui, venue inspecter l'étable, découvre ce nouveau cochon.

Revenant à la théorie critique de Julia Kristeva, on peut prévoir la fin des aventures de notre protagoniste. Selon Kristeva, même si c'est la mère qui doit mouler l'identité de l'enfant, la subjectivité de l'enfant ne peut se solidifier qu'au détriment de la mère. Ainsi, la mère doit-elle être détruite, le matricide étant la seule solution pour la jeune femme désireuse de s'affirmer. D'après Kristeva « matricide is our vital necessity ; the infant must be weaned from the maternal body. Weaning requires that the infant abject the maternal body »¹³⁴. Marie Darrieussecq en est d'accord puisqu'elle autorise sa protagoniste à finalement couper le lien avec la mère.

Subséquentement, en train d'apprêter les cochons pour l'abattoir, la mère essaie, sans le savoir, d'assassiner sa fille. Elle est aidée dans cette tâche par l'ex-directeur de la parfumerie qui est maintenant devenu boucher. L'identité de ce personnage masculin une fois divulguée, on peut comparer sa condition actuelle à celle des premiers passages où il régnait sur le monde luxueux de la parfumerie. C'est cette comparaison qui suscite les réflexes de la protagoniste.

Pourtant, c'est le souvenir d'Yvan qui déclenche une dernière métamorphose de la truie en femme. La mort d'Yvan demande justice : la mort du directeur et celle de la

¹³² Idem, 142.

¹³³ Idem, 143.

¹³⁴ Kelly Oliver 300, 2002.

mère : « Toute la dernière scène avec Yvan m'est revenue dans le cerveau, ça m'a empli les neurones et le ventre et les muscles, je me suis levée de tout mon corps, de toute ma haine, de toute ma peur, je ne sais pas, de tout mon amour pour Yvan peut-être [...] J'ai tiré deux fois, la première fois sur lui [le directeur,] la seconde fois sur ma mère »¹³⁵.

o. Seizième passage

Une fois le matricide commis, la narratrice reste pour toujours abjecte à la société humaine qu'elle ne peut plus rejoindre. Pourtant, le corps et l'identité de la mère ainsi écroulés, la protagoniste se libère de cette mère dénaturée. Détachée de la société humaine elle peut donc adhérer définitivement à la communauté animale. Ainsi, le dernier passage de *Truismes* la montre-t-il vivant dans la forêt autour des autres sangliers. La Terre Mère lui offre tout ce que la société humaine aurait dû lui fournir : la nourriture, l'abri et la compagnie des autres. Elle nous assure que « Je ne suis pas mécontente de mon sort. La nourriture est bonne, la clairière confortable, les marçassins m'amuse. Rien n'est meilleur que la terre chaude autour de soi, ... l'odeur de son propre corps mélangée à l'odeur de l'humus, les premières bouchées que l'on prend sans même se lever, ... tout ce qui a roulé dans la bauge sous les coups de pattes des rêves »¹³⁶. Par conséquent, en tant que truie elle est libre de jouir de son corps et de la nature.

Dans ce dernier passage son langage retient un lyrisme similaire à celui du passage précédent. En fait, ce langage poétique confirme le surgissement d'une qualité nouvelle chez notre protagoniste : l'humanité. Elle est maintenant plus « humaine » qu'au début de ses aventures picaresques. Pourtant, elle fait maintenant preuve d'une intuition qui l'ancre dans l'univers animal et non pas l'univers des hommes. C'est dans

¹³⁵ Darrieussecq 147, 1996.

¹³⁶ Idem, 148.

l'univers animal qu'elle consolide son identité. Considérant les thèmes exposés dans *Truismes* il semble que Marie Darrieussecq se moque de cette contradiction entre le manque d'identité chez femme qui vit dans le monde des hommes et la femme qui acquiert une identité puisqu'elle devient animal.

Néanmoins, il faut souligner que cette femme qui a maintenant d'identité puisqu'elle vit dans la nature, restera toujours différente. C'est la capacité humaine de penser ainsi que la mémoire qui soutiendront cette distinction entre la truie/femme et les sangliers. Elle est d'une identité hybride puisque « même dans la forêt avec les autres cochons, ils me reniflent souvent avec défiance, ils sentent bien que ça continue à penser comme les hommes là-dedans »¹³⁷.

Marquée par ces facultés, la truie/femme est le seul témoin de ses aventures. En tant que témoin elle doit raconter ; elle doit faire signifier ses aventures dans la métamorphose. Comme Marie Darrieussecq le déclare dans un entretien avec Jeannette Gaudet, « Ce qui déclenche l'écriture chez quelqu'un peut être un événement ponctuel de sa vie »¹³⁸. La protagoniste de *Truismes* reconnaît cet événement comme l'amour d'Yvan, affirmant que « l'envie [d'écrire] me vient quand la Lune monte [...] J'essaie de faire comme me l'avait montré Yvan, mais à rebrousse-poil de ses propres méthodes : moi c'est pour retrouver ma cambrure d'humain que je tends mon cou vers la Lune »¹³⁹.

Ainsi, l'acte d'écrire témoigne-t-il avant tout de l'éternel amour que notre narratrice ressent pour le seul personnage avec qui elle a véritablement partagé la métamorphose : Yvan. L'expression « à rebrousse-poil » souligne l'importance de leur

¹³⁷ Idem, 141. Jeannette Gaudet s'appuie sur la même notion dans son article "Dishing the Dirt: Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes*."

¹³⁸ Gaudet 111, 2002.

¹³⁹ Darrieussecq 148-149, 1996.

relation puisque c'est le mimétisme du comportement d'Yvan qui soutient la transformation finale de la narratrice. Cette métamorphose suprême s'énonce à travers l'évolution mensuelle de la truie en écrivaine. C'est une évolution plutôt qu'une métamorphose puisqu'en tant qu'écrivaine, la protagoniste dépasse la métamorphose animale. La dernière phrase qui dévoile cette évolution cache aussi un dernier dédoublement de la langue. Le mot « cambrure, » signifiant une « courbure de la taille vers la poitrine et vers les hanches, »¹⁴⁰ rappelle les multiples moments du passage de l'état humain à l'état animal. Pourtant, « cambrure d'humain » indique le renversement de la courbure, le retour à la femme.

¹⁴⁰ Larousse 258, 2002.

Conclusion

Arrivés à la fin de nos aventures dans *Truismes*, il est temps d'en tirer les conclusions. Ce travail s'était proposé d'exposer le monde fantastique de *Truismes* comme un monde où les excès, l'abject et l'ignorance se mélangent d'une manière caricaturale et chaotique. En nous appuyant sur une analyse langagière de ce roman, on a montré que, bien que simple et sans profondeur, il est le signe, en fait, d'un dédoublement.

Ce dédoublement se révèle d'abord à travers l'extrême manipulation langagière de l'auteur. C'est-à-dire que le langage enfantin de la protagoniste témoigne en fait du pouvoir stylistique de Marie Darrieussecq qui a réussi à s'abaisser au niveau de l'ignorance de sa protagoniste sans cependant compromettre l'objectif de son travail. Cette manipulation se base sur la juxtaposition d'un langage « adulte » au caractère ignorant de la narratrice. L'auteur crée ainsi un décalage entre la parole de la narratrice et les attentes des lecteurs. Le langage devient à la suite abject puisqu'il expose cette contradiction.

Cette division linguistique avance aussi des questions sur la condition humaine et sur le rôle de la femme dans la société, de même qu'il fait allusion aux commentaires politiques et économiques. C'est une division linguistique qui influence la formation du sujet identitaire. Le dédoublement s'expose dans ce cas à travers le thème capital du roman : la métamorphose. C'est au lecteur que revient le rôle de se débrouiller dans ce texte. Il lui revient la tâche d'ordonner ce que le récit divulgue.

En ce qui concerne la métamorphose, elle expose principalement la double nature de la protagoniste : l'état féminin et la nature animale. Pourtant, la métamorphose de la narratrice ne serait pas possible sans les métamorphoses « cachées » des autres personnages. Or, tous les personnages masculins et féminins ont une double nature plus ou moins évidente.

Ainsi, la double nature du directeur de la parfumerie le présente en charge de ce luxueux établissement. Pourtant, il dirige un marché sexuel, et à la fin il finit par devenir boucher. La « saine » politique d'Edgar expose aussi une double nature. D'un côté, ce personnage réclame la propagation d'un monde plus sain, en même temps que son comportement dévoile un caractère pourri. De la même manière, le comportement de la mère divulgue un dédoublement puisque cette femme n'est pas du tout maternelle, bien qu'elle ait dû l'être. Comme on l'a montré, ces personnages secondaires entraînent notre narratrice dans un échange économique où le corps devient objet de consommation.

En tant qu'objet de consommation, le corps de la narratrice finit par être abject. Il l'est puisqu'il dérange les normes de la société de *Truismes*, ainsi qu'il bouscule les attentes des lecteurs. Le personnage féminin est littérairement difforme, excessif et dégoûtant sans qu'elle le sache. Sa laideur gêne le monde de *Truismes* qui finit par la marginaliser, et son ignorance dérange ou surprend le lecteur.

Revenant sur la double nature des personnages secondaires, il faut aussi remarquer qu'il y en a bien quelques uns qui n'abusent pas de la femme. Ce sont les personnages marginalisés tels que le marabout et Yvan, le loup-garou. Au lieu de profiter de la narratrice, ces hommes l'aident. En plus, en ce qui concerne leur double nature, elle est plutôt corporelle que spirituelle, comme celle de la narratrice. Par conséquent, on peut

caractériser ces deux personnages comme ayant une nature positive, marginalisée et abjecte pour la société du roman. Au fait, dans la logique du texte, ils sont marginalisés et abjects puisqu'ils sont positifs.

Ce dédoublement de la métamorphose montre que l'écriture de Marie Darrieussecq s'appuie surtout vers le corps comme déclencheur de la pensée. Comme on l'a déjà montré, les actions de la mère qui ne participe pas dans la formation identitaire de sa fille, génèrent un être qui est à moitié « formé ». La fille n'a ni model, ni langage pour se former d'identité concrète. Ainsi, une fois détachée de sa mère, la protagoniste de *Truismes* n'est pas capable à se créer une identité qu'à travers son corps. C'est en passant par le corps qu'elle arrive à la fin de ses aventures à se créer une identité qui unit le corps et la pensée, puisqu'elle commence à écrire. L'acte de l'écriture conclut la formation identitaire de notre personnage.

Selon Roland Barthes, « l'écriture, c'est la main, c'est donc le corps : ses pulsions, ses contrôles, ses rythmes, ses pesées, ses glissements, ses complications, ses fuites, bref, non pas l'âme ... mais le sujet lesté de son désir et de son inconscient »¹⁴¹. Pour Marie Darrieussecq, « on n'écrit pas qu'avec sa tête, mais de tout son corps »¹⁴². En plus, c'est l'écriture qui mène à la formation du sujet identitaire. Ainsi, à la fin du roman, ayant vécu à travers son corps une multitude d'aventures, la femme/truie se met à écrire. Grâce à l'écriture, elle est prête à sceller son identité.

Finalement, il faut considérer la valeur féministe ou le manque de valeur féministe de ce livre. Comme on l'a déjà prouvé, la femme comme objet de consommation fait apparaître un monde misogyne. En plus, elle est laide et dégoûtante.

¹⁴¹ Barthes 184, 1981.

¹⁴² Sarrey-Strack 213, 2002.

Pourtant, ces caractéristiques ne sont pas utilisées pour créer l'image d'une véritable anti-héroïne puisqu'elle est tellement ignorante. Isabelle Favre maintient que « la narratrice de *Truismes* n'élève en rien le statut de la femme »¹⁴³. Une telle définition du féminisme semble bien réductrice. Pourtant, voir la narratrice de *Truismes* en tant qu'une femme qui n'exhorte en rien le statut de la femme pourrait être une des manières à lire ce texte.

Personnellement, il me semble que le dessein de Marie Darrieussecq n'a pas été de créer un livre féministe, d'élever le statut de la femme, mais plutôt de traiter les thèmes de la marginalisation et de l'aliénation. Le personnage féminin soutient effectivement ces thèmes puisqu'elle est femme et puisqu'elle les fait parler. La protagoniste sert donc d'outil pour l'auteur. Mais, en fait, la marginalisation et l'aliénation parlent aussi à travers tous les personnages secondaires qui sont abjects pour la société extrême de *Truismes*. À part notre protagoniste, ces personnages sont tous masculins.

Ainsi, le monde bizarre de *Truisme* oscille lui-même entre les différents moyens de signification puisqu'il étale une telle affluence de thèmes et de personnages. Il faut aussi remarquer que l'auteur fait preuve d'une exceptionnelle habilité à utiliser l'humour et l'ironie dans l'exposition de ces thèmes et de ces personnages. Sans cette allure ironique, son livre manquera d'intention. À travers l'humour et l'ironie tout ce qu'on raconté dans *Truismes* devient réellement un truism. Il en résulte un dédoublement du but de ce texte : l'auteur se moque de ce qu'elle révèle en même temps qu'elle est certainement sérieuse. De ce fait, la marginalisation et l'aliénation font que c'est la métamorphose qui donne du sens aux orientations ainsi qu'aux inquiétudes de la génération de Marie Darrieussecq.

¹⁴³ Favre 174, 2000.

Bibliographie

- Barthes, Roland. Le grain de la voix ; Entretien entre 1962-1980. Paris : Seuil, 1981.
- Darrieussecq, Marie. Truismes. Paris : P.O.L, 1996.
- Encyclopedia Mythica. 30 Jan. 2005 <<http://www.pantheon.org/articles/e/egeria.html>>.
- Favre, Isabelle. « Marie Darrieussecq ou lard de la calorie vide. » Women in French Studies 8 (2000) : 164-176.
- Frontnational.com. 30 Jan. 2005 <www.frontnational.com>.
- Gaudet, Jeannette. « Dishing the Dirt : Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes*. » Women in French Studies 9 (2001) : 181-192.
- Gaudet, Jeannette. « Des livres sur la liberté : conversation avec Marie Darrieussecq. » Dalhousie French Studies. 59 (2002) : 108-118.
- Grassin, Jean-Marie. « ABJECT/Abject. » 30 Jan. 2005 <<http://www.ditl.info/arttest/art4794.php>>.
- Kristeva, Julia. Pouvoirs de l'horreur. Paris : Editions du Seuil, 1980.
- Oliver, Kelly. The Portable Kristeva. New York : Columbia University Press, 2002.
- Rey, Alain et Sophie Chantreau. Dictionnaire des expressions et locutions. Paris : Dictionnaires LE ROBERT, 2003.
- Rodgers, Catherine. « Entrevoir l'absence des bords du monde dans les romans de Marie Darrieussecq. » Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ? Ed. Nathalie Morello et Catherine Rodgers. Amsterdam : Editions Rodopi, 2002. 83-103.
- Sarrey-Strack, Colette. Fictions contemporaines au féminin : Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet. Paris : L'Harmattan, 2002.
- Sommant, Micheline, ed. Lexis Larousse de la Langue Française. Paris : Larousse, 2002.

Etudes secondaires

- Frappier-Mazur, Lucien. « Marginal Canons : Rewriting the Erotic. » The Politics of Tradition : Placing women in French literature. Ed. Joan DeJean et Nancy K. Miller. New Haven : Yale French Studies, 1988.

Harrington, Thea. « The Speaking Subject in Kristeva's *Powers of Horror*. » Hypatia 13 (1998) : 138-157.

Jordan, Shirley. « Saying the unsayable : identities in crisis in the early novels of Marie Darrieussecq. » Women's writing in contemporary France. Ed. Gill Rye et Michael Worton. Manchester : Manchester University Press, 2002. 142-153.

Nettlebeck, Colin W. « Novelists and their engagement with history : some contemporary French cases. » Australian Journal of French Studies 35.2 (1998) : 243-257.

Phillips, John. Forbidden Fictions – Pornography and Censorship in Twentieth Century Literature. London : Pluto Press, 1999.

Sadoux, Marion. « Marie Darrieussecq's *Truismes* : Hesitating between Fantasy and Truth. » Journal of the Institute of Romance Studies 7 (1999) : 197-203.

Schultz, James A. « Classical Rhetoric, Medieval Poetics, and the Medieval Vernacular Prologue. » Speculum 59.1 (1984) : 1-15. 20 Mars 2005
<<http://www.jstor.org/>>.

Smith, Anne-Marie. Julia Kristeva – Speaking the Unspeakable. London : Pluto Press, 1998.

Vita

Carla Bota was born in Bucharest, Romania, on April 22, 1980, the daughter of Aurel and Liliana Bota. In 1996, she moved with her family to Chicago, Illinois, where she attended Hinsdale Central High School. In 1998 she entered University of Illinois at Urbana-Champaign where she majored in French with a minor in east Asian languages and cultures, with an emphasis on Japanese. From 2000 to 2001 she was enrolled at l'Université Catholique de Paris in France. She graduated *Magna cum Laude* and with High Distinction in French from University of Illinois in May 2002. In August 2003 she entered Louisiana State University where she is pursuing a doctorate in French studies.