



Sandrine Cherat

Truismes de Marie Darrieussecq : (Dé)formation des images, (D)ef(f)iciencie du langage

ON MARIE DARRIEUSSECQ'S *TRUISMES*:
(DE)FORMATION OF IMAGES, (D)EF(F)IENCY
OF LANGUAGES

ABSTRACT

Truismes by Marie Darrieussecq seems particularly interesting when tackling the topic of the “betrayal of images, deficiency of language”, as her work enables a distortion of the subject and suggests an axiological treatment. Indeed, the animal metamorphosis is firstly viewed as a diminishing of the being (the impermanence of the image “betraying” the being), then it turns out that the new image is more in harmony with the narrator’s interiority. It is the same with language which mirrors the users’ everyday nature. The social language of the narrator withers according to the metamorphosis until it sinks sometimes into a most radical form of aphasia.

KEYWORDS

Metamorphosis; Image; Language; Woman-sow; Society.

SANDRINE CHERAT

Université Bordeaux Montaigne, France
lam.sand@yahoo.fr

Truismes de Marie Darrieussecq se présente comme une curieuse dystopie dans laquelle la narratrice, malmenée par une société qui la rejette, relate sa métamorphose en truie, chacune des étapes déformantes menant paradoxalement à son affranchissement social. Elle opte pour le devenir-animal et trace de son « écriture de cochon », sur l’épiderme du papier, les lignes de fuite de son devenir. Profondément altéré dans sa représentativité, le corps de la narratrice anonyme est engagé dans un double processus : celui de la fictionnalisation du réel et celui de la modification du MOI. Cette œuvre autoréflexive actualise l’obsession que l’auteure voue au corps pour interroger les thèmes de l’absence à soi-même, des rapports de l’être aux mots, au corps sexué, dans la reconquête de nouvelles identités corporelles et psychiques.

Se prêtant parfaitement au sujet « trahison des images, déficience du langage », l’œuvre darrieussecquienne dramatise chacun de ces motifs et envisage leur réversibilité au cœur de la diégèse : ainsi, l’animalisation n’est plus envisagée sous le mode de l’amenuisement de l’être, mais se présente comme un surplus d’humanité. De la même manière, la perte de l’immédiateté du langage mène la femme-truie à l’acquisition d’un langage supérieur, celui de l’écrivaine.



Comme la représentation de la pipe était l'allégorie permettant à Magritte d'exprimer des réflexions d'un tout autre ordre, la métamorphose truismique ne sera ici qu'un prétexte pour aborder des thèmes beaucoup plus grinçants.

I. Portrait de la narratrice en anamorphose

1. L'impermanence de l'image

Truismes est l'histoire d'une métamorphose, vécue comme une trahison, l'enveloppe corporelle de la narratrice faisant faux-bon à son intériorité pour donner à voir un personnage romanesque se construisant, à travers les mutations de son corps : « Parfois j'avais d'étranges éclairs de certitude, une lucidité qui me montait du ventre » (p. 29). Si pour Deleuze « l'image n'est pas un objet, mais un processus », le processus graduel de la métamorphose occupe ici la totalité de la diégèse, faisant coexister dans un espace de l'entre-deux des entités incompatibles. Monstre hybride, la femme-truie se situe à la croisée de deux règnes et s'écarte des règles fixées par la nature pour devenir un être indéfinissable, en proie à ce que Pierre Lévy nomme « la virtualisation » autrement dit « le mouvement même du 'devenir autre' – ou hétérogénèse – de l'humain¹ ». Extériorisant l'être le plus intime, les mutations corporelles que subit l'héroïne reflètent sa double nature – humaine et porcine – comme pour matérialiser la métaphore usuelle de la « femme cochonne ». Par une sorte de réversibilité métaphorique, l'intériorité devient perceptible et révèle les profondeurs de l'être qui exsudent à la surface. Ainsi, pulsions et instincts prennent le pas sur le reste et viennent rompre l'équilibre de la bipartition classique – corps et esprit –, sans que l'un

ne puisse prendre le contrôle sur l'autre : « Je sentais que c'était mon corps qui ne suivait plus, mon corps avec cette absence de règles » (p. 29). Déstructuré, le corps féminin exprime alors sa dépossession en terme de symptômes. Or, le premier de ces symptômes est sans doute l'épaississement généralisé de sa masse corporelle : « La chair ressortait trop » (p. 31) peut observer la narratrice, la laideur se situant du côté du *trop visible*, de l'excédent, la truie exhibant une chair débordante faite de replis et d'orifices (cf. protubérance de l'appareil génital de la femme-truie). Puis, surviennent d'autres manifestations physiques reliant la femme à l'animal : les seins surnuméraires, l'épaississement de la peau, l'apparition d'une pilosité anormalement drue, remettent en question les limites physiologiques de l'humanité. Parce que la peau est l'élément favorisant la mise en contact de l'être avec le monde, celle-ci, en plus d'être un élément changeant, exprime dorénavant le glissement identitaire de la narratrice.

Comme l'image de la truie n'est pas une représentation analogique flatteuse de la féminité, les changements corporels que subit la protagoniste ne sont pas vécus sans heurt. Ainsi, la métamorphose est d'abord assimilée à une maladie inconnue. Symptomatiquement, il est à noter que Marie Darrieussecq a écrit *Truismes* conjointement à la lecture de l'œuvre d'Hervé Guibert pour qui « [i]l n'y a rien de plus narratif qu'une maladie ; on la suit de symptômes en symptômes, de rémissions en aggravations ». Et Guibert d'ajouter :

Une maladie, c'est une histoire. Et je me suis dit qu'il était très simple, au fond, de suivre la progression de cette « maladie de la truie » dans un corps de femme et que je pouvais très concrètement décrire des symptômes, la peau qui se transforme, les poils qui poussent ou le nez qui grandit.²



Tour à tour, la narratrice dévoile et rejette les hypothèses rationnelles susceptibles d'élucider ses changements corporels : pour le développement du nouveau mamelon, l'explication médicale serait l'usage des onguents du marabout ; en ce qui concerne les modifications cutanées, la dermatologue alléguerait les maladies qui traînent au square que fréquente la jeune femme. Pour contrecarrer le processus de la métamorphose, la narratrice a recours au corps médical, puis à l'exorcisme, pour que ceux-ci la ramènent de force à la normalité cosmétique du corps, censée camoufler la nature féminine. Le recours aux produits de beauté métaphorisent donc les mécanismes de défense mis en œuvre contre un mal qui contamine chaque parcelle du corps de l'héroïne : « J'ai eu droit à des fonds de poudre et je m'en suis mis tous les matins, ça atténuait un peu mon côté fermière à joues rouges » (p. 31). Si dans le contexte socio-cosmétique de *Truismes*, les produits de beauté et les parfums figurent des instruments de normalisation, ceux-ci s'avèrent inefficaces sur la jeune femme qui développe de violentes allergies. Dans cette œuvre poétisant la défaite esthétique, Marie Darrieussecq travaille la notion de « dire l'indicible » en présentant un corps en excès, incarnation de l'abject que l'héroïne combat alors même qu'elle l'incorpore :

Je voyais le directeur arracher ma blouse et hurler de rire en découvrant six tétines au lieu de mes deux seins. C'est ce cauchemar-là qui m'a fait me réveiller en sursaut. J'ai couru vomir à la salle de bain mais l'odeur des rillettes m'a soulevé le cœur encore plus. (p. 64)

Dans son essai sur l'abjection, Julia Kristeva explicite la nécessité d'expulsion de l'abject en ces termes :

Spasmes et vomissements qui me protègent.
Répulsion, haut-le-cœur
qui m'écarte et me détourne de la souillure, du cloaque, de l'immonde.
Ignominie de la compromission, de l'entre-deux, de la trahison. Sursaut fasciné qui m'y conduit et m'en sépare.³

« Je m'expulse, je me crache, je m'abjecte⁴ », afin d'expulser ce JE intérieur étranger que je deviens. La femme truismique « accouche donc d'elle-même dans la violence, le rejet et la 'protestation muette du symptôme'⁵ ».

2. La femme-truie à l'épreuve du miroir

Entité devenue instable, la narratrice mi-humaine mi-animale fait ainsi la douloureuse expérience de l'émergence symptomatique d'une nouvelle apparence physique qui l'éloigne progressivement de ce qu'elle était. Dans la dialectique de *voir* et *d'être vu*, l'ensemble des instances capables de réfléchir son extériorité sont convoquées pour devenir les témoins privilégiés de la modification, tout en générant à leur tour un surplus d'images qui se saisissent du texte comme pour documenter l'obsession de la narratrice envers son corps et renforcer les représentations stéréotypées de la beauté féminine.

Objet traditionnel de la coquetterie, le miroir est censé refléter l'image de manière claire et non déformée, la femme trouvant, dans la contemplation de son reflet, l'assurance de son pouvoir séducteur. En plus de se conformer à cet usage, la narratrice se sert également du miroir comme d'un outil narcissique, sa libido étant exclusivement tournée vers l'image de son corps projetée dans le miroir : « Dans le miroir doré qui donne bonne mine, je me suis trouvée, je suis désolée de le dire, incroyablement



belle, comme dans les magazines mais en plus appétissante » (p. 10). Ces instants de flirt narcissique devant le miroir, à contempler les fragments d'une beauté paroxystique, rendront la chute de l'héroïne d'autant plus lourde, d'autant que le miroir change imperceptiblement de fonction, lui renvoyant une image dénaturée d'elle-même au lieu d'amplifier les signes de la beauté idéale. Ce réflecteur de l'image déformée invite désormais à la réflexion et à la prise de distance de l'héroïne avec son MOI. Agissant comme un révélateur, le miroir dévoile au personnage ce qu'il se refuse à admettre : « J'ai repensé à ce que je n'avais pas voulu voir dans le miroir du marabout, à la petite queue vissée en spirale sur mon derrière » (p. 107). L'image dans le miroir scinde l'être et révèle sa duplicité, « l'opposition conceptuelle entre la forme perceptible extérieure et l'intériorité est insinuée par la perception visuelle déformante qui provoque l'oscillation de la matière entre la forme et l'informe⁶ ». Loin d'être une illusion d'optique, le dédoublement dans le miroir « symptomatise » la métamorphose et incite la narratrice à rechercher sa véritable identité.

Mais ce révélateur identitaire peut s'avérer un instrument aliénant dans une société qui n'accorde de crédit qu'à la surface des choses. Aussi, la narratrice se fait-elle naïvement l'écho de la voix sociale qu'elle incorpore, comme malgré elle. Elle multiplie les expériences autoscopiques pour voir son corps comme de l'extérieur, cet « instrument permet[tant] non seulement de se voir mais d'essayer de voir comment on est vu et de se donner à voir comme on entend être vu⁷ ». Outil capable de confirmer ou infirmer la beauté, l'étape du miroir permet d'évaluer sa propre image avant d'affronter le monde extérieur, les regards et les critiques qui en découlent. Dans la société partiellement imaginée par Marie

Darrieussecq, l'apparence féminine est façonnée par le système social en vue de créer une unité féminine artificielle, dont l'image corporelle tendrait à rejoindre le corps idéal. Complices de l'ordre social, les médias démocratisent insidieusement la beauté féminine et véhiculent des normes esthétiques aussi structurantes que systématisées : « Je subtilisais les crèmes conseillées par les magazines et je les étalais soigneusement sur ma peau » (p. 56). Dans cette société où sévit la dictature de l'image, « [l]a beauté est donnée comme obligation pour la femme, [elle est] la condition même de son existence et de sa reconnaissance⁸ ». Comme la femme truismique est un « être pour autrui », les modifications de son apparence ont des conséquences catastrophiques sur son être social : l'industrie de la beauté contraint la narratrice à se mettre en scène en tant qu'objet désirable grâce à l'usage de produits cosmétiques servant à domestiquer son corps, à assurer son exploitabilité sexuelle et sociale. Or, elle est incapable à se conformer à l'image féminine répandue dans les publicités et des magazines cosmétiques ; pire, elle dévie de la norme esthétique environnante et s'expose à des maux terribles : « Je ne pouvais jamais être au diapason de mon corps, pourtant Gilda et Ma beauté ma santé [...] ne cessaient de prévenir que si on n'atteignait pas cette harmonie avec soi-même, on risquait un cancer, un développement anarchique de cellules » (p. 55). Dans cette société hygiéniste attirée par les anomalies, la narratrice est punie d'exclusion, puis érigée en image-repoussoir pour servir la propagande électorale d'Edgar⁹.



II. Troubles langagiers et émergence symptomatique d'un nouveau langage

Si l'apparence de l'héroïne est profondément altérée par la métamorphose, son langage lui-même se transforme, dès lors qu'il cesse d'être significatif. Dans *Truismes*, Marie Darrieussecq tente d'« arracher le langage au sens tout fait¹⁰ » et opère un déplacement : le langage de la narratrice se *déterritorialise*¹¹ pour échapper à la loi des signes.

1. De l'instabilité langagière à l'animalité du langage...

L'écriture darrieussecquienne se tient à la source du langage ; grâce à lui, l'auteure imagine les situations romanesques des plus abracadabrantes. Ainsi, l'histoire de *Truismes* se construit autour de la littéralisation¹² d'une expression figurée : celle d'une femme aux mœurs légères se transformant en l'animal porcin qui la symbolise, dans le maintien de l'ambiguïté entre la métaphore et la métamorphose. Aussi, un véritable bestiaire langagier accompagne la métamorphose et prend la forme d'images issues de locutions comme : « mettre la puce à l'oreille », « faire la queue », « appeler un chat un chat », « sentir le fauve »... Le langage même de la narratrice incorpore progressivement des termes habituellement réservés au monde animal : ainsi, entourée de « mâles » la femme-truie est « restée femelle malgré tout », avec des habitudes de « chatte en chaleur ». Désormais, elle « brait », « flaire », « s'ébroue », « s'étire les jarrets » ou se fait « flatter la couenne ». Les insultes à son propos sont-elles aussi animalisées puisque la narratrice est tour à tour taxée de « petite grue », de « grosse vache ». Ces éléments forment une isotopie qui immerge le lecteur dans le merveilleux pour imposer et justifier l'idée saugrenue de la

métamorphose. Bien plus qu'une femme-truie, la femme truismique est un paradigme, comme l'histoire dont elle est issue, faite de bribes de phrases et de tournures bigarrées. En tant que provocation figurative, le porc est un animal capable de démystifier et de déjouer le pesant appareil des signes, en vertu de cette vérité née d'une métamorphose acceptée : « Les cochons c'est très raisonneur aussi » (p. 199). Ces dérèglements que subit son humanité affligent également l'entourage professionnel de la narratrice puisque les mutations qu'elle vit de l'intérieur se transmettent à ses clients qui adoptent « une attitude fermière » à son contact : « Il leur venait un appétit pour ainsi dire bestial [...] les clients sont devenus comme des chiens » (pp. 37-38), ce qui n'est pas sans évoquer ce que Freud nomme le *Triebrepsentanz*, autrement dit les représentations capables de susciter la pulsion.

Si le langage n'est pas le terrain de prédilection de notre héroïne – qui se contente de reprendre des formules toutes faites dont les implications lui échappent – la dérive progressive du sens est une des conséquences directes de la métamorphose, l'univers de la narratrice perdant de son adhérence au réel, au gré des mutations de son corps. Ayant reçu une instruction sommaire, le langage de l'héroïne est peu développé : l'usage récurrent de formules agrammatiques telles que « comme qui dirait », « pour ainsi dire », les rétroactions comme « je veux dire » ainsi que les multiples tentatives de rallier le lecteur à sa cause, marquent ses hésitations, ses difficultés à s'exprimer, donc à se dire. À ces difficultés originelles, viennent s'ajouter les confusions mentales liées à son appartenance à deux règnes, l'héroïne se disant « [embrouillée] dans [ses] états » (p. 55). Force est de constater que si ses sens sont en éveil, son esprit est, quant à lui, atrophié.



Progressivement, soit les mots se changent en sons inarticulés puisqu'elle « pousse [...] des cris du ventre » (p. 140) et « grogne [...] d'un air féroce » (p. 148), soit son langage subit des dégradations, comme le montre ce mauvais usage du participe passé : « Je me suis repentue aussi fort que j'ai pu » (p. 98) ou les multiples fautes qui essaient la langue scripturale. Si l'on peut attribuer ces erreurs grammaticales aux lacunes de l'héroïne, il est également possible qu'elle ait perdu une partie de sa mémoire culturelle, comme le prouve le moment passé dans l'église où elle est incapable de retrouver la suite d'une prière dans un endroit qu'elle appelle le « machin » (p. 97) pour parler du confessionnal. Par moment, la femme-truie perd l'immédiateté du langage pour sombrer dans l'aphasie la plus radicale : « J'ai voulu lier conversation mais je n'ai rien pu articuler » (p. 109). Cette tentative atone d'approche de la femme à la poussette résulte certes de la métamorphose, mais aussi de l'insularité de l'héroïne. Lorsque d'aventure, les mots sortent de sa bouche, elle est sanctionnée par autrui, comme en témoigne l'épisode chez les clochards : « Le soir, j'ai eu droit à une raclée pour avoir menti. Pour une fois que je parlais » (p. 125). C'est que le langage, en tant qu'instrument mis à la disposition de l'homme, est source de tous les dangers : la propagande edgarienne et l'ascension du tyran à la tête de l'État suffisent à expliciter le pouvoir des mots.

Si le corps grotesque se met à parler en étouffant la femme – celle-là même qui est obsédée par les images de l'anormalité, celle qui accepte le joug, celle enfin qui adopte les stéréotypes misogynes –, contre toute attente, la voix féminine resurgira, dans et par l'écrit.

2. La langue scripturale comme seule garante de l'humanité

Précaire, l'identité de l'instance narrative doit faire face à une métamorphose qui compromet à la fois sa crédibilité et ses capacités physiques à raconter l'histoire, la narration étant constamment menacée par de douloureuses dislocations corporelles : « Or tenir un stylo me donne d'horribles crampes » (p. 5). Dans ce récit rétrospectif à narration autodiégétique, la narratrice et la protagoniste entretiennent une relation singulière, puisque suite à la métamorphose, la première se distingue de la seconde : ainsi peut-on noter des changements de registre et des écarts de langue qui peuvent les distinguer littéralement. Les mutations langagières concrétisent les changements qu'apporte la métamorphose : si la narratrice se montre compétente, intelligente et sophistiquée, la protagoniste se caractérise plutôt par une ingénuité que la narratrice ne manque pas de mettre en relief. Genette explique ce processus comme suit : « Comme en tout récit de forme autobiographique, les deux actants [...] [le] Je narrant et [le] Je narré sont séparés [...] par une différence d'âge et d'expérience [ceci] autorise le premier à traiter le second avec une sorte de supériorité condescendante ou ironique¹³ ». Le pacte de lecture que propose la narratrice repose sur la complicité du lecteur, complicité qui structure le roman en vue de créer une situation de communication privilégiée : « En s'excusant auprès du lecteur et de l'éditeur pour l'inconfort qu'elle a pu leur causer, la narratrice recourt aux astuces du discours apologétique [...] [elle] invite donc, et même provoque, le lecteur, en suscitant sa curiosité face à un scandale qu'elle prophétise et au trouble que pourrait causer l'indécence de son récit¹⁴ ». Ainsi réalise-t-elle certaines omissions pour ménager ses effets et montrer un procès en cours



d'élaboration ; aussi, lorsqu'elle se contemple dans le miroir du marabout, la narratrice peut alléguer : « Il est encore trop tôt pour que je vous raconte ce que j'ai vu dans la glace, vous ne me croiriez pas » (p. 43).

La narratrice de *Truismes* est à la recherche d'une nouvelle forme d'expression capable d'extérioriser les nouvelles sensations qu'éprouve son corps : « J'entendais, en haut des arbres, les plumes des moineaux se froisser dans leur sommeil précoce, leurs paupières battre soyeusement dans les derniers réflexes de la veille, et je sentais leurs rêves glisser sur ma peau avec les derniers rayons du couchant » (p. 105). Reflétant la musicalité de la parole et la légèreté de l'esprit, le langage poétique fait voler en éclats les expressions habituelles, pour introduire l'hétérogénéité : « La pression qui pousse vers un ensemble de significations hautement différenciées ou plurielles apparaît comme la revanche des pulsions contre l'autorité Symbolique qui, de son côté, se fonde sur leur refoulement.¹⁵ » La narratrice truismique a donc recours au mythe contre la loi signifiante et travaille, par le biais de l'écriture, à la transgression des frontières matérielles, corporelles et linguistiques pour dire l'indicible, pour représenter l'irreprésentable. Elle semble ainsi réunir les conditions nécessaires pour que soit mis en place son devenir écrivain. Retranchée du monde, elle adhère à l'image que l'on se fait de l'artiste qui se distingue de la norme pour dégager un espace vierge et compensateur où constituer sa propre loi. Ayant touché les bas fonds de soi, la narratrice sort de l'oppression par le langage et construit sa subjectivité en aiguisant son esprit critique : « J'avais pour ainsi dire des avis sur tout » (p. 27). L'épithète de Knut Hamsun, extraite de *Benoni*, est des plus significatives : non seulement, elle place *Truismes* sous le patronage de cette citation, mais de surcroît celle-ci se mue en véritable

protocole de lecture, cette référence faisant du porc un animal anthropomorphique, doué de réflexion alors qu'arrive l'instant fatidique où il prend conscience qu'on le tue. Symptomatiquement, cette référence intertextuelle survient dans le récit au moment où la narratrice découvre l'œuvre, moment charnière dans le récit puisqu'elle décide de changer de mode de vie dans l'acceptation des mutations truismiques de son corps. Paradoxalement, l'acte de lire déclenche le changement d'état mental et transforme la narratrice de l'intérieur, en un être humain accompli. La lecture, puis l'écriture sont des activités qui lui permettent de conserver son humanité, faite de langage et de discours, seules instances capables d'assurer la permanence de l'ego, le maintien du sujet parlant et la conscience réfléchissante. En devenant truie, la narratrice exploite paradoxalement des capacités humaines jusqu'alors ignorées, « [l']artiste et la bête se rencontr[ant] et se reconnaiss[ant] dans cette zone indéterminée, interlope, où les frontières morales et intellectuelles perdent leur validité¹⁶ ». Comme *Truismes* est une transposition de l'aventure de créateur, cette métamorphose s'inscrit dans son devenir d'artiste, puisqu'en écrivant, la narratrice s'écrit et décrit la métamorphose qui a permis la libération de son écriture. Elle s'assimile alors à son œuvre, c'est-à-dire à un corps nouveau, un corps érigé au rang de signe textuel essentiel. Barthes, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, nous inviterait à analyser le corps de la protagoniste truismique comme réceptacle du désir de lire et d'être lu, à travers lesquels se lirait en filigrane la force désirante du texte.



III. Ceci n'est pas une truie : lecture allégorique de la fable

Comme toute création implique une pré-connaissance du monde, si le personnage représente « le point d'ancrage essentiel de la lecture¹⁷ », alors il draine dans son sillage toute une dimension référentielle liée à la société dans laquelle il a vu jour. Ainsi pouvons-nous nous demander si le corps de l'héroïne se transforme au contact de cette société corrosive ou s'il suit ses propres tendances en latence, en quête d'autonomisation.

1. Esthétique du trompe l'œil : ceci n'est pas une truie

Si l'on veut aborder la métamorphose dans sa dimension allégorique, il faut alors admettre que ce qui est représenté n'est pas ce qui est. Appelant au déchiffrement, les pérégrinations truismiques de la jeune femme n'appartiendraient donc qu'à l'intrigue de surface, le véritable intérêt du récit se situant sur le nécessaire retour sur soi pour aborder sa vie et surtout lui donner du sens. La fable scandaleuse qui est contée ne serait alors qu'un texte-prétexte par lequel le dédoublement matérialiserait la prosopopée, c'est-à-dire le surgissement d'une nouvelle instance de discours qui ne trouve d'autre voie que celle de l'altérité la plus radicale pour occuper le devant de la scène du sens. Le titre même choisi par Marie Darrieussecq illustre cette hypothèse : son ambiguïté sémantique peut s'interpréter comme une mise en corrélation tensive de plusieurs niveaux de signification enkystés et mis en relation dans un même signifiant. D'un étymon anglais (« truism » venant de « true »), « truisme » désigne une vérité qui inclut péjorativement la notion d'évidence si

communément partagée qu'elle en devient banale. Toutefois, si l'on considère ce terme comme un mot-valise reflétant l'indécence à l'œuvre dans le récit, alors « truisme » pourrait tout aussi bien renvoyer à la transformation littérale en truie. Aussi, le suffixe « -isme » inscrirait-il l'œuvre dans la conceptualisation généralisante, le cas particulier s'insérant dans une catégorie plus large érigée en système. Cela se voit renforcé par la marque du pluriel qui fait basculer la généralisation du côté de la pluralisation : il ne s'agira donc plus d'un cas isolé de métamorphose, mais d'une pluralité de devenir-cochon. Cette œuvre aurait donc pour vocation de représenter un ensemble de vérités évidentes sur l'homme, en l'occurrence ici l'ensemble des tendances activement cruelles et obscènes qui recouvre la notion d'humanité. Parce que la sauvagerie est attenante à l'humain, ce récit de modification se double d'un conte à visée morale dans lequel on peut voir poindre des intentions de satire sociale.

2. Adéquation de l'image au milieu

Truismes est l'histoire fabuleuse d'une métamorphose qui n'est autre que le développement d'une expression courante qui la contient. Il s'agit de la métamorphose d'une métaphore, le personnage étant transformé en une métaphore qui définit le caractère essentiel de son moi : la « cochonne » faisant référence à l'incurie, à l'absence de bonnes manières, aux goûts outranciers pour la nourriture et le sexe. La linéarité rétrospective du récit place cette métamorphose dans un rapport de causalité, celle-ci apparaissant comme un châtiement par amoindrissement de l'être. La vie désordonnée que mène le personnage et l'ambiguïté de sa situation professionnelle – salon de massage où se pratiquent des extras sexuels – rendent son corps complice de toutes les turpitudes sociales. Dans cette



société normative régulée par le poids de la loi, de la famille et de la religion, la profession transgressive de l'héroïne abouche vers une existence en marge. Si la mission de l'ordre social est celle de fixer les identités aléatoires, le corps de la femme-truie y sera rétif, pire encore, il se révélera être un puissant déstabilisateur d'identités. Ainsi, dans un rapport analogique, la femme truismique présente toutes les qualités symboliques attachées habituellement au cochon. Comme le porc symbolise la goinfrerie, la voracité qui dévore et engouffre tout ce qui se présente à lui, la narratrice peut prétendre : « J'aurais mangé n'importe quoi. J'aurais mangé des épiluchures, des fruits blets, des glands, des vers de terre » (p. 63). Incarnant symboliquement l'ensemble des instincts vils, le cochon manifeste les tendances obscures qui sommeillent en l'homme et qui prennent les formes de l'ignorance, de la gourmandise, de la luxure et de l'impudicité, tendances parfaitement illustrées par l'héroïne darrieussecquienne. Traditionnellement, la métamorphose en porc se présente comme un instrument de la Chute, la laideur n'étant rien de moins qu'une déficience ontologique exprimant l'étendue des dégradations qui entament l'âme. Diabolisée, l'héroïne est sujette aux investigations religieuses :

[Le prêtre] m'a dit que j'étais damnée pour toujours [...] que j'étais une fille perdue [...]. Il s'est écarté et il a pointé deux doigts sur moi, il a dit que j'étais une créature du diable [...]. Il me scrutait pour ainsi dire. « La marque de la bête ! » Il a hurlé. (p. 34)

Se reliant à l'imaginaire de la faute, la bestialité et les dysfonctionnements du corps sont le reflet du désordre et de l'anarchie qui ont pris leurs quartiers dans les tréfonds de l'être. Attachés à l'imaginaire de la Chute, les égouts où se terre

l'héroïne et la boue dans laquelle elle se vautre, symbolisent son état d'impureté et d'indignité. Si la métamorphose ravage d'abord l'intériorité de l'héroïne, celle-ci se propage ensuite vers l'extérieur, la femme-truie synthétisant tous les dangers qui menacent l'humanité. Licenciée par ignorance, elle initie aux joies d'une sexualité libérée et altère les modes comportementaux de ses clients, ceux-ci se trouvant affublés de symptômes animaux : « Certains commençaient à braire, d'autres à renifler comme des porcs et de fil en aiguille ils se mettaient tous, plus ou moins, à quatre pattes » (p. 28). S'opposant aux attentes sociales, la métamorphose se lit comme l'expression monstrueuse des désirs soudainement libérés et réaffirmés : « Avec les nouveaux [...] je pouvais désormais travailler mon rythme, me laisser aller, pousser les cris que je voulais » (p. 48). Contraint dans la position d'objet passif (la sexualité de la femme devant rester inaudible et invisible), ce corps pour « autre-truie » s'éveille transgressivement au plaisir sexuel : les paramètres de la sexualité féminine sont alors modifiés, la femme-truie en chaleur étant pourvue d'un sexe proéminent : « J'avais pour ainsi dire une vue imprenable sur ma vulve, et je trouvais qu'elle dépassait étrangement » (p. 73). Or, la politique en faveur d'un monde « plus sain » d'Edgar commande l'extermination systématisée de tout ce qui excède la norme sociale pour éviter la pollution : parce qu'inassimilable à cette politique, l'exclusion sociale de la narratrice se radicalise et mène à l'exclusion de l'espèce.

Mais la métamorphose peut ainsi apparaître comme un mécanisme de défense érigé contre un système social oppressif et dysfonctionnement, à travers le discours de la société (celui de l'héroïne) sur la société (celui de la narratrice). Au cœur de cette vision apocalyptique de la société, la



modification truismique sert de médiateur à la métamorphose des personnages qui gravitent autour de l'héroïne. En devenant animale, elle révèle la vraie nature de ceux qui se targuent d'être des parangons l'ordre social qu'il s'agisse du directeur de la parfumerie, d'Honoré, son petit ami, d'Edgar le président de l'ordre nouveau, « le corps féminin [devenant alors] un champ de bataille où s'affrontent pouvoir politique et privé, social et sexuel, un 'palimpseste' de plus en plus écorché où s'entrecroisent les inscriptions de discours contradictoires¹⁸ ». La métamorphose actualise ainsi des tendances latentes de chacun et libère une violence jusqu'alors réprimée. D'une sauvagerie fardée, la société humaine est marquée par le refus systématique de tout ce qui menace son organisation. *Truismes* mettant en scène l'envers puant d'une société aseptisée, le directeur de la parfumerie apparaît comme une caricature de l'employeur-exploiteur, dont le métier sert d'exutoire à son désir de domination, puisqu'il abuse de la situation instable et précaire de la jeune femme : « Le directeur de la chaîne tenait mon sein droit dans une main, le contrat dans l'autre main » (p. 8). Dans cette société machiste où les jeux de domination persistent et où la violence sert de base à la différenciation maximale des sexes, le corps de la femme est souvent perçu comme de la chair comestible, un bien de consommation parmi les autres. Marie Darrieussecq file l'analogie au point d'assimiler la chair à de la viande : ainsi, sous les traits du boucher fasciste, le directeur, aux côtés de la mère dénaturée, devient un propriétaire d'abattoirs. Loin de l'immédiateté de rapport entre un patron et sa salariée, l'institution politique elle-même joue un rôle déterminant puisque la machine électorale exploite l'état truismique de la protagoniste – devenue la poster girl de la campagne présidentielle – pour mettre en

évidence le manque de santé qui prévaut dans la société pré-edgarienne. Glissant imperceptiblement du corps sexuel au corps politique, « le corps féminin n'est plus le signifiant du sexe, mais devient le dispositif de la politique¹⁹ ». Parodiant le discours *wellness*, la politique en faveur d'un monde plus sain d'Edgar consiste en un renforcement de la normalité, normalité qui exclut bien sûr le corps de la narratrice figurant comme un contre-exemple. La politique d'Edgar – qui n'est pas sans évoquer le nazisme²⁰ – vise à exterminer les groupes marginaux dont la narratrice fait partie depuis la modification, celle-ci s'en trouvant finalement amoindrie au regard des transformations drastiques que subit la société. Par son aspect subversif, la métamorphose et la logique animale qui lui est adjacente apparaissent donc comme un renversement de l'ordre et une tentative d'échapper à l'asservissement qui est le lot de l'humanité, car « l'animal permet de faire reculer [...] les limites de la personne humaine [et] propose des lignes de fuite qui font fuir les systèmes trop compacts, les appareils trop bien huilés, les 'chaînes trop signifiantes', soit tout ce qui nous gave de signes, nous oriente de force, nous enlise dans la torpeur d'évidences absurdes de puissances arrogantes, bref l'univers Kafkaïen²¹ ». Pour Deleuze, le Devenir animal est un mouvement qui trace des lignes de fuite, franchit des seuils, en vue d'atteindre un continuum d'intensités où toutes les formes et significations se dissolvent au profit d'une matière non formée, de flux déterritorialisés, de signes asignifiants. Par la déconstruction des stéréotypes attachés au féminin, l'héroïne est un sujet en devenir qui s'affranchit de tous les modèles culturels pour promouvoir son MOI.



Conclusion

À travers le récit de cette lente mutation, force est de constater que le titre de cette œuvre n'a pas tenu ses promesses, puisque la femme-truie n'a pas été recouverte par les truismes qui atmosphérisent la société edgarienne, mais s'en est affranchie. Si la métamorphose de la femme en truie fait référence aux stéréotypes malsains qui ont longtemps été associés au féminin, ceux-ci se trouvent alors démythifiés dans et par la narration, balayant tour à tour l'ensemble des idées reçues attachées au féminin. Parvenue au terme de ses pérégrinations, la narratrice porcine, plus humaine que ses semblables, développe une intelligence hors norme qu'elle sublime par l'écriture, le langage servant de médiateur entre la nature et la civilisation. Dans une poétique de l'impossible, le corps textuel rejoint le corps romanesque et fait de celle qui n'était qu'un être pour « autre-truie » un sujet à part entière.

Bibliographie

Un thème, 3 œuvres : l'animal et l'homme, Paris, Belin sup, 2004.

Noëlla Baraquin, Michèle Douerin, France Farago, Chantal Moubachir-Genin, Gilles Vannier, *L'Homme et l'animal*, Paris, Armand Colin, 2004.

Carla Bota, *Marie Darrieussecq et ses truismes*, University of Illinois, 2002, www.etd.lsu.edu/docs/available/etd-05252005-170310/.../Bota_thesis.pdf.

Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006.

Marie Darrieussecq, « Comment j'écris », entretien avec Jean-Marc Terrasse, juin 2013.

darrieussecq.arizona.edu/sites/darrieussecqweb.arizona.../files/terrasse.pdf.

--, *Truismes*, Paris, P.O.L, 1996.

Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Paris, Grasset, 1993.

Gérard Genette, *Discours du récit*, Coll. « Points Essais », Paris, Seuil, 2007.

Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.

Julia Kristeva, *Les Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

Zishad Lak, *Vraisemblance et métamorphose : Truismes de Marie Darrieussecq et La Femme changée en bûche de Marie Ndiaye*, www.theses.ulaval.ca/2012/28867/-28867.pdf.

Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte & Syros, 1998.

Chantal Pouliot, « Le Corps et les cinq sens dans *Truismes et la Naissance des fantômes* de Marie Darrieussecq », 2000, www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/MQ60745.pdf.

Martina Stemberger, « Des parfums en tout genre : philosophie de l'odorat dans *Truismes* de Marie Darrieussecq », <https://usolar.univie.ac.at/get/o:244172>.

Notes

¹ Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 1998, p. 10.

² Marie Darrieussecq, « Comment j'écris », entretien avec Jean-Marc Terrasse, juin 2013 : darrieussecq.arizona.edu/sites/darrieussecqweb.arizona.../files/terrasse.pdf

³ Julia Kristeva, *Les pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 10.



⁴ *Ibidem*, p. 11.

⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁶ Chantal Pouliot, « Le corps et les cinq sens dans *Truismes et la Naissance des fantômes* de Marie Darrieussecq », 2000, www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/MQ60745.pdf, p. 20.

⁷ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 74.

⁸ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Paris, Grasset, 1993, p. 76.

⁹ L'héroïne devient un argument esthétique et moral, pour appuyer le slogan « pour une société plus saine ».

¹⁰ Noëlla Baraquin, Michèle Douerin, France Farago, Chantal Moubachir-Genin, Gilles Vannier, *L'Homme et l'animal*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 130.

¹¹ Terminologie de Gilles Deleuze.

¹² Terminologie de Tzvetan Todorov.

¹³ Gérard Genette, *Discours du récit*, Coll. « Points Essais », Paris, Seuil, 2007, pp. 264-265.

¹⁴ Zishad Lak, *Vraisemblance et métamorphose : Truismes de Marie Darrieussecq et La Femme changée en bûche de Marie Ndiaye*, www.theses.ulaval.ca/2012/28867/-28867.pdf, p. 15.

¹⁵ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, p. 183.

¹⁶ *Un thème, 3 œuvres : l'animal et l'homme*, Paris, Belin sup, 2004, p. 219.

¹⁷ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998, p. 261.

¹⁸ Martina Stemberger, « Des parfums en tout genre : philosophie de l'odorat dans *Truismes* de Marie Darrieussecq », <https://usolar.univie.ac.at/get/o:244172>, p. 106.

¹⁹ Carla Bota, *Marie Darrieussecq et ses truismes*, University of Illinois, 2002 : www.etd.lsu.edu/docs/available/etd-05252005-170310/.../Bota_thesis.pdf, p. 27.

²⁰ Knut Hamsun était un auteur norvégien nazi.

²¹ Noëlla Baraquin, Michèle Douerin, France Farago, Chantal Moubachir-Genin, Gilles Vannier, *L'Homme et l'animal*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 129.