

Table des matières

Introduction	3
Chapitre I	10
Corps et réel : conflit des limites.....	10
A. Appel et rejet de la nomination	11
1. Truismes et Clèves : une région de silence.....	12
Un obstacle à la nomination.....	12
Silence du corps dans le rapport au masculin.....	17
2. Tom est mort et Naissance des fantômes : rejet de l'intelligible.....	21
Entre quête de sens et rejet de la nomination	22
Renoncer à communiquer.....	25
Tom est mort : la factualité du corps mort.....	28
3. Exercice de nomination biologique	30
B. Refus de l'irréversibilité.....	37
1. Naissance des fantômes : remodeler le corps.....	38
2. Truismes : contre l'état actuel du corps.....	41
3. Clèves : la transformation comme excès.....	44
4. Tom est mort : rejet de la transformation post-mortem du corps.....	46
C. Déchirement, pénétration et menaces de mort	49
1. Naissance des fantômes et Tom est mort : les représentations de la perte.....	50
Hantise de la défusion.....	51
Lieux imaginaires du corps propre : les territoires envahis.....	54
La subsistance désespérée d'un monde perdu.....	56
2. Clèves : division du monde et irruption de la violence	58
La division sexuelle : objectivation comme l'Autre du désir.....	59
La pénétration : violation du corps propre	62
3. Dégout et menace de mort dans Truismes.....	65
Chapitre 2.....	71
Incorporation et subversion de la norme.....	71
A. Marginalité du corps social et politique.....	72
1. La norme du corps « sain » : dynamique d'inclusion et d'exclusion du malsain.....	73
2. Le corps marginal.....	78

3. Naissance des fantômes : imaginaire social du corps de l'épouse.....	84
4. Tom est mort : Corps étranger et corps institutionnel.....	88
B. Démasquer la norme.....	95
1. Truismes : Entre dégoût et sain, les contradictions de la sexualisation du corps féminin....	97
Une métamorphose allégorique.....	97
Contradictions de la norme phallogénique du corps.....	100
Le corps-truie : corps politique, corps de politique	103
2. Clèves : impureté et subversion.....	107
Un destin impur.....	107
Idéal du corps pur.....	113
3. Naissance des fantômes. Le fantastique : critique du corps social.....	116
4. Tom est mort : Scandale autour du corps mort.....	122
C. Fragiliser les limites.....	126
1. Naissance des fantômes : redistribution des limites	127
2. Tom est mort : le corps errant.....	132
3. Clèves : Les corps dé-genrés de Bihotz et Solange.....	136
4. Truismes : corps monstrueux, corps mutant.....	141
Conclusion.....	149

Introduction

Jean-Luc Nancy publie en 1999 un texte intitulé *L'intrus*, en réponse à une commande sur « la venue de l'étranger ». Dans ce texte, le philosophe décline une poétique et une éthique de « l'intrus », cette présence étrangère et étrange née de l'expérience d'une greffe du cœur :

L'intrus s'introduit de force, par surprise ou par ruse, en tout cas sans droit ni sans avoir été d'abord admis. Il faut qu'il y ait de l'intrus dans l'étranger, sans quoi il perd son étrangeté. S'il a déjà droit d'entrée et de séjour, s'il est attendu et reçu sans que rien de lui reste hors d'attente ni hors d'accueil, il n'est plus, non plus, l'étranger. Aussi n'est-il ni logiquement recevable, ni éthiquement admissible, d'exclure toute intrusion dans la venue de l'étranger. Une fois qu'il est là, s'il reste étranger, aussi longtemps qu'il le reste, au lieu de simplement se « naturaliser », sa venue ne cesse pas : il continue à venir, et elle ne cesse pas d'être à quelque égard une intrusion : c'est-à-dire sans droit et sans familiarité, sans accoutumance, et au contraire d'être un dérangement, un trouble dans l'intimité¹

Ce que le philosophe nomme « l'intrus » réclame, dans ses termes, l'intervention de deux formes de présences, l'étranger et l'étrange, rassemblés autour d'un même phénomène : celui de l'intrusion dans l'intimité la plus profonde de l'être d'une présence extérieure au sujet. Aussitôt l'accoutumance au phénomène installée, aussitôt arrivé au cœur de l'être, l'étranger n'a plus lieu d'exister. Il est dans la vérité même de l'étranger de forcer le seuil, de franchir les frontières d'un sujet hostile à sa venue. Il n'est pas de notre premier fait de relever la commune étymologie entre les deux termes étranger et étrange, tous deux construits sur la racine latine « *extraneus* » et confondus dans le mot d'étrange jusqu'au XIV^e siècle sous l'acception : « celui qui est d'un autre pays, par extension celui qui n'appartient pas à un groupe familial, social »². Au contraire, dans une différenciation des deux concepts, l'étrange renverrait au champ du bizarre et de l'informe, il désignerait cet espace à la fois familier et inconnu, cette chose à peine intelligible mais qui forcerait l'accès à la conscience. Il augurerait chez le sujet de la naissance d'une sourde inquiétude liée à l'irruption de l'inconnu au cœur même de l'être. Tout un pan de la littérature fantastique du XIX^e, des contes d'Hoffmann à ceux de Maupassant, a déjà creusé cette fascination mêlée d'inquiétude et d'horreur pour l'étrange, dont Freud a noté l'origine ou la cause dans les angoisses primitives de

1 Jean-Luc Nancy, *L'Intrus*, Paris, Galilée, 2000

2 *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (dir.), Paris, Le Robert, 1992

Laurence Cornu donne une riche analyse du corps étranger comme conflit d'« étrangeté » dans « Le corps étranger. Fantasma et métaphores », *Le Télémaque*, 2004/1 n°25, Presses Universitaires de Caen, p.87-100.

l'être humain. Les revenants et les morts-vivants sont autant d'incarnations et semi-incarnations de l'angoisse humaine de la finitude³. Dans ce cas, l'étrange tracerait le sillon de la temporalité humaine, et mettrait l'Homme face à la réalité de l'irréversibilité de la mort. L'étranger, lui, interrogerait les notions de territoires et de frontières, dont l'intrusion bouleverserait les limites spatiales entendues d'abord dans leur irréductible unité. Dans un contexte géopolitique et social, l'étranger, c'est aussi l'immigré, celui qui s'introduit dans les frontières réelles et imaginaires d'un territoire et d'une nation. L'étranger immigré fait intrusion au sein de la fixation d'un imaginaire national ou collectif concrétisé en délimitations spatiales. Il s'expose par ce statut à des réactions haineuses et de rejet ou à des tentatives d'assimilation de la part du corps collectif. L'actualité politique donne un exemple de la violence et des propos haineux que le sujet « étranger » peut soulever. Nous gagnerions donc, pour une meilleure compréhension de ses enjeux, à ne pas le dissocier de la notion d'étrangeté qui intègre dans son champ sémantique l'inquiétude, la peur et le sentiment de familiarité de ce qui vient heurter l'Un, la reproduction du Même, et qui se manifeste dans une dynamique d'attraction ou de rejet. L'étranger n'est donc pas un Autre abstrait et indéfinissable, mais toujours dépendant de limites concrètes et conceptuelles établies préalablement en fonction de critères géographiques, langagiers, mais aussi sociaux, politiques. Or, le corps s'avère être une unité conceptuelle pertinente pour une épistémologie des limites. D'un point de vue biologique d'abord. L'expérience rapportée par Jean-Luc Nancy dans son texte est celle de la venue d'un nouveau corps dans le corps propre, d'un organe appartenant à un autre implanté au sein de l'organisation première du corps propre. La singularité de l'expérience tient à ce que ce corps étranger surgisse au cœur du plus familier, et qu'il bouleverse « l'évidence muette qui tenait tout ça sans histoire assemblé »⁴. Avec les avancées de la science médicale, l'invention de l'imagerie médicale, les techniques d'intervention chirurgicale (greffes), ou encore les techniques d'insémination artificielle, le corps devient un objet de manipulation par la science médicale, un organisme scindable et recomposable dont les parties peuvent être extraites et importées dans un autre organisme⁵. Mais la dissociation ontologique du corps et du sujet que supposent ces techniques est contredite ici par le texte poignant de Jean-Luc Nancy, et plus généralement par plusieurs penseurs du XXe ayant (re)signifié le corps au-delà de sa fonctionnalité biologique, au-delà de sa réalité physique, et l'ayant (re)pensé dans sa dépendance voire son indistinction d'avec le sujet. La pensée moniste du corps, comme on la trouve chez Merleau-Ponty, fait du corps une unité

3 Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Folio essais, 1995

4 Jean-Luc Nancy, *L'Intrus*, op cit, p.16

5 Se rapporter notamment à Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *L'Histoire du corps 3. Les mutations du regard, Xxe siècle*, Paris, Seuil, 2011

motrice et perceptive, le mode phénoménologique d'être au monde. Selon Merleau-Ponty, le corps, analysé comme schéma corporel, se donne comme intentionnalité dans une spatialité de situation, autrement dit comme corps vécu, préalablement à toute représentation consciente⁶. Interroger les limites du corps reviendrait ainsi à interroger les limites mêmes de la conscience et du monde. Ce serait un corps-parlant, un corps dans un espace et une temporalité qui se trouveraient affectés par un trauma corporel. Le corps deviendrait pour soi un étranger en apparaissant comme une représentation, en sortant du silence et en devenant visible.

Cependant, le corps est aussi souvent une unité représentée. En psychanalyse, le corps psychique se distingue du corps biologique par le fait d'investir de la libido dans une image ou une représentation corporelle. De fait, quel corps est étrange-r ? Est-il possible de faire une typologie des corps étrangers, et si oui, selon quels critères – critère de classe, de genre, racial, critère national – les définit-on ? Le développement, relativement récent (après la deuxième moitié du XXe siècle), des études en sociologie et en anthropologie sur le corps, qui est allé jusqu'à la création d'un champ d'étude aux États-Unis (les *body studies*), a permis de penser le corps en dehors d'une conception dualiste, c'est-à-dire comme dissocié de l'âme ou de la conscience, tout en ne souscrivant pas non plus à une pensée moniste du corps⁷. Le corps s'est conçu comme légitime objet d'étude de la sociologie, et s'est ainsi décliné selon différentes grilles d'analyses qui prenaient en compte la classe sociale, mais aussi le sexe, le genre et la race des individus⁸. C'est donc essentiellement – certes pas exclusivement – au sein des analyses des rapports de domination, des rapports de pouvoir et du rapport aux normes que les études sociologiques sur le corps se sont développées⁹. Les études de genre et les théories féministes ont pour beaucoup contribué à nourrir les réflexions menées autour du corps, qu'il s'agisse de la pensée de la différence sexuelle avec les travaux de Françoise Héritier, des théories à influence marxiste dans le féminisme matérialiste avec Paola Tabet, ou encore plus récemment de la théorie *queer* sur la performativité du genre et donc sur les mises en scène du genre par le corps. Aussi différents et parfois contradictoires qu'aient été ces systèmes de pensée entre eux, ils ont tous développé une réflexion partant des discriminations, des dévalorisations et des violences subies par le corps en fonction de critères de sexe et/ou de genre. Le corps étranger

6 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976

7 Voir, pour une introduction à la sociologie du corps, la très bonne synthèse de Christine Détrez à laquelle nous nous référerons plus d'une fois : Christine Détrez, *La construction sociologique du corps*, Paris, Seuil, 2002

8 Notre introduction ne nous permet pas ici de rendre compte de l'étendue du champ des études sur le corps. Nous pouvons néanmoins renvoyer, pour une étude sociologique du corps déterminé par le système de domination de classe à Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980

9 Voir le concept de « bio-pouvoir » de Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976

peut donc être défini au travers des réalités sociales qu'il subit, sa domination et sa marginalisation, et par les lois et normes sociales qui précèdent à ces réalités : imaginaire social du corps idéal, du corps normal. D'autre part, le corps apparaît comme le lieu de transpositions et de métaphorisations d'un champ à un autre, de la sociologie aux sciences-politiques, à la philosophie ou à la psychanalyse. Une étude du corps réclame donc un va-et-vient constant entre plusieurs imaginaires, imaginaire biologique et imaginaire social, institutionnel, psychique.

Qu'en est-il du champ littéraire ? La littérature pourrait bien être le lieu poétique de ces transpositions métaphoriques du corps, jouant de l'imaginaire comme d'une re-signification des réalités biologiques ou physiques du corps. Les revendications féministes des années 60-70 ont croisé les productions littéraires d'auteurs femmes et féministes – comme celles d'Hélène Cixous – qui ont expérimenté l'élaboration d'une écriture spécifiquement féminine, faisant du support littéraire un lieu poétique d'inscription du corps sexué, un lieu original de création d'une identité féminine. De fait, en littérature, les représentations du corps sexué ou du genre s'accordent souvent au féminin et qui plus est chez des auteures femmes. Les questions de représentations du corps féminin en littérature et de son ancrage textuel ont été soulevées parmi la critique de genre et la critique féministe comme une spécificité de l'écriture féminine des années 1970, reconnaissance qui interroge en regard la production des « filles de la libération sexuelle » qui a suivi celle des « mères du féminisme »¹⁰. S'appuyant sur un corpus d'œuvres d'écrivains femmes (Marie Darrieussecq, Virginie Despentes, Claire Legendre et Marie Nimier pour n'en citer que certaines), Audrey Lasserre suggère dans un article récent qu'une nouvelle génération d'auteures femmes est passée d'une écriture « du désir à la haine de l'homme, de la féminité au dégoût du féminin »¹¹. Nous ne prétendons ni n'aspirons ici à développer une réflexion critique sur la production contemporaine des auteures femmes en rapport à celles de leurs aînées et à la place accordée au corps et à la sexualité dans leurs œuvres. En revanche, c'est à l'œuvre contemporaine d'une auteure femme, Marie Darrieussecq, ayant déjà pris place au sein de la critique littéraire parmi les écrivains importants de ces dernières années, que nous nous intéresserons. Notre choix s'est arrêté sur quatre de ses œuvres de fiction : *Truismes*, *Naissance des fantômes*, *Tom est mort* et *Clèves*. Au-delà de l'obligation de réduire un corpus qui aurait été autrement trop conséquent, notre choix s'est tourné vers celles de ses œuvres qui mettent en scène des expériences limites du corps au travers desquelles sont sinon interrogées du moins éprouvées les évidences ou les *a priori* biologiques et physiques du corps humain.

10 Audrey Lasserre, « Mon corps est à toi. Écritures du corps dans les romans de femmes de la fin du Xxe siècle », dans Hélène Marquié et Noël Burch (dir.), *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.70

11 *Ibid.* p.84

Truismes et *Clèves*, respectivement le premier et dernier roman parus de l'auteure, dramatisent la sexualisation et féminisation du corps des deux protagonistes, au travers de la construction du désir entre l'homme et la femme, et plus généralement des rapports du corps féminin à l'autre masculin. Expériences limites, elles le sont en tant que la métamorphose se vit corporellement comme une rupture radicale d'avec le corps habituel. Paru en 1996, *Truismes* est le récit rétrospectif de la métamorphose d'une jeune femme en truie. Contrairement au Gregor Samsa de Franz Kafka qui se réveille dès l'incipit métamorphosé en scarabée, l'héroïne et narratrice de *Truismes* rapporte chaque étape de sa transformation, de ses prises de poids inexplicables à la naissance d'excroissances à l'utérus ou sur le ventre. L'inspection de chaque nouveau stigmat corporel traduit un va-et-vient permanent entre la réalité physique de la transformation et son sens symbolique et métaphorique. Le corps-truie se révèle ainsi au fur et à mesure de l'avancée du récit être une représentation dégradée du corps sexualisé de la femme. *Truismes* peut être lu comme un récit allégorique de puberté, comme la saisie poétique des représentations du corps féminin et du corps sexué qui structurent notre société, et ce grâce à l'écriture de l'allégorie et de l'anti-utopie. *Clèves*, construit sous la forme d'un roman d'apprentissage, opère une plongée dans l'univers perceptif d'une petite fille puis d'une jeune fille des années 1990 dont les transformations corporelles l'amènent progressivement à la conscience d'avoir un corps de femme. L'auteure y examine les processus et tentatives d'incorporation de l'identité féminine par un personnage dont les stigmates corporels de sexe et de classe la placent dans une double marginalité. Chacune des deux métamorphoses, l'une allégorique et l'autre réaliste, rendent visibles les représentations idéalisées du corps féminin en les détournant. La tension dépeinte entre les représentations collectives du corps féminin d'une part et la réalité du corps vécu de l'autre donne la place à un discours critique sur la force et la violence des normes du corps à l'égard du sujet femme, représentées dans les discours de vérité ou dans les pratiques de redressement du corps : discours parental et masculin, mais aussi représentation dans les magazines ou dans la littérature dans *Clèves*, et discours d'autorité – toujours masculin – et viols, interventions du corps médical et institutionnel dans *Truismes*. Dans *Naissance des fantômes* et *Tom est mort*, ce n'est non plus l'expérience du devenir du corps propre mais celle du devenir du corps d'autrui, dans la disparition et dans la mort, qui bouleverse un monde. C'est donc respectivement l'absence matérielle de l'enfant et la dématérialisation du mari qui marquent les corps de celles qui restent, la mère et l'épouse. Dans *Naissance des fantômes*, la phrase liminaire motive l'écriture d'un récit inscrit dans la rupture : « Mon mari a disparu ». Sans la présence de celui avec qui elle « faisait corps », le monde extérieur devient une menace à son intégrité physique. Sa maison, du lieu vécu comme espace de l'intime, se transforme en un lieu hostile où se matérialise son angoisse, sous la forme d'ombres et de fantômes. Le récit fantastique de la disparition peut être

lu comme le récit d'une émancipation d'avec le modèle social de l'épouse. En effet, l'épouse du mari disparu, entretenant des liens familiers avec le surnaturel, provoque méfiance de la part de son entourage, et de ce fait est progressivement marginalisée. En prenant place sur le corps de la protagoniste, le fantastique démasque les violences et l'hypocrisie du corps social, et permet en cela au personnage féminin de se révolter contre le modèle. *Tom est mort* est le récit, pris en charge par la mère, de la mort d'un enfant. Publiant ce roman quelques années après le récit autobiographique de Camille Laurens sur la mort de son nourrisson, Marie Darrieussecq a été accusée de « plagiat psychique » par la dite auteure¹². Or, l'œuvre de Marie Darrieussecq se place ostensiblement sous le régime de la fiction. Elle accorde une place décisive à l'imaginaire dans les représentations du corps mort qu'elle oppose à ses représentations institutionnalisées, ce qui différencie radicalement sa démarche de celle de Camille Laurens. C'est en effet grâce à un imaginaire personnel du corps *infans* que la mère parvient à résister aux exercices d'incorporation de la part du corps institutionnel. En proposant des représentations alternatives du corps mort, la mère se révolte tout autant contre la violence des normes régulant la prise en charge du corps mort que contre le modèle de vertu maternelle qu'elles prescrivent. Les quatre figures féminines de Marie Darrieussecq éprouvent dans et par leur corps leur statut d'étrangère – étrangères au langage, au monde, aux normes et aux régulations, aux modèles et représentations idéales du corps féminin – en raison d'une part d'un trauma initial, d'autre part de leur familiarité avec l'a-normal ou l'étrange et de leur marginalité effective : la mère de Tom est une expatriée mal intégrée, l'épouse du mari disparu entretient des rapports jugés douteux avec le surnaturel, l'héroïne de *Truismes* est travailleuse du sexe, et Solange, protagoniste de *Clèves*, partage une intimité puis une sexualité avec sa nounou, Monsieur Bihotz, qui est pour le moins une figure de la marginalité.

Empruntant aux concepts apportés par la phénoménologie, par la théorie des genres littéraires, par la critique de genre et par la sociologie, nous essaierons donc de répondre à la question suivante : en quoi l'œuvre romanesque de Marie Darrieussecq, en éprouvant les limites physiques du corps propre, interroge-t-elle les limites imaginaires et conceptuelles du monde humain et social ? En quoi, et ce grâce à la souplesse du corps à accueillir les métaphores – ou représentations – philosophiques, psychiques, sociales et politiques, le corps étranger est-il un noyau de résistance aux limites, qui peuvent se décliner, dans les différents champs, en termes de limites perceptives, de normes et de lois ?

12 Nous ne reviendrons pas sur cette polémique dans notre mémoire, car nous prenons pour acquis l'originalité littéraire de *Tom est mort* et remettons cette polémique à des questions de sociologie de la littérature.

Marie Darrieussecq a d'ailleurs répondu aux accusations de Camille Laurens dans un essai : *Rapport de police, accusations de plagiat et autres modèles de surveillance de la fiction* », Paris, Gallimard, 2011

Notre étude aspire à perméabiliser les frontières entre la critique littéraire *stricto sensu* et les théories issues des différents champs des sciences humaines. C'est la raison pour laquelle nous adopterons, autant que faire se peut, une approche transversale qui fera appel à des cadres conceptuels sociologiques, philosophiques ou psychanalytiques, tout en n'oubliant pas de restituer l'originalité de la démarche littéraire de l'auteure. D'autre part, tout en ne souscrivant pas directement à la spécificité d'une écriture féminine, nous étudierons la singularité d'une écriture du corps féminin, qui questionne les rapports sociaux de sexe et de genre, et va parfois jusqu'à engager un discours féministe. La critique de genre en littérature autant que les théories féministes et de genre nous aideront à nourrir cette réflexion.

Notre première partie sera consacrée à l'analyse des transformations du corps – du corps propre et du corps d'autrui – comme événements traumatiques et, à proprement parler, comme métamorphoses. La métamorphose des quatre corps féminins sera étudiée dans son processus comme une dynamique d'attraction et de rejet du corps étranger : le corps, devenant une représentation étrangère au sujet, éprouve ainsi matériellement les limites du langage, de l'espace et du temps. Notre deuxième partie, dans laquelle nous relèverons les enjeux sociaux et politiques du corps de l'étrangère croisés avec des enjeux propres à l'écriture romanesque, s'articulera en deux temps principaux. Nous étudierons la fonction subversive du corps étranger dans ce qu'il implique de résistance aux normes et aux modèles sociaux du corps. Cette focale supposera d'intégrer l'écriture du fantastique et de la science-fiction, mais aussi celle du deuil et du roman d'apprentissage, dans celle d'une critique sociale. De cette analyse découlera une approche ontologique et normative du corps darriussecquien. Il s'agira de montrer que le corps étranger devient un corps prescriptif chez Marie Darrieussecq, c'est-à-dire qu'il propose d'autres modes de subjectivation et d'incorporation qui sont autant de dés-incorporations.

Chapitre I

Corps et réel : conflit des limites

Dans les quatre romans de Marie Darrieussecq, chacune des protagonistes expérimente, à travers sa propre transformation corporelle ou à travers celle du corps d'autrui, le bouleversement de son rapport au monde. Corps et réel s'éprouvent à partir des limites réelles et imaginaires du corps propre. Les personnages sont alors portés à lire sur leur corps les signes tangibles d'une transformation réelle et symbolique du monde. Le corps propre devient le support à partir duquel le réel est nouvellement interrogé. Or, le corps se représente dans son rapport conflictuel au réel en donnant à voir l'intrusion de corps étranges et étrangers. Étranges en ce qu'ils sont inintelligibles, les stigmates corporels sont appelés à être traduits et nommés, ou au contraire rejetés par le sujet en-deçà du langage. La difficulté à communiquer que posent les interventions étrangères au corps propre sont fonction des tabous qu'elles soulèvent, de la souffrance qu'elles imposent, et plus généralement de leur caractère inacceptable. D'autre part, les transformations substantielles du corps – métamorphoses, mort, disparition – sont autant d'épreuves de l'irréversibilité. Le corps propre donne donc à voir la lutte du corps habituel contre l'apparition du corps actuel. Ce désir informulé d'agir contre une temporalité est par là même mis en échec. Enfin, le rapport conflictuel au réel se manifeste par la violente immixtion, au sein du corps propre, de corps étrangers. L'apparition du corps étranger menace le corps propre de désintégration, de défusion, enfin malmène un corps-chair dont il bouleverse les limites réelles et imaginaires.

L'œuvre de Marie Darrieussecq, analysée à partir du motif corporel, ouvre à un riche champ interprétatif. Elle soulève bien entendu des questions d'ordre littéraire, concernant notamment les enjeux génériques de *Truismes* et de *Naissance des fantômes*. Mais elle propose également des questions d'ordre psychanalytique. Les tentatives de contrôle du corps individuel, interprétées sous le prisme psychanalytique, trahissent des attitudes de déni ou de refoulement de la réalité. Marie Darrieussecq questionne également la spécificité du corps féminin, autour du tabou qu'il soulève, des non-dits qui l'entourent, d'où découle la difficulté à communiquer avec l'autre masculin. Plus généralement, son écriture intéresse le corps féminin sous ses rapports de dépendance, positifs et négatifs, à l'autre. Les transformations du corps propre et du corps d'autrui bouleversant leur rapport au monde, le corps maternel, marital et pubère interrogent chacun leur identité à la mesure de ces transformations.

A. Appel et rejet de la nomination

Chez Marie Darrieussecq, l'étrangeté n'existe pas à l'état total d'abstraction, dans une autre réalité irréductiblement externe. Elle s'ancre dans le réel en devenant visible, en devenant audible, en trouvant un support matériel à son existence. Et le corps en est le mode d'apparition. Étant le support dont dépend la manifestation de l'étrange, il est à la fois condition de l'étrangeté, relevant à ce titre de l'inintelligible, et condition de sa lisibilité. Les personnages observent ainsi sur leur propre corps, ou sur le corps d'autrui, ce qu'elles n'arrivent pas à comprendre, à saisir. L'étrangeté des corps de Solange et de l'héroïne de *Truismes* se traduit par son caractère indéterminé. Leurs métamorphoses constituent un obstacle à la nomination. Elles sont sans cesse suggérées, mais jamais directement nommées, ce qui contribue à entourer leurs transformations d'un halo de mystère. C'est que leurs transformations entretiennent un rapport au tabou, au non-dit. Entre dévoilement et dissimulation du corps féminin, l'écriture cherche à dire le corps tout en se confrontant à son mystère. Dans *Tom est mort* et *Naissance des fantômes*, la mort et la disparition respectives de l'enfant et du mari se donnent à voir au travers de leurs répercussions sur le corps propre de la mère et de l'épouse. Celles-ci éprouvent sur leur corps la difficulté à parler et à nommer l'absence, précisément parce que l'absence du corps de l'autre est destruction des limites et des frontières de l'intelligible. La réalité incontestable de la mort n'en est pas moins rejetée par le corps en lutte de la mère, qui tombe dans l'aphasie. La vue du corps mort de l'enfant, obéissant à un principe de tangibilité, confronte la mère au décryptage, au déchiffrement de la mort. La délimitation matérielle du corps est une frontière pour la délimitation d'un langage. D'autre part, la réalité du phénomène n'est pas contestable, et elle doit donc trouver à se dire. Les personnages étudient alors leur corps selon des processus biologiques, qui sont autant d'exercices de nominations inefficaces. Le langage médicalisé sur le corps cherche à nommer le mal en isolant des symptômes, en associant l'étrange à un dysfonctionnement, et cherche par là-même à le normaliser. Il se définit comme un moyen de trouver la cause de ce qui est interrogé, ou d'en rejeter la réelle signification, mais sa tentative est un échec car ce n'est plus qu'un corps-objet qu'il désigne, un corps inéluctablement étranger et inerte. Et c'est précisément en raison de cette contradiction que les tentatives de formulation du corps, restent des tentatives. Elles signifient par là-même le rapport conflictuel du corps et du réel.

1. *Truismes* et *Clèves* : une région de silence

Un obstacle à la nomination

Dans *Clèves* et *Truismes*, la difficulté à nommer le phénomène tient au tabou qui l'entoure et qui occupe les enjeux symboliques de la métamorphose. Darrieussecq parvient à pointer cette région interdite du langage par ce qui devient une tactique d'évitement de la nomination. Jamais le mot « règles » pour *Clèves* n'est écrit tel quel, et celui de « truie » dans *Truismes* ne dispose que d'une occurrence dans tout le roman. L'écriture se joue de cet espace de silence qu'occupe l'étrange en multipliant les clefs de lecture qui le dénoncent sans le dire. *Truismes* joue de la métamorphose en truie comme d'un implicite par de constants jeux de mots, expressions à entendre à la fois dans leur sens figuré et propre. Ainsi du titre d'abord, *Truismes*, qui cache le mot truie derrière un autre, de l'épigraphe ensuite, qui comme souvent chez Marie Darrieussecq fonctionne par clin d'œil, et qui ici décrit l'égorgeage d'un verrat. La narratrice ne signale la métamorphose qu'indirectement, en multipliant des expressions dont l'évident double sens n'apparaît pas intentionnellement construit. Dès l'incipit, la narratrice convoque la métamorphose par ses symptômes en mentionnant un changement de sensibilité, son « étonnante aptitude à supporter le froid », et les difficultés physiques qu'elle rencontre, mais jamais ce qui l'affecte n'est explicitement nommé : « 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 compte les efforts terribles que je fais pour écrire le plus lisiblement possible »¹³. L'auteure fait de l'incipit une parodie de l'adresse liminaire au lecteur, topos de l'autobiographie. En ajoutant à la narration une dimension parodique, elle autorise une lecture ludique. Il est ici requis de comprendre le sens figuré de l'expression « écriture de cochon » au sens propre. L'encouragement à « déchiffrer » son écriture est un signal pour le reste du roman, un appel à la vigilance des ambiguïtés sémantiques de l'expression. Cette ambiguïté expressive à propos de la nature de la métamorphose est permise par l'écriture rétrospective. Au temps de l'énonciation, la narratrice est déjà transformée en truie et elle revient dix ans après sur le temps de cette métamorphose, d'où cet inconscient narratif qui habite et imprègne l'écriture. La métamorphose infiltre le réel dans les moindres expressions, les clients de la parfumerie se mettent à avoir « un appétit pour ainsi dire bestial »¹⁴, et la parfumerie elle-même devient une sorte de ménagerie : « On se serait cru dans la jungle »¹⁵. Le personnage se met à émettre des grognements, ses joues se teintent d'une couleur

13 Marie Darrieussecq, *Truismes*, Paris, P.O.L., collection Folio, 1996, p.11

14 *Ibid.* p.33

15 *Ibid.* p.39

rosée et se gonflent pour lui donner des allures fermières, puis un air porcin. Les allusions à la métamorphose sont si fréquentes que peu est besoin de le démontrer, mais c'est précisément par allusions et par infiltrations progressives qu'elle est inscrite dans le texte. La narratrice s'évertue sans cesse à contourner le réel en employant de risibles circonvolutions, en prévenant à outrance le lecteur de la crudité du contenu de son propos qui reste, lui, dans le respect de la bienséance : « je veux dire, et j'invite toutes les âmes sensibles à sauter cette page par respect pour elles-mêmes, je veux dire que mes clients avaient de drôles d'envies, des idées tout à fait contre nature si vous voyez ce que je veux dire »¹⁶. Elle charge son écriture d'expressions de convenance qui deviennent des tics de langage. Soucieuse de préserver les bonnes mœurs, la narratrice répugne à s'expliquer sur ce qui a trait à la sexualité, sur ses nouvelles envies sexuelles, sur celles de ses clients, alors qu'elle est poussée par la nécessité et par le besoin de dire. Cette contradiction la conduit à déborder de prudence à ce propos et à adopter des expressions euphémisantes : « Je me suis mise à avoir très envie, pour appeler les choses par leur nom, d'avoir des envies sexuelles »¹⁷. Les « comme qui dirait » ou les « pour ainsi dire », maladresses d'expression en foule dans le texte, sont sans aucun doute à mettre sur le compte de l'aliénation du personnage, de son manque d'esprit critique, mais ils informent en soi d'une difficulté à dire la métamorphose, à la formuler explicitement. Les systématiques contournements de l'expression s'appliquent à certaines aires du langage que la métamorphose tend à découvrir. Ces aires tuées par la narratrice recouvrent le domaine du tabou et de l'interdit auquel sa métamorphose l'expose. En effet, le début de sa métamorphose coïncide avec ses débuts en tant que dite « masseuse » dans une dite « parfumerie ». La parfumerie dissimule en réalité un commerce de prostitution, et le travail de masseuse est une vitrine pour celui de prostituée. La narratrice se sert donc à nouveau de risibles euphémismes en gardant les appellations de masseuse et de parfumerie pour ceux de prostituée et de maison close. L'association de la métamorphose à la prostitution en fait sans aucun doute un objet de tabou. La plupart des sociologues s'entendent sur le fait que la prostitution représente encore un tabou, et Christine Détrez, parmi d'autres sociologues, lie cette réalité à l'irréductible dimension sacrée du corps : « Le commerce des corps est un exemple type de l'impossibilité de raisonner sur le corps en termes économiques, et de la résistance, certes irrationnelle, de la dimension sacrée du corps, exclu par là même de la circulation marchande. Le commerce du corps est ainsi tabou »¹⁸. En entraînant l'exploration du domaine général du tabou, la métamorphose se heurte à la résistance du langage.

L'auteure, dans *Clèves*, fonctionne également par allusions pour parler des étapes de la

16 *Ibid.* p.36

17 *Ibid.* p.37

18 Christine Détrez, *la construction sociale du corps*, op cit

métamorphose, à commencer par les sous-titres où les pronoms sont utilisés pour référer aux règles et à la sexualité : « les avoir », « le faire » et « le refaire ». Désireuse de comprendre la soudaine apparition de sang sur son corps, Solange ne dispose pas du terme qui la désigne. Les adultes eux-mêmes, qui échangent mots, allusions et sourires complices autour d'elle, ne prononcent pas une fois le mot en question. Tout le monde semble parler de « ça » sans le mentionner que par clins d'œil et par détours. Solange entend ce qu'il faut faire, ce qu'elle est censé faire, sans que lui soit expliqué ce dont il s'agit. Ce qui affecte nouvellement son corps est tout autant ce dont il est le plus question que ce qui n'est pas discerné ni discernable. Tout en se heurtant à une étrangeté irréductible, Solange est poussée par le désir de traduire la nouvelle réalité de son corps, si bien qu'elle use frénétiquement du pronom démonstratif « ça » pour le réinsérer dans le monde en interrogeant sa nature : « Est-ce que toutes les femmes ont ça ? »¹⁹ ou « Est-ce que Lulu a ça aussi ? »²⁰. Lulu est le prénom d'une chienne, la chienne de Monsieur Bihotz. En interrogeant Lulu de la même façon qu'elle interroge les femmes, Solange semble soupçonner un rapprochement entre animalité et féminité. Il s'avère qu'animalité et féminité se font écho en vertu du silence qui les entoure et qui en font des réalités insaisissables. L'analogie entre corps féminin et corps animal, récurrente chez Marie Darrieussecq, est opérée par Solange dans une perspective de découverte. Le monde animal comme le monde féminin l'intriguent en tant qu'ils lui demeurent des réalités étrangères :

Est-il possible que les femmes aient ça, et que tout le monde fasse comme si de rien n'était ? Ça doit être dangereux, le sang, avec les requins. De toute façon il ne faut pas se baigner, parce que l'eau salée déclenche des hémorragies (...) L'horizon est vide. Ni aileron, ni jet de baleine, ni tentacule géant. Pourtant, en ce moment, dans ce même océan, dans ces mêmes molécules d'eau, des bêtes inouïes coexistent avec les baigneurs²¹.

L'analogie entre monde marin et corps féminin se fait par rapprochements implicites. Solange, glissant de suppositions en idées reçues, en arrive à déplacer son regard des corps féminins qui l'entourent (elle est à la plage) à la mer et à l'horizon. La perception du paysage soulève un paradoxe semblable à celui qu'elle percevait à propos des femmes. De l'extérieur, aucune femme ne porte la trace de leurs menstrues de même que la mer, observée de l'extérieur, ne laisse pas soupçonner de ce qui l'habite. La question de Solange soulève une contradiction entre l'étendue de ce signe corporel, qui s'applique à toutes les femmes, et l'inconnu dans lequel il est conservé. Les

19 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.61

20 *Ibid.* p.52

21 *Ibid.* p.73

règles demeurent un « ça » dans le langage, un objet montré mais opaque, comme plus loin la sexualité sera désignée comme une indubitable cause de métamorphose tout autant impossible à définir : « Et elle, Solange, est encore un sac un peu mou, *immature* a écrit la prof principale sur son bulletin. Donc ça se voit, ça se voit à la lumière du jour. Qu'elle ne l'a pas fait »²². Après les règles qui ouvrent le corps de la jeune fille sur un devenir sexuel, c'est par la négative que son corps est défini. Il lui manque cette « chose » qui ne fait défaut ni à son amie Rose ni à Sixtine. Il ne s'agit pas ici de déterminer ou non si la sexualité donne réellement accès à un nouvel état du corps. Que ce soit superstition, mythe ou réalité, le corps n'en est pas moins, dans le roman, le support du sexuel, c'est-à-dire qu'il est le lieu où la sexualité s'imprime, et donc se voit. Pour autant, les traces de la sexualité ne sont pas localisables. Elles marquent l'allure, la posture, l'aspect général du corps, et en rendent donc impossible la lecture. Sa curiosité tourne en obsession en raison de cette solitude à laquelle la relègue son entourage. Cette présence ou cette absence inconnue et étrangère à elle font d'elle un corps étranger. Les adultes insistent sur ce qu'elle est devenue sans qu'elle-même ait l'idée de ce que ce devenir implique. Aussi, Solange semble être substantiellement touchée par ce phénomène, et en être nimbée de mystère. Lorsque Solange tente d'appréhender la zone mystérieuse de son identité que ses transformations ont ouverte, elle se heurte non pas à ce qui n'existe pas, mais à ce qui n'arrive pas à être dit. L'usage récurrent du pronom démonstratif « ça » dans *Clèves*, employé principalement pour désigner les menstrues, mais plus généralement pour faire référence au domaine de l'interdit, fait sens à la fois pour une analyse linguistique et pour une lecture psychanalytique. En effet, le pronom démonstratif « ça », tout en pointant et désignant un référent précis, suppose simultanément une certaine distance et une indétermination. Le « ça » opère dans un mouvement double le soulèvement et la dissimulation du réel. D'autre part, répété de façon aussi obsessionnelle, l'usage du « ça » est également psychanalytique. Toujours assigné au corps et au désir, il révèle la naissance de certaines pulsions et instincts qui sont immédiatement réfrénés et canalisés de l'extérieur. En effet, plusieurs images désignent le sexe de Solange comme le lieu de son corps d'où part sa *libido*, qui est désir au sens large, pulsion sexuelle et pulsion de vie : « Sa jupe alourdie colle à ses cuisses, et son pubis dessine un Y à l'envers – cette présence insistante, à la fois vide et pleine, avide et engorgée – n'y a-t-il qu'elle à en être si occupée ? » est déposée sur son sexe, mais ne rencontre comme réponse que le silence²³. Son sexe semble s'imposer comme la centralité de son corps. Le désir, figuré tout autant par les adjectifs « insistante », « avide » que par la coordination d'antonymes, le vide et le plein, l'avidité et l'engorgement, ce qui suggère le principe même de désir. Ce désir, cependant, est relégué au domaine de l'intime, qui, par définition, refuse à

22 *Ibid*, p.117

23 *Ibid*. p.112

se communiquer. Comme l'écrit pertinemment Carine-Marie Fréville à ce propos : « L'énonciation de l'intimité ne le demeure que si une part de cette intimité demeure cachée, *secrète* »²⁴. Aussi bien, l'écriture de *Clèves* dévoile l'intimité en la frôlant, en la suggérant et, lorsque l'auteure tente de soulever cet espace réservé à la pure intimité, toujours est conservée cet espace silencieux du corps. Et, il en va du tabou, c'est-à-dire de l'interdit très fort qui entoure le corps, et en particulier le corps féminin : « Le langage est suspendu au-dessus de la maison comme un nuage. Il suffirait d'un mot pour que s'abatte une catastrophe, un désastre, un Boeing en morceaux »²⁵. Solange perçoit donc, approximativement mais certainement, un espace du langage non seulement tu, mais sourdement interdit.

Les deux personnages féminins de *Truismes* et de *Clèves* affrontent, avec leur métamorphose, un lieu du langage non pas inexploré mais caché, évité, interdit. La métamorphose a beau composer le sujet et l'enjeu central du livre, l'un de ses enjeux est justement de rester en partie opaque et jamais complètement traduisible. Dans les deux romans, cette région mutique du langage exprime le refoulement d'un interdit. Ainsi, le rapport conflictuel au langage qu'instaure l'étrangeté du corps s'inscrit dans une dynamique contradictoire de dévoilement et de dissimulation. Le corps apparaît donc comme le support de l'étrange, en tant qu'il conditionne son apparition autant qu'il fait appel à sa lecture.

Silence du corps dans le rapport au masculin

Ne pouvoir parler de ce qui affecte leur corps, c'est aussi ne pouvoir en parler à, ne pouvoir en parler avec. Pour Solange, les règles, impliquant un devenir féminin, consomment l'exclusion d'avec l'univers masculin. Dans *Clèves*, le sexe féminin est en effet véhiculé comme le symbole d'une rupture communicative avec le monde masculin. L'ensemble des personnages masculins converge vers la figure du père, point de départ des pulsions sexuelles de Solange. Le père intervient pour la première fois dans le roman comme une figure sexualisée : « La bouche ouverte de Nathalie : « ton père ! » en rouge humide. Elle le voit. Entièrement nu. (...) La bite de son père, boudin blanc bondissant »²⁶. La « bite » est non seulement le mode d'apparition du père dans le roman, mais un motif de hantise pour Solange. En effet, le père se définit d'abord, dans l'axe de vision de Solange, comme un exhibitionniste. Ce corps nu exposé au regard de Solange, dont le

24 Carine-Marie Fréville, *Écritures plurielles du traumatisme chez Marie Darrieussecq, Malika Mokkedem et Lorette Nobécourt*, sous la direction de Nadia Setti, Université Paris VIII, 2010, p.135

25 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.40

26 *Ibid.* p.12

sexe est le motif central et obsédant, est le médiateur des relations entre le père et la fille. Le sexe du père, en tant qu'organe symbolique de la sexualité, polarise la *libido* de Solange : « La bite de son père, c'est de ça dont ils parlent en ce moment, tout ce monde-là se chuchotant dans les cheveux. La bite de son père plantée comme son nez au milieu de la figure. / Le monde tourne autour de cette bite, microsillon par microsillon »²⁷. Désignée par le pronom démonstratif « ça », la « bite » ne désigne pas uniquement l'organe du père, mais une indéfinie totalité. Renforcée par une structure clivée, et répétée à trois reprises, la « bite » devient un motif organisationnel. En effet, en centralisant tous les regards, elle devient le point à partir duquel le monde peut exister. Mais plus précisément, c'est le corps de Solange qui est atteint par les regards. Le sexe du père devenant une greffe de son propre corps, est désigné comme la cause de l'étrangeté de son corps. Entre exhibition et dissimulation, le mal être du corps se solder en incapacité de communiquer. Les échanges avec son père sont des démonstrations de mise en échec constant de la parole de la jeune fille. Solange ne parvient pas à lui parler, et les mots qu'elle essaie de former avec sa bouche se dissolvent dans l'air : « Il faudrait pouvoir lui expliquer ce phénomène, que son cerveau s'arrête à mesure qu'elle voudrait parler. Un enfoncement dans la neige (...) Elle essaie de former des sons avec sa bouche. Mais ils éclatent comme des bulles, et ne reste qu'une impression blanche, un pli dans quelque chose qui se lisse dès qu'apparu, qui s'efface sitôt pensé »²⁸. Face à son père, le corps de Solange se dérègle. Le délitement de la parole n'implique pas l'absence de pensée. Au contraire, le silence advient au moment du passage à la formulation. La présence du père interdit le langage. C'est qu'à la figure du père est attachée l'interdit sexuel. La bouche de Solange, qui essaie de former des mots à son adresse, opère cette jonction entre existence sexuelle et existence relationnelle : « Ce qui est fixé sur la bouche, ce n'est pas seulement l'existence sexuelle, ce sont, plus généralement, les relations avec autrui dont la parole est le véhicule »²⁹. Étant donné que le père représente pour Solange le vaste terrain du désir, l'absence de réel échange entre le père et la fille déterminera de la même manière ses relations avec l'autre masculin. Ainsi, ses différentes rencontres sont souvent l'objet de malentendus amusants ou cruels. Avec Terry, le garçon anglais, le quiproquo a lieu à cause d'un problème de traduction : Terry comprend l'expression familière « sortir avec moi » dans son acception courante : « Ils sortent. / Ils sortent de quoi, de la kermesse, du village »³⁰. Avec « le pompier » qu'elle rencontre au Milord, la boîte de nuit du village, puis avec Arnaud, le lycéen avec qui elle « le fait » pour la première fois, les échanges sont maladroits et avortent souvent dans le

27 *Ibid.* p.66

28 *Ibid.* p.45

29 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op cit, p.198

30 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.101

silence. Dans le rapport entre les sexes, la parole devient le monopole du masculin. Solange écoute et se tait face à son père puis, plus tard, face à Arnaud. Les différences de prises de paroles sont frappantes. Son père et Arnaud ergotent à n'en plus finir, tandis que Solange se contente de ponctuer leur discours par de rares commentaires qu'ils n'hésitent pas à moquer et à dénigrer. Le discours masculin est en effet représenté comme le discours de l'autorité. Arnaud, que Solange désire et admire à la fois, fait valoir sur elle un fort ascendant, qu'il justifie implicitement par son âge et par son sexe : « *Moi aussi je me sens seul. À ton âge, c'est normal. Moi j'étais mégaloman, j'étais moins à l'aise que maintenant* »³¹. Lors de leur rapport sexuel, Arnaud réussit à présenter la sodomie à Solange comme la seule pratique possible du fait qu'elle a ses règles. Son argumentaire, construit à partir de raccourcis et de clichés risibles, se centralise autour d'une idée reçue, celle de la culpabilité du seul corps féminin dans la complexité des rapports de désir entre l'homme et la femme :

« C'est le mieux. Le mieux à faire. Puisque tu ne peux pas. » *Hein ?* « Ne m'oblige pas à mettre des mots sur tout. C'est gênant. On peut, genre, parler sans les mots. Vous les filles vous avez un rapport au corps très spécial. Un rapport très direct. Nous il nous faut un peu plus de (il cherche), un peu plus de temps et de formes. Par exemple ça se fait depuis toujours, c'est un fait culturel. À l'époque les Grecs faisaient ça tout le temps pare que les filles voulaient rester vierges, et là par exemple ce n'est pas un reproche mais vu que tu ne veux pas c'est-à-dire qu'on ne peut pas, mais ça va aller tout seul, pour que ça glisse je veux dire, donc d'abord tu me sucés et ensuite ça va tout seul »³²

Arnaud caractérise le corps de Solange dans sa déficience, et fait de cette déficience l'unique cause de légitimation d'une pratique sexuelle. Arnaud voudrait se passer d'argumenter, c'est pourquoi il commence par présenter la sodomie comme un superlatif. Dans un rapport de causalité introduit par l'adverbe « puisque », il fait de Solange l'unique agent responsable de ce qui recoupe en réalité son propre désir. Le corps féminin est, dans son discours, tout à tout sujet d'un pouvoir et d'un vouloir. En associant confusément au corps féminin un vouloir et un pouvoir, il glisse aisément de l'aspect physique à l'aspect moral du corps féminin et le pose dans une forme de responsabilité morale. La référence expéditive aux pratiques sexuelles des grecs en Antiquité est supposée donner la preuve historique de la légitimité de son désir. Sans compter que l'exemple d'Arnaud n'est pas seulement imprécis mais erroné, Arnaud confond deux propos : il feint de légitimer la pratique de la sodomie, mais la présente en réalité comme une pratique imposée, inévitable et réclamée par le corps de Solange lui-même. En somme, dans le discours d'Arnaud, l'irréductible différence qui

31 *Ibid.* p.152. D'autres passages pourraient être évoqués: « *Ils sont morts dans un crash aérien.* / « Écoute, sois toi-même. C'est ça le mieux. Sois toi-même vis-à-vis des autres » » p.153 ou, « *Pour moi l'esprit est illimité, complètement.* / « Absolument pas. L'esprit est limité. Mais il faut apprendre à l'utiliser à 100% » » p.154

32 *Ibid.* p.214

sépare les filles des garçons se délimite dans le rapport au corps. Le corps féminin est le corps accusé et rendu responsable de ce rapport d'incommunicabilité entre les sexes. L'autorité se situant du côté du masculin, qui détient la parole et le droit d'argumenter, le corps féminin est projeté comme l'Autre du masculin, et à partir de lui : « Or, ce qui définit d'une manière singulière la situation de la femme, c'est que, étant comme tout être humain, une liberté autonome, elle se découvre et se choisit dans un monde où les hommes lui imposent de s'assumer comme l'Autre : on prétend la figer en objet, et la vouer à l'immanence puisque sa transcendance sera perpétuellement transcendée par une autre conscience transcendante et souveraine. »³³. Se construisant par rapport à la volonté souveraine du masculin, le corps féminin ne peut s'affirmer, en face de l'homme, dans sa plénitude. Les rapports entre les sexes étant perçus comme une frontière infranchissable, le corps de Solange tend à se dérober au regard. Ainsi de son corps de jeune fille, dont elle ne sait que faire : « Dans les poches ça fait timide, mais les sortir c'est exposer à tous les regards ces longs êtres autonomes et horriblement dépendants à la fois, comme si tout ce qu'elle pense (rien, son embarras) tressaillait jusqu'à leurs ongles »³⁴. Étranger au monde et à lui-même, le corps féminin ne trouve jamais à se dire de façon juste. Le corps de Solange opère comme rupture de la communication avec l'autre masculin.

Dans *Truismes*, la métamorphose porcine ne peut non plus se dire aux hommes. Si l'héroïne confie à ses amies puis à sa cliente les symptômes de sa métamorphose, elle reste un secret pour les hommes à qui elle prend le soin de cacher ce qui l'affecte. À Honoré, son conjoint, elle prend le soin de ne rien dire, lui cachant son avortement, essayant de couvrir la métamorphose en revêtant des robes et en se parfumant, et, même lors de leurs rapports, s'évertuant à dissimuler une marque de sa métamorphose : « Toute nue, à m'occuper comme ça d'Honoré, ce n'était pas évident pour moi de cacher le bleu qui était au-dessus de mon sein droit »³⁵. Entre exhibition et dissimulation, le corps propre ne parvient pas à s'exprimer pleinement. Cela est également le cas dans le cadre de ses rapports avec ses clients masculins. Sa métamorphose décuple son désir sexuel, désir qui lui devient paradoxalement handicapant. Cette apparition du désir la conduit à devoir, en fonction de ses clients, dissimuler son plaisir véritable ou au contraire simuler un plaisir constant : « J'étais obligée, d'un côté de faire comme si j'étais constamment dans cet état d'excitation, de l'autre de simuler toujours la froideur. C'était fatigant. Je m'embrouillais dans mes états, dans les moments où il fallait que je simule ou que je dissimule. Ça n'était plus une vie. Je ne pouvais jamais être au

33 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Gallimard, collection Folie Essais, 1976, p.34

34 *Ibid.* p.223

35 Marie Darrieussecq, *Truismes*, op cit, p.44

diapason de mon corps »³⁶. C'est que, de même que dans *Clèves*, le discours d'autorité est le monopole du masculin. Le personnage répète ainsi les différentes opinions d'Honoré sur le couple, la femme, comme autant de discours de vérité. D'être la narratrice ne l'empêche pas d'être la plupart du temps la spectatrice silencieuse des actes politiques, et d'écouter Honoré sans s'opposer, obéissante et docile. Mais autant pour *Clèves* que pour *Truismes*, les personnages principaux sont des personnages féminins. Et si le corps féminin est donné à voir en tant qu'il polarise autour de lui le silence et le mystère, il est appelé à être dit, à être nommé. Marie Darrieussecq a mis en épigraphe de *Clèves* une citation de Rilke qui permet d'illustrer ce conflit du corps féminin, placé entre mystère, condamnation au silence, et appel à la découverte et au soulèvement du tabou : « *Est-il possible que l'on ne sache rien de toutes les jeunes filles qui vivent cependant ? Est-il possible que l'on dise « les femmes », « les enfants », « les garçons » et qu'on ne se doute pas, malgré toute sa culture, l'on ne se doute pas que ces mots, depuis longtemps...* ». Avec *Clèves*, Marie Darrieussecq écrit un livre sur la puberté, et annonce, avec son épigraphe, qu'elle s'engage à parler de la jeune fille. Autrement dit, elle situe son écriture sous le sceau du secret et de son dévoilement. C'est en tant que l'intimité du corps féminin est un lieu évité dans le langage que *Clèves* est revendiqué comme un roman qui affronte volontairement les tabous.

La métamorphose, dans *Truismes*, recoupe à maints égards et *a posteriori* celle de *Clèves*. Elle s'appréhende dans la découverte d'un nouveau corps, qui, en tant qu'il s'inscrit en opposition au masculin, ne pouvant se montrer à lui dans sa vérité, forcé de se cacher, se définit comme la métamorphose d'un corps féminin. *Truismes* autorise une lecture littérale, puisque la métamorphose porcine advient réellement, et qu'elle implique une transformation animale, mais elle peut être également lue comme l'allégorie d'une puberté, lecture autorisée par l'auteure elle-même : « J'ai toujours pensé que *Truismes* était le récit d'une sorte de puberté, une puberté monstrueuse »³⁷. Donnée dans leurs rapports avec les hommes, les deux héroïnes vivent leur transformation comme un mystère, mais cette transformation est catalyseur d'une curiosité, d'une soif de découvrir et d'apprendre. Les deux personnages féminins sont toujours en quête d'expressions qui pourraient atteindre à l'expression juste de leur corps. Virginia Woolf décriait le fait qu'on n'ait accès aux femmes, dans la littérature, presque sans exception que dans leurs rapports aux hommes : « les femmes nous sont données dans leurs rapports avec les hommes »³⁸. Les deux romans de

36 *Ibid.* p.45

37 Marie Darrieussecq, entretien avec la maison d'édition P.O.L pour la sortie de *Clèves*. [En ligne] URL : <http://www.youtube.com/watch?v=oYtCK0Fi9eU>

38 Virginia Woolf, *Une chambre à soir*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, 10-18, 1996, p.124

Darrieussecq perpétue cette veine d'une littérature placée sous le signe d'une lutte entre les sexes. Mais, l'écriture de la métamorphose, des transformations corporelles donne à lire la façon dont ces rapports sont construits et se forment. En écrivant à partir du point de vue féminin, c'est vers le soulèvement et la déconstruction du mystère qu'elle oriente son écriture.

2. Tom est mort et Naissance des fantômes : rejet de l'intelligible

Dans les deux autres romans de Marie Darrieussecq, l'étrangeté est fonction de l'absence du corps de l'autre, en tant que cette absence mène à la disparition des frontières matérielles du sujet et du monde. De la déliquescence de la matière corporelle du corps d'autrui découle la difficulté à mettre en mot, la difficulté à prononcer. Le corps propre des deux personnages féminins est le lieu à partir duquel les personnages s'exercent à parler et, par ses frontières matérielles, constitue un barrage physique à la nomination. Les limites matérielles du corps propre fonctionnent donc autant comme appel que comme obstacle physique à la nomination. Les deux femmes ramènent le langage à son processus physiologique, c'est-à-dire à la façon dont il advient à partir du corps. Cette approche physique du langage est significative de la perte de sens, et du refus d'assimiler la réalité du devenir du corps d'autrui. Dans cet enfermement du corps, les deux femmes s'isolent et coupent toute communication avec autrui. Leurs proches leur deviennent étrangers, car ils ne partagent plus la même langue.

Entre quête de sens et rejet de la nomination

Dans *Naissance des fantômes*, la disparition du corps du mari contraint l'épouse à vérifier l'actualité de l'absence dans un présent toujours renouvelé. Cela la soumet à une angoisse sans cesse recommencée et à chaque fois augmentée. L'angoisse qui étreint l'épouse par vagues cherche à être formulée, à être explicitée, mais elle est ce qui échappe, sans cesse, à la formulation, car l'absence irrémédiable du corps du mari se soustrait à toute logique factuelle. Dans son article sur le corps étranger, Laurence Cornu évoque « l'absence du corps dans la disparition ». Parmi les différentes expériences du corps d'autrui dans la mort, « l'absence du corps dans la disparition dérobe la réalité de la fin et subtilise la symbolisation de la limite, elle a pour effet l'impossibilité ou l'extrême difficulté de poser un terme à la souffrance et au deuil »³⁹. Ainsi, dans cette destruction des limites apparaît celle des limites de l'intelligible. Il devient de l'ordre de l'effort physique, pour l'épouse, de

39 Laurence Cornu, « Le corps étranger. Fantasma et métaphores », *Le Télémaque*, 2004/1 n°25, Presses Universitaires de Caen, p.87-100

faire advenir le langage, parce que les frontières du corps du mari, maintenant effondrées, délimitaient les frontières de l'intelligible. En ramenant le langage à sa pure matérialité, le corps propre fait état d'une perte de sens : « Où était-il ? Pourquoi n'était-il pas rentré ? Me formuler les questions laissait passage à un tout petit peu d'air, sur le fil des questions je pouvais respirer un tout petit peu, elles me rappelaient le pourquoi de l'angoisse »⁴⁰. Le personnage décrit ici la formulation comme un mécanisme physique qui nécessite une rentrée d'air. Le corps est défini comme un évaluateur de limites, car il sert à la fois de défense contre la formulation de questions, en bloquant la respiration, et de support matériel pour faire advenir ces mêmes questions. L'interdépendance entre corps et langage s'établit donc selon leur matérialité. Mais le motif de l'air, repris de façon récurrente pour traduire le mouvement du corps appelé par le langage, est aussi employé pour figurer l'accès au langage dans sa dimension vitale, et donc douloureuse. Il est le motif qui représente l'appel du corps vers la vie : « Le téléphone a sonné. Décrocher m'a demandé un effort semblable au réveil, je suis remontée à la surface et j'ai fait glisser l'air dans ma gorge ; tout a semblé reprendre une sorte de demi-vie, un mouvement a joué à travers le rayon. On me parlait, ma mère qui m'appelait de son bureau »⁴¹. La sonnerie du téléphone opère comme un signal du réel. Le téléphone réclame le retour aux gestes du quotidien et appelle la parole. L'extrait est travaillé par une écriture de la frontière et de la limite. La comparaison avec le réveil, appuyée par le terme de « surface », donne à lire l'instant vécu comme un passage entre deux modes d'être : elle est ainsi forcée à sortir d'une forme d'état léthargique. Le passage de l'air, qui permet d'activer la parole, est donc aussi retour à la vie et au quotidien qui la compose. En outre, la parole est donnée à voir comme une réalité extérieure au sujet, car le personnage n'entend d'abord qu'un impersonnel avant d'identifier la voix de sa mère. Décrit comme une matérialité, le langage opère cette jonction douloureuse entre le corps-sujet et le réel. C'est la raison pour laquelle l'énonciation de la disparition du mari apparaît soit impossible soit étrangère au personnage. Les images du corps articulant, disant, prononçant sont autant d'occurrences renvoyant au même processus corporel d'appel vers l'intelligible : « Elle s'inquiétait de ma voix faible. J'ai dit : mon mari a disparu. C'était comme tenter une expérience chimique, faire entrer dans un corps un élément étranger »⁴². Le verbe introducteur (« dit ») d'une part, et la parole rapportée (« mon mari disparu ») d'autre part sont dissociés l'un de l'autre par la ponctuation. La diction est écrite comme si elle était un acte distinct de la parole. La narratrice isole la diction comme un acte à part entière, et la ramène de cette façon au domaine du corps biologique. Pour le dire autrement, la parole est consciemment vécue comme une expérience

40 Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, op cit, p.48

41 *Ibid.* p.56

42 *Ibid.* p.56

corporelle. En faisant du langage une extériorité qui s'immiscerait dans le corps propre, la narratrice organise le rapport entre le langage et le sujet dans une perspective conflictuelle.

Mais, alors que l'épouse se heurte physiquement à la difficulté de parler, sa meilleure amie Jacqueline, qui s'est introduite dans son appartement, se lance dans une véritable logorrhée. Elle se met avec détermination à démontrer que la disparition du mari relève de l'événement rationnel, explicable, cohérent. Son intervention est présentée comme une croisade contre le silence et le vide. En entrant dans l'appartement de son amie, Jacqueline scrute les espaces vides, vérifie la stabilité des murs avec conviction, s'empare du cadre de photo et en certifie fermement la réalité : « J'ai pointé le doigt vers le cadre, Jacqueline s'en est emparé, d'un index qui n'avait peur de rien elle tapotait le verre »⁴³. Elle approche la disparition comme une réalité tout à fait rationnelle, qu'il est possible de peser et d'expliquer. Puis, Jacqueline se lance dans de longues explications, érigeant avec certitude hypothèse sur hypothèse pour faire de la disparition un nœud à dénouer : « il est fort possible que ton mari ait été enlevé par la police, par la mafia, par un cartel de puissances étrangères, son emploi du temps, votre niveau de vie, ses affaires immobilières, la zone de frontière reste un enjeu considérable »⁴⁴. Les propos successifs de Jacqueline sont reçus comme autant de propos étrangers, extérieurs à la réalité intime de l'épouse. Ainsi, lorsqu'elle entend Jacqueline, sa meilleure amie, essayer d'expliquer rationnellement la disparition du mari, elle reçoit ses paroles comme un matériau linguistique, percevant son propos comme un exercice de grammaire :

Les « ton mari » dont elle scandait son discours (...) par ces « ton mari » qui sonnaient dans sa bouche comme un exemple de grammaire, Jacqueline essayait de se mettre, en un mot, à ma place (...) Sous ces trois syllabes, ton-ma-ri, qui sonnaient de plus en plus phonétiquement à mes oreilles (une occlusive labiale, une liquide vibrante, mes connaissances linguistiques revenaient aussi vite que mes études s'étaient, ces dernières vingt-quatre heures, reculées au rang de lueurs non répertoriées de mon cosmos), sous ces trois syllabes répétitives et parfaitement maîtrisées du point de vue de la prononciation, Jacqueline refusait à toute force l'hypothèse, pénible pour l'esprit, d'une disparition complète.⁴⁵

Le personnage ne reçoit pas les propos de Jacqueline dans leur continuité et leur fluidité signifiante, autrement dit dans leur immédiateté. La narratrice l'analyse comme elle décortiquerait un discours argumentatif, tentant de déceler les intentions implicites de Jacqueline. L'étrangeté de la parole de Jacqueline est donc donnée à voir dans sa distanciation analytique. Dans ce passage, l'expression « ton mari » est le seul élément directement issu des propos de Jacqueline. Voulant se formuler le sens de cette expression, la narratrice la décortique en syllabes, en phonèmes, la ramène

43 *Ibid.* p.74

44 *Ibid.* p.74

45 *Ibid.* p.78

à un exercice linguistique, un exercice physique de prononciation. La prise de parole de Jacqueline lui paraît un phénomène incroyable, en ce qu'elle s'étonne de sa capacité à prononcer des mots et à trouver dans le langage une assise certaine pour la recherche de sens. Mais, le discours ne peut être reçu que comme une tentative de formulation défectueuse, car l'épouse ne tolère pas qu'elle réduise son mari à une abstraction pure. Dans le discours de Jacqueline, le mari n'est plus qu'« une fonction vide », une expression sans réalité tangible – « ton-ma-ri » – qui relègue le mari à l'état de pur concept. Cette dématérialisation du mari que la parole de Jacqueline actualise n'est pas recevable pour l'épouse. L'image virtuelle que véhicule l'expression « ton mari » s'oppose alors, dans la perception de l'épouse, à « l'image réelle que je gardais, moi, de lui, mais à l'état de souvenir, et à proprement parler immontrable »⁴⁶. Le personnage trouve alors dans son silence la seule issue à une communication impossible. Elle décide de se taire, de ne plus adresser un mot à Jacqueline, consacrant le gouffre qui les sépare. D'autre part, l'épouse se met à percevoir Jacqueline dans un dédoublement : sa voix est devenue « bifide », de son corps se détache une pellicule, « une sorte de contre-corps », et Jacqueline s'éloigne de son champ de vision à mesure qu'elle parle⁴⁷. L'esthétique du dédoublement permet de dissocier présence concrète et présence symbolique. Ainsi, en percevant Jacqueline de cette manière, l'épouse accuse l'éloignement symbolique de son amie hors de son existence.

La prise de parole dans *Naissance des fantômes*, de soi à soi ou de l'autre à soi, correspond souvent au projet rationnel de trouver une logique à la disparition. En posant la disparition comme un problème, les questions et les hypothèses tentent de rendre l'idée même de résolution envisageable : « En posant ainsi les termes je pouvais comprendre et contenir, un bref instant, ce qui me vampirisait dans mon fauteuil ; je pouvais en faire un constat et une énigme. Puis ma compréhension se troublait et tout devenait beaucoup plus inquiétant, entièrement nouveau, sans syntaxe et sans contenu, informe »⁴⁸. Seulement, le langage est constamment mis en échec. La disparition du mari est tout autant ce qui cherche à se dire que ce qui se heurte à son reste intraduisible. La parole qui s'énonce en dehors du corps est parole des autres avec qui la communication est rompue. Et, à partir du corps, sont éprouvés dans un mouvement ambivalent la quête de sens et son refus.

46 *Ibid.* p.76

47 *Ibid.* p.75

48 Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, op cit, p.49

Renoncer à communiquer

Dans *Tom est mort*, le langage est figuré dans sa dépendance au dispositif organique du corps propre. La mère désapprend à parler à partir du corps qui refoule le souvenir de la perte. Le désapprentissage du langage tient lieu d'acte du corps propre en vue du refus de la mort. Le corps se donne donc à voir dans sa lutte contre la réalité de la mort. Tout d'abord, le langage perdant de son sens, est reconduit vers sa froideur formelle. Le langage devient, comme pour le personnage de *Naissance des fantômes*, exercice linguistique et exercice de style. Ayant intégré un groupe de parole de parents endeuillés, la mère propose de noter des textes littéraires sur le deuil à partir d'une grille qui consiste à évaluer la souffrance. *La disparition* de Georges Pérec est donnée comme exemple éloquent de brillant exercice de style en tant qu'il donne à voir formellement la disparition : « J'ai expliqué à mon auditoire le coup du « sans e », *sans eux*, ses parents, le père mort à la guerre et la mère déportée, *without them*⁴⁹ ». Le langage est appréhendé dans sa tangibilité. La mère le pense comme le moyen d'exprimer la mort en faisant mourir une partie du langage. Il est la mesure matérielle de la perte : « ça endeuille la langue aussi violemment, aussi tangiblement que nous le sommes tous, ai-je dit »⁵⁰. Cette matérialisation de la disparition au travers du langage et à laquelle s'attelle ici la mère est ici représentée comme un processus fini et comme une réussite. Or, sur le corps, le langage s'appréhende dans la douleur. Il n'arrive pas sans effort, car il nécessite le rassemblement de conditions physiques et physiologiques : « Comment parler de ça ? Il me regarde. Nous sommes dans la rue, devant le magasin, la minute d'avant j'ai dit *let's go*. Ma voix est rauque, mais j'ai fait adhérer tout, tout ce qu'il fallait, la volonté, le son, le sens, les muscles, l'air, les cordes vocales »⁵¹. Elle vient de sortir de l'agence de pompes funèbres où elle se trouvait, avec son mari Stuart, face à un employé chargé de leur vendre un cercueil. Cette opération marchande, présentée comme une des étapes institutionnalisées du deuil, ne peut être acceptée par la mère. L'écart entre la réalité de la mort et sa traduction par le système marchand est insoutenable. La mère s'adresse donc à son mari Stuart comme dans un appel au secours. Le langage est perçu comme une contrainte physique à laquelle le corps se soumet en dernier recours. C'est d'abord pour exprimer la souffrance brute que le langage est employé. Mais le corps n'autorise qu'à expulser un cri, un son. Le corps de la mère n'accouche pas de la parole mais du cri de la souffrance. Il est le lieu expressif de la perte du langage : « Je pousse un léger cri parce que ce sont les affaires de Tom, celles qu'il portait tout à l'heure, tout à l'heure pour la sieste. Pas exactement un cri mais j'aspire l'air si fort que mes cordes

49 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op cit, p.187

50 *Ibid.* p.187

51 *Ibid.* p.37

vocales vibrent »⁵². Seul le cri réussit à percer hors du corps, et déjà, il est expulsé à l'envers, par un mouvement d'aspiration de l'air et non d'expiration. La réalité de la mort opère sur le corps de la mère comme un dérèglement de ses gestes vitaux. Ce qui est à l'œuvre dans *Tom est mort*, c'est le désapprentissage du langage. La bouche de la mère s'ouvre péniblement pour laisser échapper « une syllabe bourbeuse qui avant même d'être émise, perdait son sens »⁵³. La perte de sens est représentée par le retour à un apprentissage des mécanismes primaires de la prononciation, de l'articulation, l'inspiration et de l'expiration. La parole devient « déglutition » : « Un barrage se crée, une membrane, on se dote d'un nouvel organe au fond de la gorge. Parole ou déglutition »⁵⁴. La parole est assimilée à un mécanisme organique d'assimilation, car elle signifie, pour le corps, d'accepter la mort de l'enfant. Or, le corps se braque tout entier contre cette réalité, si bien qu'à force de refus, la mère tombe dans l'aphasie. L'aphasie suppose pour le corps de se couper totalement d'un quelconque échange avec autrui. Elle advient au moment où est exigé, de la part de l'autre, et, dans le passage suivant, de la part de sa propre mère, une communication verbale :

Je me rappelle un jour, le téléphone sonne, ma mère, elle appelle tous les jours. Aucun son ne sort de ma bouche. Mes lèvres forment des syllabes, ma langue s'agite, mais mes cordes vocales n'entrent pas en vibration. L'air ne fait que les contourner, l'air ne sert qu'à respirer encore. Il y a une part de décision dans ce refus. Ma volonté s'exerce sur mes cordes vocales pour les paralyser, mais dès ce moment, la paralysie m'a débordée, j'ai perdu le contrôle sur mon propre refus. Je croyais refuser de parler, mais déjà je ne pouvais plus m'empêcher d'être muette⁵⁵

Moyen virtuel de communication, le téléphone exige pour la mère d'abstraire le langage en le sortant du corps. Comme pour la narratrice de *Naissance des fantômes*, la parole est condition du passage de l'air dans le corps. Mais l'air ne sert plus pour la mère qu'à maintenir son corps dans ses fonctions vitales. Contrôle de la volonté et débordement du corps se mêlent pour s'orienter vers une même intention: l'aphasie. La perte de la voix s'établit dans une fermeture à l'autre en tant que fermeture aux vivants, et fermeture à la vie. Dans l'aphasie se manifeste, pour reprendre Merleau-Ponty, une rupture « avec la vie de relation dans le milieu familial »⁵⁶. En effet, rares sont les moments d'échanges avec Stuart. La mère cesse également peu ou prou de s'adresser à ses deux autres enfants. Son mutisme est lié à un refus du vivre en commun : « Si l'émotion choisit de s'exprimer par l'aphonie, c'est que la parole est de toutes les fonctions du corps la plus étroitement

52 *Ibid.* p.29

53 *Ibid.* p.119

54 *Ibid.* p.119

55 *Ibid.* p.118

56 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op cit, p.198

liée à l'existence en commun, ou, comme nous dirons, à la coexistence. L'aphonie représente donc un refus de la coexistence »⁵⁷. D'autre part, par son mutisme, la mère exprime la volonté d'enfouir le souvenir de la mort de Tom que la présence de l'autre soulève. Le mutisme comme désapprentissage du langage est oubli actif du passé et refoulement du souvenir. L'aphasie relève en effet d'un choix ambigu, situé entre l'acte conscient et le refoulement situé en-deçà de la conscience. Dans le refus se dessine « une part de décision » :

(...) la jeune fille ne cesse pas de parler, elle « perd » la voix comme on perd un souvenir. Il est vrai encore que, comme le montre la psychanalyse, le souvenir perdu n'est pas perdu au hasard, il ne l'est qu'en tant qu'il appartient à une certaine région de ma vie que je refuse, en tant qu'il a une certaine signification, et, comme toutes les significations, celle-ci n'existe que pour quelqu'un. L'oubli est donc un acte, je tiens à distance ce souvenir comme je regarde à côté d'une personne que je ne veux pas voir. Cependant, comme la psychanalyse le montre à merveille, si la résistance suppose bien un rapport intentionnel avec le souvenir auquel on résiste, elle ne le place pas devant nous comme un objet, elle ne le rejette pas nommément. Elle vise une certaine région de notre expérience, une certaine catégorie, un certain type de souvenirs⁵⁸.

Le refus de parler dont le corps est le lieu expressif oscille entre refus conscient et inconscient, entre acte et refoulement. La mère est autant muette volontairement qu'à son insu. Cet acte correspond au refus de joindre le monde des vivants, autrement dit le monde. Entièrement tournée vers la mort de Tom, elle rompt tout engagement à passer outre, à digérer, à assimiler la mort comme si elle était une réalité intégrée à son monde. Elle redevient *infans*, dans l'in-savoir d'un langage et d'un monde. C'est pourquoi la question de la belle-sœur, « Tu y penses encore ? » les condamne à vivre définitivement dans deux mondes différents, séparés l'un de l'autre : « Ma belle-sœur sort de ma vie. Sa planète se détache de la mienne et tourne, loin, dans une zone où je ne vais pas. Peut-être aujourd'hui sur sa planète ma belle-sœur voudrait ravalier sa phrase, la faire rentrer dans son gosier comme ces psaumes qui, récités à l'envers, prennent un sens satanique. S'étouffer avec, peut-être. Mais c'est trop tard. La phrase est dite »⁵⁹. Rapportée par la mère-narratrice, la question de la belle-sœur est représentée non comme une abstraction mais comme un engagement total du corps. Les deux femmes s'écartent pour vivre dans deux mondes où toute communication est devenue impossible. C'est que la parole, enracinée dans le corps, engage un monde : « Le corps est notre manière générale d'avoir un monde »⁶⁰. Dire la mort dans sa banalité, comme la belle-sœur s'est hasardée à le faire, revient à faire le constat de son acceptabilité. Ce dire intègre la mort à la

57 *Ibid.* p.198

58 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op cit, p.200

59 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op cit, p.199

60 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op cit, p.46

logique du monde des vivants. Dans *Tom est mort*, le lien entre langage et corps se noue donc dans un refus total d'assimilation de la mort, refus dans lequel est engagé le rejet du monde des vivants.

Tom est mort : la factualité du corps mort

Dans *Naissance des fantômes* et *Tom est mort*, les personnages se confrontent à l'expérience de l'absence totale ou partielle du corps d'autrui. L'absence des corps du mari disparu et de celui de l'enfant mort est pour les narratrices une réalité insoutenable. Les deux femmes ont à affronter un devenir du corps d'autrui comparable, celui de son absence. Cependant, la mort de Tom rend cette absence irrévocable tandis que la disparition du mari ne peut être déclarée définitive. La mort et la disparition entraînent donc deux expériences différentes de l'absence. D'abord, la vue du corps mort de l'enfant est supposée apporter une preuve tangible de son devenir et constituer une épreuve des limites, tandis que dans *Naissance des fantômes*, la disparition du mari expose la narratrice à l'attente toujours interminable de son retour.

En ce sens, l'unique scène où la mère se retrouve face au corps mort de Tom permet de voir, au regard du reste, en quoi le corps sert de support à la nomination autant que de support au rejet. Il est un support matériel pour la délimitation de l'étrange mais il est également employé à dessein de rejeter la réalité qu'il impose. La scène qui la confronte à la vue du corps mort de son enfant donne à voir une dynamique de conflit entre la tangibilité du corps et le rejet de cette réalité. Le passage à la morgue pour la mère se fait dans une forme d'hallucination esthétique. Cet instant passé en présence de l'enfant mort constitue à la fois une expérience des limites, parce que le corps délimite matériellement la mort, et une expérience de l'irréductible étrangeté de la mort. La vue du corps de l'enfant conduit la mère à chercher les indices et les preuves tangibles de sa mort, mais l'étrangeté des traces lui demeure un reste intraduisible :

Tom a une couleur que je ne lui avais jamais vue. *Arrête ça tout de suite, Tom*. Les bêtises de Tom. Le dessous de ses yeux est gris-rouge, les paupières fermées sont crayeuses. La tâche habituelle du regard, là où était Tom, a comme coulé sous les yeux dans ce gris-rouge. Il me regarde par dessous. Je pense que je rêve. Je n'ai jamais vu cette couleur sur aucun visage humain. La même couleur semble avoir coulé à la base du cou, dans le creux tendre, doux.(...) Je sais qu'il est mort, je vois, mais je regarde ses cheveux, vivants, et je voudrais recueillir quelque chose, là au bout, cueillir avec mes mains... je cherche du regard dans la pièce, mais il n'y a rien. Je ne vois pas sa mort. Une pièce vide, pleine de vide. Tom est là, sa mort devrait être là. Pour nous rencontrer en quelque sorte. Elle est absente.⁶¹

Dans cette scène, le corps de Tom devient l'objet d'une contemplation esthétique.

61 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op cit, p.24-25

L'observation supposant une forme de distance affective, les descriptions du corps sont réduites à une épure esthétique. La mère détaille le changement et le déplacement des couleurs pour tenter d'approcher la réalité de la mort avec une apparente objectivité. La volonté de comprendre la mort passe donc par la perception d'une transformation substantielle du corps. Mais la mère ne distingue pas dans cette transformation les traces de la mort. La transformation n'est pas pour elle celle du passage d'un corps vivant à un corps mort, mais celle du passage à un objet indéfinissable, opaque, définitivement étrange. La cause ou la nature du changement d'état du corps, la mort, n'est pas identifiée, « Elle est absente ». La vérité incontestable de la mort n'en fait pas pour autant une réalité acceptable. Le corps soumet la mère à la factualité de la mort mais lui sert aussi de support à son rejet. L'étrangeté se mesure à partir du corps sur lequel se lit l'écart entre la réalité matérielle du corps et l'impact de cette réalité, entre la cause physique de la mort et les effets incommensurables sur les vivants : « Que Tom, un mètre, seize kilos, ait pu plonger la famille dans un tel état me semblait prodigieux, proprement incroyable »⁶². Le corps est ici un support de mesure. Il est le repère tangible qui servirait à apprécier l'ampleur de la perte : « le hiatus était monstrueux, entre ces détails, et la vérité qu'ils ouvraient. Entre le petit garçon et la mort »⁶³. En définitive, l'expérience de la vue du corps mort opère une différenciation des deux expériences de la perte vécues par l'épouse et la mère. En effet, la mère éprouve, pendant un court instant, les limites tangibles de sa souffrance, tandis que l'épouse affronte une disparition illimitée : « la factualité du corps est ici nécessaire pour qu'une loi de limite soit présentée, rendue présente avant d'être représentée »⁶⁴. Mais la présence du corps a beau inciter la mère à tenter de poser un terme, une limite à sa souffrance par le saisissement matériel d'une nouvelle réalité, cette épreuve des limites n'entraîne que son échec, puisque la mort reste indéchiffrable.

La présence du corps, chez Marie Darrieussecq, apparaît comme une nécessité pour essayer d'appréhender les limites du réel. Cette exigence de matérialisation de l'étrange répond à un besoin d'intelligibilité, mais le rapport entre corps et réel s'institue dans le conflit, entre appel et rejet : « Le corps de l'étranger est à la fois ce qui nous est donné à déchiffrer et ce que nous ne comprenons pas, appel et rejet ; l'étrangèreté demeure un reste intraduisible »⁶⁵. Le corps est ce à quoi les personnages se renvoient pour essayer de comprendre l'inacceptable. C'est la raison pour laquelle

62 *Ibid.* p.38

63 *Ibid.* p.94

64 Laurence Cornu, op cit, p.87-100

65 *Ibid.*

l'épouse du mari disparu reporte sur son corps cette absence du corps de l'autre. Son corps sert de substitut au corps absent. L'absence de Tom agit également sur la mère, dont le corps est le support du rejet de cette réalité. Pour tous les personnages, il s'agit également de comprendre la folie de leur corps en recherchant d'autres langages, qui ramènent le corps à une logique biologique. Ce langage extérieur à l'être intime échoue à dire l'étrangeté du corps, car la réduction du corps à de simples mécanismes biologiques annihile la blessure et la nie. Corps objet et corps étranger vont alors de pair.

3. Exercice de nomination biologique

L'étrangeté du corps enrayant la prononciation et la formulation, les personnages de Marie Darrieussecq s'essaient à des langages autres. Ils cherchent dans les conceptions biologiques du corps une formulation à ce qu'ils ne comprennent pas. Mais c'est un corps distancié qui advient au travers de ces langages savants, qui ne résolvent pas l'étrangeté du corps mais la canalisent, la contrôlent, et l'excluent du sujet.

Les événements du corps – la perte du corps d'autrui et la transformation du corps propre – sont vécus comme rupture du fonctionnement habituel du corps propre. L'évidence d'une adéquation du sujet avec son corps n'est plus possible. Les personnages font donc advenir l'étrangeté du corps à leur conscience par l'intermédiaire d'un langage biologisant. Cette formulation du corps passe par sa distanciation et son objectivation. Se mettant à exister pour lui-même et indépendamment du sujet et de la conscience, le corps n'est plus qu'un objet irréductiblement étranger. Pour reprendre une phrase de David Le Breton, elle-même inspirée de Canguilhem, nous pouvons dire que le corps « n'existe à notre conscience que dans les seuls moments où il cesse de remplir ses fonctions habituelles, lorsque se rompt le « silence des organes » »⁶⁶. La médicalisation du corps, par l'isolement de symptômes et l'analyse d'un dysfonctionnement du corps, est une tentative de formulation qui tend à dissocier le corps de la conscience. Le langage médical est ainsi disqualifié au moment même de sa formulation, consciemment ou à l'insu des personnages, car il confère au corps une réalité réduite au pur biologique et ôte ainsi toute implication symbolique. Cette analyse du corps par symptômes est particulièrement frappante dans *Truismes*. Ses prises de poids, son teint rosé et ses goûts culinaires sont interprétés dès le début comme le dysfonctionnement de l'ordre biologique du corps. Décréter des symptômes revient pour le personnage à vouloir trouver la cause rationnelle de ces transformations inopinées du corps. Mais elle désigne également la peur de la métamorphose et de ce qu'elle signifie. En décrétant son corps malade, en consultant plusieurs

66 David Le Breton, *Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, 1987, p.127

spécialistes et, en particulier, des gynécologues, l'héroïne traduit la peur du devenir porcin, qui, en filigrane, implique un devenir femme :

Parce que son corps lui est suspect, qu'elle l'épie avec inquiétude, il lui paraît malade : il est malade. On a vu qu'en effet ce corps est fragile et il y a des désordres proprement organiques qui s'y produisent ; mais les gynécologues s'accordent à dire que les neuf-dixièmes de leurs clientes sont des malades imaginaires (...) C'est en grande partie l'angoisse d'être femme qui ronge le corps féminin⁶⁷

C'est en effet en tant que dysfonctionnement du corps sexué que les symptômes de la métamorphose apparaissent et sont interprétés. Ainsi, l'absence de règles est désignée comme le symptôme central d'un dysfonctionnement, et déclenche des hypothèses contradictoires et des interventions infructueuses. Chacun y va de son diagnostic, à commencer par l'héroïne qui y voit un « phénomène de rétention du sang »⁶⁸. Les médecins s'entendent pour lui décréter une grossesse, si bien qu'elle se soumet à deux séances de « curetage ». Elle ne note pas de retour à la normale, et finit donc par s'avouer la caducité de ces tentatives : « On ne pouvait plus mettre ça sur le compte d'une grossesse. Il y avait quelque chose qui ne passait pas »⁶⁹. L'échec avéré de ses avortements rend l'hypothèse médicale caduque. Mais, avant même qu'elle n'ait essayé d'éliminer ce qui avait été identifié comme corps étranger, les différents diagnostics ne valaient pas comme formulation adéquate du corps, puisqu'ils étaient contredits par le ressenti intime du personnage : « A la clinique on m'a fait très mal, et, j'en suis sûre, pour rien. Il me semble que quand on est enceinte, on le sait. On doit le sentir sur son corps, une odeur de maternité en quelque sorte, et moi qui était devenue si sensible aux odeurs je ne sentais rien de ce genre sur ma peau »⁷⁰. En faisant appel à une forme d'instinct maternel pour expliquer la raison de son soupçon, elle rend la valeur de son argument douteuse. Néanmoins, l'instinct maternel s'avère est le pendant négatif de son instinct animal qui se développe. La protagoniste reste donc prise dans une insoluble contradiction entre rationalisation et instinct, raison et folie, langage et in-savoir. Étrangement, les pensées instinctives se révèlent être plus juste que les diagnostics médicaux. D'autre part, l'objectivation médicale du corps déshumanise le sujet, en le dissociant complètement de son corps pris comme cible d'intervention. La douleur qui est infligée n'est jamais prise en compte lors de ses avortements. La dermatologue qui lui prescrit un *sérum anti-cellulaire* lui prie avec neutralité et détachement « de ne pas vomir sur sa moquette »⁷¹.

67 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, op cit, p.94

68 *Truismes*, p.27

69 *Ibid.* p.32

70 *Ibid.* p.24

71 *Ibid.* p.57

Le gynécologue lui applique les soins avec brutalité, sans manifester d'attention aucune à sa douleur : « Le gynécologue a été au plus pressé, il m'a dit que j'avais fait une fausse couche, il a fourré plein de coton là-dedans et il m'a envoyé dans une clinique. Ça m'a coûté très cher, le curetage »⁷². Dans *Truismes*, le terme de « curetage » est la seule dénomination utilisée qui se rapporte à la pratique de l'avortement. Ce terme, employé dans ce sens dans le roman, en réalité ne désigne pas uniquement le geste gynécologique mais toute « opération, effectuée à l'aide d'une curette, qui consiste à nettoyer une cavité pour la vider de son contenu, en nettoyer les parois »⁷³. Cette dénomination exclut toute référence à l'humanité du personnage, pour ne référer qu'au geste chirurgical à unique fin diagnostique. La dureté phonétique du mot est révélatrice de ce que le mot connote, à savoir la réduction du corps du personnage à un pur objet chirurgical. Christine Détrez soulève dans la médecine moderne le problème de la neutralité professionnelle qui, en dissociant totalement le corps du sujet, court le danger de ne pas prendre en compte son humanité : « Condition même de la professionnalisation, la neutralité est parfois perçue comme indifférence à la douleur et à la dignité de la personne, comme si la personne du patient devait disparaître et que seul restait le corps, l'objet »⁷⁴. Or, la neutralité apparente des médecins, dans *Truismes*, dissimule des actes violents et surtout imposés au corps du personnage. L'objectivation totale du corps féminin, sa réduction à un pur objet d'intérêt médical empêche d'énoncer et de mettre en mots le corps violenté.

Cette froide neutralité est plusieurs fois perceptible dans le ton qu'adopte la narratrice de *Tom est mort* pour poser son corps comme objet à diagnostiquer. Son ton s'assèche, péremptoire, ses phrases sont courtes et son propos ordonne la condamnation irrévocable de son devenir humain :

La mort m'a rendue bête. La piqûre, et la mort. Le *malheur* m'a rendue bête. Le *malheur* a grillé mes neurones. Devant le corps de Tom j'ai perdu une partie de mes facultés mentales, je ne parle même pas de ma raison, je parle de mon intelligence, du raisonnement, de a+b+c, du sens commun, de ce je ne sais quoi qui fait qu'on pense, qu'on suit, qu'on est avec les autres. Qu'on est vif, réactif, qu'on pige. Ça ne revient pas. C'est définitif. Un handicap, à vie. Une idiote⁷⁵

L'enchaînement de phrases catégoriques ne laisse aucune place à la douleur et à la commisération. Ce qui n'est plus compris, à présent, c'est « *le malheur* » que l'italique fait apparaître comme un sentiment extérieur au sujet. L'italique est employé par ailleurs dans le reste du roman, mais il est généralement assigné aux termes et expressions anglais, « *funeral parlour* » ou « *Tom is*

72 *Ibid.* p.23

73 Définition du Trésor de la langue française informatisé (Tlfi)

74 Christine Détrez, *La construction sociale du corps*, op cit, p.51

75 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op cit, p.27

dead » et désignent par là le caractère étranger de cette langue pour la narratrice. Mais ici, c'est la notion même de malheur qui lui devient étrangère. En analysant son corps selon le paradigme médical, la mère essaie par là de distancier la douleur. Elle réduit le corps à un simple système mécanique afin de contrôler et borner la souffrance. Essayer de comprendre la mort de Tom à partir de la seule réalité biologique de son corps est un des moyens qu'elle utilise pour se soumettre au travail du deuil. Mais cela la conduit à éradiquer toute humanité, et à ne plus voir que des corps soumis à la seule loi biologique. Ses propres enfants sont alors réduits à de purs organismes. Ce sont des « enfants qui mangent, qui avalent, qui ont un système digestif vivant », parce qu'elle ne fait que les opposer au corps mort de Tom.⁷⁶ Le corps mort de Tom, en tant que réalité purement organique, a sa réalité symétrique, les organismes vivants des autres enfants étudiés au scalpel par le regard froid du médecin. En effet, dans ces moments, ce n'est plus la mère qui parle, mais une professionnelle du deuil aguerrie. Mais c'est un rôle que la mère endosse, une posture pseudo-scientifique qu'elle ne tient jamais jusqu'au bout :

Il paraît que le cerveau peut mettre une vie entière à apprendre que le bras n'est plus là ; à déconnecter les neurones qui s'occupaient de ce bras. Il y a sans doute un travail neuronal du deuil, des dérivations, des impasses et des courts-circuits, toute une électricité à revoir, des synapses à réviser. Moi j'aurais donné mes bras et mes jambes, pour revoir Tom. J'aurais donné Vince et Stella⁷⁷

Dans ce passage, elle met en regard la rationalisation de la perte par l'approche neuronale avec son irrationalité. L'amputé peut apprendre à incorporer la perte de son bras, tandis qu'il n'y a pour la mère aucune commune mesure à la perte de Tom, qui est la perte d'un monde. En posant en miroir les deux points de vue, la mère accuse l'échec d'une résolution : l'enregistrement neuronal de la perte, et la perte de ses membres et de ses enfants sont tous deux irrecevables. Cette approche biologique des corps prend racine dans son application à dissocier Tom de son « contenant ». Le corps-contenant de Tom, qui ne relève plus que de la connaissance biologique, est posé comme extérieur au sujet. En extériorisant ainsi le corps de son fils par une conception dualiste, la mère tente de soustraire l'enfant à sa finitude. L'âme de Tom est ainsi protégée du devenir de son corps. Comme le corps de l'héroïne de *Truismes* était manipulé avec indifférence et violence, celui de Tom est par instant voué au mépris et à la rancœur de la mère, jugé « inadéquat et inapte puisqu'un simple accident l'avait laissé répandre Tom »⁷⁸. Rendu seul responsable de la mort de Tom, le corps est définitivement condamné à l'inertie : « Le dualisme est indissociable du jugement de valeur, qui

76 *Ibid.* p.32

77 *Ibid.* p.67

78 *Ibid.* p.65

amène à mépriser le corps, au nom de la transcendance de l'esprit »⁷⁹. Cette pensée dualiste qui fait perdurer l'esprit de Tom au-delà de son absence, traduit le rejet de la perte. La pensée d'un corps complètement mécanisé trouve certes à formuler la mort, mais elle isole ainsi le corps de la conscience et traduit le déni de la mortalité.

Dans *Clèves*, Solange se réfère au « *Nouveau Larousse universel* » pour trouver les définitions de mots liés à la découverte du corps et de la sexualité⁸⁰. L'auteure traite ces passages avec une distance amusée qui trahit le rapport d'inadéquation que Solange entretient avec ce qui est présenté ironiquement comme le savoir universel. L'auteure a reproduit des définitions complètes du dictionnaire sans modifier la typographie et la topographie originales. Le décalage formel entre le récit et les passages retranscrits du dictionnaire tient lieu de première distance signifiante entre ce que présente le dit discours savant et les interrogations du personnage. En outre, les passages sont organisés, choisis et commentés afin de donner à voir la lecture active de Solange. Cela est montré sous l'angle d'une dynamique d'apprentissage et d'échec de ce même apprentissage. Au lieu de trouver des définitions qui correspondent au mot recherché, elle lit les définitions de mots homophones : « Il n'y a rien à bite sauf avec deux t, « **bitte** n.f. (du scandi. *Biti*), pièce de bois ou de métal fixée sur le pont d'un navire et sur laquelle sont tournées les amarres. » Et **gland** ne parle que du chêne, dont il est l'akène, enchâssé dans une cupule »⁸¹. L'auteure joue sur les équivoques que provoque l'homophonie. En recopiant les définitions au mot près, elle en souligne la vanité, car de lire les mots « cupule » ou « akène », Solange n'en tire aucune forme de réaction. La définition apparaît dans sa complète aridité. En outre, cette expérience met à jour les trous du langage. Les mots d'argot ne sont pas représentés, comme s'ils n'existaient pas, ainsi de « bite » et de « pédé », et les définitions trouvées désignent des référentiels à l'écart du réel :

Entre **péninsule** et **pénitence** se trouve « **pénis** [penis] n.m. Organe d'accouplement mâle », qui renvoie à « verge [vɛrʒe] n.f. Tringle de métal // baguette garnie d'argent, insigne des bedeaux // instrument de correction formé d'une baguette flexible. // Organe de la copulation chez le mâle. (La verge, cylindrique, se termine par le gland, où s'ouvre le méat urinaire.) [Syn. Pénis] // *Mar*: Partie droite d'une ancre qui réunit l'organe au point de jonction des pattes et qui est traversée par le jas⁸²

En retranscrivant ainsi des passages dans le sein d'un roman, l'auteure nous pousse à être attentifs aux formulations, aux tournures, aux faits de style. Autrement dit, elle pose les extraits du dictionnaire comme des discours et non comme les retranscriptions transparentes du réel. À rebours

79 Christine Détrez, *La construction sociale du corps*, op cit, p.30

80 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.40

81 *Ibid.* p.42

82 *Ibid.*

de l'usage supposé du dictionnaire, le roman souligne que le dictionnaire n'informe pas ou informe mal. Les informations recherchées sont noyées dans les autres détails qui ne signifient rien pour Solange. En outre, il apparaît pour tous les termes se rapportant à la sexualité qu'elle n'est représentée que sous sa dimension biologique. Solange trouve ainsi les termes « reproduction » et « accouplement » avec des illustrations du monde animal. Et le « pénis », la « verge », le « sexe » ne sont que des organes à fonction reproductive. Ces passages sont traités avec un regard amusé. Cette distance critique met à jour des béances dans le langage, car le corps n'y existe que dans ses fonctions biologiques. Le reste, ce sur quoi Solange s'interroge, et qui dépasse largement le simple fonctionnement biologique du corps, est du domaine du tabou.

La logique biologique est une approche possible de lecture du corps, mais elle en fait un objet distancié du sujet, et à ce titre lui reste extérieur. Les types de discours savants sur le corps, médical, anatomique, biologique, sont des critères de lisibilité qui ne résolvent pas l'extériorité du corps. Le récit rétrospectif donnant ponctuellement à la narratrice de *Truismes* l'occasion de revenir sur le temps de la métamorphose avec le recul que son état actuel lui permet, la « logique biologique » lui paraît n'être pas tenable : « Il y a quand même une certaine logique biologique ; même si le moins qu'on puisse dire maintenant est que j'en doute »⁸³. Si la métamorphose de *Clèves* est hyperréaliste alors que celle de *Truismes* fraye avec le fantastique, et qu'à cet égard la métamorphose porcine met en doute la logique biologique avec plus d'évidence, la représentation du discours savant sur le corps dans *Clèves* est tournée en dérision par l'auteure. *Tom est mort* est un livre beaucoup plus aride, l'humour y est absent. La caducité de la logique biologique est éprouvée dans la neutralité du ton de la mère, car la froideur objective du propos ne laisse plus de place à l'expression de la douleur.

Dans les quatre romans du corpus, le corps est le centre névralgique d'une quête de sens. Les personnages féminins de Marie Darrieussecq tentent ainsi d'éprouver, à partir des limites matérielles de leur corps, la possibilité de venir au langage. Le corps est par là même le support du refus de nommer le réel. Aussi, dans une dynamique d'appel et de rejet, le corps est perçu dans son rapport avec le dire. En effet, les personnages sont toujours attirés, contre le gré ou volontairement, par la nécessité de nommer et de dire. La lutte entre corps et langage figure l'appel ou le rejet du sens. Dans *Truismes* et *Clèves*, les protagonistes échouent à dire avec justesse le non-dit, mais par là-même s'appliquent à le circonscrire. Dans *Naissance des fantômes* et *Tom est mort*, le corps illustre un conflit langagier, qui traduit le conflit corporel d'avec l'intelligibilité de la perte. L'écriture de Marie Darrieussecq ne touche pas à l'indicible, mais travaille précisément à dire et à nommer le réel

83 Marie Darrieussecq, *Truismes*, op cit, p.29

en se frottant au non-dit, à la difficulté de dire. Son écriture donne à lire l'exercice vivant de la nomination. Cette ligne directrice est revendiquée par l'auteure comme constitutive de la littérature : « Or, je pense que l'indicible n'existe pas. J'insiste là-dessus : il y a du non-dit, du non nommé, mais il peut être nommé, et l'indicible peut être dit. On peut toujours grignoter sur l'indicible : c'est le travail de la littérature, qui n'est finalement pas autre chose, et à qui il faut laisser faire ce travail. Mettre des mots où il n'y en a pas, où il n'y en pas encore, où il n'y en a plus, aussi »⁸⁴. Marie Darrieussecq revient dans cet entretien sur la question de l'indicible en littérature pour se situer ostensiblement du côté d'une littérature transitive, qui s'empare du langage pour en tirer un sens. En revendiquant un retour à une écriture transitive, qu'elle oppose dans l'entretien à la « croyance en l'indicible », Marie Darrieussecq s'inscrit implicitement contre une littérature qui se déprendrait du réel, et en faveur d'un retour au sens et à la narration, écriture que Dominique Viart a défini, dans *La littérature française au présent*, comme une des spécificités de la littérature contemporaine⁸⁵.

B. Refus de l'irréversibilité

Le corps, au centre d'un rapport conflictuel avec le réel, est soumis à l'exercice du temps. Le corps propre des quatre protagonistes représente un même enjeu, celui de faire obstacle à la dissolution de la matière ou à sa transformation. Il faut aller contre l'excès ou le manque, c'est-à-dire contre un certain mode de devenir autre du corps. Il sert donc de substitut à l'absence du corps d'autrui, en constituant un remède contre le manque, et de support contre la métamorphose, en servant d'outil à sa négation et à son rejet. Dans les deux cas, le corps obéit à un principe de visibilité. Les transformations du corps sont ainsi médiatisées par le regard, la vue, qui se présentent aux personnages pour être reconnues par eux. La présence du corps, en tant que présence visible, institue un rapport de conflit entre la factualité du corps et le rejet de cette réalité. En voulant faire plier la matière, les personnages expriment vainement la volonté d'un retour vers un état antérieur du corps et du monde. Le lien entre forme et formulation, entre corps et intelligibilité se noue dans un mouvement de rejet du « corps actuel » et d'appel vers le « corps habituel »⁸⁶. Aller vers un avant de la transformation de la matière corporelle, c'est aller vers un avant de la métamorphose, et retourner au monde habituel. Mais la factualité des corps fait avorter cette intention. Dans *Tom est*

84 Nelly Kapriélan, « Écrire, écrire, pourquoi ? », cycle de rencontres organisées par la Bpi lundi 14 juin 2010. Invitée : Marie Darrieussecq

85 Dominique Viart et Bruno Vernier, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008

86 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op cit, p.111 : le « corps habituel » est opposé au « corps actuel » dans le cas de l'anosognosie et du membre fantôme

mort, l'expérience de la mort est une épreuve radicale. Aucune résurrection n'est envisageable. Elle correspond à ce qu'écrit Laurence Cornu à propos de l'expérience du corps d'autrui dans la mort : « *L'étrangèreté* radicale est celle de ne pouvoir revenir en arrière, celle de *l'irréversibilité* »⁸⁷. La mère cherche donc à immortaliser son fils. La factualité du corps lui imposant de reconnaître la métamorphose du corps de son fils, elle ne peut penser l'immortalité de l'enfant qu'en ayant recours à la dissociation entre corps-tombeau et âme immortelle. De là, le corps serait manipulable et transposable. Elle se pense d'abord comme un tombeau, mais face à l'impossibilité de cette incorporation, elle trouve un ersatz de corps pour Tom dans l'urne funéraire. Les tentatives d'incorporation de Tom échouent, car penser l'immortalité n'est plus envisageable. Dans *Naissance des fantômes*, les traces du mari se défaisant devant les yeux de la narratrice, celle-ci trouve dans son propre corps un substitut visible au corps invisible. Son corps devient l'appui d'une réalité tangible, et manifeste le refus d'adhérer au phénomène fantastique. Pourtant, la disparition du mari ne fait jamais aucun doute, si bien que les mises en doute de la disparition désignent le déni et le refus stériles d'une réalité implacable. Dans *Truismes*, la réalité du phénomène est confirmée par le récit rétrospectif, par les références aux conséquences de sa métamorphose, même si celle-ci est sous-entendue plus qu'explicitée. Les hésitations du personnage quant à la crédibilité de la métamorphose apparaissent donc également comme une obstination à s'accrocher à une réalité disparue du corps. L'héroïne de *Truismes* est donc amenée à lire les métamorphoses de son corps non comme les indices d'un changement de nature, mais comme l'outre-passement de normes humaines. Dans *Clèves*, les transformations de son corps sont vécues comme un poids, comme des ajouts excessifs à son corps d'enfant. C'est vers son corps d'enfant qu'elle voudrait retourner, ce corps qui ne débordait pas sur le monde.

1. Naissance des fantômes : remodeler le corps

Le mari disparaît de façon singulière. Non seulement il n'a laissé aucun message auprès de sa femme ou auprès de quiconque pour prévenir de son départ, mais toutes les démarches qu'entreprend sa femme pour le retrouver échouent, si bien qu'elle abandonne rapidement son enquête, forcée de constater qu'elle ne l'atteindra pas par ce moyen. Le départ de son mari semble donc irraisonné, il est inexpliqué et inexplicable, ce qui fait de la disparition un phénomène et non un simple événement. Dans un article consacré à *Naissance des fantômes* et à *Truismes* de Marie Darrieussecq, Cécile Narjoux propose une lecture intéressante de l'enjeu fantastique de la disparition : « (...) disparaître, c'est s'en aller, partir, dans une perspective « naturelle », mais c'est

⁸⁷ Laurence Cornu, *L'étrangèreté du corps*, op cit, p.7

aussi, dans une perspective « surnaturelle », ne plus être vu ou visible, s'évanouir. Tout le récit va jouer de cette lecture sylleptique de l'expression »⁸⁸. En effet, le départ du mari fait événement dans le sens d'une disparition matérielle de son corps. De parler d'invisibilité et non de disparition totale signifie que le mari continue à exister quelque part. Ce lieu d'existence occupe l'espace de la conscience de la narratrice. La présence du mari est réclamée, parce que la conscience de la narratrice fait encore appel à une réalité défunte. L'existence du mari est fonction de sa visibilité : reconnaître sa disparition physique reviendrait à admettre son inexistence. L'épouse se tourne donc vers les photos du mariage pour retrouver la présence de son mari, mais son regard, sa posture, font déjà état de sa disparition. L'album se désagrège entre ses doigts : « Je tournais les pages de plus en plus vite, je voulais précéder la disparition de mon mari, le papier de soie se froissait entre les planches, les coins sautaient, les photos de guingois tombaient les unes sur les autres »⁸⁹. Sa disparition se manifeste par la désagrégation de la matière du monde, matière d'un monde qu'il constituait et que sa présence faisait tenir. Le corps propre de la protagoniste lui sert donc de moyen symbolique pour délimiter les contours du monde. En massant et en redessinant les formes de son corps, elle travaille indirectement à donner corps à son mari :

(...) il me parut qu'un masque hydratant pourrait achever de me calmer. Où était mon mari ? (...) où était mon mari à ce moment précis où j'étais une épaisse pâte verte sur mon visage, les cheveux fermement relevés par une pince ? Je m'appliquais à dessiner le relief des pommettes, le contour des yeux et de la bouche, essayant de fixer toute mon attention ; mon visage vert à gros yeux blancs était celui d'un monstre extraterrestre, d'une baudroie des profondeurs, ou d'un fantôme vieux modèle. Je me suis assise au salon pour laisser poser, j'ai rallumé la télévision. Je voulais croire que mon mari partageait encore le même espace que moi⁹⁰

Le masque hydratant est appliqué au moment où la narratrice se demande où est son mari. Le geste concorde donc avec ce que les interrogations présupposent, à savoir la recherche d'un lieu pour faire advenir le mari, car lui trouver un espace reviendrait à lui trouver un corps et une existence. Autrement dit, ses gestes minutieusement attachés à dessiner les formes de son visage ont comme visée symbolique celle de donner un corps et donc un lieu d'existence à son mari, car elle ne peut admettre que le mari occupe un espace qui exclut définitivement le sien. Cela serait tout autant insoutenable qu'inintelligible. L'épouse masse donc sa peau à l'aide d'un masque qu'elle utilise comme pour façonner la matière. Le masque fait figure, l'espace d'un instant, de nouvelle peau.

88 Cécile Narjoux, « Marie Darrieussecq et « l'entre-deux mondes » ou le fantastique à l'œuvre », *Iris, les cahiers du Gerf*, 2002-2003, n°24, p.233-247

89 Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, op cit, p.51

90 *Ibid.* p.37

Mais elle donne naissance à un nouveau visage, et à un visage monstrueux. En voulant donner corps à son mari par l'intermédiaire de son propre corps, l'épouse rend visible la réalité étrangère de son corps. Le corps de son mari ne peut apparaître que dans une forme monstrueuse, et le corps propre de la narratrice en est ici un des modes d'apparition. En intervenant sur son propre corps, en essayant de redessiner les contours de son corps, elle tente de reconstituer les contours mêmes de son mari qui dessinaient les limites de son existence. Pour reprendre Merleau-Ponty, l'on peut ici avancer que la narratrice esquisse la volonté de contrer l'« intervention étrangère » née au sein de sa conscience, intervention étrangère que constitue la nouvelle réalité de la disparition :

Dans la mesure où la conscience n'est conscience de quelque chose qu'en laissant traîner derrière elle son sillage, et où, pour penser un objet, il faut s'appuyer sur un « monde de pensée » précédemment construit, il y a toujours dépersonnalisation au cœur de la conscience, par là est donné le principe d'une intervention étrangère ; la conscience peut être malade, le mode de ses pensées peut s'effondrer par fragments, ou plutôt comme les « contenus » dissociés par la maladie ne figuraient pas dans la conscience normale (...) on voit la conscience essayer de maintenir ses superstructures alors que leurs fondements se sont effondrés⁹¹

La narratrice se comporte comme les malades dont Merleau-Ponty étudie les réactions, c'est-à-dire qu'elle maintient vainement, par l'intermédiaire de son corps, les contenus de sa conscience dissociés par l'intervention de cette nouvelle réalité. Le visible, dont le corps présent est le support, est conçu comme l'évaluateur de l'actualité de la disparition. Mais il s'agit aussi, par un mouvement complémentaire, de faire disparaître la disparition. Le remodelage du corps est lié à un ensemble de gestes qui tentent tacitement de vider l'appartement de la présence insistante d'un corps étranger. La deuxième séance de massage mène ainsi à une série d'exercices d'assainissement de l'appartement qui est l'espace intime et habituel du personnage. Après avoir soigneusement massé son corps, elle entreprend de tout nettoyer, d'aspirer les meubles, d'astiquer et d'asperger les vitres avec de l'éther, d'aérer le réfrigérateur, de passer l'éponge, et de verser de la javel sur le sol. Elle manie ces objets du quotidien afin de revenir au rapport familier du corps et de son espace intime. L'huile et le masque sont ainsi les interfaces entre le corps propre et le monde habituel, puisqu'ils fonctionnent comme rappels d'habitudes du corps : « J'ai fouillé pour trouver le flacon d'huile d'amande, j'ai modelé mes épaules et mon cou, arrondi et tendu les seins, aplani le ventre en remontant sur les côtés, lissé l'intérieur des cuisses, creusé les reins, massé la nuque. J'ai relevé mes cheveux très haut et j'ai empoigné l'aspirateur »⁹². Tous ces gestes, en ramenant le corps à des pratiques quotidiennes et familières, esquissent le mouvement de la conscience vers un avant du bouleversement des

91 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op cit, p.171

92 Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, op cit, p.100

habitudes. Ces efforts frénétiques qu'elle déploie à nettoyer son appartement sont amenés par la volonté d'éradiquer la réalité de la disparition, et donc, indirectement, de faire revenir le mari. Ils obéissent à une même logique de visibilité que celle qui conduisait le même personnage à modeler son corps comme mode d'apparition du corps du mari. Il s'agit ici de le rendre visible par l'éradication des traces de sa disparition.

Ces actes ne parviennent pourtant pas à remettre en cause la réalité de la disparition, car ils n'apportent aucune preuve de son retour mais agissent à partir de la seule subjectivité du personnage. Ayant terminé de se masser et d'astiquer l'appartement de fond en comble, elle écrit en quittant l'appartement : « Je reviens dans une heure »⁹³. Cette phrase insolite qui atteste implicitement de la présence du mari manifeste l'espoir d'un retour tant attendu du mari. Elle trahit le déni d'une réalité manifeste. Contrairement aux œuvres fantastiques du XIXe, le roman ne porte plus sur la croyance ou non en une réalité externe au monde, car la réalité du phénomène ne fait aucun doute. Le mari a bien disparu sans donner plus d'explication, et aussi incompréhensible que cela puisse paraître, cette disparition et ce qu'elle implique, la vision de corps monstrueux et d'ombres, n'en sont pas moins réels. Comme l'écrit Todorov à propos du devenir de la littérature fantastique au XXe siècle, « aujourd'hui on ne peut plus croire à une réalité immuable, externe, ni à une littérature qui ne serait que la transcription de cette réalité »⁹⁴. Les différentes tentatives pour contrer le phénomène adviennent toujours, mais elles manifestent la vaine incrédulité du personnage, et non la mise en question de la véracité du phénomène. Aussi bien, entre nouveaux enjeux fantastiques et enjeux symboliques, les différents gestes de remodelage du corps illustrent le rejet de la disparition sur le mode de la visibilité. Il s'agit par ces gestes de revenir vers un état antérieur du corps, le corps habituel de l'épouse, et de rendre ainsi visible le corps du mari disparu.

2. *Truismes* : contre l'état actuel du corps

La protagoniste refuse de reconnaître dans ses transformations une métamorphose. Elles ne lui apparaissent que comme signes de dégradation physique, non comme signes d'un devenir porcine. Dans cette lutte contre la métamorphose et contre ce qu'elle engage se jouent des enjeux fantastiques qui déplacent le sens des refus et des hésitations du personnage.

Dans *Truismes*, la métamorphose porcine, avérée par le récit rétrospectif, ne peut qu'être reçue dans sa réalité. En outre, elle s'impose avec évidence, prenant progressivement racine sur le corps du personnage par transformations isolées. Ces transformations sont présentées par la

93 *Ibid.* p.101

94 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p.177

narratrice comme indubitables, et sont décrites avec une précision qui approche le réalisme. Elle est, du début à la fin du récit, un truisme. *Truismes* présente toutefois un écart entre ce que perçoit le personnage de la nature de la transformation et ce que la narratrice connaît déjà. Cet écart ménage l'espace des hésitations et des doutes du personnage. Mais ces doutes ne portent pas sur la réalité mais sur la nature de la métamorphose, car l'héroïne s'obstine à lire les différentes transformations selon les critères de la morphologie humaine. Comme le mentionne Cécile Narjoux en se référant à l'épigraphe de *Naissance des fantômes* extrait d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll : « L'Alice de Marie Darrieussecq se contente d'observer les reflets étranges de son miroir, de leur donner corps et d'analyser les impressions qu'elles créent sur elle. Elle ne franchit pas le miroir »⁹⁵. Le personnage reçoit effectivement les transformations par son reflet dans le miroir, qui renvoie avec réalisme à d'incontestables changements morphologiques et invite par là-même à les déchiffrer. Le personnage se sert précisément du miroir pour distancier la métamorphose, en attribuant son allure porcine à ses prises de poids, ou à son teint rosé, autrement dit à des symptômes évalués selon les normes humaines de la morphologie. Ce qu'elle conclut de la nature des transformations contraste ainsi avec tous les détails qu'elle donne des changements de son corps. Au début du récit, alors qu'elle parle de ses grognements et des cris perçants qu'elle pousse la nuit et qui dérangent Honoré, alors qu'elle détaille les bleus puis les tétons et enfin les mamelons qui apparaissent sur son corps, il n'est pas une seule fois question pour elle de les interpréter comme les signes d'un changement de nature. Elle ne s'attache à comprendre les transformations que comme dérèglement de son corps de femme. Les transformations lui demeurent étrangères, puisqu'elle les lit comme des éléments extérieurs à son corps propre et qui menacent son équilibre. Ainsi, elle se focalise sur l'abondance de ses règles qui donnent le « nouveau rythme de mon corps »⁹⁶. Surtout, toutes ces transformations sont ramenées au principal symptôme qui l'obsède, sa prise de poids : « Mais je grossissais de partout, pas seulement du ventre. Et mon ventre ne ressemblait pas du tout à celui d'une femme enceinte, ce n'était pas un beau globe rond mais des bourrelets que j'avais »⁹⁷. Elle perçoit sa métamorphose à l'intérieur des bornes de sa nature humaine, c'est-à-dire non, à proprement parler, comme une métamorphose, mais comme une simple transformation, et une transformation physiquement dégradante. L'incertitude du personnage se porte donc sur la nature et non sur la réalité de la transformation. Au regard de la définition du fantastique donnée par Tzvetan Todorov, l'incertitude, propre au genre, quant à la réalité de l'événement fantastique, est déplacée. Todorov écrit :

95 Cécile Narjoux, « Marie Darrieussecq et « l'entre-deux mondes », ou le fantastique à l'œuvre », op cit, p.240

96 Marie Darrieussecq, *Truismes*, op cit, p.45

97 *Ibid.* p.29

(...) ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous (...) ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; (...) Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire⁹⁸

Dans *Truismes*, l'incertitude et les hésitations du personnage n'ébranlent pas la véracité du phénomène. Plutôt, ils trahissent l'aveuglement, voire la mauvaise foi du personnage. Ses réactions ne remettent pas fondamentalement en cause la métamorphose, mais vont dans le sens du refus de son évidence. À nouveau, le corps propre sert de support à ce rejet. Il est le lieu à partir duquel la réalité se mesure à l'aune de la subjectivité. Il faut donc repousser les images distanciées du corps, observées sur les photos ou au travers du miroir, en changeant leur signification. Il faut attribuer l'image porcine à une illusion, à des impressions :

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 si vous y tenez, avec dans les yeux ce regard de chien abattu que j'ai quand je suis fatiguée. Vous comprendrez que j'avais du mal à me reconnaître là-dedans. Ensuite j'ai cru me rendre compte que ce n'était qu'une illusion d'optique, que la couleur très rose de la robe me donnait ce teint très rose, beaucoup plus rose que je n'étais en réalité malgré mes allergies à répétition ; et que cette impression de groin, d'oreilles un peu proéminentes, et de petits yeux et tout ça, n'était due qu'à l'atmosphère campagnarde qui se dégageait de l'affiche, et surtout à ces kilos en trop que j'avais. Une fois que j'ai eu démonté l'illusion, je me suis effectivement reconnue sur l'affiche. Alors j'ai pris la ferme décision de maigrir, et de me ressaisir un peu⁹⁹

Détourné par un ensemble de circonvolutions discursives, alourdi par des contradictions, son propos trahit malgré elle sa mauvaise foi. La narratrice renâclant à décrire explicitement et directement l'image, elle se met à distribuer les informations au compte-goutte. La première phrase, dans laquelle s'énonce pour la seule fois dans *Truismes* la dénomination exacte de la métamorphose (« truie »), est travaillée par une poétique de l'aveu. Le terme de « truie » n'apparaît qu'après deux essais successifs de formulation. Troisième élément de la juxtaposition de trois groupes attributifs, le terme de « truie » arrive au terme d'une gradation : c'est d'abord un cochon humain, puis un « cochon femelle » et enfin une « truie » qu'elle distingue, c'est à dire que la succession de ces trois dénominations correspondent à une animalisation. En outre, la locution adverbiale « en quelque

98 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op cit, p.29

99 Marie Darrieussecq, *Truismes*, op cit, p.74

sorte » dénote une approximation, alors que, faisant appel à la fonction phatique, l'expression « si vous y tenez » se situe du côté de la confession, de l'aveu. D'autre part, tous les efforts qu'elle déploie ensuite pour tenter de contredire ce qu'elle vient de reconnaître sont modalisés par le verbe « croire ». En effet, la proposition « J'ai cru que » introduit ensuite à une succession de complétives, qui se présentent comme autant d'explications confuses. Le groin, les oreilles proéminentes et les petits yeux sont selon elle des impressions dont elle attribue les causes au médium photographique, et « surtout à ces kilos en trop que j'avais ». Dans cet extrait, elle redouble d'efforts pour ne pas reconnaître ce nouvel état du corps, qui engage un nouveau statut, une nouvelle nature, et qui signerait la fin de son corps-et-âme humain. Signe de ce refus, elle s'évertue à perpétuer les pratiques habituelles de son corps humain. Ainsi, elle se maquille, s'achète une robe, s'asperge de Yerling pour faire disparaître son odeur. Mais ces actions sont des camouflages, non des transformations. Comme dans *Naissance des fantômes*, le corps propre est manipulé en faveur d'un retour vers le corps habituel. Cela engage un retour vers un avant de la métamorphose. En effet, elle dresse son corps à rebours de la métamorphose, en se forçant à se lever et à marcher plutôt qu'à conforter son corps dans la position couchée. Elle arrive également à retrouver « cette vieille idée d'aller prendre une douche »¹⁰⁰. Bien entendu, la difficulté à lutter contre la métamorphose est fonction de son avancée, si bien que le personnage perd progressivement sa conscience humaine. Le corps actuel de l'héroïne, à savoir sa métamorphose porcine, menaçant de devenir son corps habituel, elle concentre tous ses efforts à refuser l'actualité de la métamorphose en prenant les habitudes humaines de son corps comme appui.

3. Clèves : la transformation comme excès

Marie Darrieussecq décrit la puberté de Solange comme une métamorphose. Il y a métamorphose en tant que les transformations du corps entraînent avec elles la transformation d'un monde. La puberté engage, avec le passage d'un corps à un autre, celui d'une identité à une autre : identité sexuelle et identité féminine, car Solange passe d'un corps asexué à un corps sexué, et d'un corps de petite fille à un corps de femme. Mais cette métamorphose n'opère pas sans résistance, car Solange perçoit les transformations de son corps de petite fille dans leur étrangeté. Sur son corps se détachent certains membres qui constituent des éléments gênants à sa mobilité et à son bien-être. Elle constate un avant et un après de ces changements qui correspondent respectivement à un bien-être et à un mal-être du corps : « Elle ne sait pas quoi faire de ses bras. Ils ont jailli de son corps et

100 *Ibid.* p.87

elle les trimbale accrochés à ses épaules. Avant, ils suivaient ses mouvements. »¹⁰¹. C'est parce qu'elle ne considère pas ces changements comme une véritable métamorphose qu'ils lui apparaissent dans leur incongruité, leur inutilité, et dans leur disgrâce. Solange y voit une source de handicap car ils empêchent son corps de se mouvoir librement. Cet handicap n'est pas un manque mais un excès, pas une absence mais une présence. Autant c'est l'absence qui désigne le corps de l'épouse de *Naissance des fantômes* et celui de la mère de *Tom est mort* dans leur étrangeté, autant les nouveaux corps des héroïnes féminines de *Truismes* et de *Clèves* sont caractérisés par leur excessive présence. Le corps encombre, déborde et pèse sur son environnement : « La nécessité stupide de cette vie ; la nécessité stupide de ce corps, l'encombrement de tout ça. Elle plonge son visage dans le bol de ses mains, ça sent la roche froide et le fer, l'eau coule entre ses seins, leur forme ridicule. Sa jupe alourdie colle à ses cuisses »¹⁰². Dans le contact avec son milieu, la présence de son corps lui semble inadéquate, car débordante, et inexplicable, parce qu'inutile. Simone de Beauvoir décrit les transformations du corps féminin à la puberté, récupérées ensuite comme consolidation de la hiérarchisation des sexes, mais qui n'en est pas moins réelle. Du point de vue de l'expérience, les transformations à la puberté « font du corps un écran qui s'interpose entre la femme et le monde, un brouillard brûlant qui pèse sur elle, l'étouffe et la sépare : à travers cette chair dolente et passive, l'univers entier est un fardeau trop lourd. Oppressée, submergée, elle devient étrangère à elle-même du fait qu'elle est étrangère au reste du monde »¹⁰³. Dans *Clèves*, Marie Darrieussecq montre que le devenir femme implique une expérience singulière du corps, expérience qui la distingue de l'homme et qui l'exclut de son monde. Filles et garçons grandissent en effet dans deux mondes séparés, à l'école les garçons s'allient et se montrent d'une vive cruauté à l'égard des filles, plus tard à la puberté les filles restent entre elles et les garçons, pourtant obsédants, sont souvent absents. Lorsqu'ils se montrent, Arnaud lors d'une soirée, d'un mariage ou chez lui, et le père lors des rares moments qu'il partage avec sa fille, les univers dans lesquels ils gravitent, pour l'un c'est le monde du lycée puis des études supérieures, pour l'autre c'est le monde aérien, paraissent lointains et inatteignables à Solange. Dans l'expérience du corps pubère, le sentiment d'étrangeté du corps propre tient donc de ce que l'univers masculin, pôle de l'universel, exclut définitivement le féminin de son cercle. Solange rejette dans cette vision non seulement les transformations de son corps, mais ce qu'elles impliquent, à savoir son devenir femme. Donc, lorsque Solange décide de sauter des repas ou de ne se nourrir que de tomates et de cigarettes, c'est bien sûr pour supprimer ce qu'elle perçoit comme excédent de poids, mais cela indique plus largement le rejet de son identité sexuelle

101 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.223

102 *Ibid.* p.112

103 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, op cit, p.90

et féminine. Le corps est donc le support d'un rejet identitaire. Mais comment s'éloigner et se débarrasser d'un corps obstinément là ? Marie Darrieussecq ne fait pas intervenir le surnaturel dans *Clèves*, au contraire, l'esthétique du roman est réaliste. Selon toute vraisemblance, elle ne peut donc, comme le fait le personnage de *Truismes*, essayer de transformer son corps en s'aidant de sa volonté, bien que les régimes soient à ce titre un moyen de faire disparaître les changements de son corps. Elle ne peut, ainsi qu'elle le voudrait, « Redevenir petite »¹⁰⁴. Son corps étant irréductiblement présent, elle n'envisage de refus que dans la fuite, l'éloignement et la disparition. En voulant fuir son corps, elle rejette d'un mouvement toute son existence : « Il n'y aurait plus que l'exil ou la disparition, loin de ce village absurde posé absurdement à cet endroit de la croûte terrestre et qui tourne, en ce moment même. Loin de ce corps absurde dont personne ne voudrait même si elle le mettait en vente »¹⁰⁵. À certains égards, les différents signes du rejet de la métamorphose dans *Truismes* et dans *Clèves* se recourent. Les deux personnages luttent pour conserver l'état antérieur de leur corps, pour retrouver nature humaine et identité féminine. Signes de ce refus, les transformations du corps sont irréductiblement perçues comme étrangères. Elles n'appréhendent pas une métamorphose, mais l'avènement d'un corps étranger à elles-mêmes.

4. Tom est mort : rejet de la transformation post-mortem du corps

Le réalisme avec lequel la mort de l'enfant et la douleur de la mère sont traitées rend d'emblée impossible l'hypothèse qui voudrait que la mère puisse ressusciter le corps de l'enfant. La mort est concrétisée par la factualité du corps mort. La mère doit donc faire avec cette réalité contrairement à la narratrice de *Naissance des fantômes* dont la disparition, aussi réelle qu'elle soit, n'est jamais arrêtée par la matérialité du corps. Elles tentent toutes deux d'employer leur corps propre comme support et contenant du devenir immatériel des êtres aimés et comme catalyseur de la visibilité. Mais la mère cherche d'abord dans son corps propre, puis dans d'autres objets, des substituts visibles au corps mort. Le corps n'est pas absent, mais transformé. Il faut donc déplacer la réalité du corps et non la faire advenir. Au début, elle envisage son propre corps comme une stèle, un contenant-tombe : « Car il m'en faudra, de la tenue, pour être désormais le mausolée de Tom »¹⁰⁶. Être le corps-tombe devient une mission, car c'est son rôle de mère qu'elle veut par ce biais perpétuer. Cela exige une tenue, une allure, une fonction dont elle se charge dans le monde des vivants : « Mais j'étais aussi, me semblait-il, quelque chose de stable, sur quoi on pouvait compter,

104 *Ibid.* p.227

105 *Ibid.* p.66

106 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op cit, p.20

comme une table, une stèle, comme la mort de Tom »¹⁰⁷. Mais considérer son corps propre explicitement comme un tombeau n'est pas tenable pour faire exister Tom. La présence réelle de Tom n'est matériellement et vraisemblablement pas envisageable. Pour tenter de faire revenir Tom, c'est en rejetant le devenir concret du corps mort, la transformation *post-mortem* du corps. Au même titre que les transformations des corps vivants de Solange et du personnage de *Truismes*, la transformation initiale du corps mort de l'enfant, indicatrice de la putréfaction, signale une métamorphose insoutenable, celle d'un corps humain en un corps non-humain, d'un corps humain ramené à son animalité irréductible :

Tom devant nous, couché dans une boîte – un cercueil : nous avons donc – Stuart – choisi un cercueil ? À brûler, avec Tom dedans. Son visage est mauve. Sa bouche est noire. Ses lèvres sont gonflées et fendues. Il n'a plus de cheveux mais une sorte de pelage, plaqué, d'animal écrasé sur la route. La seule pensée construite que j'ai à ce moment-là est que nous avons trop attendu. (...) Nous ne savions pas que la mort fait ça. Nous sommes devant ça et ce n'est pas Tom¹⁰⁸

Comme pour *Truismes*, le principe de visibilité auquel répond le corps présent réclame la reconnaissance de la métamorphose. Il institue un rapport de confrontation au réel, et, par là, donne à voir la résistance consciente à ce réel. La mère admet et reconnaît la métamorphose du corps. D'humain il est devenu animal, d'immortel il est devenu mortel, car la transformation donne aussi, bien sûr, la preuve effective de la mortalité de l'enfant. Mais elle préserve l'immortalité de l'enfant, nous l'avons vu, en réduisant le corps de Tom à un simple contenant, seul assujetti aux lois naturelles. Le corps est rendu seul responsable de la solitude et de l'isolement de Tom. Puisqu'il n'est plus que l'objet qui emprisonne, qui empêche Tom de s'échapper, il est interchangeable : « Et d'autres fois, je pensais à Tom dans ce corps. Resté pris dans ce corps. Tom-corps enfermé seul dans le tiroir, aujourd'hui encore je ne peux pas supporter ça, faire glisser cette image jusqu'à moi. Tom était là. Il fallait s'occuper de lui, ne pas le laisser seul »¹⁰⁹. Le corps de Tom est, en réalité, son tombeau. Cette association entre corps et tombeau renvoie à la tradition philosophique qui sépare âme et corps, et plus spécifiquement au jeu de mot socratique qui rapproche, en raison des ressemblances phonétiques, le corps (*soma*) du tombeau (*sema*)¹¹⁰. Cet imaginaire du corps-tombeu, corps de la mère et corps de l'enfant, fait du corps une prison mortuaire, et à ce titre rend l'objet transposable. L'urne funéraire peut donc être conçue comme un ersatz du corps de Tom. Sa

107 *Ibid.* p.117

108 *Ibid.* p.89

109 *Ibid.* p.74

110 Platon, *Le Phédon, le Banquet, Phèdre*, traduit du grec par Paul Vicaire et Claudio Moreschini, Paris, Gallimard, 1991

présence donne à la mère l'impression passagère d'avoir son enfant à ses côtés :

L'urne de Tom était volumineuse mais légère, peut-être un kilo à peine. Pendant que nous mangions, elle était posée à côté de nous sur la mousse, et couverte de buée. Il y avait une vie possible (ou impossible) accompagnés de Tom. Nous le poserions sur la table au restaurant. Nous l'installerions à l'arrière de la voiture. Je le prendrais sur mes genoux devant la télé¹¹¹

La mère tente ici de penser Tom vivant en le réinsérant dans la continuité des habitudes. Elle contourne la réalité de la mort en banalisant la présence de l'urne, en feignant de la voir uniquement comme contenant qui assure de l'existence de Tom. Ainsi, l'urne est transportée par la famille qui l'emmène avec elle en Tasmanie et qui l'intègre à leur quotidien. Elle est mise dans le coffre, puis sortie pour le pique-nique en même temps que le pain et les barres de chocolat. Bien sûr, la mère sait tout en l'écrivant qu'elle se complaît dans cette illusion. La vie imaginée avec Tom s'écrit au conditionnel, et souffre des parenthèses, des hésitations. En outre, Stuart la traite « comme s'il s'agissait, je ne sais pas, d'un matériel de camping encombrant et compliqué »¹¹². Si la mère a pu un instant considérer l'urne comme le corps honorable de Tom, la trivialité de l'objet accuse la facticité de cette fonction. L'urne n'est en réalité qu'un modèle parmi d'autres. Si elle contient Tom, elle n'est rien moins, encore une fois, qu'un *sema*. En effet, les parents n'arrivent pas à ouvrir l'urne pour la vider, et l'objet résiste même au canif. Cela n'est due à aucune intervention divine, mais à la fabrication de l'objet que l'on ne peut ouvrir qu'en le faisant fondre : « Ce n'est pas le même modèle, notre urne à nous est étanchéifiée à la glycérine. On peut faire fondre au briquet »¹¹³. La conception dualiste du corps est montrée dans son échec cuisant, car l'immortalité imaginaire de l'enfant est contredite par la réalité matérielle de la mort. La pensée de la transcendance de l'esprit est représentée dans son inadéquation avec le réel, et dans un rapport de conflit avec lui. La crémation est ainsi un travail d'effacement des traces matérielles de la mort. Elle résulte de la volonté de nier l'horreur de la putréfaction. La crémation travaille, symboliquement, à immortaliser l'enfant par l'anéantissement des preuves matérielles de sa mort. Il pourrait alors s'échapper et se volatiliser, devenant pure âme, pur esprit dans l'univers et délivré du sépulcre de la chair. Mais cet acte est un acte de négation, d'aveuglement sur la vérité de la mort : « Nous avons voulu ruser avec ça, avec la vérité de la mort, avec le pourrissement et la terre, et maintenant, nous étions seuls avec un objet incroyable, impossible, apparu, une sorte de vase noir avec une frise grecque sous le couvercle »¹¹⁴.

111 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op cit, p.192

112 *Ibid.* p.194

113 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op cit, .194

114 *Ibid.* p.95

Le désir d'immortaliser Tom ne peut qu'échouer, puisqu'il demande à être réalisé par un semblant d'incarnation. Dans *Tom est mort*, l'esprit n'est pas dissociable du corps. La pensée de l'immortalité du défunt, topos de la littérature sur le deuil, imprègne le texte pour être déconstruit.

Il faut sans doute ramener cet aspect de l'œuvre à sa contemporanéité. Dans son article « Corps et deuil dans *Pompes funèbres* de Jean Genet », Esperanza Diaz-Guijanro analyse également l'imaginaire du corps tombeau chez Genet comme la recherche de la résurrection du corps. Pour cela, le « corps du narrateur se métamorphose en tombeau pour avoir le mort dans sa chair »¹¹⁵. La narratrice de *Tom est mort*, elle, ne s' imagine jamais véritablement incorporer son fils. Le corps-tombeau est désigné dès son évocation comme un imaginaire emprunté et non assimilable. Le corps-tombeau de la mère reste un conditionnel : « Évidemment que je voudrais le mettre à l'abri, m'endormir avec lui, me le réincorporer, à l'abri dans mon ventre, et tout reprendre. Reprendre au début. Le bon embranchement, la bonne direction. »¹¹⁶. La mère éprouve la mort dans sa radicalité, ce qui implique que la conception d'une âme qui transcenderait le corps ne peut fonctionner.

Le corps est donc le support du désir d'un retour à un état antérieur du sujet. En espérant retrouver le corps disparu, le corps d'avant la métamorphose, les personnages refusent l'actualité de leur transformation. Solange désire redevenir petite, la narratrice de *Naissance des fantômes* retourner aux habitudes de sa vie maritale et celle de *Truismes* aux habitudes de sa vie humaine. Pour chacune d'entre elles, le corps propre est l'intermédiaire de ce rejet du présent et de cet appel vers le passé. Les limites matérielles du corps posent des limites temporelles infranchissables. Dans cette dynamique d'appel et de rejet, le corps est le lieu de la manifestation, dans le temps, d'un corps actuel qui reste irréductiblement extérieur au sujet. Dans *Tom est mort*, la radicalité de la mort empêche qu'un retour au corps vivant soit pensable. La seule manière d'influer sur l'implacabilité du temps est de rendre son fils atemporel. Comme l'écrit Laurence Cornu dans son article sur les corps étrangers : « L'étrangèreté éprouvée dans le corps propre ou par le devenir-corps étranger de l'autre, est l'épreuve d'une limite, dans le temps, plutôt que d'une frontière dans l'espace »¹¹⁷. Certes, la mort, la disparition, le devenir femme et la métamorphose porcine instituent des limites temporelles rejetées par le corps propre. Mais elles sont aussi vécues par le corps propre comme le

115 Esperanza Diaz-Guijanro, « Corps et deuil dans *Pompes funèbres* de Jean Genet », in *Les imaginaires du corps, pour une approche interdisciplinaire du corps, Tome 1, Littérature*, ouvrage collectif dirigé par Claude Fintz, Paris, le Harmattan, 2000, p.152

116 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op cit, p.28

117 Laurence Cornu, « Le corps étranger », op cit

bouleversement de ses limites spatiales. Le corps est vécu et imaginé comme le lieu par lequel le réel pénètre avec violence.

C. Déchirement, pénétration et menaces de mort

Les protagonistes et/ou narratrices de Marie Darrieussecq, mises en rapport avec le monde, se confrontent à un milieu qui leur devient hostile. Leurs corps sont alors, réellement et symboliquement, des lieux ouverts à la violation de leurs limites physiques et imaginaires. Ils se révèlent être le support vulnérable par lequel le monde peut attenter à la vie du sujet, à son sentiment de sécurité et à son intégrité. Chez Marie Darrieussecq, le corps est autant un corps réel, biologique, qu'un corps imaginaire et fantasmatique, si bien qu'il apparaît aussi bien concrètement sous sa forme organique qu'au travers de métaphores et d'images. Les constants échos et parallèles entre corps imaginaire et corps réel impliquent que les violences imaginaires perpétrées dans d'autres lieux et sur d'autres corps peuvent être interprétées comme des blessures symboliques assignées au corps propre. Que les affrontements prennent place au sein de la structure organique des protagonistes, ou dans d'autres lieux imaginaires et avec d'autres personnages, l'attaque d'une puissance active advient au sein d'un corps-monde. Ce corps nouveau, ce corps rupture, refusé et menaçant pour le corps habituel des protagonistes, est un corps étranger, puisqu'il est cette fois-ci question de territoire, d'espace, c'est-à-dire des limites spatiales du corps. Dans *Clèves*, les règles de Solange font advenir la conscience de l'existence de son sexe représenté comme division entre le corps et le monde. L'initiation au devenir femme, vécu comme une blessure corporelle, est en outre dramatisé par l'imaginaire. C'est donc en tant que corps potentiellement et actuellement blessé, atteint, que la conscience du corps se développe. La menace que représente à présent le monde pour elle, après sa transformation, n'est pas consciemment vécue par l'héroïne de *Truismes*. Elle s'exprime donc sur son corps par des comportements impulsifs. Ces violences adviennent comme pulsions précisément parce qu'elles ne sont pas signifiantes pour le personnage qui refuse de les interpréter de front. Le conflit de deux corps contradictoires, le corps propre et la manifestation, à l'intérieur de son enveloppe charnelle, d'un corps étranger, signe le rapport entre le corps et le monde. Signe de cette négation de la métamorphose, la violence corporelle à laquelle elle est exposée est reportée sur d'autres corps que le sien. Ces corps autres, successivement mis à mort, fonctionnent comme corps symboliques du corps porcin. Chacun de ces meurtres préfigure donc sa propre mort. Les corps de l'épouse et de la mère de *Naissance des fantômes* et de *Tom est mort* sont eux aussi le lieu d'un conflit entre deux puissances organiques, dont l'une est étrangère au corps

propre. La mère dans *Tom est mort* déplace ce conflit dans des lieux imaginaires, « cavernes » et « pièce rouge » qui symbolisent son corps propre. La douleur provoquée par la mort de Tom est imagée par le déchirement de ses parois corporelles. Les femmes de *Naissance des fantômes* et de *Tom est mort* partagent des souvenirs, réactualisés à l'aune de la perte, d'accouchements douloureux ou avortés. C'est donc au refoulement d'un déchirement originaire, celui de l'accouchement, que les narratrices font à présent face. Le corps propre est représenté comme le support spatial de la perte.

1. Naissance des fantômes et Tom est mort : les représentations de la perte

La perte de l'être aimé, disparu ou mort, agit comme événement traumatique en blessant les corps de celles qui restent. La blessure physique des corps présents, des corps vivants, est une réponse matérielle à l'insoutenable absence des corps disparus ou morts. Autrement dit, l'absence actuelle des corps de l'enfant et du mari, en tant qu'elle agit physiquement sur la mère et l'épouse, est imagée et représentée dans sa matérialité. La mère et l'épouse ne vivent pas la disparition et la mort respective comme des abstractions mais comme un bouleversement qui malmène directement la chair. Le corps-chair des femmes est envisagé comme l'espace, à la fois organique et symbolique, de ce traumatisme. Lors d'un entretien, Marie Darrieussecq a elle-même présenté ses deux premiers romans, *Truismes* et *Naissances des fantômes*, comme les deux versants, positifs et négatifs, d'un traitement de la chair : « Face à cet excès de chair, j'avais envie de l'inverse, de la dissolution de la chair dans *Naissance des fantômes*, de la disparition »¹¹⁸. De fait, la chair sert d'ancrage organique à ce qui est vécu comme une perte. En effet, la disparition du mari ainsi que la mort de l'enfant peuvent être rapprochées sur le plan symbolique. La perte qu'ont à affronter les deux femmes est présentée comme un deuil, l'un concret et l'autre symbolique. C'est dans cette interpénétration du réel et de l'imaginaire que l'œuvre de Darrieussecq est à comprendre. L'imaginaire et le réel se nourrissent l'un l'autre et s'imbriquent si bien qu'il devient non seulement difficile de les distinguer mais aussi parfois stérile, puisqu'ils sont très souvent les deux relais d'un vécu identique. Ainsi, la perte de l'être cher, qui correspond à la perte d'un monde, devient perte imaginaire d'un des membres du corps propre, perte des frontières physiques de la chair, perte de l'inhérence à un monde enfin. La notion de perte, chez Marie Darrieussecq, fonctionne à l'instar d'une syllepse, c'est-à-dire qu'elle est à entendre aussi bien dans son sens propre que figuré. Les deux narratrices rapportent ainsi la sensation de la perte comme celle d'un véritable déchirement de leur chair. Les parois, limites entre le corps et le monde, sont attaquées de l'intérieur par un corps étranger qui les

118 John Lambeth, « Entretien avec Marie Darrieussecq », *The French Review*, 2006/3, vol.79, n°4

torture. Le corps donne aux deux femmes une assise afin de mener une lutte contre l'avènement d'une nouvelle réalité, et érige une forteresse déjà donnée comme impuissante à annihiler la venue d'un nouveau corps.

Hantise de la défusion

Dans *Tom est mort*, la narratrice donne à voir son corps gagné par la dévoration, dont l'auteur, s'il s'incarne, prend l'aspect d'une « bête monstrueuse » ou d'une « fleur carnivore ». L'acte de dévoration prend alors place dans des lieux imaginaires, métaphores de son propre corps : « Une chose impensable, qui n'entre dans aucun système, une chose qui n'a pas de sens, tapie au fond des cavernes, et qui surgit, hurlante, dévorante »¹¹⁹. Cette chose dévorante apparaît comme la manifestation d'un nouveau *realia*, la mort de Tom : « La mort de Tom est une bête qui relève la tête de temps en temps, un dragon avec des soubresauts, et la terre se soulève, sa tête se dresse »¹²⁰. Ce nouvel élément du réel que représente la mort de Tom entre dans le roman sous l'angle du combat. Les forces combatives de la mère sont alors mises à l'épreuve par l'offensive d'un corps étranger au sein même du corps propre. L'association entre « la terre » et la mère, topos littéraire et imaginaire mythique, se fait par la métaphore d'un accouchement. Les « cavernes », ces lieux imaginaires dans lesquels surgit la tête du dragon, figurent ainsi le déchirement présent et métaphorique du corps de la mère, en renvoyant au déchirement passé et réel de l'accouchement. La « terre se soulève » sous les efforts du dragon pour extraire sa tête enfouie sous le sol, comme le ventre de la mère laisse un passage à la tête du nourrisson. Ici, c'est le ventre et non pas l'utérus qui s'écarte sous la pression du fœtus. C'est en effet le souvenir de l'accouchement par césarienne qui hante le corps de la mère : « Parfois je me dis que la seule trace qui reste, tangible, la seule trace de Tom, le signe que je n'ai pas rêvé, c'est la cicatrice de la césarienne au ras de mon pubis. Tom est le seul de mes enfants à être né ainsi, à être sorti de mon ventre au-dessus de mon sexe et pas à travers »¹²¹. Ici, la mort de Tom fait advenir le souvenir d'un déchirement originaire, celui de l'extraction du corps de l'enfant hors du ventre de la mère. La métaphore de l'accouchement pour signifier la perte donne à représenter le corps comme le lieu du refus de la séparation entre le corps de la mère et de l'enfant. La mort de Tom signifie davantage que la mort d'un être aimé, car elle entraîne avec elle l'effondrement du corps maternel. La mort de l'enfant, en conduisant à l'anéantissement du corps maternel, détruit avec lui une identité constituante de l'être. Dans *Naissance des fantômes*, le déchirement du corps

119 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, p.19

120 *Ibid.* p.11

121 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op cit, p.116

maternel, mis en relation d'analogie avec le déchirement du corps de l'épouse, se met également à hanter la narratrice :

J'étais allongée sur le dos, à plat sur les draps en boule, les plis dans les reins, tendue comme un arc ; les bonds de mes nerfs me réveillaient par saccades dès que je lâchais un peu de terrain, dès que mon corps endormait ses défenses, que mes muscles se détendaient et que mon cerveau abaissait lentement la garde, toute l'énergie accumulée me sautait à l'échine et m'éjectait au plafond, quelque chose voulait sortir de moi : un monstre tout en dents, un gros tentacule de pieuvre enroulée dans mes intestins, et qui jaillirait sous n'importe quel forme, contorsionnée ventouse par ventouse dans les replis de mes viscères, collée, vibrante, mordue dans mes ovaires, le bec planté dans mon utérus qui s'écartèlerait dans huit directions en déroulant d'infects caillots de sang, j'avais mal au ventre à éclater et j'agrippais mes genoux ; une brève détente amadouait la pieuvre tandis que c'était le dos qui me lançait, la colonne vertébrale plantée en moi comme une épée, forée au long de ma chair et hameçonnée sous ma nuque, le bulbe bien ferré, une poigne de métal crochetée dans l'occiput, une canne à pêche électrique tirant de mes veines des barbelés, en crissement jusqu'aux dents ; et je me réveillais d'un coup, veiller était la seule option¹²²

Le personnage imagine dans une sorte d'hallucination son corps ravagé par un monstre, et le voit prendre place dans des lieux singuliers de son corps, singularité qui permet de faire une première allusion à la grossesse. Installé dans les intestins et dans les viscères, la bête s'accroche aux ovaires, et son « bec », autrement dit la partie supérieure du corps, est planté dans l'utérus. La « pieuvre » semble n'avoir qu'une seule intention, sortir, s'éjecter du ventre de la femme en s'apprêtant à écarteler l'utérus. Quant au corps de la femme, il se tend comme sous des contractions qui réveillent son corps par « saccades ». L'ensemble des détails donnés dans ce passage, des mouvements du corps de la femme à ceux du monstre logé dans son corps, semblent évoquer une scène d'accouchement. L'épouse a aussi failli être une mère, et garde des souvenirs d'une maternité avortée : « Ma grossesse la plus longue a tout de même duré près de six mois. Je sentais l'enfant qui bougeait. Parfois, je le sens encore. Il reste ce poids que j'ai gardé, et la couleur des aréoles, les aréoles de mes seins »¹²³. Dans *Naissance des fantômes*, les deux identités maritales et maternelles se confondent pour évoquer ensemble les dépendances du corps féminin vécues comme des repères identitaires. La dépendance des deux femmes à l'être disparu est représentée par une dépendance charnelle. La mère de Tom et la femme du mari convoquent toutes deux les hantises d'une peau déchirée par la perte. Les deux couples mère-Tom et épouse-mari sont conçus comme des couples à proprement parler fusionnels, en ce que la fusion des deux corps se définit comme le partage d'une même peau. Ce fantasme d'une peau commune compose selon Didier Anzieu « le fantasme originaire du masochiste » qui consiste la représentation d'« une même peau [qui] appartient à

122 Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, op cit, p.60

123 *Ibid.* p.53-54

l'enfant et à la mère, peau figurative de leur union symbiotique »¹²⁴. Le « processus de défusion et d'accès de l'enfant à l'autonomie entraîne une rupture et une déchirure de cette peau commune »¹²⁵. « L'arrachement de la peau commune » des couples mère-enfant et épouse-mari est donc signifiante au niveau fantasmatique. La perte de l'être aimé renvoie à la fois à l'angoisse et au souvenir de la défusion entre le corps de la mère et celui de l'enfant. La perte du mari plonge l'épouse dans un trouble profond et la confronte à l'angoisse de la séparation. Cette séparation pour soi devient une séparation en soi, en ce qu'elle détruit une identité. Plus généralement, le concept de « Moi-peau » d'Anzieu permet d'articuler des notions tout à fait pertinentes pour comprendre la façon dont le corps est ici et ailleurs représenté chez Marie Darrieussecq. Selon Anzieu, la peau, dont la sensibilité est éveillée dès les premiers contacts entre la mère et l'enfant, est une interface entre le monde et le moi, et permet au Moi psychique et corporel de dessiner les limites organiques et imaginaires entre l'extérieur et l'intérieur : « *l'infans* acquiert la perception de la peau comme surface à l'occasion des expériences de contact avec le corps de la mère et dans le cadre d'une relation sécurisante d'attachement avec elle. Il parvient ainsi non seulement à la notion d'une limite entre l'extérieur et l'intérieur mais aussi à la confiance nécessaire à la maîtrise des orifices (...), sentiment de base qui lui garantit l'intégrité de son enveloppe corporelle »¹²⁶. Sa « perspective topographique » lui permet de considérer le Moi corporel et psychique comme une « organisation spatiale »¹²⁷. Chez Marie Darrieussecq, le corps fonctionne souvent selon une structure topographique. Il s'agit pour le corps des personnages de maintenir au dehors de ses limites propres les corps étrangers qui veulent l'investir. Étant donné que la spatialité s'avère être un trait définitoire du corps chez l'auteure, le corps propre des protagonistes peut tout à fait être réinvesti dans d'autres lieux. Ces lieux signalent en réalité les lieux imaginaires du corps propre.

Lieux imaginaires du corps propre : les territoires envahis

La violence de la perte fait du corps un espace invivable pour les héroïnes féminines. Puisque le sujet ne peut endurer son corps devenu étranger, ni même en comprendre le sens, le corps propre migre dans des lieux imaginaires. Ces images permettent de saisir le corps sous des modes d'apparition différents mais non moins évocateurs : « l'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent (...) Il est vécu »¹²⁸. La perte de l'enfant est perte d'une peau commune,

124 Didier Anzieu, *Le moi-peau : du moi-peau au moi-pensant*, Paris, Dunod, 1994, p.41

125 *Ibid.*

126 *Ibid.* p.37

127 *Ibid.* p.12

128 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op cit, p.17

perte imagée par des déchirements et par des arrachements. Mais elle provoque aussi pour le corps propre en lui-même la perte d'une unité spatiale. L'unité perdue est imagée selon différentes spatialisations : pour la mère de Tom, les deux pièces imaginaires comme représentations de la division du corps, pour l'épouse du mari disparu, la maison devenue espace menaçant comme représentation de l'enveloppe charnelle du corps. Face à l'impossible jonction de deux corps contradictoires, la mère de Tom dispose ainsi de deux espaces imaginaires, distincts et hermétiques, une pièce rouge et une pièce blanche. La citation suivante rassemble la première évocation des deux pièces :

Le bruit inhabituel parasite mes pensées calmes. Exactement au même moment, je suis enfermée dans une pièce rouge, cubique. Je suis dans un cube rouge. Les murs sont matelassés de façon étrange : un matériau humide, dans lequel le poing s'enfonce. Je suis une lame en mouvement, qui vibre, comme un gong. Je suis enfermée dans un cri rouge et cubique et je me cogne aux parois saignantes, personne ne m'entend. Le cri sort de ma gorge à moi, et celle qui est assise dans la pièce blanche s'étonne : moi, si calme, en train de hurler¹²⁹

Les deux pièces contradictoires, l'une rouge et l'autre blanche, l'une comme le versant rationnel de l'autre, donnent à comprendre la souffrance de la mère comme celle d'une division intérieure insoluble. La pièce rouge se destine au cri, c'est-à-dire à l'expression totale, physique et mentale, du refus, tandis que dans la pièce blanche, la mère est calme et rationnelle : « Ça ne te rendra pas Tom, pense déjà celle dans la pièce blanche »¹³⁰. Contrairement à la pièce blanche que la narratrice ne décrit pas, la pièce rouge est construite à l'aide de composantes implicitement organiques. Les murs de la pièce permettent au poing de s'enfoncer, et se révèlent être humides et ensanglantés. Étant donné que le corps propre des personnages peut être métaphorisé sous d'autres lieux à la mesure de sa structure topographique, l'image de la pièce rouge ne trompe pas : elle représente le corps vécu de la narratrice, tandis que la pièce blanche semble imager le corps distancié par le sujet. La représentation de la division intérieure du personnage par une séparation dualiste de l'espace où se logent raison et folie, esprit et corps, caractérise le corps comme le lieu du refus et de la résistance. Mais c'est aussi, pour parler en termes bachelardiens, « la valeur protectrice » du corps, en tant qu'il est une « maison-abris » pour le sujet, qui s'écroule¹³¹. En effet, la mère perçoit son corps comme un espace intime subitement menacé. La sécurité que représente habituellement son corps est rendue impossible, est détruite par la mort de Tom. La production imaginaire de ces pièces se charge donc d'un nouvel enjeu, celui de lutter contre la disparition,

129 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op cit., p.20

130 *Ibid.*

131 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op cit, p.26

contre le « désabri » : « Être dehors, dans la nudité brute. Un autre mort que la destruction. Pour la première fois, le désabri »¹³². Dans *Naissance des fantômes*, l'appartement de la narratrice signale de la même façon que les pièces rouges et blanches pour la mère la destruction de l'espace de son être intime. Cette métaphorisation topographique de l'intimité a été étudiée et développée dans *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard à partir de la démarche épistémologique de la phénoménologie. Selon Bachelard, la fonction d'habiter est la fonction première de l'être et l'habitat est ce refuge qui assure à l'être son bien-être. L'image de la maison concentre donc « toutes nos images d'intimité protégées »¹³³. « Il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime »¹³⁴. L'épouse reporte pareillement le sentiment d'un anéantissement de son intimité dans l'espace de son appartement. L'irruption du corps étranger, dans l'espace corporel à proprement dit et dans l'appartement est décrite au travers de métaphores qui s'avoisinent. Alors qu'elle sent des aiguilles ou des pinces plantées dans son corps, ce sont « échardes » et « dents mesquines » qui font sailli dans le mur : « Je savais désormais possible de me jeter contre les crépis des murs en laissant des lambeaux de peau contre leurs échardes blancs d'os ». Les différentes images données par la narratrice approchent la nature d'un même corps étranger, incarné dans les murs ou dans la peau. Les pointes sont aiguisées pour attaquer, et aiguillées vers un même corps vulnérable. Comme les murs de la pièce rouge, ceux de l'appartement du couple s'incarnent sous des formes organiques : « je ne rencontrais que les petites dents mesquines du crépi. Je rentrai plusieurs fois le bras sous la couette, et cachai mon nez, échappant ainsi de justesse à des griffes, des dents, des ventouses »¹³⁵. La structure de l'appartement, ses murs, son crépis, ainsi que ses objets, avec le fauteuil qui vampirise le personnage, ne peuvent plus délimiter un espace intime et protégé. Le percement des parois de l'appartement par une présence organique figure, d'une part, le percement des parois du corps propre, d'autre part le bouleversement de l'espace habituel du corps propre.

La subsistance désespérée d'un monde perdu

La perte du mari se ressent à la fois dans le corps propre et dans les lieux extérieurs comme la perte d'un monde. Le corps de la mère hanté par un membre fantôme et le lit ou la chambre de l'épouse encore habités par la quasi-présence du mari sont la manifestation de leur refus criant de cette nouvelle déficience, car la mort de Tom et la disparition du mari sont respectivement vécues

132 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op cit, p.59

133 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op cit, p.23

134 *Ibid.* p.18

135 Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, op cit, p.43

comme l'amputation d'un membre du corps propre et la suppression d'un objet incorporé par le corps propre. Ce que Merleau-Ponty a écrit à propos de la jambe fantôme dans *Phénoménologie de la perception* et plus généralement à propos de la spatialité et de la motricité du corps propre aident à réunir les différentes résurgences, au sein du corps et de l'espace, de l'être disparu comme la persistance d'un :

Je engagé dans un certain monde physique et interhumain, qui continue de se tendre vers son monde en dépit des déficiences ou des amputations, et qui, dans cette mesure, ne les reconnaît par *de jure*. Le refus de la déficience n'est que l'envers de notre inhérence à un monde, la négation implicite de ce qui s'oppose au mouvement naturel qui nous jette à nos tâches, à nos soucis, à notre situation, à nos horizons familiers¹³⁶

Pour l'épouse, le mari n'était pas un corps étranger au sien, un corps perçu comme autre, mais un appendice, un prolongement de son propre corps. La spatialité habituelle de son corps, envisagée comme l'espace dilaté de l'être du corps, ne peut que devenir impossible à vivre, puisque le mari était entièrement intégré dans cette spatialité : « D'habitude, la nuit, la respiration de mon mari chassait tous les autres bruits. Je m'endormais dans sa respiration. Ce n'était pas que mon mari ronflait. Mais sa respiration débordait sur la rue, sur la ville, remplissait le monde et me permettait, malgré l'obscurité, d'y trouver une place »¹³⁷. Mais au lieu d'oublier et de reléguer au simple souvenir la présence de son mari, c'est lui qu'elle cherche à atteindre en s'inventant « un bras télescopique, et l'allongement du coup de la tortue »¹³⁸. Tous ses gestes, ses mouvements, enfin la spatialité de son corps se heurtant à chaque instant à l'absence, c'est en épouse inconsolable qu'elle redouble d'efforts pour sentir la présence de son mari dans son monde. Elle tâtonne dans sa chambre plongée dans l'obscurité, elle cherche dans les interstices la réalité de son corps. De se qualifier de « tête chercheuse à laquelle tout fait défaut », c'est tenter d'annexer ce qui manque actuellement à son corps, tout en avouant en même temps l'échec de cette tentative¹³⁹. Le mouvement, contenant en lui-même sa propre négation, manifeste la coprésence de « deux couches distinctes du corps, « le corps habituel » et le « corps actuel ». Cette distinction de deux couches du corps au sein du corps propre est employée par Merleau-Ponty pour son analyse de la jambe fantôme, cas dans lequel le malade sent la présence de son membre amputé à chacun de ses mouvements. La jambe fantôme n'est pas une « remémoration » mais une « quasi-présence » car l'amputé sent son membre actuellement présent. La mère de Tom, elle, met explicitement la mort de Tom et l'amputation d'un

136 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op cit, p.110

137 Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, op cit, p.41

138 *Ibid.* p.93

139 *Ibid.*

membre en analogie. Elle rapporte ainsi le cas d'un homme amputé du bras, évoque des cas de personnes privées d'un bout de poumon et c'est à l'insoutenable vivacité de cette perte qu'elle s'identifie, à la torture quotidienne endurée par les corps : « Dix ans après, ce qui me manque bloque encore ma respiration, sous le sternum, physiquement. Je n'ai jamais vraiment retrouvé mon souffle. Les gens qui survivent avec un bout de poumon en moins disent que chaque respiration s'accompagne de pensée, se calcule, se prévoit, et les gestes qui vont avec, l'anticipation des pas, les positions dans le sommeil »¹⁴⁰. C'est parce que la douleur se niche au sein du corps propre que les narratrices ne peuvent s'en libérer. Les deux romans ont la particularité, par rapport à *Truismes* et *Clèves*, de situer le corps sous le signe de la perte. Cette perte prend néanmoins racine sur les corps de celles qui restent. L'implication matérielle entre les corps trouve ses racines dans le rapport symbolique et biologique d'interdépendance entre l'épouse et le mari, et la mère et l'enfant. Les narratrices des deux romans n'ont ni prénom ni patronyme. Elles ne se nomment jamais elles-mêmes et, plus surprenant, ne sont jamais nommées par les autres personnages. Les personnages sont toujours définis et presque exclusivement nommés dans leur rapport de filiation, de parenté et par leur lien marital. Le « mari » de *Naissance des fantômes* est la seule terminologie par laquelle il est désigné et si le prénom du fils est inlassablement invoqué dans *Tom est mort*, Tom n'a d'identité qu'en tant qu'il est le fils de la narratrice, son « dernier fils ». La mère et le fils sont d'autant plus dépendants l'un de l'autre qu'ils sont unis par un lien biologique. L'enfantement en lui-même ne suffit pas pour marquer physiquement l'exclusivité de leur lien, puisque la narratrice est mère de trois enfants. En revanche, seul Tom parmi les trois est né par césarienne, et la narratrice constate douloureusement sur son ventre la seule trace tangible laissée sur son corps par Tom : « Parfois je me dis que la seule trace qui reste, tangible, la seule trace de Tom, le signe que je n'ai pas rêvé, c'est la cicatrice de la césarienne au ras de mon pubis. Tom est le seul de mes enfants à être né ainsi, à être sorti de mon ventre au-dessus de mon sexe et pas à travers »¹⁴¹. Cette prégnance du lien symbolique fait de ces deux femmes non pas des êtres autonomes, mais des êtres dont l'existence dépend de ceux autour desquels leur identité s'est constituée.

2. Clèves : division du monde et irruption de la violence

Dans *Clèves*, le motif de rupture du corps comme corps-monde ne se limite pas à un événement, puisqu'il s'étend à trois étapes majeures qui organisent le livre en trois parties : les règles, la découverte de la sexualité étape 1, la découverte de la sexualité étape 2. Mais chacun de

140 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op cit, p.66

141 *Ibid.* p.116

ces événements qui sont en eux-mêmes des ruptures jalonne le parcours initiatique du même devenir femme de Solange. *Clèves* est donc construit autour d'un même enjeu, celui de la transformation de Solange en femme. « Avoir ses règles », « faire l'amour », et « refaire l'amour », au regard des événements singuliers qui affectent les narratrices de *Tom est mort* et *Naissance des fantômes*, pourrait *a priori* ne pas constituer en soi des fractures pour le corps, puisque ces événements ponctuent la vie de la plupart des jeunes filles. Mais ils sont justement perçus de l'extérieur et intimement vécus comme des principes différenciateurs qui situent le corps féminin de l'autre côté du monde. Plus généralement, et au-delà de ces événements phares, *Clèves* rapporte l'entrée de Solange dans la conscience de son sexe et du genre féminin. Solange découvre dans le sexe féminin un motif qui divise. En coupant le corps féminin en deux, ce corps inconnu isole le corps du monde. Cette division esthétique et symbolique projette le corps féminin comme l'Autre du corps masculin. Devenir femme signifie avec lui devenir l'autre, devenir le corps regardé et non le corps regardant. De même que la mère et l'épouse de *Tom est mort* et *Naissance des fantômes* ressentent dans leur corps l'invasion assassine d'un corps étranger, le corps de Solange est atteint physiquement de l'extérieur en raison de son sexe et de son genre. Le devenir femme semble générer avec lui des rapports de violence entre le corps masculin et le corps féminin, rapports au sein desquels le genre féminin s'inscrit comme le lieu de la vulnérabilité et de la passivité.

La division sexuelle : objectivation comme l'Autre du désir

Nous l'avons vu, dans *Clèves*, le corps féminin arrive dans le monde par la voie de l'étrangeté. Il interroge autant qu'il étonne, entouré qu'il est d'un halo de mystère. Son corps est ainsi marqué par « des régions de silence », régions du sexe féminin et de la sexualité, dont on ne parle pas ou qu'indirectement, alors que Solange en est obsédée¹⁴². Aussi étranges que paraissent aux yeux de Solange son sexe et le sang qui s'en échappe, la jeune fille s'emploie à les décrypter, à les décrire. Le sexe n'est jamais décrit que comme un motif organisateur, qualifié le plus souvent de « rigole », et une seule fois de « Y à l'envers »¹⁴³. Ces dénominations semblent lui attribuer une fonction séparatrice. Le sexe dessine un ruisseau qui accueille dans son lit le sang des règles : « Sous la douche l'eau coule rouge. De temps en temps surgit un petit tortillon noir, qui semble vivant, pris dans le courant »¹⁴⁴. Au-delà de la simple contemplation esthétique, le sexe se définit comme un sexe-monde. Il ne divise pas uniquement le corps en deux parties symétriques. La conscience du

142 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op cit, p.111

143 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.16

144 *Ibid.* p.55

sexe chez Solange amène avec elle la conscience d'un principe différenciateur entre le corps et le monde. Elle l'a vérifié dans le dictionnaire, le sexe vient du latin *secare*, qui signifie couper, séparer. Comme pour les personnages de *Tom est mort* et de *Naissance des fantômes*, le corps est le lieu à partir duquel la séparation advient, mais elle engage avec elle la rupture de tout un monde. De façon moins évidente et totale que dans les deux autres romans, *Clèves* est placé sous le signe de la perte d'une identité, perte d'un statut d'enfant pour un statut de femme qui n'est jamais qu'un devenir, et gain d'un statut qui n'en n'est pas un, celui, équivoque, de l'adolescent : « Le corps étranger, c'est aussi celui de l'adolescent, étranger pour lui-même et pour les autres, ne se reconnaissant pas dans les métamorphoses de son corps »¹⁴⁵. Mais la transformation du corps de Solange s'ancre avant tout dans la différence sexuelle. Par sa découpe géométrique, c'est du corps masculin duquel le sexe féminin est séparé : « Le jour où il dénude Peggy Salami, qui déjà porte un nom ridicule, tout le monde voit (elle est contente que ce ne soit pas elle) la rigole entre les jambes, tracée au compas, deux demi-sphères du bas du ventre au bas du dos, deux parties parfaitement jointives mais légèrement écartées, séparant nettement en deux le corps et la classe et le village et le monde »¹⁴⁶. Détail édifiant, la première apparition du sexe féminin dans le roman se fait sous le regard contraignant des garçons. Cette scène d'exhibition n'est accompagnée d'aucun commentaire. Seul le regard, le regard de tous les garçons et le silence ou l'acquiescement des filles, projette le corps féminin de l'autre côté du regard, du côté du corps regardé, opposé au sujet regardant. Son devenir femme modifie soudainement son rapport aux hommes. Il est à présent médiatisé par le regard qui jauge, qui scrute en silence. Le regard masculin semble marquer une distance, désir objectivant de l'homme qui englobe le corps féminin de mystère : « C'est une petite femme maintenant », dit son père à Georges / « Eh oui », dit son père en la regardant spécialement lui aussi »¹⁴⁷. Dans un essai consacré aux auteures françaises contemporaines, Colette Sarrey-Strack observe que les distances et les contradictions de l'univers féminin et de l'univers masculin marquent l'œuvre de Marie Darrieussecq : « les relations entre l'univers masculin et l'univers féminin sont décrites comme impossibles »¹⁴⁸. Cela est vrai : *Naissance des fantômes* porte ainsi sur la soudaine disparition du mari, seule instance masculine du roman, et qui lui demeure inatteignable. Dans *Tom est mort*, la narratrice et son mari, Stuart, font deux expériences différentes et séparées du deuil. Dans *Truismes*, les relations hommes-femmes sont peut-être celles qui se rapprochent le plus de celles observées dans *Clèves*. Mis à part les personnages singuliers de Bihotz et d'Yvan le Loup-garou dont nous

145 Laurence Cornu, *Le ceps étranger*, op cit, p.14

146 *Ibid.* p.16

147 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.60

148 Colette Sarrey-Strack, *Fictions contemporaines au féminin*, Paris, Le Harmattan, 2002, p.191

étudierons plus tard la spécificité, seul le désir masculin, entaché de violence, détermine ces relations. *Clèves* a néanmoins cette particularité de montrer ce rapport d'opposition comme une rupture, comme le basculement d'un univers indifférencié à un monde binarisé selon le sexe, le genre et le désir. La différence des sexes est dans *Clèves* une réalité biologique. Mais cette différence est hiérarchisée par le regard masculin qui fait du corps féminin le corps étranger en tant que corps désiré et ainsi distancié : « Georges la regarde au niveau des seins. Les pointes la brûlent. Comme si deux yeux s'ouvraient dans sa poitrine, mais péniblement, aveugles et offerts à la vue »¹⁴⁹. La bite de Bihotz la désigne d'un « doigt surdimensionné »¹⁵⁰, le père et l'oncle la regardent « spécialement »¹⁵¹, les hommes qui entourent Solange délimitent leur rapport à partir des bornes de leur désir. Le corps féminin est posé comme l'Autre du sujet, comme l'objet offert à la vue du sujet masculin, comme l'Autre du désir : « Et elle n'a rien d'autre que ce que l'homme en décide ; ainsi on l'appelle « le sexe » voulant dire par là qu'elle apparaît essentiellement au mâle comme un être sexué : pour lui, elle est sexe, donc elle l'est absolument. Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre »¹⁵². Le sexe de Solange, ancrage biologique et symbolique du genre féminin, est ce qui centralise autant que disperse le monde. Il est le nouveau point, le point étranger de son corps à partir duquel le monde se transforme. Entre la pharmacienne et son père se noue un bref et étrange échange, dans lequel son père joue et se rit d'une forme de distance. La raison, Solange semble la comprendre sans mot dire, en est de ce dont ils parlent, de ses règles nouvellement venues : « ce moment ici entre son père et la pharmacienne, ce moment qui revient elle s'en souviendra. Un trou est percé dans le temps. Le passé et le futur sont raccordés comme la bouche et l'anus de l'écorché – une greffe monstrueuse, qui court-circuite les virages du présent »¹⁵³. Le sexe féminin est une blessure irréversible, qui projette le corps dans un autre monde. Entre trou et greffe monstrueuse, entre absence et saillie, cette représentation du sexe féminin comme une blessure et une coupure devant l'absence d'excroissance est imprégnée de la *doxa* freudienne. Marie Darrieussecq cultive une fascination pour Freud et dit elle-même avoir été conduit au métier de psychanalyste par « la lecture infinie » des textes de Freud qu'elle estime être autant écrivain que chercheur¹⁵⁴. Il n'est donc pas étonnant de trouver dans ses propres textes des traces de ces lectures.

149 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.61

150 *Ibid.* p.67

151 *Ibid.* p.60

152 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1976, p.15

153 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.51

154 Marie Darrieussecq et Baptiste Liger, entretien « Je suis devenue psychanalyste », en ligne

URL: http://www.lexpress.fr/culture/livre/je-suis-devenue-psychanalyste-par-marie-darrieussecq_811700.html

Les règles, déclencheur de ce devenir femme du sexe, sont davantage qu'un simple signe biologique. En tant que métamorphose, elles sont signifiantes d'un bouleversement et d'une organisation des rapports de domination. Marie Darrieussecq part d'une transformation biologique du corps pour parler d'une transformation symbolique. Elle fait des règles le signe d'une différenciation biologique, sur laquelle est produite une différence symbolique. Le choix des règles comme catalyseur de la « valence différentielle des sexes » – expression donnée par l'anthropologue Françoise Héritier – fait tout à fait sens pour une interprétation de ses enjeux symboliques¹⁵⁵. Dans *Masculin/Féminin : une pensée de la différence*, l'anthropologue pense trouver dans les règles l'origine biologique d'une prise de pouvoir du masculin sur le féminin. L'observation de l'écoulement du sang, différent chez la femme et chez l'homme, aurait conduit à cette hiérarchisation symbolique des sexes : « alors que la femme ne peut contrôler le flux menstruel et que rarement sa grossesse, l'homme verse son sang grâce au seul exercice de son libre arbitre »¹⁵⁶. Françoise Héritier maintient cette idée à l'état d'interprétation. Ceci-dit, son étude révèle entre autre la centralité des règles pour la représentation du corps féminin. Le sexe réglé de Solange, représenté comme un membre blessé, instaure un profond hiatus entre le féminin et le masculin. La brèche ouvre à un corps féminin vécu et représenté comme vulnérable, devenu la potentielle et actuelle victime de menaces de violation. Le corps de Solange se construit au sein d'un vécu placé sous le sceau de la violence.

La pénétration : violation du corps propre

Les règles et la sexualité sont dans *Clèves* un apprentissage. Il s'agit de découvrir un monde auquel son âge et son sexe l'obligent. Et c'est en partant du corps, de cette familiarisation d'avec ces métamorphoses étranges que Solange découvre le monde. Mais en termes d'initiation le corps endosse de subites violences. D'ancrer la souffrance dans le corps permet à l'auteure de joindre violence concrète et violence symbolique et de construire des ponts, toujours, entre ce qui est vécu et ce qui est entendu. De même que la perte du mari et la mort de Tom, ces nouvelles réalités incarnées en différents membres, écharde, épines ou monstres, s'insinuent dans le corps des

« en plus de l'écriture, je suis maintenant devenue psychanalyste. C'est une autre histoire, qui passe par une longue formation et la lecture infinie de Freud. Et de Lacan. Mais il faut dire que Freud est un écrivain en plus d'être un grand chercheur. J'insiste là-dessus. Avant mon analyse j'ai beaucoup lu ses récits de cas comme il ne souhaitait pas qu'on le fasse, c'est-à-dire comme des polars. Et après mon analyse... aussi. Mais il y a tout le reste, une ?œuvre immense. On peut mettre toute sa vie à la lire et la relire. Ce type est un grand sage occidental, comme il y a les grands sages orientaux »

155 Françoise Héritier, *Masculin/Féminin : La pensée de la différence*, Paris, O. Jacob, 1996

156 *Ibid.* p.156

narratrices, ce sont les membres du corps de Solange qui sont tour à tour et un par un pénétrés par d'autres membres. Mais tout ce qui a trait à la sexualité n'est pas, pour Darrieussecq, synonyme de traumatisme pour le corps. La masturbation à laquelle Solange a très tôt recours génère une plaisir ressenti dans sa plénitude. Le plaisir clitoridien, en s'insinuant progressivement dans tout le corps, permet à Solange de se rassembler et de trouver une sensation d'unité empêchée par la pénétration. La masturbation, où Solange est tout entière réunie dans son corps, s'oppose à la pénétration, qui fait intervenir la présence étrangère du corps masculin. Masturbation et pénétration se vivent comme deux contradictions insolubles et le clitoris, source de plaisir avec laquelle Solange s'est familiarisée, semble être empêché par le pénis. Solange se défend de le toucher pendant qu'elle fait une fellation à Arnaud, d'abord parce que Nathalie lui a dit « que les vraies femmes jouissent sans les mains », surtout parce que l'acte tel qu'il se présente, cet instant vécu avec Arnaud, ses réactions et l'autorité qu'il représente le lui interdisent implicitement : « Mais il la repousse, ferme les yeux et respire façon yoga (elle s'essuie dans les draps). Que faire maintenant, que faire de tous ces bouts de corps – se rassembler – une explosion – ce serait bon de *jouir* »¹⁵⁷. La jouissance qui rassemble puis pulvérise le corps vers l'appropriation du monde reste au conditionnel. Elle est dispersion du corps dans l'univers et ne peut s'allier à la pénétration, ici orale, qui ramène le corps vers ses parties, chacun de ses membres étant malmenés l'un après l'autre :

Elle tord le cou pour le regarder. Détente des mâchoires et peau du crâne qui revient en place. (...). La bite lui entre jusqu'au cerveau. Lui percute le fond du crâne. C'est quand même étonnant comme situation. On a du mal à penser à autre chose. La crampe devient insupportable, elle essaie de se dégager et il crie (...). Il reprend tout à zéro (égaré mais précis), elle à genoux devant lui à le *pomper*, lui agrippé à ses oreilles, doigts enfoncés dans son occiput, il tape sous la glotte et elle a envie de vomir, elle tousse, elle larmoie, il tire et pousse, elle tousse, sa tête est une noix de coco, une tirelire secouée, il n'y a rien là-dedans et il pousse un cri et quelque chose d'*immonde* lui envahit la bouche¹⁵⁸

Le corps de Solange, à ce moment réduit à un objet manipulé sans scrupule, est ici, entièrement, soumis aux injonctions muettes d'Arnaud, qui en la guidant lui impose, qui en l'initiant la contraint. Les scènes sexuelles ne sont pas expédiées par l'auteure. Au contraire, elles font l'objet d'une minutieuse attention à chaque détail des mouvements, et à chaque effet de l'enfoncement de la chair. La pénétration, par la description de son impact sur les parties isolées du corps, semble opérer chirurgicalement, d'une manière froide et détachée. Cette apparente neutralité descriptive, qui joue d'un vocabulaire symptomatique du corps, « détente des mâchoires et peau du crâne qui revient en

157 Marie Darrieussecq, *Clèves*, p.215

158 *Ibid.* p.160-162

place », joue de cette objectivation totale du corps de Solange, qui est devenu cette chair vulnérable et malmenée où toute dignité lui est ôtée. Chacun des gestes, appliqués sur autant de parties du corps, est associé à l'acte de pénétration : pénétration du crâne, « doigts enfoncés dans son occiput », du cerveau, « percute le fond du cerveau », de la gorge, « il tape sous la glotte », de la tête, « une tirelire secouée », de la bouche, « quelque chose d'immonde lui envahit la bouche ». C'est que, dans *Clèves*, la pénétration signifie à proprement parler déchirement du corps, et n'est pas seulement attachée à un organe en particulier. Elle est déchirement de l'hymen, perforation du crâne, raclement de l'anus. L'imaginaire collectif nourrit cette association symbolique entre pénétration et violence perforatrice en amplifiant et exagérant son contenu : « Il paraît qu'il y a dans le vagin une peau très épaisse qui bloque le passage. Ce qui explique la boucherie pour Rose, et d'autres histoires qu'elle a entendues, ou lues dans *Girls Magazine*. Des garçons qui cognaient comme à une porte fermée, et qui défonçaient tout dans des déchirements »¹⁵⁹.

Comme pour *Naissance des fantômes* et *Tom est mort*, le déchirement de la peau renvoie à la perte d'une identité, perte d'un statut, qui est ici, avec le déchirement de l'hymen, perte du statut virginal. La pénétration n'est donc pas seulement à prendre dans son acception sexuelle, et à ce titre, être isolée des autres œuvres, *Truismes* excepté, dans lesquelles la sexualité n'apparaît pas comme phénomène central. Cette centralité de la sexualité a conduit la critique journalistique à dire à propos de *Clèves* que Marie Darrieussecq renouait après son premier roman *Truismes* avec l'expérience de la chair : « voilà plusieurs années que l'imaginaire de Marie Darrieussecq ondule autour d'absence, d'auras, de vides. Mais avec *Clèves* sa plume acérée remord aux plis palpables et chauds de la chair, ces replis tantôt roses, fermes, appétissants, tantôt poisseux, moites et fétides, qui obstruaient déjà chaque page de *Truismes* »¹⁶⁰. Il est vrai que les héroïnes de *Truismes* et de *Clèves* éprouvent toutes deux les transformations concrètes de leur corps, étudiant minutieusement les moindres avancées de la métamorphose, dégoûtées par ce nouvel assaut de chair qui les déforme et les enlaidisse. Il est également vrai que la sexualité y est rapportée sous l'angle de la différence sexuelle hiérarchisée, dans une violence et une cruauté qui est le fait de la domination masculine. Marie Darrieussecq a elle-même déclaré à propos de *Clèves* qu'il s'agissait à certains égards d'une réécriture de *Truismes*, en ce que les deux livres abondaient en clichés de tout ordre sur la sexualité qui ne pouvait alors être expérimentée par les jeunes filles que sous cet aspect¹⁶¹. Les liens entre

159 *Ibid.* p. 117

160 Camille Thomine, « Avec *Clèves*, Marie Darrieussecq raconte sans détours l'expérience de la puberté d'une jeune fille », août 2011, *Le Magazine Littéraire*, en ligne URL : <http://www.magazine-litteraire.com/content/critique-fiction/article?id=19909>

161 Sylvain Bourmeau, « la jeune fille et le sexe des magazines », interview de Marie Darrieussecq, août 2011, *Libération*, en ligne URL : <http://www.liberation.fr/livres/01012356355-marie-darrieussecq>

Truismes et *Clèves* sont multiples et il paraît tout à fait censé de les comparer en particulier. Cependant, cette lecture écarte d'autres parallèles et échos possibles avec ses autres œuvres. Elle oppose une écriture du vide et de l'absence à une écriture de la chair et de la présence matérielle du corps. Or, nous l'avons vu, corps et absence ne sont pas antinomiques chez Marie Darrieussecq, puisqu'elle s'attache à décrire l'absence comme un principe agissant sur la chair. Les deux scènes de pénétration, l'une orale et l'autre anale, sont sans aucun doute des scènes sexuelles, mais évoquent plus largement d'autres passages des trois autres romans, à commencer par les nombreuses pénétrations subies avec indifférence par l'héroïne de *Truismes*. Elles rappellent aussi les membres meurtris de la narratrice de *Naissance des fantômes*, ou les corps déchirés de l'intérieur par un monstre, un dragon, de la mère et de l'épouse. Autrement dit, en lisant les autres romans de Darrieussecq à la lumière de *Clèves*, l'acte de pénétration peut apparaître comme la représentation la plus concrète d'autres scènes de pénétrations, à définir comme de violentes immixtions d'extériorités sur les corps propres.

3. Dégoût et menace de mort dans *Truismes*

L'intrusion de la métamorphose porcine au sein du corps propre se fait dans un rapport de violence, car le corps étranger, dans *Truismes*, c'est le corps porcin. Le corps porcin est visible sur le corps propre de la protagoniste, mais il est aussi symboliquement transposé sur d'autres corps. Chacune de ses occurrences manifeste le caractère abject de la métamorphose. Pour une définition de l'abjection, nous nous reportons aux explications apportées par Julia Kristeva dans *Pouvoir de l'horreur, un essai sur l'abjection* : « Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inadmissible »¹⁶². La métamorphose porcine est traitée en ce sens : comme une menace qui semble prendre racine de l'intérieur – elle prend place sur le corps propre – et de l'extérieur – elle est rejetée symboliquement par le personnage. Cette révolte de l'être trouve à se formuler de différentes manières. D'abord, et de la façon la plus évidente, elle prend place sur le corps propre. Les dégoûts alimentaires et les vomissements de l'héroïne sont autant de formes du désir d'expulser ce qui avertit de sa

« C'est aussi un peu une réécriture de *Truismes*, qui était un livre assez autobiographique : les jeunes gens ne disposent que des clichés pour accéder à l'âge adulte : ceux de leurs parents, de l'école, de l'Église, ceux que je trouvais dans *OK Magazine* ou dans *Girl Magazine*. Des phrases toutes faites et de pauvres formules pour aborder ce qui est le plus intime, le plus culturel, le plus codifié et le plus socialisé : la sexualité »

162 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, p.9

désintégration. Ce rejet systématique de certains aliments symbolise le refus d'ingérer cette nouvelle réalité qu'est la métamorphose. L'incapacité à déglutir les aliments symbolise le refus d'incorporer la métamorphose et, par là, d'intégrer à son corps un nouveau rapport au monde. Julia Kristeva comprend les dégoûts alimentaires comme la « forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection »¹⁶³. Par ce geste, l'être manifeste malgré lui un geste d'autodestruction. Il « devient » en s'expulsant dans la violence du symptôme. Or, *Truismes* est tout du long travaillé par une symbolique de l'expulsion et de la désintégration. L'héroïne se surprend ainsi plusieurs fois à avoir des « envies de saignées »¹⁶⁴, se met à rêver d'éborgements, à voir « des couteaux, des hachoirs »¹⁶⁵. Chacune de ces montées de violence advient sous sa forme pulsionnelle. Les envies de saignées, les vomissements et les dégoûts apparaissent comme les expressions d'un rejet incontrôlé. Les désirs ou peur d'éborgements trouvent dans les rêves leur seul terrain d'expression, ce qui ajoute, à l'acte de rejet, le sens d'un refoulement par le subconscient :

A peine m'assoupissais-je sur mon tabouret que des images de sang et d'éborgement me venaient à l'esprit. Je voyais Honoré ouvrir la bouche sur moi comme pour m'embrasser, et me mordre sauvagement dans le lard. Je voyais les clients faire mine de manger les fleurs de mon décolleté et planter leurs dents dans mon cou. 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 bains, mais l'odeur des rillettes m'a soulevé le cœur encore plus¹⁶⁶

Les vomissements du personnage et les peurs cauchemardesques de dévorations, mis implicitement en parallèle, renvoient à un même enjeu : celui de la menace de désintégration que représente la métamorphose. L'héroïne se met ainsi à distinguer dans le désir des hommes qui l'entourent une intention non seulement malveillante, mais destructrice. La bouche, du lieu de l'expression du désir sexuel devient lieu expressif d'un désir de dévoration. Le désir masculin, transformé par la métamorphose, devient explicitement désir de violence, désir de mort. En réaction à ce rêve, le personnage est pris de façon immédiate et impulsive d'une crise de vomissement. Donc, l'acte de déjection apparaît dans un rapport de corrélation avec la projection individuelle de la violence masculine. Autrement dit, les désirs de violence, les dégoûts et les vomissements, occurrences des rejets pulsionnels du corps porcin, sont autant de réactions semi-conscientes à ce qui est signifié comme l'immixtion d'un nouveau rapport au monde qui semble préfigurer la menace de son éradication. Cette violence consécutive de la métamorphose, est comme elle enfouie en-deçà

163 *Ibid.* p.11

164 Marie Darrieussecq, *Truismes*, op cit, p.27

165 *Ibid.* p.27

166 *Ibid.* p.52

de la conscience par le personnage. Nous l'avons vu, la métamorphose porcine n'est jamais l'objet d'une confrontation directe. La narratrice évite de prononcer explicitement le nom de la métamorphose, et s'évertue à ne pas la reconnaître même lorsque les transformations de son corps sont éloquentes. Le corps porcine, ne pouvant se dire sur le corps propre en raison de son caractère inacceptable, trouve à s'incarner dans d'autres corps qui sont autant d'occurrences symboliques d'un même corps. Les jeux littéraires de transpositions métaphoriques du corps de l'héroïne caractérisent déjà en tant que tels le corps porcine comme le lieu du scandale. Ainsi, tous les êtres symboliquement identifiés au personnage sont mis à mort. La métamorphose se donne donc à voir au travers d'un éclatement du corps porcine autour de différentes figures emblématiques. L'égorgeage du verrat mis en scène dans le livre de Knut Hamsun, et rapporté par la narratrice, encourage sur de nombreux aspects à identifier le verrat et le personnage féminin. L'auteure a d'ailleurs mis ce passage en épigraphe de son roman, ce qui fait sens pour une lecture symbolique de la scène d'égorgeage. À l'intérieur du récit, cet extrait est lu par l'héroïne. La lecture agit sur elle, mais indirectement, sans que soit consciemment formulés les mécanismes d'identification :

« Ça me paraissait bien, à moi, comme livre, mais il y a une phrase qui m'a fait tout bizarre, ça disait, je m'en souviens encore par cœur : « *Puis le couteau s'enfonce. Le valet lui donne deux petites 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 qu'il n'en puisse plus* ». Je me suis demandé ce que c'était qu'un verrat, ça m'a mis comme une mauvaise sueur dans le dos. J'ai préféré en rire, parce que sinon j'allais vomir. Dans le café on m'a regardé bizarre et on a lorgné sur mon livre. J'ai compris qu'il valait mieux que je m'en débarrasse.¹⁶⁷

L'extrait multiplie les jeux d'identification et d'échos entre le verrat et la protagoniste. Comme le verrat, la narratrice se prend régulièrement à rêver de saignées et d'égorgeage. Comme lui, elle ne prend pas conscience de la violence dirigée contre elle, raison pour laquelle, notamment, l'intertexte sert de médiateur à cette réalité. La lecture lui donne envie de vomir, or, les vomissements sont parmi les symptômes les plus récurrents de sa métamorphose. Cette « mauvaise sueur dans le dos » dont elle ne comprend pas la cause traduit un sentiment d'identification informulé, celui d'être de la même nature que l'animal, et la peur sourde de subir le même traitement. L'identité de nature entre le verrat et le personnage étant acquise, l'égorgeage du verrat semble préfigurer son propre devenir. Ce seul exemple ne suffirait pas à établir la métamorphose comme le principe générateur d'une hostilité extérieure. Le meurtre des êtres chéris ou appréciés par la protagoniste est appliqué de façon systématique dans le roman. À chaque fois qu'elle noue une

167 Marie Darrieusecq, *Truismes*, op cit, p.100

relation de connivence et de sympathie avec un être, humain, hybride ou animal, celui-ci est éliminé. Yvan le loup-garou, avec qui seul elle a connu l'amour libre, est finalement abattu devant ses yeux. Le personnage féminin touche avec la mort d'Yvan à l'acmé de sa souffrance. Aussi, la mort d'Yvan semble déclarer sa propre mort : « 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 et il est mort. Moi je suis morte aussi »¹⁶⁸. L'assassinat d'Yvan la renvoie à son propre sort, à la précarité de sa situation et au danger qu'elle encoure. En se déclarant morte, elle s'associe dans un mouvement de sympathie avec Yvan. Tous deux partageaient une hybridité de nature, lui mi-homme mi-loup, elle mi-humaine mi-truie. Il y a donc entre eux le sentiment sourd de partager un destin identique. La mort d'Yvan est certes la plus traumatique, mais elle conclut en réalité toute la série d'assassinats qui lui ont précédé. Le premier est celui d'une cliente de la parfumerie, la seule avec qui elle s'entendait et à laquelle elle s'était identifiée : « j'aimais bien bavarder avec la cliente, son corps ne me déplaisait pas, je trouvais intéressant de voir comment j'allais devenir dans quelques années. Je me suis bien trompée. La cliente a été assassinée »¹⁶⁹. Avec l'homme de ménage de l'hôtel, l'héroïne se lie d'abord d'amitié puis entretient une relation sexuelle sur laquelle débouchera la naissance d'une portée. Ses enfants meurent, et l'homme de ménage est tué. Mais le meurtre le plus explicitement menaçant pour elle est celui de son cochon d'Inde, récemment acquis et sauvagement égorgé par Honoré son compagnon : « Honoré avait égorgé mon petit cochon d'Inde et il l'avait mis dans la poche avant de ma blouse. Je n'ai pas pu reprendre la blouse. J'ai vomi. Il y avait du sang partout sur le palier, et du vomi »¹⁷⁰. Le sang du cochon et son propre vomi se confondent, comme deux humeurs crachant la violence infligée aux deux corps. L'égorgeement du cochon d'Inde la conduit à voir du sang de cochon qui augure de l'écoulement de son propre sang. En mettant le cochon d'Inde égorgé dans sa poche, Honoré la vise symboliquement. La systématisation de ces meurtres en fait des actes convergeant symboliquement vers une même cible. Étant donné qu'ils peuvent être lus comme des préfigurations de la mort de l'héroïne, ces meurtres se définissent à la fois comme des actes concrets et des actes métaphoriques. Se combinent donc à l'intérieur d'un même acte sens physique et sens métaphorique. Le sens métaphorique de ces actes leur donne une portée langagière. En effet, si l'acte est déplacé sur d'autres corps, il est à chaque fois motivé par l'intention de viser le corps de l'héroïne. Ces meurtres véhiculent tous un même message, fonctionnant ainsi à l'instar d'une menace. Dans son introduction au *pouvoir performatif des mots*, l'analyse que Judith Butler fait de la parabole racontée par Toni Morrison à l'occasion de la remise du prix Nobel de littérature

168 *Ibid.* p.136

169 *Ibid.* p.25

170 *Ibid.* p.68

peut éclairer notre propos. La parabole met en scène une aveugle à laquelle des enfants présentent un oiseau mort. Ils lui demandent alors si l'oiseau est mort ou vivant. La question des enfants piège volontairement l'aveugle, l'empêchant de répondre par « une forme d'accaparement du langage »¹⁷¹. De ce fait, ils « transfèrent la violence faite sur l'oiseau » sur l'aveugle, acte qui relève de la menace¹⁷². Pour Judith Butler, « La notion de menace contient implicitement l'idée que ce qui est communiqué dans le langage préfigure peut-être ce que le corps va faire (...) elle est déjà un acte du corps, établissant par son geste même les contours de l'acte à venir »¹⁷³. Dans *Truismes*, le langage est constamment empêché : la métamorphose ne peut se dire et être reconnue. La parole y est censurée, aussi bien concrètement par la politique de censure appliquée par le gouvernement, que symboliquement par ce qui s'apparente, de la part de l'héroïne, à de l'autocensure. Le corps est donc le médiateur de menaces qui ne se disent pas autrement. Comme pour la parabole de Toni Morrison, la violence infligée aux corps proches de la protagoniste est symboliquement transférée sur son propre corps. *Truismes* joue donc d'une analogie entre blessure physique et blessure métaphorique, figurant peut-être le caractère performatif du langage : « le langage peut avoir des effets similaires à la douleur et à la blessure physique »¹⁷⁴.

Dans cette analyse, nous avons rassemblé autour d'un même enjeu les différentes manifestations de violences destructrices : elles expriment toutes, de manière indirecte ou tacite, la volonté d'éradiquer le corps porcin. La truie, dans *Truismes*, est le corps étranger, « perçu comme une extériorité faisant intrusion, une excroissance incluse menaçant l'organisme de l'intérieur, le menaçant de désorganisation et donc de mort »¹⁷⁵. Il est le corps à abattre, rejeté autant par l'héroïne, qui le relègue en deçà de la conscience, que par le monde extérieur. Dans ce nouveau rapport au monde déclenché par la métamorphose est éprouvée au travers de meurtres réels et symboliques le caractère scandaleux du corps porcin.

À travers ce panorama des manifestations imaginaires et réelles d'interventions extérieures violentant le corps propre, se dessine un nouveau rapport au monde. Dans ce conflit entre extériorité et intériorité, entre corps étranger et corps propre, se jouent des gestes corporels de rejet, de déni, de refoulement, ou au contraire d'attraction et d'appel. Mais, chez Marie Darrieussecq, le corps n'est pas seulement une enveloppe charnelle, une matière vierge de toute connotation. Le corps

171 Judith Butler, *Le pouvoir des mots, politique du performatif*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, ed. Amsterdam, 2004, p.30

172 *Ibid.* p.30

173 *Ibid.* pp.30-31

174 *Ibid.* p.24

175 Laurence Cornu, « Le corps étranger : fantasmes et métaphores », op cit p.5

individuel est situé au sein d'un corps collectif. Ce rapport conflictuel trouve donc ses racines dans les représentations collectives du corps desquelles le corps individuel dépend toujours plus ou moins.

Chapitre 2

Incorporation et subversion de la norme

Dans les quatre œuvres, l'étrangeté des corps féminins est définie comme un écart par rapport à l'idéal d'une représentation normée du corps. Chez Marie Darrieussecq, chacun des corps réels des personnages entretient une relation de dépendance aux représentations idéales du corps. Le corps n'est jamais seulement un corps individuel mais se situe toujours dans un rapport complexe d'écart ou d'incorporation vis-à-vis d'un ensemble de normes du corps qui penchent vers une intégration et une assimilation du corps individuel. Dans cette double polarité entre corps individuel et corps collectif, corps réel et corps imaginaire, se nouent différents rapports de contrôles du corps par lesquels passe le contrôle des individus. L'écriture de l'auteure souligne la force et la violence incorporatrices de ces normes en mettant en scène le conflit entre l'idéalisation de la féminité, au travers d'un imaginaire mythique ou au travers de sa représentation sociale, et l'incapacité des individus féminins à atteindre ces normes. Le conflit entre l'imaginaire idéal et l'imaginaire du corps vécu emprunte aux contenus mythiques, religieux, mais aussi sociaux, institutionnels. La présentation de Salvador Juan est édifiante pour explication des conflits internes au corps vécu :

De la même manière que toute personne se forme une image, plus ou moins réaliste, de son propre corps, tout système social véhicule des représentations de ses propres membres ou des autres (étrangers, sauvages, barbares), des idéalizations du corps, des images corporelles. Ces images ont souvent un contenu mythique et toujours un contenu symbolique et donc institutionnel (...) Il faut donc distinguer cette représentation sociale d'une autre image : de l'image corporelle personnellement vécue même si cette dernière est, dans une certaine mesure, également indissociable des modèles culturels intériorisés¹⁷⁶

Chez Darrieussecq, c'est à partir du corps propre que cette dynamique est représentée. Deux imaginaires du corps s'affrontent, celui du corps normé, par là valorisé, et celui du corps anormal, du corps étranger et étrange, qui porte la menace de son impureté, et de son caractère maléfique. Ces occurrences scandaleuses du corps féminin sont les déviances et les anomalies du corps idéal, ainsi que les subversions des modèles institutionnalisés du corps. Elles endossent une double fonction : celle de rendre visibles, par effet de contraste, la violence des mécanismes de contrôle du corps féminin, et celle de permettre ou d'encourager à une libération de ces normes. Le corps anormal, étranger et transgressif apparaît ainsi comme le support d'un transfert positif de valeurs négatives. Le corps individuel éprouvant avec douleur son rapport de dépendance aux modèles et idéaux du corps, peut être par là même le support d'une émancipation. Grâce à leur rapport familier à l'étrange, les protagonistes questionnent les modèles traditionnels de rationalisation du corps et en

176 Salvador Juan, « Imaginaires du corps et réalités d'incorporation du social », *Kentron*, Université de Caen Basse-Normandie, n°18, 2002. Communication prononcée le mercredi 15 mai 2002.

[en ligne], URL : <http://www.unicaen.fr/services/puc/ecrire/revues/kentron/kentron18/k1803juan.pdf>

proposent de nouveaux. Les valeurs négatives de l'étrangeté associées au corps féminin sont transformées et sublimées grâce au pouvoir original de l'imaginaire. La libération des normes du corps, qui advient au sein du corps propre, se fait à partir d'une redistribution des limites réelles et symboliques du corps. Cultivée par les personnages, leur étrangeté devient hybridité, errance et éclatement, atomisation du corps dans le monde.

A. Marginalité du corps social et politique

Pour chacun des personnages féminins, l'expérience du corps est intégrée au sein d'un système normatif, plus ou moins violent, qui tend à assimiler les corps dissidents. Ces pratiques de contrôle du corps social se mettent en place de différentes manières – sous une forme institutionnalisée ou sous la forme plus diffuse d'enjeux de domination, mais toutes présentent des modèles sociaux par rapport auxquels les personnages féminins se comportent marginalement. Dans une dynamique d'inclusion et d'exclusion, le corps propre est l'étranger de la norme, soit contraint à effacer les signes corporels de sa marginalité, soit porté lui-même, par une forme d'autocontrainte, à désirer incorporer l'idéal normé. *Truismes* est peuplé de corps étrangers traités de manières semblables à celui du personnage principal. Cette identité de traitement obéit à la fois à une dynamique d'inclusion et d'exclusion des corps dissidents. Le corps porcin de la protagoniste doit donc être lu comme un corps étranger parmi d'autres corps, ce qui symboliquement l'intègre à des enjeux politiques de domination raciale. L'étude des corps étrangers de *Truismes* permet d'isoler une catégorie politique du corps dissident, dont l'existence permet à la norme du corps sain d'opérer et de se réaliser. Dans *Clèves*, l'incorporation de l'idéal du corps féminin est condition du statut social des individus. Or, Solange entretient un rapport familial avec les marginaux, dits anormaux dont Monsieur Bihotz est la figure corporelle par excellence. La fascination qu'elle porte envers les figures de la normalité manifeste un désir de reconnaissance sociale et plus généralement un désir de valorisation. Dans *Naissance des fantômes*, le corps de la protagoniste s'écarte du modèle de l'épouse, rôle dont elle est socialement tributaire. À ce titre, la disparition du mari, en opérant la rupture définitive d'avec lien social, dévoile à la protagoniste tous les signes, du passé et du présent, de la faillite de son rôle.

1. La norme du corps « sain » : dynamique d'inclusion et d'exclusion du malsain

La métamorphose de l'héroïne de *Truismes* n'est pas à entendre comme exclusive de l'univers du roman. Elle advient au sein d'un système qui est celui, fascisant, de l'univers de science-fiction de *Truismes* et advient à partir de ses lois pour lesquelles elle représente médicalement une déviation et juridiquement une infraction. La métamorphose apparaît donc dans une dynamique d'inclusion et d'exclusion. Elle est à la fois le principe d'intelligibilité de la norme « saine », ce qui implique de la part du pouvoir en place d'avoir recours à des techniques d'assimilation et de déployer une mécanique de contrôle, et incarne la transgression de cette norme, ce qui conduit le pouvoir à distancier ce corps scandaleux en l'enfermant ou, au contraire, en l'exhibant. Le corps sert de support à la légitimation de la norme, en apportant la preuve biologique de la déviance. En effet, le terme de « sain » déploie un large champ sémantique qui se présente dans son double aspect, biologique et moral, si bien que les transformations du corps de l'héroïne ne sont significatives du point de vue biologique qu'en tant qu'elles désignent la dégradation morale du personnage. Tout d'abord, l'idéologie du corps « sain » se définit négativement par le rejet de différents corps types, déterminés par les critères raciaux et genrés. Les critères esthétiques du corps sous-tendent donc une idéologie raciste et misogyne. À ce titre, le corps du personnage féminin figure, au-delà de sa simple singularité un corps social et un corps politique, et fait converger les différents éléments d'un même groupe sociopolitique, celui des pestiférés.

La norme du corps sain, à l'œuvre dans toutes les structures de pouvoir qui organisent la société fasciste décrite dans le roman, s'établit en réaction à ce qui est considéré comme malsain et déclaré ainsi comme contraire à la norme. Le projet normatif du pouvoir politique, économique et social de *Truismes* s'effectue au travers de plusieurs pratiques de redressement du corps. Ces techniques d'inclusion des corps déviants sont appliqués en fonction de critères racistes, misogynes et homophobes, si bien qu'il est possible d'identifier un groupe social discriminé en raison de leur identité raciale, sexuelle et genrée. Les représentations morales du corps trouvent leur pleine justification dans les aspects biologiques du corps. Aussi, le corps sert à légitimer la norme en lui donnant un champ d'application reçu comme scientifiquement prouvé. L'interrelation entre la dimension biologique et morale de l'idéologie dominante de *Truismes* s'imprègne dans le roman par le développement d'un riche champ notionnel tourné autour des concepts centraux de « sain » et de ses antonymes, dont la double portée sémantique est une clef de lecture essentielle pour l'analyse des stratégies de pouvoir de la société fasciste. En effet, l'auteure joue de l'adjectif sain comme d'une syllepse par sa double référence à une réalité biologique et à une réalité morale, à une réalité

médicale et à une réalité symbolique. Ainsi, lorsque le terme est érigé en slogan politique par Edgar qui l'utilise comme référence majeure pour sa campagne présidentielle : « *Pour un monde plus sain* », sa dimension idéologique est explicite, puisqu'elle est intégrée au sein d'un projet politique. Mais elle est reçue par la narratrice autant dans son acception médicale, hygiénique, que dans son acception morale : « Je me suis dit que c'était un slogan *de circonstance* ; je veux dire, je sortais des égouts. Je n'avais pas perdu tout sens moral »¹⁷⁷. L'argument du personnage est fondé sur un implicite, celui de l'implication morale contenue dans le terme « égouts ». Dans le roman, les occurrences lexicales de la saleté et de la maladie fonctionnent toutes sur une syllepse, par la réunion à l'intérieur d'un même mot du sens premier et du sens métaphorique. L'écriture sylleptique est significative de la puissance normative du discours fasciste, puisque l'association entre le malade et l'immoral se passe d'explicitation. Elle est de l'ordre de l'évidence et du stéréotype. Ainsi, le discours politique d'Edgar, approximativement rapporté par la narratrice, est condensé en une idée centrale, celle d'un appel à un assainissement général de la société : « Ce que j'ai compris c'est que le monsieur disait que tout irait mieux ; qu'on était dans une période de mutation très sale mais qu'avec lui on s'en sortirait »¹⁷⁸. Le propos charge l'adjectif « sale » d'une dimension idéologique. La saleté est donc présentée par Edgar comme une contre-valeur. L'idéologie fasciste représentée ici dans le discours politique est portée par une théorie de la dégénérescence selon laquelle la dégradation morale s'observerait directement sur les corps. Le corps de l'héroïne est un corps malade et la nature porcine de la protagoniste est l'élément contaminateur du corps propre. Indirectement d'abord, le porc, en tant que nourriture, est désigné comme un aliment porteur de maladies. Cette représentation sociale du porc est énoncée par la cliente de l'héroïne, au moment où elle la conseille sur le régime alimentaire d'une femme enceinte : « *moi pour mon fils je ne supportais pas le porc, de toute façon quand on est enceinte, le porc, il faut absolument éviter à cause des maladies* »¹⁷⁹. Le dégoût instinctif que le porc est censé provoquer est justifié, dans le discours, par l'affirmation de sa nature malsaine. La tournure impersonnelle « quand on est » donne un cadre de situation générale qui réclame une conduite appropriée, un devoir être formulé par une tournure impersonnelle d'obligation, « il faut ». L'imaginaire religieux, présent en arrière-fond de l'injonction à éviter le porc, est employé au service d'une obligation morale représentative de l'idéologie dominante. Le propos fait signe pour l'ensemble de l'imaginaire du caractère porcine des transformations du personnage. Les transformations du corps de la protagoniste sont analysées comme les symptômes de la maladie ambiante, d'une sorte de maladie du siècle. Son devenir porcine

177 Marie Darrieussecq, *Truismes*, op cit, p.86

178 *Ibid.* p.64

179 *Ibid.* p.22

est jugé comme un avilissement sexuel à comprendre dans le sens d'une infraction morale. Dans l'extrait suivant, le personnage se rend auprès d'une dermatologue afin qu'elle assainisse son corps en faisant disparaître son odeur nauséabonde et en soignant le grain de sa peau :

La dermatologue était une femme vraiment chic, je me sentais minable devant elle. Elle m'a tout de même injecté une sorte de sérum, elle m'a dit qu'il y a des maladies qui traînent, surtout dans les squares avec tous ces pigeons. Ensuite elle m'a demandé d'un air soupçonneux si j'avais eu des rapports sexuels ces derniers temps. Je n'ai pas osé répondre. La dermatologue a levé les yeux au ciel et m'a injecté une seconde dose de sérum¹⁸⁰

La fonction de la dermatologue est double, puisque l'injection du sérum se fait dans un but hygiénique par ce qui s'apparente à un nettoyage de la peau – il s'agit pour le personnage de se présenter maquillée et propre devant Honoré, son compagnon – et dans un but insidieusement curatif, car l'étrangeté de la peau du personnage est l'objet d'un soupçon médical. Ce passage donne à voir un rapport d'interdépendance entre les concepts d'hygiène et de santé, de saleté et de maladie. À la fonction médicale de la dermatologue s'ajoute une fonction morale. Son discours renvoie à celui d'Edgar, en décrétant à propos de la maladie de peau du personnage qu'elle est symptomatique de l'époque, qu'elle est une occurrence singulière d'un mal généralisé : « elle m'a dit qu'il y a des maladies qui traînent ». L'absence de concordance des temps renforce la fonction généralisatrice du présent gnomique. Au près du personnage, la dermatologue fait figure d'autorité. La deuxième injection de sérum se fait, elle, pour des raisons qui sont propres à l'expérience singulière du personnage. C'est l'existence d'une sexualité active, non formulée parce que honteuse, que la dermatologue réproouve et que le sérum a pour fin de soigner. La dermatologue est une figure du pouvoir parmi d'autres, qui servent toutes des représentations et des normes communes. Les médecins incarnent le corps médical, Edgar et plus tard Marchepiède, sont les figures gouvernementales du pouvoir politique, la cliente et les quelques amies de l'héroïne incarnent l'opinion publique, le corps social. Outre les individus, la norme est produite par des services publics et privés. Le SAMU-Sdf, sigle qui combine projet d'assainissement médical, hygiénique et projet de « purification sociale », balise les rues et embarque les individus réprouvés. Le commerce – la parfumerie dans laquelle travaille l'héroïne – et les services privés – l'hôtel mécanisé et aseptisé où elle se retrouve après avoir séjourné dans les égouts – signalent l'obsession hygiéniste de la société décrite dans *Truismes*. Les pratiques de redressement des corps malsains opérées par toutes les strates du pouvoir correspondent à l'idéal, fasciste parce qu'omniprésent et imposé en toutes conditions, du corps sain. Les corps individuels sont donc modelés en vertu d'un corps normatif.

180 *Ibid.* p.57

L'analyse médicale et paramédicale des corps, fondée sur des critères biologiques et hygiéniques, est mise au service d'une représentation idéologique. Christine Détrez rend compte de ce mécanisme social dans *La représentation sociale du corps* et le synthétise en ces termes :

Sur un corps perçu comme biologique, dont l'aspect naturel peut déjà être interrogé et contesté, s'appliquent des mises en pratique, autant d'usages sociaux orientés par des normes et des représentations. Le corps se forme parce qu'il se conforme à des savoirs, à des valeurs, et les effets de ce corps « idéal » ont des effets concrets sur le corps réel, par les techniques de soin et d'entretien qu'ils entraînent¹⁸¹

L'écriture du corps dans *Truismes* donne à voir les effets concrets sur les corps réels des différentes pratiques de redressement. C'est en partant d'une analyse de ces effets que les discriminations des corps individuels trahissent des discriminations raciales, sexuelles et genrées. Le corps du marabout, client puis ami de la protagoniste, et manifestement d'origine africaine, est progressivement occidentalisé : « Depuis quelque temps il fournissait la chaîne en produits africains, il savait se faire discret vis-à-vis de la clientèle chic et il avait abandonné ses affreux vêtements indigènes. En échange le directeur faisait des prix au marabout sur les crèmes ultra-blanchissantes pour peaux noires de chez Loup-Y-Es-Tu, et sur tous les services proposés par les vendeuses de la chaîne »¹⁸². La substitution de vêtements orientaux pour un vêtement européen conduit automatiquement à une reconnaissance sociale, en lui donnant accès à des services réservés à une élite. Elle fonctionne également comme encouragement à une plus complète occidentalisation, puisque c'est à présent sa peau que l'on propose de blanchir à l'aide de produits réservés à cet usage. Plus tard, le marabout apparaîtra ainsi, aux côtés d'Edgar, « la peau très claire » et « tout bien habillé de blanc »¹⁸³. La peau blanche, la mode européenne, qui sont autant d'aspects de l'occidentalisation du corps étranger, apparaît comme un prérequis pour accéder au pouvoir. Elle est un critère d'inclusion sociale. En effet, le marabout gravit l'échelon social en devenant guide spirituel de la nation, tandis que le seul autre personnage de couleur du roman est homme de ménage. Il n'a d'ailleurs de dénomination que par sa profession et par sa provenance ethnique : il est l'homme de ménage arabe. L'héroïne partage donc avec ces hommes une communauté de traitement. Ils sont, ensemble, l'objet d'un projet d'assimilation des corps étrangers. Nous renvoyons ici à une définition de la norme donnée par Foucault, édifiante pour l'analyse du système normatif de *Truismes* :

181 Christine Détrez, *La représentation sociale du corps*, op cit, p.19

182 Marie Darrieussecq, *Truismes*, op cit, p.79

183 *Ibid.* p.108

La norme est porteuse, par conséquent, d'une prétention de pouvoir (...) c'est un élément à partir duquel un certain exercice du pouvoir se trouve fondé et légitimé. La norme porte avec soi à la fois un principe de qualification et un principe de correction. La norme n'a pas pour fonction d'exclure, de rejeter. Elle est au contraire toujours liée à une technique positive d'intervention et de transformation, à une sorte de projet normatif¹⁸⁴

Dans le cadre de ce projet normatif, la protagoniste reconnaît dans le marabout et l'homme de ménage des semblables. Elle se lie d'amitié avec les deux hommes, et entretient avec eux de courtes liaisons. Malgré la force d'intégration de la norme, les corps marginaux se reconnaissent entre eux dans une forme de sentiment d'appartenance. Cependant, l'échec du projet normatif conduit à l'éradication pure et simple des corps non assimilés. Ainsi, l'homme de ménage, qui ne se soumet à aucune pratique de blanchissement de peau, se retrouvera parmi d'autres gens dans un obscur convoi, contraint par des mitraillettes, et probablement prêt à être fusillé : « Et puis les gendarmes sont venus à l'hôtel et ils ont embarqué l'homme de ménage. Je ne l'ai plus jamais revu, sauf une fois à la télé, on le faisait monter dans un avion avec d'autres gens devant des mitraillettes et il pleurait »¹⁸⁵. De même, la cliente qui est dite lesbienne est assassinée sommairement. En outre, les soins prodigués au marabout se révèlent être défailants. C'est « la peau toute bousillée »¹⁸⁶ puis le corps couvert « d'excroissances blanchâtres » et de « tumeurs » que la protagoniste le revoit¹⁸⁷. Le roman donne donc à lire l'échec d'une pratique systématique d'assimilation des corps. Par là est donné la voie, nous le verrons, à une possibilité de libération du corps.

Le corps de la narratrice est donc traité comme un corps étranger au même titre que d'autres corps, car il est l'objet de techniques d'assimilation corporelle qui tendent à le conformer à l'idéal du corps sain. C'est dans un réseau lexical qui inclut sens biologique et sens métaphorique que l'idéal et le contre-idéal du corps est construit. Ainsi que Christine Détrez l'écrit, « Le corps redressé est ainsi celui « qui marche droit », pourrait-on dire, tant les mots sont pris dans un tissu métaphorique »¹⁸⁸.

2. Le corps marginal

Le titre *Clèves* désigne la petite ville de province dans laquelle le récit prend place. À l'intérieur de ce microcosme se jouent des rapports sociaux, indicateurs d'inégalité sociale. Les parents de Solange, la mère commerçante et le père steward, confient la majeure partie du temps

184 Michel Foucault, *Les Normaux, Cours au Collège de France 1971-1975*, Seuil-Gallimard, 1999, p.46

185 Marie Darrieussecq, *Truismes*, op cit, p.91

186 *Ibid.* p.108

187 *Ibid.* p.115

188 Christine Détrez, *La représentation sociale du corps*, op cit, p.116

leur fille à Monsieur Bihotz. Monsieur Bihotz est un être sinon inclassable, du moins anormal, dont le corps accuse les stigmates de sa marginalité. Solange entretient avec lui des rapports de connivence qui font signe pour une lecture des représentations sociales du corps. En effet, la présence complice de Bihotz est vécue par Solange comme un signe de sa marginalité. En s'identifiant à lui, elle s'éloigne malgré elle d'un idéal féminin du corps incarné par les figures féminines socialement privilégiées. La représentation de l'idéal corporel de genre est donc fonction d'une réalité sociale. Le corps social, dans *Clèves*, est divisé selon deux classes : les anormaux d'une part, et les normaux de l'autre, les marginaux d'un côté et les privilégiés de l'autre. Le roman étant écrit en focalisation interne, cette bipartition sociale des corps se fait à partir de la perception et du regard critique de Solange. Au sein de ces deux groupes sociaux, Solange est désireuse d'intégrer cette aisance et cette noblesse de maintien du corps que les femmes et les jeunes filles favorisées incarnent, alors qu'elle sent peser sur son corps le poids de la bizarrerie, de l'anormalité, de la tare. Dans *Clèves*, la normalité corporelle ne peut être incorporée qu'à condition d'une ascension sociale. Aux yeux de Solange, l'anormalité est le pendant négatif d'un idéal normé du corps, dont certaines de ses amies incarnent l'accomplissement, l'épanouissement, l'incorporation pleinement réalisée.

Avec la puberté, les relations d'amitié se transforment. Solange s'éloigne notamment de son amie Rose qui bâtit des théories incompréhensibles et donne son avis à propos de tout. L'éloignement d'avec Rose, présenté sous la forme d'une séparation spatiale, signifie au-delà d'une mésentente anecdotique la marginalisation de Solange :

Mais toucher Rose est désormais impossible. Atteindre Rose, être dans le même espace que Rose. Comme si une rivière les séparait : Rose et ses cousines parisiennes et Laetitia d'Urbide sur une rive, Delphine et elle sur l'autre rive. Sur la même rive qu'une Peggy Salami. Avec les bizarres, les ploucs, les concierges, les mal fagotés, les *pervers*, les sales, les qui ont le menton en avant, les familles de dix au bas-bourg, les qui ont la même voiture depuis toujours et ceux qui ont des pneus dans leur jardin. Comme chez les Bihotz. Être cataloguée Bihotz¹⁸⁹

Dans cet extrait, la séparation est irréversible, comme l'énonce l'adverbe de temps « désormais », et fonction d'une spatialité, la rivière étant donnée comme la ligne de démarcation des deux groupes. Les adjectifs et les propositions employées pour la catégorie des « bizarres » sont tous substantivés et rangés ainsi sur un même axe grammatical et sémantique grâce à la répétition de l'article défini « les ». La séparation entre deux groupes humains irréductiblement différents est organisée spatialement, temporellement et grammaticalement. La première et la dernière

189 *Ibid.* p.142

proposition, toutes deux écrites au mode infinitif, contribuent à donner une structure cloisonnée au paragraphe : Rose l'ouvre et Bihotz le ferme. Mais les deux propositions obéissent à la logique d'une chute. Le premier infinitif, « toucher », exprime, une intentionnalité et un désir d'action, c'est-à-dire un avoir, tandis que le dernier, « être cataloguée », réduit négativement à une réalité figée, à un être. L'avoir et l'être correspondent respectivement à une incorporation désirée et à une incorporation effective des usages du corps. En effet, l'usage que Rose, les cousines parisiennes et Laetitia, la fille du château, font de leur corps, est le signe d'un rayonnement social. Observées par Solange, les jeunes filles semblent correspondre à l'idéal d'une norme féminine. Le vêtement, signe distinctif de la féminité, contribue à faire des corps de Rose et des autres, des corps idéalement féminins : « Cette fille porte une robe. Fluide et blousante, ceinturée de gros maillons dorés. Sur elle (Solange) ça ferait grand-mère ; sur Laetitia ça en jette à mort. Mystère »¹⁹⁰. Ici, le vêtement fonctionne comme un langage corporel, un signe de l'*hexis* corporel¹⁹¹. Autrement dit, le corps de Laetitia et le naturel avec lequel elle arbore ses vêtements sont le résultat de l'incorporation d'un habitus de classe dominante. Solange, elle, se projette sans succès, tout en ayant le désir de paraître comme Laetitia. Pour se rendre à la fête organisée au château, elle a préparé avec soin, changeant tout le temps de décision, la tenue qu'elle allait mettre. Il s'agit alors de feindre l'aisance avec le plus de naturel possible : « Marcher droite. Comme une hôtesse de l'air »¹⁹². Dans une perspective bourdieusienne, l'on pourra dire que la gêne ressentie par Solange et les différentes gesticulations auxquelles elle est en prise, reflètent la domination d'un vouloir paraître sur un être : l'attitude d'aisance de Laetitia et la gêne ressentie par Solange s'inscrivent dans une logique de répartition sociologique entre dominants et dominés. Solange tente d'apprendre, devant le miroir de sa chambre, une gestuelle, des mimiques, une manière de prononcer les mots : un *hexis* corporel qu'elle se morfond de ne pas maîtriser. L'idéal du genre féminin, incarné par quelques figures du roman, reste pour Solange un désir d'être : « Ce qui est appris par corps n'est pas quelque chose que l'on a, comme un savoir que l'on peut tenir devant soi, mais quelque chose que l'on est »¹⁹³. Dans *Clèves*, l'idéal imaginaire du corps féminin n'est pas une abstraction. Il est l'apanage d'un certain groupe social représenté par plusieurs personnages féminins. Solange se représente, au regard de cet idéal normé du genre féminin, parmi les anormaux. Le sentiment d'anormalité prend naissance à partir d'une représentation hiérarchisée

190 *Ibid.* p.147

191 « La notion d'*hexis* corporelle, équivalent grec de l'*habitus* latin, se réfère à la théorie plus générale de l'*habitus*. Elle désigne la manifestation corporelle, incorporée, de l'*habitus* : elle est ce qui transforme, effectivement, le corps selon les usages sociaux spécifiques à chaque groupe ». Explication donnée par Christine Détrez dans *La représentation sociale du corps*, op cit, p.163

192 Marie Darrieussecq, *Clèves*, p.142

193 Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p.123

des corps. Il apparaît notamment au détour d'une scène éloquente, où Solange se rend à la plage, accompagnée de Rose, sa mère, les cousines parisiennes et Monsieur Bihotz. Cette scène rend compte d'une séparation corporelle hiérarchisée. Ainsi, la présence de Bihotz suscite chez Solange le sentiment de sa propre marginalité :

Les trois Parisiennes ont étalé des paréos, Rose et sa mère des nattes, elle son drap de bain Snoopy. Monsieur Bihotz a sorti une horrible serviette à fleurs, celle qui était au lavabo du bas. Elle a beau se mettre le plus loin possible de lui, c'est peut-être une question de matériau, de tissu éponge, mais il lui semble qu'elle *sent* comme lui. Il a mis son short bleu et gardé son tee-shirt, ce qui est bienvenu. Il transpire abondamment, et sa petite serviette dépasse à peine sous ses fesses, comme un papier buvard. Elle évite de regarder dans sa direction.¹⁹⁴

Les serviettes de plages sont ici, dans une logique sémiotique, un signe pour un décodage de l'*hexis* corporel. En effet, les quatre types de serviettes de plage apportés par chacun des personnages, paréos, nattes, drap de bain, et serviette à fleur, ont une valeur symbolique. Ils font chacun signe pour une lecture de l'appartenance sociale des personnages. Leur déclinaison suit le cours d'une progressive dévaluation, d'une décroissance de la valeur symbolique : l'adjectif axiologique « horrible » utilisé pour qualifier la serviette de Bihotz explicite ce qui était tacite. La phrase s'ouvrant sur les Parisiennes et se fermant sur Bihotz donne un panorama décroissant de corps socialement marqués. En outre, la serviette de Bihotz, restant dans le champ perceptif de Solange, l'informe de leurs ressemblances. La serviette est posée comme appendice du corps de Bihotz qui empêche Solange, concrètement et symboliquement, de s'éloigner de lui. La présence de Bihotz, décrite à partir de signes corporels – tissu éponge et odeur – est reçue par Solange comme le prolongement de son propre corps. Bihotz est ici rejeté par Solange en tant qu'elle devine entre leurs corps des ressemblances. Dans le roman, Solange s'identifie souvent tacitement à Bihotz, ce qui la pousse plusieurs fois à le mépriser et à le provoquer en l'insultant, en se moquant de lui et en cherchant à l'humilier. C'est que Bihotz lui évoque, par identification, sa propre marginalité : « Elle partage ça avec lui et c'est énervant. Ce type qui n'a rien à voir. Cette *anomalie* »¹⁹⁵. En effet, le corps de Bihotz fait converger à lui seul plusieurs signes de son anomalie, incarnant la figure même de la marginalité : son corps n'est qu'excès et débordement de chair, son look est étrange et inclassable, et ses tatouages, tête de mort et AC/DC, marquent un style dépassé. C'est surtout au contact des corps dits normaux que le corps de Bihotz détonne. Dans la scène de la plage que nous avons évoquée plus haut, Solange est amenée à apprécier, dans un même lieu, les différences de comportements corporels. La plage est un lieu où le corps est au centre des pensées, comme l'a

194 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.78

195 *Ibid.* p.136

montrée l'étude de Jean-Claude Kauffman¹⁹⁶. Dans cette scène, une esthétique du contraste permet d'opposer, à la maladresse de Bihotz, l'aisance et la grâce de la mère de Rose. Le corps de Bihotz déborde malgré lui hors de sa petite serviette de bain, ses gestes s'articulent mal, il peine à se mouvoir naturellement, se levant et se couchant difficilement. Il « hisse sa grand masse, le plus droit possible pour ne déborder sur personne, et il prononce une phrase inaudible »¹⁹⁷. Le gros corps de Bihotz fait appel à un imaginaire de l'excès et du débordement qui manifeste son incapacité à trouver un équilibre. À la plage, le corps est assigné à un lieu circonscrit avec précision. Or, Bihotz ne parvient pas à se situer dans cet espace et à y trouver une place : « Distribuant au mieux son grand corps il occupe, le plus succinctement possible, son cinq milliardième de croûte terrestre »¹⁹⁸. En revanche, tout dans la morphologie, les gestes et les déplacements de la mère de Rose évoquent un contrôle parfait du corps. Solange admire ses « seins ronds et blancs comme deux boules de vanille »¹⁹⁹ et son agilité, l'aisance de sa mobilité dans la perfection de son crawl : « La mère de Rose part tout droit d'un crawl impeccable, plongeant sous les rouleaux comme si l'océan n'était qu'un embarras ridicule entre elle et l'Amérique »²⁰⁰. La gestuelle est, dans cette scène, mise en relation avec un lieu. Le corps tend à s'effacer lorsqu'il se confond avec son milieu, tandis qu'il est exposé lorsqu'il ne parvient pas à incorporer son espace. C'est pourquoi le corps de Bihotz jure face au corps de la mère de Rose, mais aussi face aux corps des adolescentes, de Rose et de Sixtine. Dans *Clèves*, les lieux permettent, en articulant les corps, de rendre manifeste leur place au sein de la petite société du village. La maison de Bihotz n'est jamais habitée que par lui et par Solange, alors que les autres maisons, et notamment celle de la mère de Rose, paraissent toujours vivantes et mouvementées. Dès que Bihotz sort de chez lui, il se confronte à une sourde hostilité : « Monsieur Bihotz et son père dans la même pièce, sous le même toit, c'est comme des animaux de la même espèce », pense Solange²⁰¹. Objet du mépris ambiant et des moqueries du père, Bihotz est un personnage isolé qui ne jouit, hors de la compagnie de Solange, d'aucune sociabilité. Cette analyse du corps social de Bihotz permet de mettre en lumière plusieurs analogies entre son corps et celui de Solange. En effet, Solange compare son allure à celle de Sixtine de la même façon qu'elle comparait Bihotz à la mère de Rose :

Sixtine porte un 501 avec une ceinture militaire sous un tee-shirt XXL dont elle a roulé

196 Jean-Claude Kauffman, *Corps de femme, regards d'homme*, op cit

197 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.79

198 *Ibid.* p.82

199 *Ibid.* p.81

200 *Ibid.* p.82

201 *Ibid.* p.24

les manches ; comme si son petit corps avait dû faire avec de vieux vêtements masculins d'où sortent, d'autant plus gracieux, ses minces bras bronzés. Ses ballerines, sous l'ourlet élimé, lui font des pieds inexistantes. Une fille tout en jambes, qui marcherait sur des ailes : pas d'orteils, pas d'ongles, pas de poids. Et elle, en jogging, à vélo, avec ses grosses baskets qui ne sont même pas des Stan Smith²⁰²

Comme pour le couple Bihotz/mère de Rose, la valorisation du corps est perçue dans un effacement du corps : les pieds, les ongles et le poids de Sixtine disparaissent derrière le vêtement. En effet, la présence du corps le ramène à son excès et à sa difformité. Ici, domination économique et domination symbolique vont explicitement de pair. La domination économique se voit au travers du vêtement de marque : Solange en est dépourvu, alors que Sixtine arbore un « 501 », et l'ellipse de la marque accentue d'autant plus l'effet de mode. En outre, l'aisance financière donne accès à l'aisance du corps, en ce que les techniques d'habillement du corps apparaissent comme un savoir réservé à une élite. La finesse et l'élégance de Sixtine sont donc autant de signes de son élévation économique et sociale. La comparaison de Solange vaut comme valorisation de la féminité de Sixtine et dévalorisation de la sienne propre. Les vêtements de Sixtine, mais surtout, l'art avec lequel elle les portent, figurent l'idéal du corps féminin : « chaque pièce de vêtement porte, tissé en sa trame, un corps idéal qu'elle doit contribuer à créer en même temps qu'elle couvre le corps réel »²⁰³. L'opposition entre d'une part l'aisance, la grâce et l'élégance, d'autre part la gêne et la honte, révèlent la hiérarchie sociale des corps. Il semble que la féminité idéale ne puisse être atteinte qu'en vertu d'une appartenance à un groupe social favorisé : « Le naturel est un art qui n'est donné qu'à ceux qui en ont les moyens »²⁰⁴, écrit Jean-Claude Kaufman. Autrement dit, les normes du corps idéal, dans *Clèves*, sont fonction d'une domination économique et sociale. Corps étranger à la norme sociale, Solange est désireuse de correspondre à l'idéal de la féminité, accessible seulement aux quelques jeunes filles favorisées.

En définitive, sont corps étrangers ceux qui ne parviennent jamais à s'intégrer pleinement en se conformant à la norme. Dans l'ensemble du roman se dégage une sociologie de la domination symbolique des corps, sociologie qui esquisse une opposition entre Paris et la province, vie sociale et solitaire, aisés et petits bourgeois, privilégiés et laissés-pour-compte. Sur la première rive se tiennent plusieurs personnages : Rose et sa famille au premier chef, avec Sixtine qui, venant de Paris, attire les regards admiratifs ; Rose, qui se distingue par son érudition, et la mère de Rose ; Laetitia ensuite, la fille du château que Solange trouve aussi élégante qu'elle se trouve gauche. De l'autre côté, Monsieur Bihotz, personnage étrange qui, de toute évidence a pour seul emploi la garde

202 *Ibid.* p.92

203 Christine Détrez, *La représentation sociale du corps*, op cit, p.154

204 Jean-Claude Kaufman, *Corps de femmes, regard d'hommes*, Paris, Nathan, 1995, p.232

de Solange ; Delphine, fille de la concierge, physiquement ingrate et dont la sexualité est qualifiée de sale par Solange. Solange, elle, s'identifie malgré elle à l'ensemble des corps anormaux, anormalité qui est à contextualiser dans le cadre d'un système normatif dominé par les individus économiquement et socialement privilégiés. La norme du corps féminin, monopole d'un certain groupe social, tient lieu pour Solange d'idéal féminin, puisqu'elle représente la féminité valorisée. Autrement dit, le corps de Solange, porteur de stigmates de son exclusion, représente un écart vis-à-vis des normes sociales et genrées du corps. Être véritablement femme, avec tout ce que cette désignation porte d'indéfini et d'étrange, n'est accessible qu'en vertu de privilèges sociaux. C'est à partir du corps que cette discrimination s'opère. D'où la pertinente réflexion de Solange à propos de Sixtine : « C'est sans doute l'inverse : c'est *parce qu'elle a cette allure, cette classe, qu'elle a pu le faire* »²⁰⁵. La fascination de Solange envers l'idéal féminin correspond donc à un désir de reconnaissance sociale.

3. Naissance des fantômes : imaginaire social du corps de l'épouse

Dans *Naissance des fantômes*, l'épouse se perçoit elle-même comme corps étranger au travers des regards suspects et d'une méfiance ambiante qui témoignent du jugement moral qui porte sur elle. Elle se représente, par l'intermédiaire des photos du mariage, de quelques souvenirs et de la présence de son entourage familial, dans une inadéquation d'avec son rôle supposé. Ce rôle, que son corps devrait avoir globalement intégré à son *hexis*, est celui, institutionnalisé et socialisé, de l'épouse. En y faillant, ce sont des valeurs morales qu'elle bafoue. Contrairement à ce que l'écriture sensorielle de *Naissance des fantômes* pourrait faire supposer, le corps n'y est pas seulement une chair à vif, vierge de toute connotation préexistante. Le vêtement, le maintien, la gestuelle, le positionnement du regard, sont autant de signes sémiotiques à décoder pour une lecture de la posture sociale du corps. Agissant sous « auto-contrainte » ou au contraire, prenant fébrilement conscience de son aliénation, le corps ré-agit en tentant vainement de se conformer au modèle, mais se surprend souvent à renoncer et à repousser les tâches, le rôle, la posture assignée à ce que, socialement, elle représente²⁰⁶. La disparition du mari, qui renvoie la protagoniste à épier son passé par les photos de mariage, accuse symboliquement la faillite d'un rôle.

Le personnage cherche, tout autant dans les preuves matérielles de leur vie commune que dans le présent de leur séparation, les traces de sa conjugalité. Elle se plonge à plusieurs reprises

205 *Ibid.* p.92

206 Le concept d'autocontrainte est introduit en sociologie par Norbert Elias dans *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1991

dans l'album photo de son mariage, mais c'est à la réalité de l'échec déjà prévisible de sa relation qu'elle est renvoyée. Les photos du mariage sont prétextes à projeter mentalement l'actualité de la disparition. D'autre part, reliques du passé, elles accusent aussi l'existence préalable d'un statut mal investi. Sa présence au sein de l'institution du mariage, est jugée inadéquate et vécue comme telle :

Ne sachant que faire de mes mains, je les croise maladroitement sur mon petit sac blanc et on dirait, au milieu de la foule qui me jette des grains de riz, que j'ai peur qu'on ne me l'arrache, comme s'il contenait des aveux. Le regard que j'ai sur ces photos, je le reconnais, il n'a pas changé, c'est le regard que je savais avoir au moment de la cérémonie : un regard fuyant, nous aurions voulu un mariage intime mais ma belle-mère avait tenu à nous offrir un grand mariage (un mariage au grand jour, comme si j'avais été enceinte de huit mois). J'essaie de faire une épouse vraisemblable, de trouver le ton juste pour proposer les parts d'une pièce montée que je n'ai pas commandée ; la pelle à gâteau à la main, sur cette photo idiote qui déjà, au moment du déclic, me gênait par avance, l'absence de mon mari à mes côtés me désigne plus que jamais comme un corps étranger²⁰⁷

Dans cet extrait, l'expression corporelle de la mariée trahit une expérience vécue dans la contrainte. Ses gestes et sa posture lui apparaissent plus que jamais comme un rôle. Elle joue à la mariée mais n'est pas la mariée, tout son corps accuse la facticité de cette cérémonie. Le passage débute par la mise en regard de deux gestuelles opposées, l'une défensive, l'autre offensive. Ainsi, chacun des mouvements du personnage révèlent un corps constamment sous contrôle. Dans un mouvement de repli, les mains de la mariée se recroquevillent sur son sac. Au contraire, la foule des invités, sujet du verbe conclusif « jette », dessine un mouvement offensif. Assignant son corps à un espace réduit, la mariée se replie sur son « petit » sac dans un geste de protection. Son corps semble être tout entier acculé, mu par le sentiment d'une accusation. En effet, sa conduite semble dissimuler un secret coupable : son regard est fuyant, et son sac, selon ce qu'elle projette dans les regards extérieurs, cacherait la clef de sa culpabilité. Placé au centre des invités, son corps ne peut malgré lui que se donner en spectacle. Exhibé, il devient le lieu d'une mise en scène. Son statut d'épouse devient un rôle qu'elle ressent dans sa distance, cherchant la vraisemblance et non l'authenticité, cherchant mais ne trouvant pas de justesse dans sa voix. Le médium photographique en lui-même, dont la description est issue, contribue à renforcer le malaise du corps et à rendre la scène vécue artificielle. Il ajoute, au regard objectivant des invités, celui de l'« Operator ». Le personnage pose donc deux fois, face aux invités et face à l'objectif. La description de Roland Barthes sur l'attitude adoptée par le « Spectator » au moment de la prise correspond exactement à celle, implicite, du personnage : « Dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de

207 Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, op cit, p.52

« poser » (...) je ne cesse de m'imiter, et c'est pour cela que chaque fois que je me fais (que je me laisse) photographier, je suis inmanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture »²⁰⁸. La narratrice présente le médium photographique comme en partie responsable de cette impression de raideur forcée : « Je voulais puiser dans cette image, dans nos sourires un peu contraints, forcés par l'objectif, dans le stéréotype de ma main à son coude, un sens de la réalité, un sens de ce passé et de notre couple, qui aurait balayé l'angoisse extraordinaire »²⁰⁹. Le fait d'attribuer la cause des sourires contraints et des postures maladroitement à leur caractère stéréotypé instaure, insidieusement, un rapport distancié à la cérémonie ritualisée du mariage. La fonction du médium sert donc à en accentuer la dimension artificielle, parce qu'institutionnelle. Obéissant à un principe de visibilité, l'image rend à la narratrice-personnage l'impression exagérée de ce qui était déjà vécu, au moment de la prise, comme artificiel.

D'autre part, conformément aux propos de Roland Barthes, la mariée se confronte à un sentiment d'imposture. En effet, pèse sur sa conduite la sourde condamnation sociale de son immoralité. C'est du profil social, institutionnalisé et normalisé, de l'épouse, qu'elle s'écarte. Ainsi, elle se souvient, déjà le jour du mariage, d'avoir été soupçonnée d'être une fausse mariée, et coupable en cela d'en trahir la valeur. Son style, sa morphologie, son langage et son regard la rendent suspecte aux yeux de la communauté qui semble désapprouver ses velléités de future mariée :

Déjà, le jour de mon mariage, dans mon tailleur blanc discret, le genre qu'on peut remettre en ville une fois décosus les rubans, j'avais senti sur moi des regards soupçonneux, non qu'on exigeât des garanties au port de cette couleur, nos familles n'en étaient quand même plus là, mais il me semblait qu'on se demandait comment moi, usurpatrice et bas-bleu, d'une conversation étrange, le regard flou, le cheveu maigre, j'avais réussi à convaincre un homme aussi droit, conscient et financièrement stable que mon mari à me prendre comme épouse²¹⁰

Le « tailleur blanc discret », en tant qu'il est rangé parmi le « genre » de vêtements facilement convertibles pour un usage quotidien, est l'objet de regards malveillants dans lesquels pèsent le jugement de son manque de sérieux, d'implication. Puis, du vêtement, le regard s'élargit à l'ensemble de son *hexis* corporel. C'est de la comparaison avec son mari que le corps du personnage se charge d'une valeur négative. La stabilité financière et la droiture morale du mari, associées l'une

208 Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p.43

209 Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, op cit, p.49

210 *Ibid.* p.32

à l'autre dans une forme de relation corrélative, sont en opposition frontale avec le profil de la candidate. Elle est donc qualifiée d'« étrange » au regard de la normalité du mari. D'autre part, la maigreur du personnage, ici apparente par le « cheveu maigre » est un de ses traits morphologiques apparaissant de façon récurrente dans le roman. Ses joues et ses flancs sont creux, ses contorsions font ressortir ses côtes. La maigreur du personnage informe certes, sous certains aspects, de son anxiété. Mais, plus qu'un simple signe de son désespoir, il porte une valeur symbolique. Il connote, en terme axiologique, la pauvreté de son cœur et la sécheresse de son âme. Plus précisément, son aspect squelettique, la maigreur de son corps, sont jugés négativement par la narratrice elle-même comme les signes biologiques de sa sécheresse morale : « J'abordais ces parages où l'on croit au grand amour, au choc au cœur, à l'exaltation romantique : à tout ce qu'il m'aurait fallu ressentir à la seule évocation de mon mari. Alors j'étais désespérée, j'avais le cœur trop sec, le fond trop égoïste, les flancs creux, l'âme en cortex, et mon mari était bien malheureux »²¹¹. Mais les valeurs dont il est ici question apparaissent sous la forme d'une énumération d'expressions stéréotypées : « grand amour », « choc au cœur », « exaltation romantique » sont ramenées, par le verbe croire et la tournure impersonnelle, au domaine de la croyance populaire et du cliché. De ce fait, les notions même de cœur et d'âme ne peuvent appartenir elles aussi qu'à un vague fond commun de morale. Donc, le personnage ne contredit pas une morale sociale formulée explicitement. Elle se confronte à ce qui prend le nom de bien-pensance, à la *doxa*. Son allure générale signale aux représentants de la sphère familiale et sociale, l'écartement du modèle traditionnel de l'épouse. Mais, pour représenter la faillite d'un rôle social, il faut que ce rôle soit ailleurs représenté, ou du moins qu'il soit possible, à travers tel ou tel signe, de le définir. À la fin de *Naissance des fantômes*, des festivités sont organisées à l'occasion du départ de la mère de la protagoniste. Ce rassemblement collectif met en rapport la protagoniste et sa belle-mère, toutes deux investies d'un rôle social défini, celui de l'épouse et de la mère explorées. La belle-mère incarne l'adéquation parfaite entre son corps et son rôle, celui, entièrement socialisé et contrôlé, de la douleur résignée, de la souffrance décente, acceptable, normale. Son œil hagard, ses tremblements compulsifs, son œil rougi, expriment alors harmonieusement tout ce qu'elle-même est incapable d'exprimer : « Ma belle-mère, éperdue et polie, se tenait exactement comme il aurait fallu que je me tienne »²¹². C'est à nouveau à l'aune de la faute qu'elle juge de son propre embarras. Cette culpabilité, qui porte avec elle le sentiment d'avoir failli à son rôle d'épouse, apparaît comme la cause de son aliénation. Ne pouvant se délier du sentiment d'être moralement redevable de son mari, elle reste arrimée à lui sans pouvoir accuser le deuil et se libérer symboliquement de cette emprise : « si au moins j'avais pu, comme ma belle-

211 *Ibid.* p.34

212 *Ibid.* p.133

mère, suggérer que la faute était ailleurs, reporter l'embarras, afficher un deuil hagard, isolé, désolidarisé ! Il fallait revenir hurler l'absence de mon mari, en broyer les cartilages cervicaux des invités »²¹³. La faute, conditionnée par son rôle d'épouse, est tenue pour levier de son aliénation ou de sa libération, de son embarras ou de sa révolte. Le corps propre est le lieu de ces mouvements contradictoires, soit encouragé comme par autocontrainte à chercher à résoudre cette culpabilité, s'exprimant alors dans l'embarras et dans la douleur, soit poussé à se soulever violemment contre ce à quoi son rôle le contraint. Son imaginaire personnel, familiarisé avec le surnaturel, est employé comme vecteur de la révolte du corps social. Aux festivités, elle s'imagine ainsi déchiqueter le corps des invités. Se comparant aux « jeunes sorcières qu'un don mal rodé fait se pâmer aux moments les moins opportuns », elle se projette dans un carnage, au cours duquel elle abatrait mère, amis, collègues, et éradiquerait ainsi toute contrainte sociale. S'imaginer sorcière, c'est donner au surnaturel le pouvoir d'émancipation de la cellule sociale. À l'opposé des impulsions de révolte se tient le désir de renouer avec son rôle et de chercher par là une forme de rachat : « La bouche pleine de dentifrice, je sentais au creux de mes muscles une impulsion frustrée de me jeter à son cou, et de me faire pardonner toutes mes négligences »²¹⁴. Ce sont les traces de leur quotidien qui la rappelle, continuellement, à un sens du devoir, et qui l'encouragent ainsi à poursuivre les menues tâches quotidiennes de sa vie conjugale. Se jugeant en fonction des règles sociales qui régulent la conduite d'une épouse, son corps ne peut qu'accuser l'embarras que génère une telle norme, puisqu'elle se tient précisément face à la réalité de la disparition de ce rôle.

Cette fonction morale du social intervient sur la protagoniste par le contrôle de ses gestes et de ses attitudes, par l'incorporation de sa culpabilité. Cela explique en partie la raison de sa difficulté à accepter la disparition, qui apparaît comme le symbole de la séparation consommée des époux.

4. *Tom est mort* : Corps étranger et corps institutionnel

Tom est mort est le récit rétrospectif d'une mère qui, dix ans après, entreprend de revenir sur les dix années de deuil qui se sont écoulées depuis la mort de son enfant. L'expérience du devenir étranger du corps de l'enfant l'ouvre à un nouveau langage, à un nouveau vocabulaire qui est celui, institutionnalisé, que l'on attribue aux parents endeuillés. Elle est plus généralement intégrée au sein d'un nouveau corps institutionnel, qui délimite, encadre et circonscrit son expérience individuelle.

213 *Ibid.* p.135

214 *Ibid.* p.33

Autrement dit, la narratrice ne livre pas uniquement le récit d'une expérience illimitée et atemporelle du deuil, mais la croise avec l'expérience de son institutionnalisation. La confrontation de la mère aux différentes pratiques institutionnelles du deuil pose la question de la limite, symbolique et imaginaire, apposée au corps mort. Elle pose également des enjeux d'incorporation, qui passent par l'intextuation du corps dans une langue spécifique et technique. Or, dans cet espace cadré et élaboré comme espace d'accueil, où l'expérience du deuil est banalisée et ritualisée, où chaque souffrance et chaque comportement ont été définis et intégrés à la normalité, le corps de la mère est étranger à la langue instituée – étant elle-même expatriée – et l'enfant mort, tel qu'imaginé par la mère, circule hors de son corps destiné à être enterré. Le corps imaginaire de Tom et celui de la mère sont identifiés en tant qu'ils incarnent tous deux des figures de l'exil.

Le récit de la mort de Tom signe pour la mère la découverte de plusieurs structures économiques et sociales destinées spécifiquement à baliser l'expérience de la « mère endeuillée »²¹⁵. La première et principale étape instituée est tournée vers la prise en charge du corps de l'enfant. Dans cette interrogation vitale du devenir corporel de l'autre mort se jouent des enjeux de pouvoir entre le corps institutionnel d'une part, et le corps vécu de l'autre. Le corps de Tom est au centre d'enjeux symboliques de pouvoir entre d'une part, le projet collectif d'intégration symbolique du corps, et d'autre part la résistance de l'imaginaire maternel. Les représentants de la MALF, qui est l'assurance chargée de rapatrier le corps et de payer les funérailles, se préoccupent avant tout des procédures et des démarches à suivre, qui sont autant de conduites auxquels la mère répugne à se soumettre :

Je me rappelle ses explications articulées et patientes sur l'inconfort d'un voyage dans la compagnie d'un cercueil, même, oui, dissimulé sous un drap. Contraire à la Convention de Varsovie. Je me rappelle comment elle disait Tom et je date de cette conversation mon application à dire « le corps », parce que Tom était ailleurs, retenu quelque part, empêché, désolé, il aurait bien aimé être avec nous mais il était en retard, en retard sur son corps, à côté en tout cas, et plus dedans.

Je n'avais jamais imaginé le corps de Tom de cette façon : un contenant. (...) Ce corps humide doué de vie et capable de grandir, un corps qui était Tom, un corps-Tom, peau blanche, cheveux noirs, yeux bleus : le seul de nos enfants à n'être pas né blond, un enfant unique²¹⁶

Le récit et les commentaires de la mère donnent à voir l'opposition entre deux conceptions du corps. Au travers des propos de la professionnelle rapportés par la mère-narratrice, le corps mort n'est plus qu'un cercueil, un corps-objet soumis à plusieurs procédures légales de manipulations. La procédure présentée par l'employée ne s'applique qu'au « cercueil » et non à un corps-et-âme. De ce

215 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op it, p.35

216 *Ibid.* p.64

fait, l'emploi du désignateur « Tom » ne recouvre que sa réalité matérielle. Tom n'existe plus, institutionnellement parlant, que comme un objet soumis à des pratiques légales sur lesquelles la mère n'a que peu de marge de manœuvre. Comme pour sauvegarder son enfant de cette objectivation, la mère opère une distinction imaginaire entre le corps-contenant et l'existence immatérielle de l'enfant, qui correspondent respectivement à la réalité sociale de Tom et sa réalité imaginaire. Puis, la mère s'emploie par le souvenir à réhabiliter le corps de Tom en le réintégrant dans une logique totale, celle d'un corps-et-âme. Au corps sérialisé, la mère oppose l'image du corps indivisible, unique, et surtout irremplaçable. En effet, la prise en charge *post mortem* du corps de Tom soulève la question de la mesure et des équivalences. En devenant un corps-contenant, Tom mort peut être traduit et pensé socialement. Ainsi, la mort de l'enfant, pour être intégrée au corps social, se charge d'un poids symbolique, d'une valeur sociale, trouvée en termes d'équivalence psychique, et en termes de valeur économique. L'ensemble de ces pratiques institutionnelles de normalisation de la mort sont regroupés par la mère sous le terme « d'évaluateurs » : « quand je repense aujourd'hui à ce coup de fil, je me dis que cette voix de femme a annoncé la venue des évaluateurs »²¹⁷. Elle découvre par exemple sur internet « l'échelle d'évaluation du stress » qui est d'ailleurs retranscrite telle quelle dans le livre²¹⁸. Dans l'ordre décroissant sont rangés plusieurs « événements vécus » auxquels correspondent un nombre de points évaluant le stress, et allant de 0 à 100. Ici, le drame vécu trouve une équivalence en termes d'impact psychique, traduit dans une logique presque mathématique. La mère aussi cherche dans ces évaluateurs une traduction possible à la mort de Tom : mais chacune de ses tentatives est une occasion d'en éprouver la démesure. Elle invente sa propre mesure, l'échelle de 150 : « la mesure de ce qui ne se mesure pas », et souligne par là une contradiction inhérente à la normalisation sociale de la mort d'un enfant²¹⁹. L'équivalence la plus insoutenable est l'équivalence financière : « J'avais droit à quelque chose. Qu'on me le rende. Qu'on paye. Qu'on me rembourse, qu'on m'indemnise (...) Voilà ce que valait Tom : 750 euros pour la mère, 750 euros pour le père, 500 euros pour le frère, 500 euros pour la sœur »²²⁰. Cette fois-ci, la réalité de la mort de l'enfant a une valeur économique. Le chèque d'indemnités envoyé par la MALF est reçu par la mère sous la forme d'une énumération de chiffres qui paraissent non seulement arbitraires mais scandaleusement pauvres. Tom devient, au travers de son corps, un objet transactionnel, circulant dans le monde humain sous la forme d'indemnités et à travers la question institutionnelle de sa réification en cercueil. Dans le *funeral parlour*, la mort de l'enfant est intégrée

217 *Ibid.* p.62

218 *Ibid.* p.63

219 *Ibid.* p.184

220 *Ibid.* p.61

à l'économie de marché et aux stratégies de vente qu'elles supposent : « Et je vais observer comment ce type s'y prend pour me vendre un cercueil et des poignées de cercueil »²²¹. La mort de Tom ne trouve à se penser institutionnellement qu'en critères économiques et psychiques, dont l'intelligibilité est rendue seule possible par la réification de son corps-et-âme. Dans le cadre de cette normativité humaine et sociale appliquée à la mort d'un enfant, le corps de Tom est pour la mère le seul moyen d'agir contre cette force incorporatrice du social et d'empêcher que l'existence de Tom soit circonscrite par des limites qu'elle n'a pas choisies. L'intention sociale d'enterrer Tom est en effet un moyen d'imposer, par des limites spatiales, des limites symboliques à son existence. Au *funeral parlour*, les limites imaginaires du corps de Tom sont ainsi ramenées à des considérations matérielles, par le choix du tissu : « Un mot, j'ai compris ensuite, qui signifie « capiton ». De quelle couleur et en quel tissu voulons-nous le capiton du cercueil de notre fils ? Ils vont l'enterrer, l'enfermer dans une boîte en capiton. Si je les laisse faire »²²². Dans cet extrait, le langage véhicule, concrètement et symboliquement, une réalité du corps-mort étrangère au personnage féminin. Le propos du professionnel est représenté par le terme « capiton », seul mot rapporté par la narratrice. Ce terme, désignant la réalité purement matérielle de Tom, n'est d'abord pas compris, et doit être traduit par le personnage, pour finalement être le support du refus de la réalité qu'il manifeste. En s'opposant à un langage, la mère refuse tout un système normatif d'intégration *post-mortem* du corps. D'autre part, la question du lieu assigné au corps mort, symbolise les enjeux d'incorporation du corps individuel par le corps social. L'attribution d'une tombe, en assignant le corps mort à un lieu donné, fixe sur le corps imaginaire des limites territoriales.

Dans *Tom est mort*, la spatialisation réelle et imaginaire du corps dessine les conflits entre corps institutionnel et corps étranger. Plusieurs éléments narratifs importent pour la caractérisation étrangère des corps de la mère et de Tom. La mère, et par là même son fils Tom, sont des figures de l'expatriation et de la déterritorialisation. La famille de Tom (La mère, le mari Stuart, et les trois enfants Vince, Tom et Stella) a déjà plusieurs fois déménagé aux quatre coins du monde en raison des motifs professionnels du mari. Issue de France où ses parents habitent toujours, la mère a ensuite vécu avec sa famille à Vancouver pendant quatre ans, et, au moment de la mort de Tom, venait depuis deux semaines de s'être installée à Sydney avec le reste de sa famille. Cette famille est donc d'abord soumise à une forme de nomadisme imposé par le travail de Stuart. D'autre part, la mère est plus spécifiquement une figure de l'exil, puisque c'est dans un pays dont la langue est étrangère à sa langue maternelle que la mort de Tom advient. Le rapport entre langue maternelle et langue étrangère est en effet central pour comprendre plusieurs rapports d'identification construits

221 *Ibid.* p.36

222 *Ibid.* p.36

par le point de vue de la mère-narratrice. La famille de Tom s'est familiarisée avec la pratique de deux langues, la langue anglaise et la langue française, qui sont le territoire respectif de Stuart et de la mère. Or, la mère précise à plusieurs reprises qu'elle ne parle qu'un anglais approximatif et, contrairement à ses deux autres enfants qui parlent couramment anglais, seul Tom s'est toujours refusé à parler anglais. Dans *Tom est mort*, l'existence de deux langues, appartenant chacune à deux territoires imaginaires différents, constitue pour la mère une distance supplémentaire à la communication institutionnelle de la mort de Tom, et construit des rapports d'identification entre la mère et Tom. Le récit est ostensiblement le territoire du français, toutes les phrases anglaises étant distancées par l'italique : « *Do you want to see him ?* La mort de Tom se passe en anglais »²²³. Les phrases et les termes anglais circulant autour de la réalité de la mort de Tom sont l'occasion d'être distancés et décortiqués. L'argument de la langue étrangère est aussi un prétexte narratif à rejeter la réification de Tom, dont le langage institutionnel est le véhicule : « En anglais on dit *coffin*, un faux ami, pas un couffin. Je butais sur ce mot, cercueil. Pas sur le mot, sur la réalité. Tom dans cette réalité. « Je devrai le faire de mes mains, c'est à moi de le faire. » M'avait dit Stuart. D'avoir dit ça je l'ai aimé ». La confrontation entre les deux langues joue sur les ambiguïtés sémantiques du signifiant anglais. Cette manipulation du signifiant révèle des enjeux d'intextuation du corps. L'intextuation désigne le procédé d'incorporation par lequel un langage donné s'imprime sur le corps propre, et est liée à la manifestation du pouvoir sur le corps : « Plus généralement, le pouvoir s'exprime toujours par intextuation du corps, par l'incarnation des pratiques discursives »²²⁴. Dans l'extrait cité, l'emploi du verbe « buter » associe langage et corps en imageant la réception du mot « *coffin* » comme un blocage physique. D'autre part, le signifiant « coffin » introduit un lien sémantique entre naissance et mort. Le deuil est imaginativement rapproché du processus inverse de celui de la naissance : c'est l'incorporation par le corps propre de la mort de l'enfant qui est désignée. En décrivant cette distanciation à la langue étrangère, la mère manifeste sa résistance à l'inclusion sociale de deux corps, le sien propre et celui de Tom. Dans *Tom est mort*, les langues figurent deux territoires imaginaires, l'un incarné par le corps institutionnel, l'autre par le corps étranger de la mère. Par exemple, sur le mot « deuil », terme notamment employé dans les groupes de parole et les thérapies, s'installe la résistance du corps individuel face au corps collectif :

Le deuil qu'ils décrivent est un processus naturel qui me dégoûte. Une digestion. On entre dedans et on avance, qu'on le veuille ou non, comme à travers une série de

223 *Ibid.* p.23

224 Christine Détrez, *La représentation sociale du corps*, op cit, p.181.

Pour une plus longue explication du concept d'intextuation, nous renvoyons au chapitre « l'intextuation du corps » dans la partie « Corps et pouvoir »

boyaux. La mort de Tom passe à travers nos corps. On n'a pas fini, je ne dis pas qu'il faut dix ans. Je ne dis rien.²²⁵

Le pronom personnel « ils » reprend « les thérapies, les groupes de paroles » mentionnés quelques lignes au-dessus. Mais il se rapporte à un référent plus vaste : la mère désigne implicitement l'ensemble des structures sociales mises en place spécifiquement pour les parents endeuillés. Le concept du deuil renvoie à la réalité corporelle de l'assimilation de la mort d'autrui par le corps propre. Or, la mère précise à ce propos que ce processus corporel ne connaît pas de limite fixe, qu'il n'est pas temporellement arrêté. Le deuil vécu corporellement par la mère résiste à toute limitation temporelle et spatiale : il est l'étranger de la langue instituée, et refuse de se soumettre à une temporalité donnée. La langue, en tant qu'elle signe l'appartenance à un territoire et à un groupe social – ici celui de la « mère endeuillée » australienne – est donc le support d'une résistance à une complète inclusion au corps institutionnel. En outre, l'anglais pratiqué par la mère en Australie représente sa déterritorialisation. Elle est en effet traversée par une expérience langagière plurielle, qui croise les territoires et les rencontres. Son corps constitue le carrefour de toutes ces expériences : « Je m'exprimais comme je pouvais, avec mon accent de nulle part. Avec cette langue bizarre qui s'était fabriquée en moi, strate par strate, du londonien, du canadien de la côte Ouest, du Stuart, du Tom, du Vince, sur la roche-mère de mon français. Et par-dessus une dalle de silence »²²⁶. Dans cet extrait, le lexique géologique (« dalle », « strate », « roche ») figure l'apprentissage d'une langue comme une matérialisation. Ces termes imagent son corps comme un socle, la « roche-mère », sur lequel se sont empilés des strates linguistiques. C'est sous la forme de l'accumulation de couches amassées et non d'assimilation, de fusion, que l'expérience langagière est figurée. L'accent de la mère est le signe corporel de son absence d'appartenance, le signe d'un territoire hybride. Le caractère pluriel de son langage, à comprendre également comme une pluralité de territoire, décentralise la langue nationale qui, dans le roman, est incarnée par le corps institutionnel.

Or, le corps de Tom, de la même manière que celui de la mère, résiste imaginativement aux pratiques institutionnelles d'incorporation. Autrement dit, l'imaginaire maternel du corps de Tom explicite les rapports d'identification entre le corps de Tom et celui de la mère : tous deux métaphorisent une inadéquation d'avec les pratiques institutionnelles d'intégration du corps social. La mère et Tom sont associés comme les deux membres d'un couple dont chacun est le pendant corporel de l'autre : « Il y a deux couples : Stuart et moi ; Tom et moi »²²⁷. Le langage est le premier

225 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op cit, p.11

226 *Ibid.* p.176

227 *Ibid.* p.114

signe d'une identité entre Tom et la mère. Parce qu'il est mort à quatre ans et demi, Tom reste *infans*, celui qui ne maîtrise pas le langage. Sa mort n'a donc aucune traduction possible, elle « n'entre dans aucun système »²²⁸. Tom et la mère, associés l'un à l'autre par la langue française, sont étrangers à l'anglais, la langue institutionnelle de la mort de Tom. Le corps de la mère devient *infans*, comme celui de son enfant. Les processus d'intextuation de la langue anglaise sont rendus d'autant plus impossibles : « Je ne savais plus. Je m'efforçais de faire ce *f*, le *f* de *after*, souffler à vide entre mes lèvres, *ffff*, ça n'avait aucun sens. Et rendre audible le *t*, faire exploser un peu d'air entre mes dents. Et le *a*, et le *e*, et le *r*, je voulais bien lever le barrage, je voulais fixer une temporalité »²²⁹. En installant le récit dans un pays dont la langue est étrangère à ses personnages, Marie Darrieussecq se sert du langage comme d'un puissant signe du corps étranger. L'italique marque chaque lettre et chaque mot, soulignant à chaque fois les problèmes d'assimilation corporel de la langue. Cette langue, contre laquelle le corps de la mère se braque, est celle que le corps institutionnel emploie pour normaliser la mort. Selon Laurence Cornu, « la normativité humaine et sociale, la capacité d'inventer des normes ont à voir avec une capacité d'instituer et de symboliser par des institutions la place des sujets parlant et pensant, une capacité d'instituer des limites qui rendent vivants et pensifs »²³⁰ ; au contraire du roman où la mort de Tom est vécue comme une opposition entre le corps parlant de la mère et le corps parlant de l'institution. D'autre part, le corps de Tom est aussi celui qui n'a pas eu le temps, trop jeune, trop petit, d'appartenir à une terre : « Est-ce que Tom est d'une terre ? Où enterre-t-on son petit garçon de quatre ans, quel est son paysage, où se sent-il chez lui ? (...) Tom est mort analphabète, ignorant de la mort »²³¹. La question de l'appartenance à un territoire, qui inclut tout autant Tom que la mère, informe l'imaginaire de l'enfermement du corps social. En effet, Tom devient imaginativement prisonnier du corps détenu réellement et symboliquement par les différentes institutions. Il est empêché de se mouvoir librement à cause de cette enveloppe charnelle dont les institutions ont le contrôle :

Et d'autres fois, je pensais à Tom dans ce corps. Resté pris dans ce corps. Tom-corps enfermé seul dans un tiroir de la morgue d'un hôpital étranger, loin de tout, loin de nous. Seul. Dans le froid (...) Tom seul dans le tiroir, aujourd'hui encore je ne peux pas supporter ça, faire glisser cette image jusqu'à moi. Tom était là. Il fallait s'occuper de lui²³²

228 *Ibid.* p.36

229 *Ibid.* p.130

230 Laurence Cornu, *Le corps étranger*, op cit, p.10

231 *Ibid.* p.70

232 *Ibid.* p.74

Ce passage est travaillé par une poétique de l'emboîtement, qui donne à lire le corps à travers les limites spatiales et symboliques qui lui sont imposées. La préposition « dans », répétée à cinq reprises, obéit à une logique d'accumulation : Tom est à chaque fois enfermé une fois de plus « dans » un tiroir, dans son corps, et de là, dans le froid. Le corps, qui est la plus petite unité, est ensuite intégré dans un « tiroir », lui-même situé dans un « hôpital ». Le lieu institutionnel (Tom est dans un hôpital) constitue à la fois un enfermement réel et une limitation symbolique. C'est la raison pour laquelle la mère dissocie Tom de son corps, qui recouvrent respectivement les réalités immatérielle et matérielle de Tom. Cette disjonction signale négativement la révolte de la mère contre le corps social. En effet, l'enfermement réel du corps est perçu comme une aliénation, si bien que la mère, pour manifester le refus de cette pratique *post mortem*, distingue Tom du corps-contenant, seul emprisonné à cause de sa réalité matérielle. En se révoltant contre l'isolement social du corps de son fils, la mère lutte elle-même contre l'incorporation sociale de son propre corps. Ainsi, l'imaginaire maternel du corps de l'enfant révèle l'impossibilité pour elle de correspondre au modèle institutionnel de la mère endeuillée : « Les inspecteurs du deuil diraient que je n'ai pas fini mon *travail*. Comment veulent-ils que ça finisse ? Il est si petit. Il a dû se glisser entre deux feuilles du temps. Je sais que la physique ne peut rien pour les morts. Mais les courbes de l'espace, et celles du cerveau. On ne sait rien. »²³³. La mère regroupe implicitement dans l'appellation « inspecteurs du deuil » l'ensemble du corps institutionnel auquel elle a été confrontée en tant que mère endeuillée. En employant le terme d'« inspecteurs », la mère-narratrice donne à son propos un caractère polémique, et le corps imaginaire de Tom est le support de la révolte qu'elle exprime. La petitesse du corps de Tom, en métaphorisant un échappement au temps et à l'espace, se dérobe à toute délimitation symbolique. Dans une logique corrélative, le corps de la mère ne peut « finir son *travail* » c'est-à-dire à proprement parler « accoucher » de la mort de Tom. L'expression joue en effet de la référence à l'accouchement pour mettre en regard le travail de deuil, l'associant de cette manière à un processus d'incorporation. En renonçant à se soumettre au « *travail* » requis, la mère tend à consommer sa rupture avec le lien social.

Dans *Tom est mort*, la mère-narratrice assimile imaginativement, à partir des signes d'une même identité, son corps et celui de son enfant. En les amalgamant, la mère signifie son refus d'intégrer la normativité humaine et sociale du corps de la mère endeuillée. Expatriée comme son fils, errante comme le corps de Tom qui n'a jamais eu de terre à lui, étrangère à cette terre d'accueil, familière de la « roche-mère » de la langue française de même que Tom n'avait jamais su parler une autre langue que le français, le corps de la mère, comme celui de Tom, est étranger à l'institutionnalisation de la mort.

233 *Ibid* ; p.177

B. Démasquer la norme

Dans chacune des œuvres, le monde dans lequel évoluent les protagonistes opère un contrôle sur leur corps. La représentation sociale du corps, transmise autant par les institutions que par les individus eux-mêmes, agit sur les corps par le redressement, inconscient ou conscient, du corps anormal. Cette force d'incorporation des corps – alors représentés comme étrangers, marginaux, étranges – par la norme, s'établit selon différentes modalités en fonction des œuvres. Mais à chaque fois, les personnages féminins s'écartent, volontairement ou malgré elles, d'un certain modèle du corps : modèle institutionnalisé, modèle social, modèle imaginaire. L'écriture darrieussecquienne montre la difficulté, exprimée en termes de souffrance ou de frustration, qu'endure le corps féminin à se positionner par rapport à ce modèle. Il découle d'une familiarité constitutive du corps féminin avec l'étrange et l'étranger. La révolte de l'être, constamment interdite par le contrôle qui s'exerce sur lui, passe par l'intermédiaire du corps. Le corps métamorphosé – corps porcine, corps pubère, corps fantastique, corps mort – endossent, presque à eux seuls, la dimension subversive de l'œuvre. Or, la subversion du corps féminin n'est permise qu'en vertu du contrôle exercé sur lui : « l'écriture du corps féminin est autant transgressive que le corps féminin est contrôlé »²³⁴. Autrement dit, les normes du corps apparaissent, dans les quatre romans de Marie Darrieussecq, dans leur dimension construite, comme une somme de représentations collectives. La déconstruction des valeurs sociales, valeurs qui imposent aux femmes d'investir des rôles aliénants, est rendue possible par la confrontation du corps vécu au corps normé et au corps collectif. De cette manière, l'auteure découvre la violence des stéréotypes qui circulent autour des personnages féminins, en les opposant à la singularité des expériences corporelles. De cette confrontation naît un discours critique des modèles institués. La critique littéraire, et plus spécifiquement générique, permettra d'articuler les éléments propres à l'écriture romanesque avec la spécificité de l'écriture darrieussecquienne. Les enjeux littéraires des œuvres servent en effet à l'élaboration d'un discours politique et, à certains égards, d'une critique féministe.

Dans *Truismes*, l'anormalité du corps féminin apparaît négativement, au travers de l'expérience individuelle du corps porcine, comme un *en soi* aliénant. L'héroïne est à la fois victime de techniques concrètes de redressement du corps et elle-même aliénée en tant qu'elle cautionne les représentations normatives du corps sain. Le fait que la protagoniste soit toujours, même avec la métamorphose, sous l'emprise partielle de l'imaginaire normé du corps féminin est à inculper à des enjeux propres au genre de l'anti-utopie. En effet, la société de *Truismes* se caractérise par l'extrême violence et intolérance de ses règles et de ses lois. Que l'héroïne ne puisse ni ne veuille renverser le

234 Carine-Marie Fréville, *Écritures plurielles du traumatisme*, op cit, p.137

pouvoir est nécessaire à l'existence même de cet univers. C'est pourquoi le corps, seul réfractaire aux exercices de contrôle et aux mécanismes de domination, est le véhicule symbolique de la révolte et de la libération. Le corps en métamorphose autorise en effet l'héroïne à accéder à plusieurs formes d'émancipation, et représente l'élément perturbateur qui met en branle, sans jamais pour autant le détruire, le système normatif. Dans *Clèves*, l'anormalité supposée du corps féminin tient à sa potentielle dégradation. Le corps féminin porte donc la virtualité de son anormalité. Le corps dégradé fait partie de l'imaginaire du corps féminin en tant qu'imaginaire négatif. Aussi, le corps vécu comme un corps dégradé, dépossédé du statut de « femme », met à jour les contradictions de l'imaginaire du corps féminin. La subversion des valeurs idéales de pureté passe autant par l'expérience sexuelle de Solange que par son compagnon de fortune, Monsieur Bihotz, dont le corps porte les stigmates de son anormalité. C'est du statut traditionnel de l'épouse que la narratrice-personnage de *Naissance des fantômes* s'écarte. L'événement de la disparition ne constitue pas une rupture radicale mais s'analyse davantage comme renforcement et accentuation de signes de la marginalité du personnage. Le corps donne au personnage une clef pour interpréter ce qui est désigné chez elle comme une étrangeté dévalorisée et implicitement dénigrée par le corps collectif. Elle oppose alors aux différentes représentations institutionnelles du corps un imaginaire mythique et fantastique. Dans *Tom est mort*, la mère accède avec et par la mort de son enfant au statut social de mère endeuillée. L'institutionnalisation de la mort qui tend à la normaliser et à l'incorporer à l'habitus du personnage est à la fois douloureusement subi et objet de résistance de la part du corps mère-fils. La mère s'identifie alors aux différentes figures mythologiques du deuil auprès desquelles elle retrouve un rapport familial.

1. Truismes : Entre dégoût et sain, les contradictions de la sexualisation du corps féminin

Davantage encore que le corps racial et que le corps porcine, *Truismes* met au centre des enjeux de la métamorphose le corps féminin et sa sexualisation. En effet, à l'image de l'œuvre entière, la métamorphose peut être interprétée autant dans son sens littéral – le dégoût provoqué par la nature porcine est concret, réel et signifie en tant que tel – que dans un sens allégorique, en tant qu'elle figure le corps féminin à la puberté avec les enjeux qu'elle implique : la construction d'un rapport de séduction aliénant entre l'homme et la femme, l'accès à la sexualité et ses corrélatifs ambigus, et, plus généralement, un rapport de lutte entre aliénation et libération du corps féminin, entre incorporation des normes et résistance subversive. La métamorphose, par l'exagération des

rapports de domination entre l'homme et la femme, révèle les contradictions de l'idéal normé du corps féminin et accuse la violence d'une société androcentrique. Le corps en métamorphose est à l'avant-garde de la subversion de l'idéologie de la domination.

Une métamorphose allégorique

La truie, que le récit décline sous d'autres signes textuels (le verrat, le cochon, le porc) constitue un signe sémiotique pour une lecture allégorique de la métamorphose, et de là, de l'ensemble du récit lui-même. La narration joue sur plusieurs ambiguïtés sémantiques présentes dans différentes expressions ou termes qui réfèrent au caractère concret de la transformation et à son caractère symbolique et politique. La transformation en porc et la sexualisation du corps féminin sont en effet stylistiquement associés grâce à un jeu syllepse sur la nourriture. Ainsi, l'attention aux changements de goût de la protagoniste pour la nourriture (dégoût pour la viande, goût pour les pommes de terre crues, pour les fleurs, pour les marrons) évoque un changement corporel et un changement de sensibilité qui touchent à la question des rapports de désir entre corps féminin et corps masculin. En effet, le sens du goût modifie la vision perceptive des corps. Au début du roman, la protagoniste est prise d'une insatiable envie de manger. L'accroissement du goût et l'irruption du désir sexuel sont concomitants. D'indifférencié, le corps de l'héroïne devient appétissant : « je me suis trouvée, je suis désolée de le dire, incroyablement belle, comme dans les magazines mais en plus appétissante »²³⁵. La syllepse exprimée par l'adjectif « appétissante » permet d'articuler sens littéral et sens métaphorique et instaure ainsi un jeu complice avec le lecteur en l'engageant à décrypter le discours comme un message codé. Au début du roman, l'appétit croissant de la jeune femme lui profite physiquement et le personnage se rapproche du corps social idéalisé, idéal relayé dans cet extrait par les magazines. Plus encore, le sens du goût devient avec la métamorphose le mode sensitif de l'expression du désir sexuel. Le corps de l'héroïne devient ainsi, pour ses clients, une nourriture sexuelle : « Contre toute attente, tous, et même les nouveaux (...), tous semblaient m'apprécier un peu grasse. Il leur venait un appétit pour ainsi dire bestial »²³⁶. La chair porcine, présente dans la graisseur de la peau, est décrite ici, grâce à l'utilisation d'expressions figurées, comme un objet à la fois gustatif et sexuel. Le goût de la protagoniste pour les fleurs que lui offrent ses clients renvoient à la même équivalence sémantique entre modification du sens du goût et déchaînement du désir sexuel. En effet, le goût pour les fleurs, sous-tendant l'attrait croissant du personnage pour la nature et faisant de ce fait partie du processus d'animalisation, se manifeste dans

235 Marie Darrieussecq, *Truismes*, op cit, p.15

236 *Ibid.* p.33

le cadre même des rapports sexuels entre la prostituée et les clients : « ce que j'ai du mal à avouer c'est que les fleurs, je les mangeais. C'était leur parfum, sans doute. Ça me montait à la tête, toute cette verdure, et la vue de toutes ces couleurs. (...) Les clients appréciaient de voir leurs fleurs tout contre mes seins. Et ce qui me rassurait c'est qu'ils les mangeaient aussi »²³⁷. Les fleurs, objets de dévoration, médiatisent les échanges entre la prostituée et les clients en instaurant des comportements pulsionnels et animaux. Les fleurs métaphorisent ici le désir sexuel qu'elles caractérisent par ailleurs comme animal. Autrement dit, les changements morphologiques de l'héroïne sont interdépendants d'une évolution du sens du goût qui renvoie de façon allégorique à l'irruption du désir sexuel. Dans un mémoire consacré aux deux premières œuvres de Marie Darrieussecq, Chantal Pouliot met la question des cinq sens au cœur de son analyse des enjeux de la métamorphose. Parmi les cinq sens étudiés, elle accorde, à propos de *Truismes*, une attention particulière au goût et à l'odorat, deux sens intimement liés : « Le processus d'animalisation conditionne une restructuration hiérarchique des sens, le goût et l'odorat sont rehaussés, raffinés, au détriment de la vue » et le goût, intervenant à différents degrés de l'expérience, est investi d'une « grande valeur émotive »²³⁸. L'altération sensorielle, trait signalétique de l'animalisation, intervient au centre des rapports de désir. Le corps porcine est en effet dans le roman un signe textuel pour une lecture de l'animalisation du désir. La narration est travaillée par un riche réseau d'expressions figurées ramenées, par la transformation, à leur signification concrète. Autrement dit, la dimension allégorique de la métamorphose est prétexte à une formulation animale des scènes sexuelles. Les comportements sexuels des clients s'exacerbent devant la métamorphose du corps de l'héroïne pour approcher une expressivité animale : « Mais quand j'ai commencé à y mettre du mien, je suis désolée de le dire, les clients sont devenus comme des chiens »²³⁹. Le directeur de la chaîne dans laquelle travaille la protagoniste, jugeant les nouvelles pratiques sexuelles de son employée d'un œil ambivalent, mi-satisfait mi-dépréciatif, la qualifie de « vraie chienne, ce sont ses propres termes »²⁴⁰. Le terme de « chienne », dont l'acception métaphorique désigne l'expression d'un désir féminin jugé excessif et insulté en ce sens, associe l'animalité au corps féminin sexualisé et déprécié. Cette occurrence est accompagnée de nombreux autres signes textuels d'une identification entre animalité et expressivité dépréciée du désir : « les chattes en chaleur ce n'était pas pour la

237 *Ibid.* p.35

238 Chantal Pouliot, *Le corps et les cinq sens dans Truismes et Naissance des fantômes de Marie Darrieussecq*, Mémoire présenté à la faculté des études supérieures de l'université Laval, 2000, p.67 [en ligne] URL : <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/MQ60745.pdf>

239 *Ibid.* p.38

240 *Ibid.* p.40

maison »²⁴¹. L'ensemble des expressions incluant le lexique de l'animalité, qui sont systématiquement attachées au désir et à la sexualité, témoignent des traces du corps-écrivain²⁴². Les expressions animales du corps-écrivain, qui s'avèrent bien souvent être des dérivés insultants (« ce chameau m'a jetée à la porte de la ville ») alimentent le réseau connotatif de la métamorphose²⁴³. D'autre part, la présence du corps-scriptural comme paradigme du corps en métamorphose accentue le sens totalisant de la métamorphose, qui va jusqu'à atteindre le texte, c'est-à-dire le langage fictif. Finalement, les jeux textuels, stylistiques et l'écriture de la sensorialité font de l'animalité et du sexe féminin des notions interdépendantes et toutes deux coextensives au dégoût. Or, la production, dans et par le texte, d'un lien axiologique entre corps animal et corps féminin apparaît tout autant motivée par un enjeu strictement linguistique que socio-linguistique. *Truismes* intègre un donné implicitement sociologique, qui constitue l'aspect référentiel du roman, à l'écriture du corps féminin. L'auteure s'en explique d'ailleurs indirectement dans l'introduction à son recueil de nouvelles, *Zoo*, répondant aux questions concernant le choix de l'animal (la truie) pour son récit de métamorphose :

Je n'ai pas vraiment de réponse, sauf statistique. On traite les femmes de truie plus souvent que de jument, de vache, de guenon, de vipère ou de tigresse ; plus souvent encore que de girafe, de sangsue, de limace, de pieuvre ou de tarentule ; et beaucoup plus souvent que de scolopendre, de rhinocéros femelle ou de koala²⁴⁴

Le ton apparemment désinvolte de l'auteure n'annule pas pour autant le caractère polémique du propos, puisque revenant à la genèse du roman, Marie Darrieussecq explique avoir choisi la « truie » pour des raisons socio-linguistiques, à savoir parce que le vocable est une insulte prononcée contre les femmes. Les signes, textuels et autres, de la métamorphose comme allégorie du corps sexualisé de la femme dévoilent des préoccupations féministes, car la métamorphose n'est pas un objet neutre, mais construit à partir d'une axiologie du dégoût. Autrement dit, la métamorphose est porteuse d'un rapport critique au monde.

Contradictions de la norme phallogcentrique du corps

Ceci-dit, le discours de l'œuvre ne verse pas dans la revendication d'un engagement. Plutôt, la métamorphose est un cryptage des enjeux socio-politiques liés au corps féminin. En effet, la

241 *Ibid.* p.39

242 « J'avais mes règles tous les quatre mois environ, précédés d'une courte période d'*excitation sexuelle*, pour appeler un chat un chat », « Quand mes chaleurs sont revenues » p.49, « Edgar en personne, avec tous ses gorilles. Ils avaient l'air un peu ivres ou je ne sais quoi. Il y avait aussi certains des molosses de l'Aqualand et ils m'ont fait fête, ça m'a un peu réchauffé le cœur » p.104

243 *Ibid.* p.23

244 Marie Darrieussecq, Paris, *Zoo*, P.O.L, 2006, p.7

métamorphose se présente comme une problématisation du désir hétérosexuel, puisqu'elle dramatise le désir et le donne à lire dans sa dimension construite et artificielle. La transformation, liée à la naissance du désir féminin et au développement des rapports de désir entre les femme et les hommes, signe donc le passage d'un corps indifférencié sexuellement à un corps sexualisé. Or, à mesure que le corps se transforme, l'expression du désir masculin se révèle dans ses contradictions. En faisant advenir son désir sexuel, la transformation invite la protagoniste à prendre des initiatives dans les rapports avec ses clients. Ces derniers semblent d'abord se ravir des nouvelles dispositions sexuelles de la protagoniste : « Les clients essayaient parfois des choses que je n'aimais pas, et en temps normal cela aurait dû me déprimer ; mais là non, j'étais gaie comme un pinson. Les clients adoraient ça.²⁴⁵ Mais l'expression « comme un pinson » préfigure déjà l'animalisation du désir, animalisation à laquelle le dégoût est coextensif. La sexualité féminine, en tant qu'elle affirme le désir du corps individuel, est vivement réprouvée par les hommes. Le directeur de la chaîne entreprend de la corriger précisément en raison des libertés qu'elle a prises, de ses quelques initiatives sexuelles et du plaisir qu'elle prend dans ses rapports : « Il me trouvait trop délurée maintenant, les *chattes en chaleur* ce n'était pas le genre de la maison. Des clients s'étaient plaints »²⁴⁶. L'expression du directeur, mise en relief par l'italique, fait implicitement résonner le sens propre de l'expression sous son sens métaphorique. Les expressions animales servent à combiner textuellement enjeu fantastique et symbolique, métamorphose porcine et sexuelle. Mais la sexualité féminine ne dégoûte que dans la mesure où elle existe activement, car la passivité est encouragée et réclamée. Ainsi, le directeur viole son employée immédiatement après avoir déploré son goût pour la sexualité et justifie cet acte en le présentant comme une ré-initiation à la soumission sexuelle, puisqu'il s'agit pour elle de redevenir une « *petite fille sage et docile et qui garde les yeux baissés sans un murmure* »²⁴⁷. Le viol, qui est prétexté comme une technique de redressement du corps, accuse l'ambivalence, invivable pour le corps féminin, de la domination masculine. En effet, la sexualisation du corps féminin déchaîne le désir masculin en même temps qu'il le transforme en révolus. Le basculement du désir au dégoût pour le corps féminin ne peut être identifié à un moment précis dans le récit. Le dégoût, s'inscrivant insidieusement dans le texte, n'est pas le pendant négatif du désir, mais son développement, son approfondissement et son exagération. La métamorphose fonctionne donc comme révélatrice des contradictions internes à l'idéal du corps féminin. L'idéal du corps désirable de la femme est pris entre deux représentations contradictoires, le sain et le malsain, la pureté et l'impureté. Prisonnier d'un imaginaire mythique, religieux et social, le corps personnellement vécu par la protagoniste oscille, dans un perpétuel

²⁴⁵ *Ibid.* p.24

²⁴⁶ *Ibid.* p.39

²⁴⁷ *Ibid.*

écart, entre deux incorporations contraires. Les hommes formulent ainsi un désir dans un énoncé donné et son contraire dans l'énoncé suivant. Le directeur de la chaîne, responsable de la parfumerie et proxénète au marché noir, endosse un rôle paternaliste en se faisant le *mentor* de la travailleuse du sexe. Alors qu'ayant pris des libertés, le directeur la corrigeait afin qu'elle adopte l'attitude d'une *petite fille* docile, c'est lui qui le premier l'initie à la sodomie pour qu'elle cesse d'y être farouche : « le directeur a souri et m'a traitée de *petite fille*, j'ai trouvé qu'il y avait une certaine tendresse dans cette appellation et ça m'a émue aux larmes »²⁴⁸. La même expression est reprise pour servir deux intentions de rectification opposées, deux viols réservés pour l'un à l'initiation à la prostitution, l'autre à la rectification d'un apprentissage dûment effectif. La métamorphose, en déclenchant les méthodes correctives du directeur, révèle la violence d'une société misogyne. En cela, la prostituée constitue pour l'œuvre une puissante figure de la femme dans un système phallogocentrique. En effet, elle combine deux postures, celle de la victime et celle de la révoltée. D'abord, la domination économique du corps de la prostituée est représentative de la domination masculine. La prostituée est un corps produit et victime, soumis aux lois du marché et à l'autorité violente de son supérieur et de ses clients. Le passage de la signature du contrat signifie en ce sens : « Le directeur de la chaîne tenait mon sein droit dans une main, le contrat dans l'autre main »²⁴⁹. Les deux mains du directeur pèsent chacune deux objets comme pour en vérifier l'équivalence marchande, le premier appartenant au corps érotisé de la femme, l'autre étant le contrat de travail. Dans son mémoire consacré à une analyse linéaire de *Truismes*, Carla Bota note ainsi « des relations « économiques » d'échange entre la protagoniste féminine et les personnages masculins »²⁵⁰. Néanmoins, ce métier lui donne précisément un statut de travailleuse, et c'est à partir de lui qu'elle accède, dans les limites circonscrites par une société autoritaire, à une libération de son plaisir sexuel. Lori Saint-Martin, dont la réflexion sur la littérature féminine moderne et contemporaine l'a conduite à en analyser les enjeux féministes, relève dans le personnage de la prostituée une figure littéraire féministe, celle de l'opprimée insoumise : « Certaines féministes y voient le prototype de la femme indépendante ou même puissante par sa domination des hommes au moyen de la fascination du sexe. Pour d'autres, elle est l'image même de l'aliénation et de l'avalissement. Victime ou révoltée, elle est un emblème de la femme dans la société patriarcale. »²⁵¹. La pratique du métier de prostituée, dans *Truismes*,

248 *Ibid.* p.36

249 *Ibid.* p.13

250 Carla Bota, *Marie Darrieussecq et ses Truismes*, a Thesis submitted to the Graduate Faculty of Louisiana State University and Agricultural and mechanical College, Master of Art, Department of French Studies, 2005

251 Pierre de Billy, entretien avec Lori Saint-Martin, « Ras-le-bol de la nostalgie: place au métaféminisme! », *La Gazette des femmes*, [en ligne] mis en ligne le 1 mai 1998, URL: <http://www.gazettedesfemmes.ca/4675/ras-le-bol-de-la-nostalgie-place-au-metafeminisme/>

constitue un acte subversif et émancipateur, dans la mesure où elle combine deux transgressions, celle de l'interdit du plaisir sexuel et celle de l'assignation de la femme au domaine du privé. En effet, selon Honoré, travail féminin et corruption vont de pair. Cette représentation, aisément identifiable, reconduit la hiérarchisation des sexes au sein de la répartition des tâches et d'un domaine réservé du masculin et du féminin. Paradoxalement, Honoré trouve dans le corps dit corrompu de la jeune femme un désir incontrôlable qu'il n'a de cesse d'assouvir. Entre idéal de pureté et désir d'impureté, le corps féminin ne se réalise que dans un perpétuel écart, et la femme est « la déception même de l'existence »²⁵². Simone de Beauvoir expose ainsi, dans la section « Mythes » du *Deuxième sexe*, les contradictions de l'attrait pour la vierge : « Mais la virginité n'a cet attrait érotique que si elle s'allie à la jeunesse ; sinon le mystère redevient inquiétant. Beaucoup d'hommes d'aujourd'hui éprouvent une répulsion sexuelle devant des vierges trop prolongées. »²⁵³. En effet, l'incitation à la sexualité est mise en opposition avec l'attitude, tout autant recherchée, de docilité, de naïveté et d'innocence. D'autre part, formulé par la narratrice elle-même, devenir prostituée est censé exclure la fonction maternelle. La sexualité serait divisée en deux fonctions isolées l'une de l'autre, l'une biologique et l'autre gratuite, l'une reproductive et l'autre assignée au plaisir : « D'ailleurs, je suis persuadée qu'à part ma cliente un peu spéciale les clients se seraient détournés de moi s'ils m'avaient deviné enceinte. Ils m'aimaient saine, mais pas à ce point »²⁵⁴. Pourtant, même ces catégories ne fonctionnent pas, puisque le plaisir du corps de la prostituée est interdit par les agents du pouvoir. Le corps en métamorphose, par la confrontation de discours contradictoires, soulève l'incohérence d'un système hiérarchique de valeurs, dont il dénonce l'injustice. La métamorphose, en déclenchant autour d'elle quantité de discours prescriptifs sur la sexualité et de pratiques de redressement du corps, dénonce par là des stratégies de pouvoir qui visent spécifiquement à contrôler, et donc à dominer, le corps féminin.

Le corps-truie : corps politique, corps de politique

L'incohérence du système normatif de l'univers de *Truismes* se glisse jusque dans les propos de la narratrice elle-même. En effet, les transformations et actes de son corps viennent contredire et décrédibiliser son discours. Dans l'univers néo-fasciste du roman, la protagoniste est un agent du pouvoir, un élément du système et, à ce titre, cautionne et reconduit dans son discours l'idéologie du corps sain. Par exemple, le principe de plaisir, réprouvé par les instances masculines, est censuré par la narratrice elle-même : « Je me suis mise à avoir très envie, pour appeler les choses par leur nom,

252 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe : les faits et les mythes*, op cit, 320

253 *Ibid.* p.262

d'avoir des rapports sexuels »²⁵⁵. Dans cette phrase, la narratrice emploie une expression qui a pour fin de préparer le lecteur à un propos scandaleux. Le discours s'emploie ainsi à incorporer l'interdiction du plaisir sexuel féminin. Dans une étude comparative entre les romans de Maron et Darrieussecq, Katie Jones démontre que le dégoût, inhérent au désir sexuel féminin, est cautionné par le discours de la narratrice qui réclame également l'approbation du narrataire : « The style of narration implies not only the narrator's acceptance of the notion that it is unnatural for her to take pleasure in sex, but also assumes the narratee's complicity with this view (...) Women's sexual desire is presented as disgusting in itself »²⁵⁶. En effet, la narratrice n'a que très rarement un rapport critique à l'imposition fasciste des valeurs négatives du corps féminin. Malgré le caractère rétrospectif de la narration, la parole des hommes est la plupart du temps rapportée sans jugement critique. Les opinions masculines et les différents clichés qu'ils véhiculent font figure de paroles de vérités : « C'est là qu'Honoré m'a dit qu'avec un corps pareil et une mine aussi resplendissante j'obtiendrais tous les magasins chic que je voudrais. Il ne s'est pas trompé finalement. Mais il ne tenait pas à ce que je travaille. Il disait que le travail corrompait les femmes »²⁵⁷. Ici, la narratrice ne fait que rapporter les propos d'Honoré, en y ajoutant la confirmation de son propos. Honoré, sujet unique de toutes les propositions principales, est celui qui possède la parole de vérité. Le fait d'être homme s'avère être un critère nécessaire et suffisant pour authentifier le discours. Honoré, ainsi que son prénom l'indique, obtient considération et honneur dans les propos gratifiants de sa maîtresse. De même, la flatterie masculine est reçue comme une valorisation symbolique par la jeune femme : « Ils disaient tous que j'étais extraordinairement saine. Je devenais fière, je veux dire, fière de moi »²⁵⁸. Ce n'est qu'à travers le regard masculin que la reconnaissance de sa propre valeur passe.

Cependant, l'expérience de la métamorphose discrédite progressivement les postures idéologiques adoptées par les personnages de *Truismes* et par la protagoniste, si bien que cette dernière accuse à son insu l'absurdité de propos caricaturaux. La métamorphose trace alors un écart entre la transgression corporelle des valeurs et la conservation, dans le discours et dans la société truismique, de valeurs traditionnelles et de pratiques fascistes. C'est dans cette tension entre corps incontrôlé et instances de contrôle qu'est produit le discours polémique de l'œuvre et sa portée

254 Marie Darrieussecq, *Truismes*, op cit, p.24

255 *Ibid.* p.37

256 Katie Jones, « Apolitical animals ? The politics of disgust », op cit, p.9 « Le style de la narration n'implique pas seulement que la narratrice accepte l'idée selon laquelle il n'est pas naturel pour elle de prendre du plaisir sexuel, mais présuppose que le lecteur partage ce point de vue (...) Le désir sexuel féminin est présenté comme dégoûtant en lui-même »

257 Marie Darrieussecq, *Truismes*, op cit, p.18

258 *Ibid.* p.21

politique. D'abord, à mesure que progresse la métamorphose et que se succèdent les partenaires sexuels de la protagoniste, l'idéologie fasciste et phallogénique se radicalise, et dévoile dans cette radicalisation les failles d'un régime politique et du système qui l'impose. Ainsi, les maisons closes, hypocritement camouflées sous l'appellation de « parfumeries », sont par la suite « fermées pour le respect des bonnes mœurs » et les femmes ne peuvent désormais plus que remplir les métiers d'assistante privée ou d'*accompagnatrice de travels*²⁵⁹. L'interdiction de la prostitution et, plus généralement, la réduction de l'accès des femmes au monde du travail correspondent au projet collectif d'une appropriation du corps féminin. En effet, le talent reproductif du corps des femmes se met à être employé par une politique fascisante de natalité qui enrôle les femmes pour leur qualité de nourricière : « Le chauffeur m'a dit que si j'avais besoin de tomber enceinte pour devenir nourrice il pouvait me proposer ses services. C'est là que j'ai compris que rien n'était encore perdu et que je pouvais encore plaire dans mon genre. Mais je n'ai pas réussi à tomber enceinte »²⁶⁰. Comme le révèle l'attitude du chauffeur, l'abolition de la prostitution ne supprime pas le désir, mais en fait la seule propriété du corps de l'homme, tandis que le corps de la femme est assignée à une fonction reproductive. En faisant l'objet d'une tentative de réappropriation, le corps de la prostituée est désigné comme objet de politique au sein duquel se jouent des rapports de pouvoir. Mais le corps de la prostituée, représenté par l'héroïne, est précisément celui qui échappe à cette politique de contrôle, puisqu'il échoue à remplir sa fonction politique de reproduction. Dans une double dynamique, l'existence du corps de la prostituée met à jour l'injustice et la violence, pour reprendre les termes foucauldien, d'une « société disciplinaire et normalisatrice », et en éprouve les failles²⁶¹. La radicalisation du modèle phallogénique, fonction de la progression de la métamorphose, avoue par là-même le danger que représente l'existence du corps-truie pour le fonctionnement et l'application de la norme. C'est ainsi que la femme-truie, faisant converger toutes les menaces de l'ordre social et politique, devient un individu – et un corps – à corriger et à incorporer. Elle transite d'un asile – qui est la mutation fasciste du centre d'internement psychiatrique –, à une prison, puis à une fête orgiaque, organisée par le despote Edgar, où les humiliations les plus cruelles, viols et meurtres sont collectivement admis. De l'asile, elle finit par s'échapper après avoir dévoré les cadavres des psychiatres assassinés par le gouvernement. Cet acte anthropophage suivi de sa fuite, actes résolument antisociaux, expriment d'une part la révolte d'un corps déclaré anormal et soustrait aux techniques correctives institutionnalisées, et rend visible par une violence équivalente celle de l'idéologie fasciste. Lors de la fête, le corps-truie de l'héroïne devient littéralement un spécimen

259 *Ibid.* p.94

260 *Ibid.* p.94

261 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976

humain, objet d'amusement et bête de foire des invités : « Quelle fête ! Il fallait que je me mette sur mes pattes arrière et que je tende le cou et que je fasse pas mal d'efforts pour arriver à me nourrir, mais c'était la règle du jeu »²⁶². Exhibé au milieu d'une foule en délire, il est érigé en objet de politique, intégré aux festivités du gouvernement et marginalisé par cette mise en spectacle. Entre exercice de distanciation et d'appropriation par le corps politique et social, ce corps est au cœur d'une « théâtralisation de l'anormal », comme l'étaient ces spécimens humains – « fille singe », « homme éléphant » ou « enfants siamois » particulièrement convoités par les entre-sorts à la fin du XIXe, et dont les étrangetés anatomiques étaient exhibées dans des foires et dans les rues de Paris²⁶³. Ce passage articule corps et politique par la mise en spectacle du corps, par son exhibition. Jean-Jacques Courtine explique dans le troisième tome de *Histoire du corps* à propos de la pornographie que la question de l'intime peut décloisonner les sphères privée et publique : « Quand le privé en vient à être pensé sous la catégorie de l'intime, il n'a plus de frontières. C'est tout ou rien : il se cache ou s'exhibe, et, quand il s'exhibe, son apparition est juste un autre spectacle, ce spectacle auquel acculent des moyens de vision omniprésents et omnipotents »²⁶⁴. Dans *Truismes*, la fonction politique du corps exhibé est incontestable. Le corps-truie, exhibé pendant un événement important de la vie politique de *Truismes*, est pris comme contre-modèle, comme contre-norme. Ennemi de l'ordre social et politique, il est rendu inoffensif par cette pratique de mise en spectacle. Mais l'exhibition constitue simultanément un moyen de rendre visible la norme en montrant par exemple la violence de ses applications : humiliations du corps-spécimen et viol, meurtre d'un autre corps de femme anormal. Les actes corporels de révolte interviennent donc à chaque fois au sein d'un monde contrôlé à l'excès, régi et dominé par une idéologie fasciste et phallogcentrique. Cette persistance et ce renforcement des structures de pouvoir organisant la société fasciste de *Truismes*, confirment les liens du roman avec le genre de l'anti-utopie. Les définitions et explications apportées par Jacques Goimard concernant le genre de la science-fiction et les anti-utopies, éclairent certains critères génériques de l'œuvre. Le genre de la science-fiction, « comportant un changement de vraisemblance », est porté, dans l'anti-utopie, par une intention politique : « le lecteur est invité à s'interroger sur la validité de notre société »²⁶⁵. *Truismes* engage en effet le lecteur à adopter une réflexion critique envers les normes du corps prescrites par les sociétés contemporaines occidentales. Le corps féminin n'est certes pas le seul corps objet de manipulations violentes, mais il

262 Marie Darrieussecq, *Truismes*, op cit, p.105

263 Cf. le chapitre « le corps anormal », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, George Vigarello, *Histoire du corps* 3. *Les mutations d'un regard Xxe siècle*, Paris, Seuil, 2011, p.211

264 *Ibid.* dans le chapitre « l'exhibition de l'intime et la pornographie banale », p.443

265 Jacques Goimard, *Critique de la science-fiction*, Paris, Pocket, 2002, p.77

incarne dans *Truismes* la figure phare du corps opprimé-révolté. Le fait que le système de valeurs misogynes mis en place par la société de *Truismes* ne soit que peu remis en cause par la protagoniste renforce la portée polémique du discours romanesque qui dénonce par là la force et la permanence d'un système phallogentrique et d'un régime politique au service de quelques dominants (corps d'homme, corps blanc). Le récit souligne d'autant plus la permanence de la norme dans le fait que l'héroïne décide finalement de sortir de la société truismique, et de devenir, pour reprendre les termes de Katie Jones, « an apolitical animal »²⁶⁶. Cette exclusion volontaire rejoint à ce titre le parcours du héros de l'anti-utopie, en ceci que sa révolte n'aboutit pas à une révolution : « Le héros de l'anti-utopie peut être un élément du système ; il en dénonce les fondements secrets, se révolte et échoue »²⁶⁷.

La métamorphose porcine tend à révéler, dans la société anti-utopique de *Truismes* et grâce aux codes de l'allégorie, les jeux de pouvoir qui circonscrivent les représentations du corps. Ce sont les politiques du corps que le corps-truie et le corps de la prostituée interrogent et remettent en cause. Le corps en métamorphose déconstruit les évidences biologiques du corps féminin et du désir (fonction reproductive impliquant une hiérarchie des rôles masculin/féminin, naturalité du désir hétérosexuel et de sa hiérarchie) en montrant, par les jeux de l'exhibition ou de la mise en échec du destin biologique, les enjeux politiques qui les sous-tendent. *Truismes* met en scène le corps comme pris au centre d'un « bio-pouvoir », qui produit discours et mises en pratiques d'une idéologie du corps sain²⁶⁸.

2. Clèves : impureté et subversion

Un destin impur

Clèves se déroule à la façon d'un roman d'apprentissage. Aussi, l'imaginaire social du corps féminin n'est pas, dès le départ, incorporé par Solange, son corps étant une *tabula rasa*. L'imaginaire est d'abord extérieur au sujet et à son corps. Les mécanismes d'incorporation de l'imaginaire social du corps féminin par le corps propre sont donc montrés sous leur dimension artificielle et construite. Les stéréotypes véhiculés sur l'expérience corporelle de la femme sont relayés autant par les magazines, la littérature, que par les figures parentales. Les adolescentes elles-mêmes se communiquent secrets et anecdotes sur le corps féminin. Forte de cette *doxa*,

266 Cette expression donne son titre à l'article de Katie Jones, « Apolitical animals ? The politics of disgust », op cit

267 Jacques Goimard, *Critique de la science-fiction*, op cit, p.78

268 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1.*, op cit

conditionnée par les représentations sociales du corps féminin, Solange situe son corps individuel au sein d'un corps collectif. Ainsi que dans *Truismes*, l'expérience de la féminité n'est pas vécue dans un sentiment d'adéquation entre le sujet et le corps. C'est d'abord dans la honte, le secret ou le tabou que Solange envisage son corps. Autrement dit, l'incorporation des valeurs du corps féminin représente pour Solange un écart, en tant qu'elle est expérience aliénée du corps. D'autre part, *Clèves* se développe comme *Truismes* sous la forme d'une initiation à la sexualité. La sexualité, étape réclamée pour exister en tant que femme, est néanmoins conditionnée et régie par un ensemble de règles tacites et mystérieuses. Cette attitude mystérieuse du corps, incarnation de la féminité par excellence, c'est-à-dire de la féminité idéale, Solange en est dépourvue. Cela la renvoie donc à sa propre dégradation.

Les manifestations de la puberté de Solange font réagir les parents. Les discours de chacun se rejoignent autour d'un même objet : la sexualisation de la petite fille. Ces figures relaient chacune un imaginaire du corps féminin sensiblement différent, mais leur parole génère chez Solange un même sentiment de gêne et de honte. La mère, reconduisant indirectement sa propre expérience, communique la peur de la féminité à Solange. Détentrice du secret féminin, sa parole se fait prophétique et trace les voies du destin sombre de l'expérience corporelle féminine. Les premières menstrues sont accueillies comme une malédiction : « On voit que ce n'est pas ta fille, dit sa mère. En CM2. Il ne manquait que ça. Le tableau est complet. »²⁶⁹. Solange, sujet central de conversation entre les adultes, est ici désignée par le pronom démonstratif « ce » comme une entité extérieure et inconnue. Dans la deuxième phrase, les règles sont désignées par le pronom démonstratif « ça », sujet logique, et le pronom impersonnel « Il » est le sujet grammatical : cette tournure contribue à faire des règles un en soi mystérieux. En outre, la puberté est présentée comme une ouverture symbolique vers un destin, vers la finalité d'une essence. En effet, les adultes s'accordent tous à qualifier Solange à l'aide d'un même attribut, le substantif « femme » : « C'est une petite femme maintenant », dit son père à Georges²⁷⁰, ou, « La voilà une femme », dit la copine de Georges²⁷¹). Le substantif femme, mis en fonction d'attribut, n'est donc pas considéré comme une qualité contingente, mais comme un attribut nécessaire et suffisant. Avant même de connaître ce que cette qualité implique, Solange est donc, déjà, posée comment essentiellement femme. Judith Butler, ayant étudié les rapports entre langage et pouvoir, s'intéresse, dans *Trouble dans le genre*, au sujet « femme » : « le Sujet-femme est une certaine représentation discursive, cette représentation

269 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.47

270 *Ibid.* p.60

271 *Ibid.* p.48

politique et linguistique prédéfinit le critère à partir duquel les sujets sont formés »²⁷². Dans *Clèves*, cette prédéfinition advient à partir d'une représentation sociale du corps féminin. Tous les propos de la mère certifient la malédiction de la chair féminine : « Et une femme quand un abruti se la fera ? Et quand elle aura un mâme ? On n'arrête pas de devenir une femme. Moi j'arrêteraï bien »²⁷³. Le futur et le présent gnomique, employés l'un après l'autre, ont une valeur prophétique. Le devenir femme est le destin d'une essence. En outre, la mère et la fille deviennent les deux sujets singuliers convergeant vers un sujet commun, « une femme », sujet qui les rassemble autour d'une même identité. La mère projette ainsi sa propre expérience dans l'avenir de sa fille, esquissant ainsi l'idée d'une identité de parcours. Mais, tandis que la mère représente l'instance propriétaire du savoir féminin, le père considère le nouveau corps de sa fille comme un objet irréductiblement occulte. Son regard dépose sur elle un silence insistant. Face au soupçon de Georges sur la fiabilité de monsieur Bihotz, la nounou de Solange, le père le rassure en affirmant la répulsion que provoque la vue du sexe féminin : « À supposer qu'il lui voie la chatte, à ma fille, tout ce qu'il verra, c'est une fente dégoûtante »²⁷⁴. Comme dans *Truïsmes*, Darrieussecq joue des expressions familières qui tendent à associer métaphoriquement la féminité à l'animalité. Animalité et féminité sont réunies dans le langage en raison d'un imaginaire de l'impureté. Ainsi, Solange apprend à l'école que « poule » veut aussi dire femme et la même chose que « pute »²⁷⁵. Dans *Clèves*, les jeux langagiers sur la féminité et l'animalité sont déconstruits, car l'auteure les donne à voir comme un apprentissage. Ici, le mot « poule » rend sémantiquement équivalent le mot « femme » et l'insulte « pute ». Dans le langage courant, le corps féminin se trouve donc déjà imaginé comme un objet dégradant. Par ailleurs, l'auteure s'attache à montrer que l'école est un vecteur fort de l'imaginaire du corps sexué. L'homophobie se transmet par l'insulte (« pédé »), et la construction des rapports de domination entre le féminin et le masculin se dessine dès les premiers échanges tactiles : « À la piscine Raphaël lui a attrapé les seins par-derrière, elle s'est débattue mais il ne lâchait pas. Il s'est vanté ensuite à ses copains »²⁷⁶. Monsieur Bihotz, qui s'occupe de Solange comme de son enfant, est une figure plus ambiguë. Cependant, il contribue lui aussi à construire un climat de peur autour du corps de Solange. Bihotz lui transmet sa vision d'un corps essentiellement vulnérable et soumis au désir et à la violence impitoyables du monde extérieur : « Il lui promet qu'un jour on la retrouvera

272 Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006, p.60

273 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.48

274 *Ibid.* p.69

275 *Ibid.* p.47

276 *Ibid.* p.63

égorgée dans le maïs. Et qu'est-ce qu'il leur dira, à ses parents ? Son petit corps vivant. »²⁷⁷. L'énoncé performatif dessine les contours d'un acte à venir. En outre, il accomplit, en étant adressé à Solange, un acte perlocutoire. En effet, la vulnérabilité, qui est un des paradigmes de la soumission, et présentée comme inhérente au corps féminin, sera en partie incorporée par Solange qui fera de la soumission féminine un fantasme sexuel. De manière générale, les paroles extérieures sont reçues par Solange comme des discours de vérité. Solange capte des scènes silencieuses et attrape au vol des phrases prononcées autour d'elle. Ces moments, distancés par aucun commentaire critique, lui parviennent dans leur immédiateté. C'est en partie à sa structure et à certains choix stylistiques que le roman doit cette esthétique impressionniste. Contrairement aux trois autres romans du corpus, *Clèves* n'est pas écrit sous la forme d'un récit rétrospectif. Le roman fait se suivre de courts paragraphes espacés les uns des autres. Les prises de paroles sont en grande partie retranscrites au discours direct. L'auteure privilégie souvent les phrases courtes, voire des phrases non conjuguées : principales infinitives et nominales. Le style fragmentaire du roman, et en particulier dans les premières pages du livre, sert une esthétique de l'impression et de la sensation. Aussi bien l'imaginaire social du corps féminin que l'école avec la mise en rapport garçon/fille ou les adultes et les figures parentales contribuent à reconduire et à façonner l'imaginaire personnel de Solange. C'est donc dans la gêne et l'embarras que son corps sexué se manifesterá. Pour reprendre la formule de Simone de Beauvoir : « On voit que si la situation biologique de la femme constitue pour elle un handicap, c'est à cause de la perspective dans laquelle elle est saisie »²⁷⁸. Motif central de l'étrangeté honteuse du corps, le sang menstruel devient, pour Solange, une manifestation de l'impureté de son corps. Les règles, appartenant au secret féminin, sont incommunicables. Elles sont la cachette et le refuge du corps : le gant, appliqué pour les absorber, gratte et perturbe ses mouvements, mais, dans une forme d'autocontrainte, Solange s'empêche de confier son malaise. Les règles apparaissent également dans le rapport sexuel comme une corporéité secrète, qui est fonction de l'avilissement du corps féminin. Marie Darrieussecq consacre plusieurs passages à la fois amusants et cruels aux déboires sexuels de Solange. L'extrait suivant, travaillé par une esthétique de l'enfermement et du secret, montre Solange essayer de tout déployer pour ne pas qu'Arnaud, avec qui elle s'apprête à avoir un rapport, s'aperçoivent qu'elle a ses règles :

Par chance il y a un lavabo et elle se nettoie sans mettre trop d'eau partout, ça ne devrait pas recouler tout de suite (...) Que faire de la serviette hygiénique ? Il y a bien une poubelle, une grenouille en céramique avec un couvercle en forme de nénuphar. Mais on saura de qui ça vient. Elle la roule serrée et la colle dans un PQ. Pas de poche

²⁷⁷ *Ibid.* p.128

²⁷⁸ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, op cit, p.94

à sa jupe. Elle la cache dans sa main. Tire la chasse, ornée d'un capuchon en macramé. Ferme l'abattant des toilettes, recouvert lui aussi d'une sorte de tapisserie. La chasse fait un bruit d'enfer. Elle serre bien la main sur la serviette, ça dépasse à peine.

Arnaud a remis le disque. Il l'enlace et elle aimerait bien l'enlacer aussi mais elle n'a qu'une main libre et le casque est juste là – l'idée est de cacher la serviette dedans, sous la visière rabattue.

Elle y parvient en se contorsionnant et il y a comme un quiproquo, il l'embrasse sur la nuque, il remonte sa jupe et frotte sa bite contre sa culotte, ça coule, merde ça coule, c'est sûr qu'on ne peut *rien* faire mais il a déjà les doigts dans sa culotte²⁷⁹

Solange s'est réfugiée dans la salle de bains d'Arnaud et cherche désespérément un endroit où dissimuler sa serviette hygiénique. Le passage est écrit à l'aide d'une succession de verbes d'action au présent d'énonciation et de plusieurs phrases simples, souvent juxtaposées, ce qui insuffle un rythme rapide à la narration. L'écriture mime la précipitation, autant gestuelle qu'émotive, du personnage. En effet, l'alternance entre monologue intérieur et passages narratifs est significative : chacune des actions de Solange est animée par la hantise de la découverte. Le regard de Solange investit tous les objets de la salle de bain, puis de la chambre, de la fonction de réservoir, de cachette. Dans les bras d'Arnaud, le risque d'écoulement du sang devient cette fois-ci un obstacle à la liberté de ses mouvements. L'écoulement final des règles, signant l'échec de son entreprise, préfigure avec lui l'échec d'un échange positif entre Arnaud et Solange. En inscrivant le motif des règles à l'intérieur d'une scène sur la sexualité, l'auteure fait du sang menstruel une problématisation du désir sexuel. Autrement dit, et cela se verra confirmer dans la suite de la scène, le désir que Solange éprouve pour Arnaud ne peut s'assumer en raison de la honte qui lui est constitutif. Le sang menstruel symbolise à lui seul *l'a priori* mystique et suspect du corps féminin :

La jeune fille peut réussir à assumer ses désirs : mais le plus souvent, ils gardent un caractère honteux. Son corps tout entier est subi dans la gêne. La défiance que tout enfant elle éprouvait à l'égard de ses « intérieurs » contribue à donner à la crise menstruelle le caractère suspect qui la rend odieuse²⁸⁰

Le sexe féminin est un lieu intouchable parce qu'il est investi d'une réalité occulte, autour duquel le danger rôde. C'est ainsi qu'Arnaud, après avoir compris que Solange avait ses règles, « retire sa main comme si ça mordait »²⁸¹. De même, les clichés et anecdotes qui circulent autour du corps féminin instaurent un climat de peur : le sang menstruel dessine autour du corps une sorte de

279 Marie Darrieussecq, *Clèves* op cit, p.211

280 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, op cit, p.93

281 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.212

périmètre qui met à distance, qui intimide et répugne. Entre étrangeté, parce que mystérieux, et extériorité, en tant qu'il est à la fois dangereux et en danger, le corps féminin, tel qu'il est incarné par Solange ne peut être vécu que dans un écart continu.

C'est aussi qu'il se situe en regard d'un autre imaginaire, celui de la pureté. *Clèves* est en effet peuplé de quelques personnages féminins dont le corps est valorisé et qui semblent avoir trouvé l'équilibre parfait entre pureté et impureté. Pour Solange, ces adolescentes incarnent un idéal qui lui demeure extérieur. L'imaginaire impur du corps féminin est en réalité l'exagération négative de l'idéal de la pureté du corps féminin. Placé entre pureté et impureté, le corps féminin valorisé est en fait celui qui a actualisé la première de ces deux virtualités. Dans *Clèves*, c'est l'expérience sexuelle qui fonctionne comme critère nécessaire à l'exaltation ou à la dévalorisation du corps féminin. En effet, si la sexualité est un passage obligé pour « devenir femme », elle est sous le contrôle d'un certain nombre de règles tacites. Si elle est de l'ordre d'un « il faut », elle doit être mesurée et contrôlée. Plusieurs normes de l'expérience sexuelle conditionnent donc sa valeur. Certains corps féminins dans *Clèves* incarnent la parfaite mesure de la pureté-impureté féminine, tandis que d'autres représentent la féminité tombée dans une sorte de déshonneur. Au sein de cette bipartition, Solange est fascinée et attirée par ces figures féminines coïncidant avec la norme du corps féminin, mais elles ne restent pour elle qu'un idéal lointain et inaccessible. Ainsi, l'amie d'enfance de Solange, Rose, une fois « dépucelée », apparaît à ses yeux indiciblement transformée : « Rose. De l'avoir fait, d'être débarrassée, (décapsulée, disent les garçons), cette chose qui la tient digne et droite s'est entièrement déployée en elle, comme un grand arbre d'honnêteté et de douleur, une douleur honnête, qui l'a remplie de haut en bas pour devenir femme »²⁸². Dans cette phrase sont désignées la cause nécessaire à la transformation du corps ainsi que sa finalité : « De l'avoir fait », proposition infinitive placée en début de phrase, exprime la cause de cette transformation, tandis qu'une autre proposition infinitive « pour devenir femme », exprimant cette fois-ci le but, clôt le propos et la phrase. Cette structure met la sexualité et l'essence féminine dans un rapport d'interdépendance. Autrement dit, l'accès à la sexualité est défini comme la condition nécessaire, mais non suffisante, à l'être femme. D'autre part, Solange perçoit chez Rose une soudaine valeur. Le corps, support d'intelligibilité, aide ici à lire dans l'attitude de Rose une hauteur morale. L'adjectif « droite », qui qualifie la posture du corps, est directement associé par la coordination à l'adjectif axiologique « digne », si bien qu'il contient dans ce contexte un sens autant physique que moral. Dans cet extrait, l'imaginaire du corps se construit autour de l'idée d'ascension morale et d'épanouissement personnel. En effet, les verbes « déployer » et « remplir » se rejoignent autour d'un même mouvement positif de transformation du corps. Le verbe remplir désigne en négatif un

²⁸² *Ibid.* p.117

corps initialement vide, et le verbe déployer signifie l'achèvement positif et l'actualisation des virtualités du corps. La comparaison avec l'arbre rend l'image d'une expansion et d'un développement mélioratif du corps d'autant plus explicite. En outre, il apparaît que moralité et imaginaire de pureté sont corrélatifs. En effet, le corps de Rose, et plus loin celui d'autres jeunes filles, sont placées sous le signe du sacré. Dans le passage cité, la valorisation morale de la douleur, par la coordination des adjectifs « douleur » et « honnête », renvoie à un imaginaire du sacrifice. Toutes les attitudes féminines de retenue et de raideur sont relevées par Solange comme les expressions corporelles d'une dignité et d'une pureté morale. Par exemple, Rose et Sixtine, sa cousine parisienne, utilisent l'adjectif « indisposée » comme elles brandiraient l'étendard de leur vertu : « « Moi mon mari ne me touchera jamais quand je suis indisposée » certifie Rose, avec cette gravité, ce halo tétanisé qu'elle a depuis qu'elle est femme. Il faudrait la prendre au Polaroid pour saisir ce qui l'envahit, comme on voit apparaître les spectres des personnes hantées »²⁸³. Les expressions employées pour décrire le corps de Rose empruntent ici à un imaginaire mystique, situé entre mystique chrétienne (« halo tétanisé ») et fantastique (« les spectres des personnes hantées »). Solange perçoit au travers de certaines conduites, de certaines expressions employées par des amies, la consécration du corps féminin. L'attitude distante, hautaine, le vocabulaire choisi, la douleur et l'honnêteté exprimées par le corps féminin sont autant de manifestation d'une « ritualisation de la féminité »²⁸⁴. C'est une forme d'innocence avertie et d'un corps sexuellement contrôlé que ces corps imagent.

Idéal du corps pur

L'imaginaire de pureté, constitutif de l'idéal imaginaire du corps féminin, demeure, pour Solange, à l'état de virtualité, et en cela constitue, sur le corps actuel, un écart, une légère dissidence. Sur Solange plane un imaginaire de pureté et de vertu, alors que son expérience corporelle la rend familière de son contraire, du dégoût et de l'animalité. L'auteure se sert de l'onomastique, de la référence mythologique mais aussi de l'intertextualité pour esquisser en amont de son personnage un imaginaire féminin, littéraire et mythologique, que l'expérience corporelle de Solange répète en le contredisant, et, en tant que cet imaginaire relaie un modèle féminin, par là-même subvertit. Le titre du roman, *Clèves*, qui désigne dans le roman le village dans lequel le récit est installé, fait également résonner le titre du célèbre roman de Madame de Lafayette. Cette résonance littéraire encourage à attirer l'attention sur de potentielles références intertextuelles à *La*

283 *Ibid.* p.219

284 Erving Goffman, « La ritualisation de la féminité », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.14, avril 1977, p.34-50

Princesse de Clèves dans le roman. Mais la lecture intertextuelle, ne reposant pas uniquement sur le titre, est légitimée par l'auteure elle-même qui, avant même la parution du livre, disait à propos de *Clèves* qu'il était parti du projet de faire « un remake de *La Princesse de Clèves* »²⁸⁵. Cependant, *Clèves* ne peut être véritablement lu comme une réécriture contemporaine du classique de Madame de Lafayette : « Évidemment, le livre traite toujours du triangle amoureux, mais le lecteur pourrait le lire sans penser une seule seconde à *La Princesse de Clèves* »²⁸⁶. Les indices d'intertextualité, aussi ténus soient-ils, sont notamment présents à travers la répétition de la structure du triangle amoureux. Comme la princesse de Clèves, Solange est partagée entre deux tentations amoureuses, Monsieur Bihotz d'une part, qui est le référent familial mais adulte, et les autres garçons de son âge, Arnaud au centre, d'autre part. Mais le dilemme moral auquel la princesse contemporaine d'Henri II est en proie pèse moins lourdement sur Solange. Marie Darrieussecq écrit sur les temps de la « libération sexuelle », dans les années 1990, ce qui donne aux types de relations que Solange entretient une perspective et un enjeu tout autre. Pour autant, la répétition de la structure amoureuse signale une référence littéraire avec laquelle les personnages du triangle amoureux peuvent être mis en regard. Les relations construites entre Solange et Monsieur Bihotz détournent, si modèle littéraire il y a, l'exemplarité morale de la princesse de Clèves. La relation, amoureuse et sexuelle, qu'elle découvre avec Monsieur Bihotz, entrouvre de lourds tabous, puisqu'il est question, sans jamais pour autant que le terme soit prononcé, de pédophilie. Monsieur Bihotz est l'adulte auquel les parents de Solange la confient la plupart du temps, et dont Solange, dès le début du roman, relève les accès de « crise de café », expression que Bihotz emploie pour désigner ses érections intempestives. Monsieur Bihotz est pour Solange à la fois une figure protectrice et à ce titre familière – il assume à plusieurs égards un rôle paternel – et une figure du désir. L'attirance que Solange éprouve pour Bihotz est ambiguë, souvent entachée de répulsion et de dégoût. En effet, à la figure de Bihotz sont attachés plusieurs signes d'une animalité: il porte en permanence un T-Shirt sur lequel est dessiné un loup, et vit seul, depuis qu'il a perdu sa mère, avec sa chienne Lulu. Davantage, la sexualité de Monsieur Bihotz est imprimée par un imaginaire animal: « Il a deux bites. Celle pour faire pipi, et l'autre. L'autre est beaucoup plus grande, couleur crête de dindon, comme les cannas »²⁸⁷. Dans l'innocence de cette réflexion se glissent les premières esquisses de l'expression animale du désir. L'animalité du désir imprègne imaginativement l'espace dans lequel

285 « Marie Darrieussecq: « La libération sexuelle a été un choc immense », entretien accordé par Marie Darrieussecq à Dominique Antoine. Vidéo mise en ligne le 19 janvier 2012 (consultée le 23.08.2012) URL:

<http://bibliobs.nouvelobs.com/video-avec-interlignes-tv/20120119.OBS9214/marie-darrieussecq-la-liberation-sexuelle-a-ete-un-choc-immense.html>

286 Nelly Kapriélan, « Écrire, écrire, pourquoi ? », op cit, p.5

287 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.54

évolue Monsieur Bihotz, que Solange désigne par la négative en parlant de la maison de Rose: « Dans la maison de Rose, il y a tout ce qui n'est pas les chiens, il y a les goûters avec les petits pains, de la musique et d'élégantes bottes, il n'y a ni bite ni sang ni poils »²⁸⁸. Chez Monsieur Bihotz, désir et animalité s'interpénètrent, si bien que le désir animal devient constitutif de la relation instaurée entre Solange et Bihotz. Cette familiarité avec l'imaginaire animal du désir informe l'imaginaire du corps pédophile. En effet, désir et animalité sont associés en vertu de l'idée dévaluée d'une absence de contrôle du corps. Bihotz incarne ainsi ce corps hors contrôle, corps lourd, trop gros, et incapable d'empêcher ses érections et ses masturbations. Dans le cadre d'une analyse intertextuelle, la relation de désir entre Bihotz et Solange transgresse un modèle de vertu. Elle est, au regard de la constance morale de la princesse pourtant durement éprouvée, expérience de la subversion de lourds interdits moraux. Marie Darrieussecq joue de la référence intertextuelle comme d'un imaginaire idéal de la vertu amoureuse que le thème de la pédophilie subvertit. Plus proche encore de cet écart entre l'imaginaire de pureté et l'expérience corporelle de Solange est le choix de son prénom. L'onomastique du prénom « Solange » est éloquente : entre soleil et ange, elle semble prédisposer sa porteuse à un destin céleste. Marie Darrieussecq a en outre apporté une précision concernant la motivation de son choix. Elle a renvoyé ce prénom à l'existence de Sainte Solange, une jeune femme tuée pour s'être défendue d'un riche seigneur qui tentait de la violer²⁸⁹. Contrairement au portrait de cette sainte, et à ce que les sonorités solaires et célestes de son prénom présage, Solange est un personnage plus terrestre que céleste, prise davantage par le désir de « baiser » plutôt que de « le faire », intéressée plus par l'imaginaire animal du corps féminin que par la chimère de sa virginité. Pourtant, Solange se surprend aussi à se projeter au sein d'un imaginaire de pureté, projection qui révèle un fantasme plus qu'une véritable incorporation : « Au promontoire sur le lac, il y a une statue de la Vierge Marie. Merci Marie, merci qu'Arnaud m'a téléphoné. Y aller le cœur pur, apparaître le plus purement possible à la déesse, qui voit aux rayons X à travers notre corps jusqu'à ce fond de chaudron qu'est l'intérieur de notre crâne, comme les miroirs creux, pleins de nos rêves et nos désirs, amen »²⁹⁰. Dans une forme parodique de la prière chrétienne, Solange fait du statuaire chrétien, la « Vierge Marie », une figure emblématique de la pureté, entre chrétienté, mythologie (« une déesse ») et science (« qui voit aux rayons X à travers notre corps »). Le corps apparaît, par le recours à l'imagerie médicale, comme le porteur des stigmates, internes et externes,

288 *Ibid.* p.70

289 Au cours de la présentation de *Clèves* à la maison d'édition P.O.L, Marie Darrieussecq précise que le choix du prénom Solange a été influencé par l'histoire de cette Sainte. (En ligne) URL: <http://www.youtube.com/watch?v=oYtCK0Fi9eU>

290 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.182

de sa pureté ou de son impureté. Le corps féminin, comme dans *Truismes*, apparaît partagé entre deux imaginaires contradictoires : un sacré positif, qui est celui de la pureté, et une mystique dégradante, qui est celle de la profanation de la pureté. Or, c'est aux jeunes filles considérées comme sexuellement dégradées que Solange s'identifie, se sentant à chaque fois échapper de justesse à l'humiliation : « Un monde sans Delphine. Dans ce monde-là, elle en est sûre, c'est elle, Solange, qui serait à la place de Delphine. À coucher avec tous les garçons. Pas de façon hautaine et branchée, comme Laetitia, ou cool et libérée, comme Nathalie, mais de façon sale et qui-ne-peut-pas-s'en-empêcher »²⁹¹. La sexualité qui dégoûte, dont Delphine est l'exemple, est attribuée, comme plus haut pour Monsieur Bihotz, à une absence de contrôle. Elle renvoie donc la valorisation de la sexualité féminine au contrôle de soi. Cette bi-catégorisation entre d'une part la sexualité idéale et d'autre part la sexualité abjecte révèle un jeu entre la normalité valorisée et l'anormalité dégradée. Il existe des manières singulières de manifester par le corps son expérience sexuelle. Dans ce paysage, Solange sent peser sur elle la menace de son abjection. Derrière l'exigence de la sexualité murmure donc la menace sourde d'un corps féminin dégradé : « Il faut l'avoir fait, mais discrètement, avec style, sans excès, avec exactement l'air qu'a Sixtine, pas seulement indisposée, mais l'air de tous les jours »²⁹². L'érotisation du corps, pourtant décisive pour l'épanouissement d'un corps féminin normal, est à donc double tranchant.

3. Naissance des fantômes. Le fantastique : critique du corps social

L'étrangeté de la protagoniste tient, à partir de l'opposition frontale entre rationalité et folie, à sa sensibilité aux ombres, aux fantômes et aux différentes matérialisations du vide. Cette sensibilité, opposée à la rationalité, n'est reçue socialement que sous le paradigme de la normalité et de l'anormalité. C'est la raison pour laquelle le corps du personnage, accusant la norme sociale du corps comme une contrainte, essaie de la combattre mais est ramené à son malaise et son irréductible silence et solitude. Au sein de cette économie générale du corps social, l'événement de la disparition du mari rend visible ce qui était latent, et qui réclamait d'être reconnu : la déconstruction du statut social de l'épouse et son progressif détachement du corps social. Le phénomène surnaturel permet de découvrir les rapports de violence infligés au corps social du personnage. Comme l'écrit Christine Horvath dans un article sur le fantastique contemporain au féminin à propos d'œuvres de Marie Darrieussecq, Marie N'Diaye et Jean Echenoz :

291 *Ibid.* p.258

292 *Ibid.* p.181

« L'intervention du phénomène surnaturel aide le personnage à accéder à sa véritable identité et à découvrir la vérité sur le monde »²⁹³. Autrement dit, la disparition consomme plus qu'elle ne produit la rupture symbolique du lien social.

Naissance des fantômes porte donc sur les aspects contraignants de l'institutionnalisation des rapports de couple et ses effets aliénants. Le corps du personnage, étranger aux conduites réclamées par ce modèle, apparaît négativement comme tel lorsqu'il se retrouve face à d'autres modèles de conformité. Au sein de cette économie du corps social, l'irruption du surnaturel ne fait qu'exagérer l'exclusion sociale de la protagoniste. Ainsi, la disparition du corps du mari enterre définitivement la marginalité du personnage et rend visible par là-même la violence de la norme sociale. L'extrême subjectivité de la perception fantastique, incommunicable aux autres, ne peut qu'isoler davantage la protagoniste, et, l'imaginaire du corps propre investi par le fantastique sert alors d'expression à la révolte sociale du personnage. Donc, le fantastique a pour fonction d'informer l'imaginaire du corps social de la violence de ses modèles. Pour reprendre la formulation de Christine Horvath à propos de la fonction sociocritique du fantastique dans le récit contemporain : « le phénomène surnaturel ne fait que rendre évidentes les causes latentes qui dès le départ empêchaient le personnage de s'adapter à son milieu »²⁹⁴.

Dans *Naissance des fantômes*, l'imaginaire du corps modélise l'opposition entre la normalité et l'anormalité, entre le normal et le surnaturel, selon une opposition entre corps charnu et corps maigre, entre chair et corps décharné. Aussi, la marginalité sociale de la protagoniste se lit à travers une symbolique des corps, organisée autour d'une poétique contrastée entre absence et présence, entre chair et absence de chair. Le corps propre de la protagoniste, d'abord, porte les stigmates d'une prédisposition à la perception du phénomène surnaturel. Sa maigreur, au regard du corps charnel de son amie Jacqueline, connote selon le point de vue dominant l'absence de valeurs positives de la maternité et de la conjugalité. L'auteur construit une opposition métaphorique entre le corps maigre de la protagoniste, qui est incarnation de l'anormal, et le corps charnu de Jacqueline, qui incarne la normalité. Le corps de Jacqueline est autant plantureux que celui de son amie est efflanqué. Jacqueline, à la poitrine ample, au « ventre un peu fatigué » et aux « bras un peu mous » déploie cette chair disposée à mater et à protéger son entourage : « Jacqueline me tapotait doucement les cheveux, de l'autre elle me serrait contre une poitrine dont l'ampleur, sans que j'aie jamais pu m'y résoudre sereinement, dépasse de beaucoup mes médiocres bonnets »²⁹⁵. Symbole féminin de la

293 Christine Horvath, « le fantastique contemporain : un fantastique au féminin », *Iris, Les cahiers du Gerf*, 2002-2003, n°24, pp.179

294 Christine Horvath, « le fantastique contemporain : un fantastique au féminin », op cit, p.178

295 *Ibid.* p.81

maternité et de la conjugalité, le corps de Jacqueline est le pivot d'une différenciation axiologique entre deux corporités. Son corps révèle tout ce dans quoi la protagoniste a échoué : conjugalité, mais aussi maternité, puisque sa seule grossesse – avortement ou fausse couche – n'a pas duré plus de quelques mois. D'autre part, Jacqueline recherche la présence charnelle du corps : c'est elle qui se rend de sa propre initiative auprès de l'épouse éplorée et qui la prend maternellement dans ses bras. Cela surprend autant qu'embarrasse l'héroïne qui, étrangère à ces pratiques, préfère aux échanges tactiles le téléphone pour communiquer avec ses proches. Lorsqu'elle s'essaie, au téléphone avec sa belle-mère, aux mêmes attitudes consolatrices que Jacqueline, elle accuse douloureusement son inaptitude : « Je m'efforçais de visualiser, très fort, ma main posée sur son front, la même main que Jacqueline avait posée sur moi, mais Jacqueline a vraiment ça dans la peau, mon front en sous-cutanée dans la main et aussi celui de ses enfants et peut-être de son mari »²⁹⁶. Le motif de la chair, présent dans le terme « sous-cutanée » et dans le participe passé « posée » qui se rapporte à l'impulsion tactile de la main, se charge d'un sens métaphorique grâce à l'expression « avoir vraiment ça dans la peau ». Le sens figuré de l'expression renvoie la chair à une portée symbolique, celle de la manifestation de l'incorporation du rôle de mère et d'épouse. Cette corporité, expression d'un rôle social incorporé, désigne le corps de la protagoniste par le manque et l'absence. Contrairement au corps propre de son amie, celui de l'héroïne est le plus souvent décharné. Le corps de l'héroïne est décrit le plus souvent comme un ensemble nerveux, composé d'un cortex, de neurones, d'une moelle épinière, mais dépourvu de chair. Présence et absence de chair métaphorisent deux rapports au corps et au réel contradictoires, le premier tourné vers la tangibilité du corps et du monde, l'autre sensible à la dématérialisation des corps et, de là, à la possible matérialisation du vide. Ainsi, le contexte dans lequel la protagoniste tente de se soumettre aux mêmes gestes que Jacqueline trahit une logique différentielle du corps. Celle-ci use du téléphone et de la distance matérielle des corps comme d'un moyen de leur rapprochement possible. Convaincue depuis toujours de l'existence dématérialisée des êtres, de la présence réelle des ombres et des fantômes, elle pense donc envisageable que les corps soient en contact au-delà de leur proximité charnelle. C'est ce qu'elle voudrait transmettre à sa belle-mère toujours par le biais du téléphone. Mais l'expérience du surnaturel se révèle incommunicable : « Il aurait dû être possible de la visiter en songe, d'étouffer ses pressentiments sous d'apaisantes visions, de la mettre en contact avec ce que, par ailleurs, j'aurais dû entrevoir de son fils en forçant ma volonté et la rouille de mes neurones »²⁹⁷. L'épouse manifeste ici la volonté d'influer sur la sensibilité perceptive de sa belle-mère en lui faisant apparaître son fils. Elle emploie le verbe modal « devoir » pour exprimer une

296 *Ibid.* p.92

297 *Ibid.*

conviction profonde, qui infère la connaissance de lois régissant le monde. Le verbe modal « devoir », employé à deux reprises dans sa valeur épistémique, ne recouvre pas le sens d'obligation morale, mais exprime l'évidence de ce que le personnage avance. Le personnage investit son corps, désigné par les « neurones », du pouvoir d'avoir des visions, de faire apparaître des êtres. Le verbe devoir est cependant conjugué au conditionnel passé, ce qui signifie qu'il accuse simultanément l'échec de cette entreprise. L'énonciation illustre donc l'irréductible imperméabilité de la perception. La présence de la belle-mère fait échouer le surnaturel. Fonction de son extrême subjectivité, « l'expérience fantastique se révèle incommunicable : en cherchant à la partager, les héroïnes se heurtent à un mur d'incompréhension »²⁹⁸.

Le phénomène surnaturel, irréductiblement impossible à communiquer, accuse définitivement la marginalité du personnage. Il obéit donc à un principe de visibilité, en démasquant et révélant des rapports de domination entre les personnages. C'est sur le corps propre, lieu expressif de la révolte, que l'expérience fantastique se reporte. Puisque le rejet des valeurs sociales est interdit par les présences autoritaires de la mère, de l'amie, de la belle-mère, l'imaginaire surnaturel est pris en charge par le corps qui se fait le porteur d'un message critique. En face de sa meilleure amie Jacqueline, figure bienveillante mais toujours méfiante vis-à-vis de ce qu'elle considère comme des élucubrations, l'héroïne doit taire ses visions, mais son silence se fait à son corps défendant : « je m'arc-boutais de toute ma moelle épinière récemment et puissamment iodée, il fallait lui parler des photos, de la colonne d'air, des ombres de la nuit, des corps d'écume, de la brume sur la mer, du yuanguï et des otaries (...) mais elle m'aurait prise pour folle et cru pertinent, pour mon bien, de me faire enfermer sans délai avec l'accord affectueux de ma mère. »²⁹⁹. L'expérience fantastique, aussitôt confrontée au regard social, se vit comme le signe d'une anormalité. L'épouse a beau ressentir l'urgence de confier son expérience à son amie, la confiance est reléguée à l'état d'hypothèse, de désir frustré. Face à sa cette parole interdite, le corps propre se met à épouser imaginativement les mouvements et la forme d'une arme : la moelle épinière, substance décharnée, est dressée à la manière d'un « arc (-boutais) » et investie d'une substance corporelle offensive (« puissamment iodée »). Le fantastique informe parfois encore plus explicitement l'imaginaire du corps social. Le corps maternel d'abord, représenté par la belle-mère, se transforme, avisé par le surnaturel, en un corps sorcier. C'est le médium téléphonique qui permet cette opération :

Au diable la fibre maternelle, sa fibre maternelle mise en résonance et vrillées sur un savant pal de tortue, toutes ces petites fibres qui avaient accouché sans moi de mon mari. Un chaudron de sorcière bouillonnait autour de nous ; ma belle-mère, je le savais,

298 Christine Horvath, « le fantastique contemporain : un fantastique au féminin », op cit, p.177

299 Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, op cit, p.75

était en ce moment au centre comme moi de ce grand chaudron bouillonnant, elle cherchait son fils parmi les bulles, elle le cherchait avant de se dissoudre dans les philtres de l'angoisse, du petit matin solitaire³⁰⁰

La narratrice se sert du sens métaphorique de l'abstraction « fibre maternelle » pour progressivement informer l'imaginaire du corps de la mère. Employé initialement dans son sens figuré, le terme « fibre », repris deux fois, devenant pluriel se met à désigner le corps de l'accouchée. Le téléphone sert de transition surnaturelle entre l'acception abstraite et l'acception corporelle. En effet, la présence de la belle-mère se transforme en incarnation du corps maternel grâce à un phénomène de « mise en résonance » téléphonique. Les « fibres » maternelles sont ainsi propulsées à travers le combiné, avec la puissance d'une vrille, atteignant finalement le personnage. Le surnaturel intervient en outre pour subvertir explicitement le modèle maternel. Le corps maternel devient corps maléfique et corps maudit, par une insinuation d'abord (« Au diable »), puis par l'interpénétration entre corps et imaginaire sorcier : le « chaudron bouillonnant » renvoie ainsi autant à l'imaginaire mythique qu'à la figuration de la dissolution physiologique de l'être soumis à l'angoisse, si bien que les « philtres de l'angoisse » évoquent à la fois un breuvage magique et un processus organique. Le surnaturel sensibilise la dissidence d'avec le modèle maternel. Davantage, celle-ci symbolise pour le personnage l'avènement de sa lucidité et de sa propre vérité. Le surnaturel agit donc *a posteriori* sur le personnage pour lui révéler l'hypocrisie et la violence du sens commun. En effet, c'est la sincérité des rapports mêmes que le corps, investi par le surnaturel, met en cause. Ainsi, devant sa mère, la narratrice déplore d'être chaque fois réduite par sa présence à l'état passif de petite fille, dont elle attribue la cause à l'intervention du surnaturel. Elle met en regard cet passivité avec la souffrance endurée par son corps pour parvenir à s'émanciper de cette étreinte. Elle revient autant sur le temps de la disparition que sur celui, plus général, de son vécu social. Son « long travail d'approche et de compréhension » et sa « vraie vision de la réalité », luttant contre le « bons sens et sens commun, goût et tempérament, intelligence et loi », ont été le fruit d'un « arrachement de tripes » quotidien et l'y a aidé, plus récemment, « la réalité chirurgicalement découpée de l'absence »³⁰¹. Découpage et arrachement, apparentés au travail de compréhension et à la naissance d'une vérité personnelle, se révèlent être deux images corporelles de l'émancipation. La découpe chirurgicale de l'absence donne à voir l'opération analytique et critique nécessaire la libération de l'ascendant marital. Les souffrances endurées par le corps sont ainsi le prix à payer pour s'arracher de l'emprise sociale, maternelle et conjugale. L'ensemble de ces gestes sont attribués à sa perception singulière, qui devient dans un accès de lucidité « vraie vision de la réalité ». Le

300 *Ibid.* p.91-92

301 *Ibid.* p.125

fantastique agit donc sur le corps, chirurgicalement et violemment, pour déconstruire le sens commun, dévoiler les stéréotypes. Le fait que le surnaturel s'exprime en termes d'expérience corporelle résulte de la grande solitude dans laquelle le personnage est relégué. Contrairement à la mobilité de Jacqueline, l'héroïne reste le plus souvent chez elle, se sentant constamment mal à l'aise dans les festivités. Entre insoumission et assujettissement, cette solitude, caractéristique du héros fantastique, vaut autant comme aliénation que comme comportement dissident. En effet, sa solitude, liée à son oisiveté, fait d'elle une cible facile et vulnérable aux interventions étrangères. Enfermée chez elle et économiquement dépendante de son mari, elle n'a en vérité que peu de marge de manœuvre. Dans un entretien enregistré en 2010, Marie Darrieussecq explique que l'oisiveté de ses héroïnes féminines est une façon pour elle d'aborder plus aisément le problème de l'aliénation : « Ce qu'elles font, pas grand chose, est assez flou. Cette vacance de mes narratrices, m'autorise, sans délivrer je l'espère de message trop lourd, à faire parler ma fibre féministe : il s'agit toujours de femmes aliénées et leur vie n'est pas follement excitante »³⁰². Mais sa solitude est également la condition nécessaire à l'irruption et au déploiement du surnaturel. Cette « vacance » est donc aussi la source d'une émancipation. Or, l'expression du fantastique a lieu sur le corps en vertu même de cet enfermement. C'est donc par l'imaginaire du corps fantastique que se transmet le message révolté.

Ce caractère polémique du corps fantastique est en outre communiqué par la transtextualité. L'auteure use de l'intertexte comme d'un répondant au paratexte, et délivre grâce à cette mise en regard deux messages critiques convergents. Marie Darrieussecq a mis en épigraphe de son roman un extrait des *Aventures d'Alice aux pays des merveilles* de Lewis Carroll. La référence à *Alice* de Lewis Carroll est reprise à titre comparatif pour la description du sourire de l'héroïne dans la scène qui la confronte au point de vue catégorique de Jacqueline. La muette protestation de l'héroïne, face à la posture rigide et autoritaire de son amie, se mue en sourire étrangement fantastique :

Je m'efforçai à un sourire que j'espérais aimant, attentif, et le plus convaincant possible, mais qui dut ressembler, à mon corps défendant, à une manifestation physique aussi étrange que les coquetteries du chat du Cheshire, lorsqu'Alice ne voit, dans les branchages, que sa denture, un début de moustache, et rien autour³⁰³

L'irruption du fantastique, en transfigurant le sourire du personnage, démasque, littéralement, le sentiment réel de son auteure. L'intention affable véhiculée par le sourire est immédiatement subvertie en un sourire déformé par le sentiment de malaise. Il prend un sens d'autant plus symbolique qu'il est comparé à celui du Chat du Cheshire, prenant pour source un

302 Nelly Kapriélan, « Ecrire, écrire, pourquoi ? », op cit, p13

303 *Ibid.* p.79

sourire emblématique de la littérature. Le chat de Lewis Carroll est en effet ce personnage qui, disparaissant et apparaissant à sa guise, finit par disparaître entièrement derrière son seul sourire. La référence est éloquente : elle informe ponctuellement de l'étrangeté du sourire du personnage, mais fait plus largement écho aux fantastiques apparitions du roman, et à la disparition du mari. Elle permet également de broser un portrait en négatif de l'héroïne. Dans le roman de Lewis Carroll, la rhétorique du chat du Cheshire apparaît d'abord à Alice insensée et surréaliste, alors qu'il se révèle être par la suite probablement l'unique personnage lucide et raisonné du roman. Dans le sourire fantastique qu'arbore la protagoniste face à son amie, se lit alors non par la folie irraisonnée, mais une distance avertie. Le sourire de l'extrait fait signe ponctuellement et pour l'ensemble du roman comme l'emblème corporel de l'insoumission ironique. L'intertexte peut ainsi confirmer la valeur polémique de l'épigraphe. En effet, dans l'extrait choisi pour l'épigraphe, Alice est mise en scène en train de chercher un moyen de fuir et de s'échapper. L'apparition soudaine du chat du Cheshire, dont ne ressort que le sourire, n'effraie pas Alice mais au contraire apaise son empressement et l'arrache à sa solitude : « *C'est le Chat du Cheshire : maintenant je vais avoir quelqu'un avec qui causer* »³⁰⁴. La situation de l'héroïne est implicitement mise en analogie avec celle d'Alice : dans un même sentiment oppressif d'isolement, l'apparition du surnaturel leur est agréable et comble positivement leur sentiment de solitude. La transtextualité du roman peut être interprétée à la manière d'un métadiscours, désignant l'enjeu polémique du corps fantastique dans l'œuvre. Comme la métamorphose surnaturelle de *Truismes*, le corps fantastique de *Naissance des fantômes* joue le rôle subversif de mise à jour des rapports de violence et de contrainte sociale. Ce rôle subversif du fantastique est selon Christine Horvath une des caractéristiques principales des récits fantastiques au féminin, qui convergent tous vers la « mise en scène d'un personnage féminin contestataire qui, sous prétexte de ses rapports avec le surnaturel, se voit progressivement rejeté par la société »³⁰⁵. L'enjeu central du corps, dans le cadre d'une critique générique, est significatif de la contemporanéité de l'œuvre. Il résulte de l'extrême subjectivité dont dépend la manifestation du phénomène fantastique. Ce primat de la subjectivité du phénomène surnaturel a déjà été désigné comme une des spécificités du roman fantastique contemporain : « Dans les récits fantastiques contemporains, l'hésitation entre une explication surnaturelle et une solution rationnelle résulte le plus souvent de la perception subjective des personnages »³⁰⁶. L'existence du fantastique émane en effet d'une perception irréductiblement singulière qui ne prétend pas s'étendre à l'objectivité. Prenant place au cœur même du sujet, elle s'exprime donc en termes d'expérience corporelle. Le corps propre informe de rapports symboliques de pouvoir entre la perception dominante de la société et la perception singulière de

304 *Ibid.* épigraphe

305 Christine Horvath, « le fantastique contemporain un fantastique au féminin », op cit, p.176

306 Christine Horvath, « le fantastique contemporain : un fantastique au féminin », op cit, p.175

l'héroïne. C'est pourquoi, le corps fantastique, ramené à l'existence incontestable d'une subjectivité, se présente-t-il comme le signe transgressif d'une marginalité.

4. Tom est mort : Scandale autour du corps mort

Le corps mort de Tom est au centre d'enjeux d'incorporation entre le corps institutionnel et le corps de la mère. De cette manière, l'incapacité d'abord, puis le refus ostensible de « disposer du corps de Tom » sont non seulement réprouvés socialement, mais conduisent en outre à des interventions correctives. La prise en charge institutionnelle de l'enveloppe charnelle, juge de la normalité du corps maternel. En opposition à cette loi morale, la mère réclame l'exclusivité du corps de son fils : la décision de soumettre le corps du fils à la crémation, acte symbolique d'appropriation, s'apparente à un acte de révolte et au refus de sa propre incorporation. La mère apparaît alors, au fur et à mesure du récit, comme « l'individu à corriger » foucauldien³⁰⁷.

La narration suit la croissante désolidarisation de la mère d'avec le corps institutionnel, désolidarisation qui révèle de cette manière la violence des impératifs moraux qui pèsent sur la mère endeuillée. Les premières interventions agissent tout autant sur le corps de la mère que sur celui de l'enfant comme techniques d'assimilation du corps potentiellement dissident. Les propos de la mère-narratrice, à propos de « *l'accompagnement* » proposé par l'experte de la MALF, expriment dès le début sa défiance : « Leur prise en charge est redoutable. On vous prend en charge jusqu'à la moelle »³⁰⁸. La prise en charge du corps de la mère répond à celle du corps de l'enfant. Les deux corps interagissent dans une logique circulante. Aussi, que la mère dispose du corps mort assure pour les institutions de sa normalité :

La morgue de l'hôpital téléphonait et demandait à ce que nous dispositions du corps. Je me souviens de ça. Le téléphone qui sonne, et c'est la morgue. Le temps passe. Le temps presse. Le temps décompose le corps des petits garçons morts. Je me souviens de la voix mesurée de l'experte m'affirmant, alors que je hurle : « Il vous arrive ce qui peut arriver de pire » ; et moi l'apprenant en quelque sorte. L'entendant. L'écoutant. (...) Elle le certifiait. J'avais raison, d'être dans cet état. Dans cette rage. C'était prévu, répertorié, ça rentrait dans un cadre, une échelle. C'était normal »³⁰⁹.

La narratrice, juxtaposant ses propos et ceux, rapportés, de l'experte de la morgue, révèle leur disproportion. La mère est hantée par la vue du cadavre, tandis que l'experte présente le corps

307 Michel Foucault, *Les Anormaux, Cours au Collège de France*, op cit. L'individu à corriger est un des trois types d'anormaux identifiés par Foucault

308 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op cit.p.68

309 *Ibid.* p.69

comme un objet distancié. Les hurlements et la rage de la mère sont ramenés par l'experte à une échelle comportementale, à une valeur. À ce moment du récit, le personnage de la mère n'inquiète pas encore les autorités, car sa rage est encore répertoriée, compilée parmi les réactions normales d'une mère récemment endeuillée. Cependant, la narratrice montre un terrible écart entre le corps vécu de la mère – enragé, hurlant et hanté par le cadavre – et la représentation normalisée de son corps. La narratrice révèle ici par cette confrontation une contradiction insoluble : la vue du cadavre l'a projetée hors des limites circonscrites par la norme. L'explication de Julia Kristeva sur l'abjection du cadavre, qui est « le comble du déchet », est à ce titre édifiante : « Non, tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre m'*indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant »³¹⁰. La narratrice décrit en effet dans le roman la mort de Tom comme un bannissement, comme un exil définitif. Une image plus frappante encore est celle de la peste que la vue du cadavre a apportée : « Notre maison est pestiférée. Dans un cercle de cendres, dont nous sortirons, vampires, pour les hanter »³¹¹. De ce fait, elle reste ignorante et étrangère à tout ce qui relève des pratiques sociales du deuil, à « l'idée de veille, et l'idée de sépulture ». Elle retarde donc la décision d'enterrer Tom, refuse ensuite de lui choisir le « caveau de Souillac » qui est le caveau familial dans lequel sont enterrés tous les membres de la famille. La mère est d'abord dans l'insavoir du rituel social destiné au corps mort. Ce non-choix, socialement et donc normalement inacceptable, révèle l'intervention réprobatrice du corps hospitalier : « L'hôpital téléphonait. J'étais en faute, comme un enfant. J'étais irresponsable. J'abandonnais mon petit garçon dans la mort. Je restais sourde. On m'engueulait sur le mode administratif. On comprenait, mais on m'engueulait. (...) Disposer du corps. Moi qui partout au monde avais trouvé des appartements, je ne savais pas trouver une tombe »³¹². A nouveau, le corps-enfant marque implicitement l'identité maternelle. Sa conduite antisociale – l'incapacité de trouver une tombe – est comparée à celle d'un enfant. Mais, jugée comme une adulte, son attitude dite irresponsable contrevient à la morale. L'hôpital la met face à la faillite d'un rôle social. Le contrôle social est représenté sous sa forme impersonnelle, incarné par une structure (« l'hôpital ») et par le pronom personnel « on ». Le pronom impersonnel sert d'ailleurs le ton ironique de la narratrice, en soulignant une distance méfiante. De même que la protagoniste de *Naissance des fantômes* se voyait échouer à son rôle d'épouse, c'est la validité de son rôle de mère qui est ici mis en doute pas l'institution, puisqu'au centre de cet enjeu se trouve l'injonction de la prise en charge du corps de son enfant. L'incapacité de trouver une tombe au corps se transforme rapidement en un acte de refus. En

310 Julia Kristeva, *Le pouvoir de l'horreur, essai sur l'abjection*, op cit, p.11

311 Marie Darrieussécq, *Tom est mort*, op cit p.40

312 *Ibid.* p.73

choisissant d'inhumer le corps au lieu de l'enterrer, la mère accuse, démasque sa culpabilité maternelle que les institutions soupçonnaient, et qu'elle même endurait. Dans sa lutte contre le devenir-cercueil du corps de Tom se joue un acte de révolte contre la norme inclusive du corps social, acte par lequel la culpabilité, la faute maternelle est déclarée. Comme dans *Naissance des fantômes* la disparition du corps du mari démasquait la faillite du modèle de l'épouse, la crémation, qui efface toute trace d'existence de corps, intensifie la faute maternelle. L'absence de preuve fonctionne à l'inverse comme une preuve de sa responsabilité dans la mort de Tom. Elle subit en effet un interrogatoire par un policier qui la soumet à plusieurs questions qui associent insidieusement la faute légale à une faute morale :

Vu comment Tom était mort, évidemment l'autopsie. La crémation évidemment. Effacer les traces. « Vous l'avez fait incinérer ». Plus de corps, plus de preuves, *no body, no evidence*. (...) La crémation. Pourquoi vous l'avez fait incinérer. « *It was your decision* » a dit le flic. L'hôpital lui avait dit que c'était ma décision. *It was not your fault* avait dit Stuart. Et que j'avais attendu, fait attendre, au-delà du délai légal. Au-delà, c'est la fosse commune³¹³

La façon dont Tom est mort – tombé de la loggia que la mère avait laissée ouverte pendant la sieste – n'a pas encore été racontée. Elle achèvera le roman. Elle pèse donc sur le récit comme un implicite de la culpabilité maternelle. Le contrôle légal semble rendre la culpabilité réelle. Dans le roman, la crémation est présentée légalement comme un acte de destruction du corps. L'inhumation du corps de l'enfant fait sourdre l'hypothèse d'un infanticide. En faisant interagir les paroles de Stuart et celles du « flic », la narratrice associe la faute morale, faute maternelle, à la faute légale. Les pratiques d'intervention sur le corps mort de l'enfant symbolisant l'intégration sociale du corps maternel, la crémation se définit comme un acte d'appropriation individuelle qui exclut le corps collectif. Sa révolte sociale se traduit également par l'aphasie. Son corps, sur lequel toute tentative de prononciation échoue, est le lieu expressif de son insoumission. Aussi, ses pleurs ininterrompus sont jugés pathologiques par le corps psychiatrique et son mutisme conduit à son internement. Le corps maternel résistant à toute technique de redressement, accuse son irrémédiable culpabilité. Dans la clinique où elle est internée, le corps malade de la femme devient l'incarnation de l'infanticide : « nous étions deux grands corps posés sur des draps blancs, mutiques et immobiles, à suer. (...) Qu'est-ce qu'elle avait fait, elle ? Qu'est-ce qu'elle avait fait ? Deux infanticides dans la même chambre ? Ma *roommate*. Ma copine »³¹⁴. Les différentes techniques de contrôle exercées (contrôle téléphonique, clinique, policier), dont l'importance est à chaque fois amplifiée, désignent en elle l'« individu à corriger » : « celui qui est à corriger se présente comme étant à corriger dans la

313 *Ibid.* p.129-131

314 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op cit, p.122

mesure où toutes les techniques, toutes les procédures, tous les investissements familiaux et familiaux de dressage par lesquels on a pu essayer de le corriger, ont échoué. Ce qui définit l'individu à corriger, c'est donc qu'il est incorrigible. »³¹⁵.

En définitive, Marie Darrieussecq déploie dans *Tom est mort* plusieurs enjeux symboliques autour du corps mort. Liant les pratiques d'intervention sur le corps mort à une technique d'intégration du corps de la mère, l'écrivaine attribue à la révolte de la mère, qui est refus d'incorporation, le sens d'une dissidence sociale, à entendre comme le refus d'intégrer le modèle maternel.

Chez Marie Darrieussecq, la norme du corps, représentée au travers des modèles sociaux du corps sain, du corps maternel, du corps marital, se révèle être contraignante et souvent violente pour les corps individuels. Le corps social, incarné dans des structures institutionnelles, dans la cellule familiale ou dans l'entourage proche, impose autant de modèles, qui se déclinent sous la forme d'idéal normé et de posture morale, que les corps des personnages féminins échouent à imiter. Mais le corps qui s'essaie à l'incorporation des normes peut essuyer un échec plus intéressant que sa réussite. Dans les quatre œuvres, le corps propre assume une fonction subversive, celle de révéler la violence de ces normes et de là, les accuser. La figure du corps porcin, l'imaginaire du corps surnaturel, animal, du corps errant, semblent déjà proposer d'autres modèles envisageables et pensables. La richesse de l'imaginaire darrieussecquien du corps tient précisément à ce qu'il résiste à tout exercice normatif. Les corps étrangers servent en effet de supports à une redistribution des limites réelles et symboliques du corps normal.

C. Fragiliser les limites

Nous sommes, avec tous mes semblables de plus en plus nombreux, les commencements d'une mutation, en effet : l'homme recommence à passer infiniment l'homme (...). Il devient ce qu'il est : le plus terrifiant et le plus troublant technicien, comme Sophocle l'a désigné depuis vingt-cinq siècles, celui qui dénature et refait la nature, qui recrée la création, qui la ressort de rien et qui, peut-être, la reconduit à rien.
Celui qui est capable de l'origine et de la fin.
Jean-Luc Nancy, *L'intrus*³¹⁶

Dans l'extrait cité, Jean-Luc Nancy énonce, dans une approche ontologique de l'homme, le

315 Michel Foucault, *Les Anormaux, Cours au Collège de France*, op cit, Cours du 22 janvier 1975, p.54

316 Jean-Luc Nancy, *L'Intrus*, Paris, Galilée, 2000, p.44

rôle essentiel de la technique. C'est par sa pratique de technicien que l'homme façonne la nature, qu'il lui donne un sens, et de ce fait une origine et une fin. « Il devient ce qu'il est », car aucune signification, aucune transcendance ne préexiste à son existence. Enfin, l'exercice de dénaturation et de recréation est une constante de son existence. Il est possible de lire dans cette citation de Jean-Luc Nancy certains éléments d'une définition darriussecquienne du corps étranger. L'étude des « corps étrangers » dans les quatre romans de Marie Darrieussecq invite en effet à vérifier la présence d'une constante et l'inscription en filigrane d'une ontologie du corps étranger. L'écriture du corps étranger, en faisant du corps une représentation et non uniquement un donné de la nature, force à un va-et-vient entre technique et nature, questionnant la neutralité biologique d'un corps humain investi par la technique. Dans *Tom est mort*, la réalité du corps mort est interdépendante de sa représentation institutionnelle. De ce fait, l'événement de la mort de l'enfant sort du mythe pour investir une réalité sociale. Dans *Naissance des fantômes*, la conception rationnelle du corps métaphorise une conception bornée et discriminante des relations humaines. Investi par la narratrice d'une signification sociale, le corps est l'unité à partir de laquelle la narratrice redonnera un sens et une valeur à son existence. Les apparitions et disparitions des corps sont en effet systématisées en une nouvelle science, à la fois théorique et empirique, grâce à laquelle la narratrice-protagoniste recrée une définition personnelle du corps et du monde. Le fantastique devient ainsi un nouveau discours de vérité. La mère de Tom diffuse de même l'imaginaire du corps errant pour représenter le corps de son fils libéré des contraintes sociales, imaginaire qui est appuyé par l'expérience et par les preuves tangibles de cette réalité. Dans *Truismes*, c'est le processus de dés-incorporation qui est à l'œuvre dans l'inscription d'un corps-mutant. La métamorphose en elle-même est transformée en prescription corporelle. Il s'agit ainsi pour le corps-mutant de lutter contre l'incorporation. Il est moins aisé de dégager, pour *Clèves*, une représentation dominante du corps étranger. C'est d'ailleurs à partir du corps de Monsieur Bihotz que l'analyse se développera. Sans être ni le protagoniste, ni celui placé en focalisation interne (il s'agit de Solange), Monsieur Bihotz est le seul personnage, avec Solange, qui ne peut être réduit à un type social, ou à représentation stéréotypée de genre. Son corps est le vecteur d'une valorisation poétique de l'entre-deux genre. Si *Clèves* déplace légèrement la focale du corps étranger vers un personnage *a priori* secondaire, l'héroïne du roman en est tributaire. En effet, Solange se caractérise par sa souplesse à adopter différentes postures de genre, et à configurer son désir différemment selon les situations. La valorisation, dans l'espace poétique déployé par Darrieussecq, du corps étranger, est tenue par une tension permanente entre ce qui veut échapper à toute normativité humaine, à toute catégorisation, et ce qui malgré tout force l'accès au sens.

1. *Naissance des fantômes* : redistribution des limites

Dans *Naissance des fantômes*, l'imaginaire surnaturel du corps fragilise ses limites tangibles et redessinent ses contours. Cette fragilisation des contours réels et symboliques du corps est permise par la perception surnaturelle qui est appuyée par des considérations scientifiques. Les limites imaginaires du corps trouvent à se transformer sous les descriptions méticuleuses de phénomènes physico-chimiques selon lesquels le corps peut s'évaporer et se condenser, être dématérialisé et matérialisé librement. Loin de s'éloigner du corps réel, la protagoniste en redéfinit le fonctionnement à l'aune de sa subjectivité. La notion de réel, à entendre au sens de son intelligibilité et de sa cohérence, voit ses limites repoussées par l'absence matérielle du corps du mari. Comme l'écrit Dominique Viart à propos du genre fantastique contemporain, le phénomène fantastique « ne trouve son efficace qu'à proportion du poids de réalité qui l'informe »³¹⁷. L'indéfinition des limites corporelles, condition des libres apparitions et disparitions, est rendu possible par l'intervention d'un donné indéterminé de la physique. Le corps échappe ainsi à toute délimitation définitive. Appuyées par un discours présenté comme scientifique et vérifiées dans l'expérience, les représentations du corps dématérialisé proposent une nouvelle ontologie du corps et une nouvelle perception du monde. La vérité du corps étranger est néanmoins protégée par cet espace interstitiel, nommé par la critique faille, seuil ou porte, par lequel la matière n'obéit plus aux seules lois des équivalences et à la logique mathématique.

La déformation des limites corporelles advient grâce à la progressive généralisation de la subjectivité. Il s'agit d'opérer la transition entre les sensations intérieures du corps et les sensations advenant de l'extérieur. La protagoniste étend l'intériorité de son monde sensitif à une sensibilité extérieure :

Je sentais sous mon sternum des écoulements, mais l'air autour de moi était parfaitement immobile, indifférent à la ponction ; la curée que je subissais ne bouleversait pas l'équilibre de la pièce, ne remplissait rien alentour, ne créait par le moindre déplacement. Une atmosphère solide pesait sur mes joues, sur mes bras, sur mes jambes ; une cendre en pétrification, de plus en plus épaisse, me moulait, m'enserrait, volait mon empreinte pour, une fois dissoute à mon tour sous de multiples sucs, me conserver dans un musée d'absences comme les corps en creux de Pompéi³¹⁸

Le passage de l'écoulement intérieur de la chair à l'intervention extérieure de l'atmosphère n'est pas explicité. Il apparaît dans toute sa cohérence au travers de la description détaillée du phénomène. D'une phrase à l'autre, le sujet percevant devient objet du phénomène. Le pronom sujet

317 Dominique Viart et Bruno Vernier, *La littérature française au présent*, op cit, p.397

318 Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, op cit, p.87

« je » de la première proposition est à l'instigateur du phénomène sensitif ; il est ensuite le sujet d'une proposition relative qui caractérise l'actant « la curée » ; la présence humaine/d'une subjectivité est par la suite signalée par des déterminants possessifs (« sur mes joues ») et par des pronoms objets directs (« me moulait »). D'autre part, la narratrice commence par décrire les entrailles du corps, son ossature, pour ensuite décrire son interface extérieure : la préposition « sur » répond à l'emploi de la préposition « sous », les « joues », « bras » et « jambes » au « sternum ». La narratrice fait du corps, par le détail de chaque sensation, une interface poreuse entre le monde intérieur et le monde extérieur. La matière du corps est soumise à une logique circulante selon laquelle l'écoulement et la dissolution du corps propre coïncide avec un phénomène extérieur de pétrification, et plus généralement de matérialisation. L'air, d'abord immobile, se meut ensuite en agissant sur le corps propre. L'espace corporel s'étend donc progressivement à l'espace objectif. À ce titre, l'écriture *Naissance des fantômes*, en tant qu'elle joue de l'universalisation de la perception subjective, a certainement gagné des apports de la phénoménologie : « l'espace corporel ne peut vraiment devenir un fragment de l'espace objectif que si dans sa singularité d'espace corporel il contient le ferment dialectique qui le transformera en espace universel »³¹⁹. La conception personnelle du corps n'est pas seulement généralisée, elle est aussi, plus puissamment encore, une généralité. Le phénomène surnaturel, qui confère aux ombres une réalité corporelle, appartient, selon les propos de la narratrice, à la connaissance générale et objective du monde. L'énonciation des différentes lois de la matière s'apparente presque à un manuel de physique-chimie :

Il y a des méthodes simples, bien qu'épuisantes, et cette nuit-là plus que jamais, en l'absence de mon mari, j'ai dû les mettre en pratique : se raisonner sur sa propre folie permet de contraindre les ombres à une dimension embryonnaire, mais exige une force de caractère qui résiste mal à une nuit avancée (...) En revanche, faire la guirlande de Noël, c'est-à-dire rallumer compulsivement sa lampe, a, je l'ai dit, l'inconvénient de densifier les ombres³²⁰

L'extrait réunit plusieurs *topoi* du fantastique (la nuit, les ombres) investis par un discours objectif. L'emploi de l'infinitif, atemporel et référant au procès-verbal dans sa généralité, ainsi que l'usage du présent gnomique, donnent au propos une assise objective. Il s'agit par l'aspect général du discours d'apporter les preuves de la réalité matérielle des ombres. La loi des ombres obéit à une logique corporelle : celle d'une équivalence entre absence matérielle et présence matérielle, entre disparition et apparition. En effet, c'est l'absence du mari qui donne aux ombres la possibilité de se densifier. Dans une sorte d'équilibre et de libre circulation du corps, le processus de densification des ombres fait écho à la dissolution du corps propre décrite selon le phénomène physico-chimique

319 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op cit, p.131

320 Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, op cit, p.42-43

d'une évaporation :

Moi au milieu avec mes veines et mes muscles se dissipant rapidement dans rien du tout, moi en molécules de chair et de pensée qui se défaisaient en nuage (une expansion aussi rapide que celle de la chambre, une nébuleuse de chambre et de moi entre des limites de plus en plus incertaines). Je vérifiais *in vivo* ce que j'ai pu rêver des théories de la physique cantique³²¹

Le corps est décortiqué par une perception de plus en plus microscopique : les « veines » et les « muscles » se diffractent en « molécules », et le corps atomisé se diffracte ensuite sous une forme nébuleuse. La diffusion par atomisation atteint et reconfigure l'ensemble de son environnement, la chambre se dilatant elle aussi dans une même nébuleuse. La dilatation des frontières du corps force celle du monde dans lequel il est situé. La déconstruction des limites du corps reconfigure le réel. Cette considération est essentielle pour expliquer les raisons de la matérialisation d'autres corps, les corps d'ombres, et plus tard le corps du mari. Elle permet en effet un libre déplacement des atomes corporels. Le corps est comme pulvérisé dans l'univers, libre de se condenser ou non. La dernière phrase annonce la validité scientifique de ce phénomène, subjective puisqu'elle confirme un rêve scientifique. En dehors de ce passage, les objets du quotidien sont soumis à ce même phénomène atomique. Les appareils de télécommunication, téléphone et ordinateur, permettant aux personnes éloignées physiquement de communiquer, sont perçus par le personnage-narrateur comme des objets surnaturels au travers desquels les molécules et les atomes circulent. Devant l'ordinateur de son mari, la protagoniste fait de la « modification spectrale des pixels » le moyen potentiel d'une communication avec son mari³²². Plus encore, le conduit téléphonique se révèle être l'acteur d'une transformation du corps de l'autre. Au téléphone, la voix de la mère, associée à « un corps matériel » est soumise à un rétrécissement physiologique : « Il me semblait que sa voix s'amenuisait, rétrécissait comme un corps matériel de plus en plus petit et incongru, un comédon, du cérumen cristallisé tout au bout de la ligne comme au fond d'une oreille. »³²³. Encore une fois, le corps est rétréci à une dimension microscopique. Il est perçu à partir du lobe d'oreille collé au combiné, et identifié grâce au « cérumen ». La perception de la voix gagne de cette manière le corps entier. Autrement dit, la communication virtuelle est traduite en termes physiques. Le matériel téléphonique a la capacité de déplacer la matière. Donc, avant même l'apparition du mari, se dessinent déjà les prémisses de lois circulantes du corps selon lesquelles le corps peut se dématérialiser pour s'incarner en d'autres lieux et sous d'autres formes. Et, la réalité

321 *Ibid.* p.95

322 *Ibid.* p.94

323 *Ibid.* p.57

corporelle du phénomène est fonction du réalisme des descriptions surnaturelles. Les désincarnations et les réincarnations ne sont rendues possibles qu'en tant qu'elles sont soupesées par une approche réaliste, attentive à chaque modification de la chair. Cette caractéristique signale un renouveau du genre fantastique, renouveau qui a été identifié et nommé « fantastique du quotidien »³²⁴. Le surnaturel, loin de s'opposer au réel, advient au sein du quotidien le plus banal.

La narratrice, en donnant un poids scientifique au phénomène *a priori* surnaturel, parvient donc à redéfinir les contours réels du corps. Mais cette redistribution de la matière ne tend pas à l'immobilisation, à la matérialisation définitive. L'atomisation, la condensation ou l'évaporation du corps imagent au contraire d'une progressive indéfinition des contours du corps. Les lois physiques du roman introduisent à la règle des équivalences de la matière un donné indéterminé, une sorte d'ouverture cosmique qui ne connaît pas de logique définie : « Bâissez un mur, percez-le de deux trous, bombardez-les d'électrons et ne regardez pas ; les électrons ricochent mais certains passent ; or, à un moment du temps, un électron passera par les deux trous à la fois ; notez bien : un seul électron, par les deux trous à la fois »³²⁵. La physique, sous les conseils de la narratrice, devient ici l'objet d'une expérience ludique qui bouleverse les lois rationnelles. Cette considération physique conduit la narratrice à évoquer « une expérience courante » au cours de laquelle une table, piégée par la lumière, se transforme en un « brouillard de table pour ensuite se rematérialiser »³²⁶. Aussi banalisées soient-elles, les dématérialisations et réapparitions du corps résistent à toute délimitation rationnelle. La matière du corps et du monde se glisse dans des espaces interstitiels, dans les trous de l'univers, et à partir du vide, si bien qu'aucune limite à la transformation ne peut être fixée. Dans un article intitulé « fantasy and liminality », Jean Duffy se réfère à la théorie des rites de passage de Van Genepp, selon lequel les rites se dérouleraient en trois étapes : « la séparation », « la période de marge » et « l'agrégation ». Jean Duffy rapproche sous différents aspects l'œuvre de Marie Darrieussecq – comme celle de Marie N'Diaye et Marie Redonnet – de la période intermédiaire, « liminal period », qui est marquée par différents symboles d'ouverture et de fermeture, par l'importance des seuils et des portes³²⁷. Dans *Naissance des fantômes*, les phénomènes de matérialisation inopinée du vide signalent un passage transitionnel, un seuil qui ouvre au passage de la matière. Ainsi, les voyages et déplacements des particules du corps dérogent aux lois mathématiques, puisqu'ils introduisent un élément transitoire et indéterminé. Les matérialisations et

324 Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op cit, p.397

325 Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, op cit, p.95

326 *Ibid.*

327 Jean H. Duffy, « liminality and fantasy in Marie Darrieussecq, Marie N'Diaye and Marie Redonnet », *MLN*, Volume 124, Number 4, September 2009 (French Issue) pp.901-928

dématérialisations ne sont donc jamais de complètes incarnations. Les phénomènes surnaturels n'ont de cesse de fragiliser les limites tangibles du corps. En effet, les descriptions et narrations des incarnations et des désincarnations sont travaillées par une symbolique de l'indéfinition, de la fragilisation des limites corporelles. Ce sont sous des formes gazeuses et vaporeuses, dans un entre-deux entre matière et vide, que les corps apparaissent et disparaissent. Le mari apparaît pour la première fois à la protagoniste à la sortie du hammam, entouré de la vapeur du lieu : « Dans la voiture, alors qu'elle enclenchait la marche avant je vis sortir mon mari du hammam, les deux pots battant pulsant de la vapeur autour de lui »³²⁸. La narration joue de l'ambiguïté de la matérialisation, puisque la vapeur qui l'entoure pourrait tout autant le composer. La scène dans le hammam préfigure implicitement l'apparition finale du mari. Sous la pression des doigts de la masseuse, le corps de la protagoniste semble être projeté vers la voûte pour finalement « retomber en gouttes sur les autres femmes »³²⁹. La vapeur, comme dans d'autres passages le gaz et les nuages, sont des signes d'une matérialisation intermédiaire, à mi-parcours entre matière et vide. De façon récurrente, la diffraction du corps et sa recomposition oscillent de l'un à l'autre dans un espace interstitiel, dans « un entre-deux des corps, des gestes et des paroles »³³⁰. A la fin du roman, le mari apparaît finalement à l'épouse sous une forme indéfinie, à la fois pulvérisé et condensé, consistant et nébuleux. Distinguer l'entre-deux de l'incarnation, c'est autoriser le corps à ne jamais épouser de limites définitives. Par là-même, symboliquement, c'est le défendre de jamais incorporer entièrement un modèle. La narratrice-personnage inscrit donc la représentation du corps dématérialisé dans une perception subjective qui se transforme, à force d'insistance et de généralisation, en une perception objective. Autrement dit, la représentation originale du corps « dématérialisé » se mue en une nouvelle normativité corporelle permise par l'espace poétique de l'œuvre.

2. Tom est mort : le corps errant

La question des traces laissées par Tom dans le monde, question obsédante et douloureuse, catalyse la quête inachevée de sa présence. La mère cherche dans le réel, au travers de l'objet funéraire ou des cendres, mais aussi dans l'imaginaire, les limites spatiales et symboliques du corps de son fils. À force de recherche infructueuse, la mère dessine peu à peu, grâce à l'imaginaire du corps de son fils, une ontologie du corps errant.

328 Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, op cit, p.126

329 *Ibid.* p.125

330 *Ibid.* p.142

Pendant un temps du récit, dont la durée n'est pas précisée, la famille se met en quête d'un lieu où disperser les cendres de Tom. Pendant le voyage, l'urne, substitut imaginaire du corps de Tom, occupe un espace, une place parmi les différents membres de la famille, mais sa présence détone auprès d'eux. Le corps imaginaire de Tom est en voyage, porté vers un autre lieu, un lieu auquel il pourrait définitivement appartenir. Cette quête concrète se destine symboliquement à trouver à ce qu'il reste du corps de Tom des délimitations spatiales, un socle qui permettrait une incorporation. L'itinéraire concret de l'urne n'en est donc qu'une des déclinaisons, et l'imaginaire est un autre relais de la quête :

Je vois Stuart dans une forêt hors du temps, sciant des planches de bois blanc, assemblant et polissant, un peu plus d'un mètre et combien de carrure, les épaules ? Un boîte en bois brut, sans fioriture, Tom. À quoi ressemble la mort de Tom ? Quelle mort lui ressemble ? Ça ressemble à ça. Nous aurions creusé un trou dans la forêt. Nous aurions, en suivant des ruisseaux et des sources, remonté jusqu'à un lieu d'évidence, où nous l'aurions déposé, en paix, sous l'humus et les feuilles. Mais il nous aurait fallu du temps. Il nous aurait fallu dix ans, sans doute³³¹

Dans l'extrait, la confection imaginaire d'une tombe signe l'intention maternelle d'une symbolique incorporation. Le bois est travaillé par Stuart, figure paternelle, dans le but d'épouser les formes du corps de Tom. La « boîte » façonnée par le mari se démarque des cercueils impersonnels mis en vente dans le *funeral parlour*. Émanant de l'imaginaire personnel de la mère qui en détaille soigneusement les constituants, elle tend à se confondre avec l'imaginaire du corps de l'enfant : la mère-narratrice juxtapose la description de la boîte et du corps de l'enfant, comme si Stuart en façonnant la boîte, se mettait à façonner Tom. Mais cet imaginaire n'est pas un imaginaire de réincarnation : la boîte renvoie à un cercueil, et non à l'incarnation d'un corps vivant. Il ne s'agit pas d'insuffler la vie, mais de trouver un lieu au corps. La « boîte », puis le « trou » et enfin le « lieu d'évidence » figurent la projection des limites imaginaires du corps mort. Or, les lieux imaginaires de Tom ne sont jamais définitifs. La narratrice se les représente au centre d'un itinéraire qui aboutit à un « lieu d'évidence », lieu non nommé, lieu inconnu d'elle encore. En outre, la scène prend place « hors du temps » et dans un lieu strictement imaginaire : le corps de Tom est donc atemporel et utopique. Enfin, la mère ne peut donner un terme à la quête, n'évoquant les dix années passées depuis la mort de l'enfant que pour donner une référence temporelle, reconduite par le modalisateur « peut-être ». Le récit de la mère soumet le corps mort à une excursion qui accuse l'absence de délimitation spatiale et temporelle. L'imaginaire mythique de la quête révèle également la résistance du corps à une limitation topographique : « Je creuse avec mes mains, je le dépose au fond du trou. Poignées par poignées, je l'enterre. Le reste du monde est ravagé mais j'ai trouvé un coin de paix, entre les

331 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op cit, p.74

ajoncs, les nénuphars et la mousse. Une crue l'emportera, il aura un berceau d'algues, une tombe d'eau, comme les enfants morts depuis le début du monde »³³². Le corps, déposé par les soins de la mère à la terre, ne s'enracine pas définitivement. Il transite d'un contenant à un autre, transporté par l'eau, qui est un espace aux frontières illimitées, et dans un temps mythique c'est-à-dire atemporel. L'errance du corps n'est pas anxiogène. Elle est acceptée grâce à l'imaginaire.

D'autre part, le corps errant est associé à l'imaginaire de l'enfant. Tom, en tant qu'il est *infans*, n'appartient à aucun langage, aucune terre et ne peut donc incorporer aucun lieu. La représentation du corps-enfant comme d'un corps fini, achevé, est inacceptable pour la mère. La narratrice se souvient précisément s'être retrouvée au cimetière Montparnasse devant la sculpture d'un enfant, posée devant la tombe. Cette sculpture, dont les contours finement ciselés détaillent les traits du fils, contredit violemment l'imaginaire d'inachèvement du corps-enfant. Devant la tombe de l'enfant, la mère projette l'histoire de la sculpture, imaginant le père dans le rôle du sculpteur, et la mère, observatrice, dans une posture révoltée : « Ce jour-là devant la tombe j'ai senti les ondes de sa réprobation, à travers les siècles »³³³. L'imaginaire du corps-enfant se décline également autour de la référence mythologique aux limbes : « Immédiatement je pense : un enfant dans les limbes. L'inachevé, l'inachèvement, je bute là-dessus, mes pensées font la ronde »³³⁴. Ici, l'évocation des limbes, mythologie catholique, fait suite à celle de Niobé, figure gréco-romaine de la mère transformée en pierre après avoir vu ses enfants massacrés. Or, les deux mythologies se font écho pour s'opposer : Niobé, par sa métamorphose, incorpore physiquement et symboliquement la mort de ses enfants, tandis que le corps de la mère demeure à l'inverse inchangé. Les limbes, en revanche, figurent adéquatement l'inachèvement et l'errance du corps-enfant. Lieu situé aux marges de l'enfer et notamment destiné aux enfants non baptisés, les limbes ont également pris le sens général d'un lieu intermédiaire, d'un lieu aux contours flous. Le contraste entre la métamorphose gréco-romaine et les limbes catholiques s'appuie sur deux symboliques corporelles contradictoires, l'incarnation définitive et l'absence d'incarnation, la limitation spatiale et son indéfinition. L'imaginaire mythologique du corps de Tom décline des lieux aux limites incertaines, des lieux transitoires qui forcent à l'errance.

C'est pourquoi la quête réelle du lieu pour le dépôt ou la dispersion des cendres se solde par un échec. Après avoir cherché dans la mer ou sous un arbre des lieux auxquels Tom pourrait être identifié, Stuart, soutenu par la mère, oublie intentionnellement l'urne dans l'aéroport : « Il l'a laissé sous un banc, un de ces bancs d'aéroport, modernes, faits pour attendre. Il paraît qu'au service des

332 *Ibid.* p.56

333 *Ibid.* p.34

334 *Ibid.* p.87

objets perdus de la rue des Morillons, à Paris, il y a, parmi les parapluies et les clefs, une jambe de bois, une langouste empaillée, et une urne funéraire oubliée au métro Père-Lachaise »³³⁵. La faute de parcours n'est qu'apparente : l'aéroport dans lequel l'urne a été laissée est un espace transitoire, jamais réellement habité. En outre, dans un heureux hasard, l'urne atterrit en France, roche-mère de la mère et de Tom. La perte de l'urne, retrouvée parmi d'autres objets du quotidien, conduit à un comique de situation. La mère la rapporte non seulement sur un ton léger, mais l'associe au rire de Tom, qu'elle imagine amusé par la situation. La symbolique de l'exil, signifiée par la perte de l'urne, n'est pas connotée négativement. Au contraire, elle libère plus qu'elle ne désole, et prête à rire plus qu'à pleurer. Le corps errant, parce qu'il navigue sans se fixer, ne trouve donc d'habitat que dans des non-lieux. L'aéroport, les limbes, la crue du fleuve, et les voyages de la famille, le destinent tous à l'errance. Emer O'Beirne, dans un article sur les « navigating *non-lieux* » des romans de Darrieussecq, Houellebecq, Echenoz et Auge, identifie chez ces auteurs un intérêt particulier pour les lieux transitoires, pour les interfaces et les frontières : « A high proportion of the narratives considered here also take place in liminal zones – e.g. territories close to geographical or political borders, points at which land and water meet – and also, in some instances, at liminal points in time »³³⁶. Dans *Tom est mort*, les non-lieux sont associés en effet à la notion d'interface et de frontière. Entre l'Australie, le Canada et la France, Tom n'a de terre que dans un entre-deux des zones géographiques : « Nous usions brièvement les appartements, puis nous les quittions. Tom s'était perdu entre deux »³³⁷. Aussi, l'atomisation des particules de Tom dans l'univers, aidant à sa libre circulation et investissant des espaces intermédiaires, est de loin préférable à l'enterrement du corps. Le corps a-temporel et a-topique de Tom ne requiert en effet aucune incorporation définitive. L'atomisation du corps rend ainsi compte de la désincarnation du corps tout en manifestant la lueur d'une présence physique. Comme dans *Naissance des fantômes*, la pulvérisation atomique du corps se glisse dans les failles de l'espace : « puisque le monde ne devenait pas intact finalement, puisque tout de même, à quelques signes, on voyait que des failles craquelaiement la surface, les atomes s'y engoutissaient, et du monde matériel ne demeuraient que des souvenirs »³³⁸. A la surface de la mer, dans l'atmosphère, sur la plage, la mère perçoit subrepticement l'intervention atomique de Tom. Mais au contraire du roman sur la disparition, la présence atomique est imperceptible, et n'apparaît que rarement, parfois après que la mère a été doublement attentive à la résonance du monde. Cette attention s'appuie notamment sur la preuve scientifique de l'enregistrement radiophonique. La mère

³³⁵ *Ibid.* p.124

³³⁶ Emer O'Beirne, « Navigating *non-lieux* in contemporary fiction : Houellebecq, Darrieussecq, Echenoz and Augé », *Modern Language Review*, University College Dublin, vol.101, n°2, 2006/3, p.388-40

³³⁷ Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, op cit, p.144

³³⁸ *Ibid.* p.120

installe en effet un matériel électronique afin de capter la voix semi-matérielle, diffractée mais présente, de Tom. Son installation est méticuleuse. Elle met en marche le magnétophone en continu dans l'appartement pour enregistrer, ne serait-ce que quelques secondes, des bruits qui signaleraient la présence de Tom : « Et tout à coup, dans l'ennui, le vide, sur les cassettes, j'entendais Tom. C'était une langue faite de répétitions et de chocs, un bégaiement ; parfois des sons mouillés ; mais aussi de longues séquences modulées, des phrases »³³⁹. Le corps atomisé, investissant les failles de la matière, le vide et les espaces illimités comme la mer et l'atmosphère, est définitivement libéré de ses frontières. Le corps atomisé représente pleinement l'errance de Tom.

3. Clèves : Les corps dé-genrés de Bihotz et Solange

La complicité entre Solange et Monsieur Bihotz s'appuie sur les rapports de familiarité tissés entre leurs corps. Leur familiarité est à plusieurs égards subversive, puisqu'elle les conduit à outrepasser l'interdit de la pédophilie. Cependant, Marie Darrieussecq, au lieu de faire le procès de cette relation en dénonçant un coupable et une victime, lui donne au contraire un caractère ambigu, et riche de perspectives. Avec Monsieur Bihotz, le corps de Solange accède à un plaisir pleinement maîtrisé et contrôlé, plaisir qu'elle n'était jusque-là pas parvenu à atteindre avec Arnaud. La sexualité Solange-Bihotz semble à ce titre inverser l'opposition, correspondant respectivement au masculin et au féminin, entre actif et passif, maîtrise et absence de contrôle, dominant et dominé. Mais leur relation fait plus que renverser les rôles : elle bouleverse la catégorisation binaire des genres, en brouillant la norme des genres masculins et féminins³⁴⁰. Grâce à la fragilisation de la frontière qui sépare les genres, Solange transite d'un modèle à un autre. Elle peut incorporer un modèle pour ensuite le distancier en le mettant en scène, en se représentant. Elle ne s'identifie pas à un contre-modèle, mais compose, à partir de la richesse des représentations du corps féminin, un imaginaire personnel irréductible à une normativité.

Au sein des représentations normées du corps et de ses représentations dégradées ou déviantes, le corps de Bihotz incarne la fragilisation de la norme de genre. En effet, les différents stigmates, abstraits et concrets, qui marquent le corps de Bihotz, le font diverger du genre masculin.

339 *Ibid.* p.139

340 Le concept de binarité de genre est issu des théories de Judith Butler. Selon Judith Butler, le genre masculin et le genre féminin sont produits et normalisés selon une catégorisation binaire. Résulte de cette normalisation du genre l'inintelligibilité de genres inclassables. Le *trans* et le *drag* qui échappent ainsi aux deux catégories du genre, in Judith Butler, *Défaire le genre*, traduit de l'anglais par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2006

Le personnage de Bihotz, associé à sa « bite », ne signale aucune ambiguïté biologique³⁴¹. Il ne s'agit donc pas de l'identifier à un sexe mais d'appréhender les indices textuels, narratifs, et les signes corporels d'une féminité. Tout d'abord, le motif du tatouage stigmatise le corps de Bihotz en le rattachant symboliquement à une identité féminine. Bihotz est le seul personnage du roman au corps tatoué, singularité qui témoigne déjà de sa marginalité. Ses tatouages marquent un style *teenage* et dépassé, qualifié par Solange de « hardos » (« AC/DC sur un bras, sur l'autre une tête de mort »), et suggèrent très légèrement une féminité (« tatouage de tigre avec une rose »)³⁴². Bien plus significatif, le père de Solange invente à Bihotz un tatouage : « Il en a un sur la bite », dit son père un soir de copains et de rosé. « MN il y a écrit, ça fait MamaN. Moi j'ai le même et ça fait MERDE ET REMERDE A TOUS CEUX QUI ME PRENNENT POUR UN CON »³⁴³. Le père de Solange se sert de Bihotz comme d'un tremplin pour afficher sa propre virilité. Il construit autour du motif du tatouage une rivalité avec Bihotz qu'il vise, en l'associant à la figure de la mère, à avilir. Identifiant le phallus à une figure du genre féminin, il utilise un signe biologique de la différence sexuelle comme critère déterminant pour une inversion de genre. C'est au symbole même de virilité qu'il s'attaque. Le tatouage de Bihotz, entendu socialement comme stigmate d'une honteuse féminité, véhicule un premier témoignage d'une identité de genre. D'autre part, Monsieur Bihotz se distingue de toutes les figures du masculin. Il n'est identifié qu'à des personnages féminins, et en particulier à la figure de la mère. La ressemblance des corps de Bihotz et de sa mère justifie en effet une première comparaison entre eux. Au début du roman, Solange apprécie le corps de Bihotz à la mesure du gros corps de sa mère. En outre, ayant toujours vécu à ses côtés, il apparaît à la mort de cette dernière comme son successeur, si bien qu'il endosse socialement un rôle de vieille fille : « Monsieur Bihotz, c'est juste une mémère à chienchien. Comme sa mère. Il a pris la suite. »³⁴⁴. Le père, en employant l'expression « mémère à chienchien » se fait intentionnellement insultant et justifie ensuite pleinement son mépris en le comparant à sa mère. En outre, Bihotz exerce une profession majoritairement exercée par les femmes. Son appellation d'ailleurs, « nounou », est au genre féminin. Cette fonction ne suggère en réalité qu'un demi-métier, désignant en partie son statut de mère au foyer. La mère de Solange se demande à son propos : « Il y a peut-être une vraie nounou au village non ? »³⁴⁵. Déjà socialement marqué par le genre féminin, Bihotz exprime son plaisir à la manière d'une femme. Solange rapproche ainsi l'expression de sa jouissance aux gémissements de sa mère : « Puis il s'est remballé dans sa robe de chambre et il s'est mis à gémir, un peu comme sa

341 Nous préférons renvoyer au terme argotique employé dans le roman plutôt qu'au terme de « phallus » que nous réservons à un usage scientifique

342 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.25

343 *Ibid.* p.25

mère »³⁴⁶. Bihotz se dérobe au regard de Solange pour cacher ce désir qu'il sait être interdit. Solange corréle à la fois le désir-plaisir incontrôlé et son expressivité à une identité féminine. En définitive, Marie Darrieussecq dépeint en Bihotz une figure ambiguë du masculin. En brouillant les codes des genres masculin et féminin, Bihotz déstabilise la norme de genre. La théorie de la déconstruction du genre produite par Judith Butler s'applique tout à fait au personnage de Bihotz :

Le genre est le dispositif par lequel le masculin et le féminin sont produits et normalisés en même temps que les formes interstitielles hormonales, chromosomiques, psychiques et performatives du genre (...) Le genre est le mécanisme par lequel les notions de masculin et de féminin sont naturalisées, mais il se pourrait très bien être le dispositif par lequel ces termes sont déconstruits et dénaturalisés³⁴⁷

Dans *Clèves*, Bihotz dénature à lui seul le dispositif de genre. Il déstabilise en effet la séparation *a priori* irréductible entre le féminin et le masculin en combinant des stigmates des deux genres. Au premier abord, son désir pour Solange devrait l'attacher à une identité hétérosexuelle, mais son hybridité de genre défait les catégories de la sexualité. Dans le cadre d'une représentation binarisée des genres, Bihotz ne peut que résister à un exercice d'intelligibilité. Il fraie avec les figures de l'entre-deux genre auxquelles Judith Butler s'est intéressée pour dénoncer la violence de la norme de genre. Bihotz a cette particularité, nous l'avons vu, de faire converger à lui seul toutes les figures de l'anormalité, tout en restant lui-même inintelligible.

Si l'opinion commune représentée dans le roman dévalue et méprise cette étrangeté, l'hybridité de genre se révèle être incarnée par un personnage positif, et Marie Darrieussecq a construit le personnage de Bihotz en ce sens. L'onomastique associe en effet l'hybridité à des valeurs positives : « Bihotz » est ainsi un prénom féminin qui signifie « cœur » en basque. Les origines basques de l'auteure ne sont probablement pas étrangères au choix de ce prénom. Le patronyme du personnage darrieussecquien renvoie simultanément au genre féminin et à un trait de caractère. Bihotz est assurément un personnage au grand cœur. Le désir qu'il éprouve pour Solange est mêlé à une grande tendresse et à une affection sincère. Lui seul décline les sonorités du prénom de Solange en des termes valorisants : « Solange, ma Solange, mon soleil, mon seul ange »³⁴⁸. D'autre part, l'expression corporelle de sa féminité entre en jeu dans les rapports sexuels du couple Solange-Bihotz et, par la négative, du couple Solange-Arnaud. La posture corporelle de Bihotz

344 *Ibid.* p.59

345 *Ibid.* p.27

346 *Ibid.* p.55

347 Judith Butler, *Défaire le genre*, op cit, p.58-59

348 Marie Darrieussecq, *Clèves*, op cit, p.132

connote la passivité et l'absence de maîtrise, face à laquelle Solange peut investir une posture active et contrôlée. Or, ce rôle est antithétique à celui qu'elle assume face à Arnaud. La relation entre Arnaud et Solange décline sous de nombreux rapports l'opposition entre corps féminin et corps masculin selon plusieurs antagonismes : l'activité et la passivité, le contrôle et l'incontrôlé, l'aisance et le malaise, le savoir et l'insavoir. Par exemple, c'est à Arnaud que revient tous les choix concernant leur sexualité. Il fait valoir son âge et son sexe pour justifier et imposer ses préférences sexuelles et pour guider Solange à la manière d'un mentor. Dans le passage qui met en scène les deux adolescents dans la chambre d'Arnaud, prêts à consommer, Arnaud est le premier sujet agissant alors que Solange se contente de réagir : « Il tapote à côté de lui. Un lit bateau avec des tiroirs dessous. / Elle s'assoit. Plie le tee-shirt pour se donner une contenance. / Il sourit : « Il faut que je fasse tout alors ? ». Il l'embrasse. Il la pousse sur les draps et les couvertures en boule »³⁴⁹. Dans cet extrait, les verbes d'action sous-tendent deux postures différentes, l'une signant l'autorité et l'aisance, l'autre l'obéissance et la gêne. Face à Arnaud, Solange se retrouve dans une posture souvent inconfortable. Son plaisir ne coïncide pas avec le sien et il arrive sans qu'elle ait de contrôle dessus. Arnaud impose son désir sans hésiter à la sodomiser sous contrainte, ce qui rapproche insidieusement cet acte à un viol : « est-ce que c'est ça, *se faire enculer* ? Ou *violer*, est-ce que c'est ça ? »³⁵⁰. A l'inverse, avec Bihotz, Solange accède à la maîtrise parfaite de son corps et de son plaisir. Leur relation semble inverser les rôles construits entre le masculin et le féminin. C'est Solange qui décide de leur première fois et qui prend en charge tous les mouvements de leur corps, qui incline le corps de Bihotz sous le sien :

Elle le câline et il se tait. Ses joues rasées sont douces, il sent la lessive. Elle se frotte lentement sur lui, c'est très bon. Il va encore parler, elle l'embrasse, elle lui embrasse les paupières pour qu'il garde, surtout, les yeux fermés, elle se déhanche, elle le tient serré à deux bras, très fort, *Super Jaimie* c'est elle, il pousse un grognement mais la sensation est prenante, surprenante, aussi bon que quand elle se masturbe – quand elle glisse les doigts près du trou et qu'elle caresse en rond, quand ça devient très mouillé – et en effet l'humidité a gagné tous les tissus. Il n'est plus question qu'il bouge, attention, elle est collé serré et les reliefs viennent juste où il faut et elle se frotte et ses seins frottent contre le loup³⁵¹

Dans cet extrait, Solange détient tous les gestes de la séduction. Elle se définit par ses mouvements comme la destinatrice, faisant de Bihotz son récepteur. Ses gestes, le forçant au silence, la placent en ce sens du côté de la possession et de la maîtrise de la parole. La position de

349 *Ibid.* p.209

350 *Ibid.* p.220

351 *Ibid.* p.242

leurs corps, Solange « sur » et Bihotz en-dessous, semble dessiner une polarité inversée par rapport au paradigme traditionnel du désir masculin/féminin. Dans la coexistence de modèles de sexualité contradictoires, celle de Solange/Arnaud et de Solange/Bihotz que nous avons conceptualisées autour d'une opposition entre le masculin et le féminin, est interrogée la légitimité des modèles traditionnels du féminin et du masculin. La caution auctoriale d'une représentation alternative du couple apparaît par la négative dans le portrait d'Arnaud, personnage pour le moins superficiel et caricatural, et positivement dans celui de Bihotz, dont les attitudes ne sont jamais entièrement réductibles à un stéréotype.

Le fait d'avoir simultanément deux amants et deux relations séparées l'une de l'autre permet à l'héroïne de transiter d'un modèle de genre à un autre, et de jouer avec eux par incorporation ou par distanciation. Solange trouve ainsi des façons d'incorporer un désir puis de le mettre en scène. Par exemple dans l'extrait ci-dessus, le corps de Solange oscille entre l'incorporation d'un modèle et sa représentation. Les jeux d'incorporation y sont représentés par une symbolique du centre, vers où converge ou d'où diverge le plaisir. Solange retrouve face à Bihotz les gestes familiers de la masturbation, le centre du plaisir (« un trou », « en rond »), mais se met presque simultanément en scène, se représentant en *Super Jaimie*. Entre absence et présence à soi, entre attraction et répulsion, Solange n'adhère jamais entièrement à un modèle. Les passages qui figurent l'incorporation des représentations normées du corps féminin font face à d'autres situations dans lesquelles Solange joue avec ces représentations, se met en scène, à proprement parler se représente. Par exemple, à l'écoute d'un extrait d'*Une vie* de Maupassant, Solange incorpore littéralement la phrase de l'auteur à son désir : « Elle frotte la phrase dans tous les sens, « il la possédait violemment », et quelque chose bascule dans son cerveau et s'électrise : tout ce qu'elle a entre les jambes se tend vers la possession du monde »³⁵². Le verbe « frotter », en combinant la portée physique et métaphorique du geste masturbatoire, donne à lire l'intextuation d'une représentation, ici littéraire, du désir. De manière générale, dans *Clèves*, l'imaginaire clitoridien renvoie au processus de l'incorporation. En effet, c'est à partir de ce « point central » que le corps de Solange peut physiquement « attraper » les phrases entendues autour d'elle³⁵³. Mais Solange se révèle tout autant apte à théâtraliser son désir. Elle le met ainsi plusieurs fois en scène et recompose, joue avec les différents codes de genre :

Ils se seraient éclipsés et il l'aurait possédée, et elle remettrait sa belle robe, il nouerait les rubans dans le dos, il serrerait peut-être son corset, le genou dans ses reins comme elle a vu dans un film, un dernier baiser dans son chignon défait puis un baiser profond en haut de l'escalier, elle renversée, lui fier d'elle, propriétaire de son âme et de son

352 *Ibid.* p.64

353 *Ibid.* p.37

cœur, il l'aurait épousée, la plus belle, rayonnante devant les invités pâmes³⁵⁴

Dans ce passage, Solange se représente comme étant le centre de tous les regards. C'est en corps surexposé et sacralisé par les regards – en particulier celui de « il » – qu'elle s'imagine. Une première lecture voudrait faire le relevé de tous les stéréotypes et de tous les mythes du féminin réinvestis par Solange dans le fantasme : le désir et la sexualité comme expression ultime d'un rapport d'appropriation, l'importance de la parure, la sacralisation et fixation du couple par le mariage, la sacralisation de la beauté féminine par l'exhibition. Cependant, ce relevé oblitère les sources dans lesquelles Solange est venue piocher ce fantasme. Or, il apparaît difficile d'extraire une époque précise à laquelle se référer. Solange se voit porter corset et rubans ainsi que se marier, mais s'imagine consommer l'amour avant même la cérémonie du mariage. Son regard de fille de la libération sexuelle trahit le décalage entre un imaginaire traditionnel du mariage et son interprétation contemporaine. Or, Solange utilise le langage, mais aussi l'imaginaire filmique et l'imaginaire collectif comme des représentations. Plusieurs expressions, comme les participes passés « éclipsés » et « possédée », sont apparues précédemment dans le roman sous la forme de phrases immédiatement captées par Solange. Réinvesties dans le fantasme, les différentes formules deviennent des représentations. De même, le film qu'elle mentionne est prétexte à redistribuer des rôles, à les faire se rencontrer au milieu d'une scénette. S'aidant de plusieurs modèles piochés ici ou là, Solange construit à partir d'une combinatoire, l'imaginaire personnel de son corps et de son désir.

4. *Truismes* : corps monstrueux, corps mutant

Dans *Truismes*, l'extrême force et violence de l'hétéronormativité – avec laquelle s'articule une idéologie raciste – sont permises, ou produites, par la représentation d'une société anti-utopique qui traduit, grâce aux procédés de l'allégorie et de l'euphémisme, l'injustice de nos sociétés modernes occidentales envers plusieurs classes d'opprimés : les minorités raciales et minorités de genre³⁵⁵. En tant que société anti-utopique, l'univers de *Truismes* se caractérise donc, nous l'avons vu, par la profusion de normes et de règles dont la rigidité s'intensifie avec l'avancée de la métamorphose. Selon Jacques Goimard :

354 *Ibid.* p.164

355 « hétéronormativité » ou « hétérosexualité obligatoire » est un concept né des théories *queer* (Judith Butler) et du féminisme matérialiste (Monique Wittig, Christine Delphy). Il désigne l'hétérosexualité comme non irréductible à la sexualité mais comme un régime politique interdépendant de la domination masculine.

Les sociétés anti-utopiques sont régies par des règles nombreuses, minutieuses et rigides, formant un système apparemment très cohérent et présentant une surabondance de sens (...) L'anti-utopie proclame l'échec du changement, le retour éternel des fatalités sociales et des contraintes politiques³⁵⁶

A cette définition du genre littéraire de l'anti-utopie, cependant, *Truismes* ne répond pas entièrement. Certes, l'héroïne est exclue et s'exclut définitivement – la cause de cette exclusion est autant issue de la force de la norme sociale que du libre-arbitre – de la société truismique. Son dernier acte politique, après les meurtres successifs des livreurs de pizza avec l'aide de son compagnon Yvan le loup-garou, se solde par le meurtre de la mère, qui supprime l'ultime lien social et auquel fait suite la fuite dans la forêt : « J'ai tiré deux fois, la première fois sur lui, la seconde fois sur ma mère. Le couteau a fait un bruit de ferraille en tombant dans la bassine en cuivre. Ensuite je suis partie dans la forêt »³⁵⁷. Cette expatriation définitive, d'une certaine manière admet l'existence et la permanence de l'ordre social et politique. Mais, simultanément, la suppression de la mère condamne le lien social en tant qu'il oblige le corps féminin à endosser, dans ce cas précis, la fonction maternelle. Cette condamnation, qui conclut le récit, fait œuvre d'une radicalité qui ne peut être ramenée à un aveu d'échec ou à une capitulation. D'autre part, de même qu'elle rejette son corps féminin, elle refuse le corps porcin – le corps femelle – en tant qu'état abouti, définitif et total, car les cochons aussi sont des êtres sociaux, réappropriés qu'ils sont par la société humaine dans l'espace de la porcherie : « Certains des cochons m'ont suivie, les autres, trop attachés à leur porcherie moderne, ont dû se faire récupérer par la SPA ou par un autre fermier, en tout cas je n'aimerais pas être à leur place aujourd'hui »³⁵⁸. Les cochons sont donc décrits comme une espèce socialisée, soumise à des contraintes légales (la menace de la SPA) et intégrée au modèle économique et politique de la propriété (leur force de travail est la propriété des fermiers). Le corps de la protagoniste, dans un entre-deux corporel entre corps-truie et corps de femme, se définit ultimement comme apolitique et asocial en raison de son caractère impensable et irrécupérable par aucun modèle social. Donc, le corps hybride, irréductible à toute exercice de normativisation du corps, signe d'une part le « retour des fatalités sociales et politiques » en tant qu'il se dés-institutionnalise, mais représente corrélativement la résistance à toute forme de normalisation corporelle. Le corps monstrueux permet une dés-identification permanente, une redéfinition constante de l'identité, par ce va-et-vient permanent entre deux identités corporelles. Le duel final opposant la mère et le directeur d'une part, et la protagoniste de l'autre, en est une des

356 Jacques Goimard, *Critique de la science-fiction*, Paris, Pocket, 2002, p.77

357 Marie Darrieussecq, *Truismes*, op cit, p.147-148 : l'assassinat de la mère est, à proprement parler, le dernier événement du récit

358 *Ibid.* p.148

dramatisations les plus éloquentes. Ce passage avertit, au moment même où la métamorphose atteint son acmé, d'une résistance à la sensation rassurante et au sentiment de sécurité que prodigue l'incorporation d'une identité, ici l'identité porcine : « L'odeur franche et épaisse me réchauffait le cœur, je me blottissais pour ainsi dire dedans, je me blottissais dans mon corps massif, rassurant, au milieu des autres corps massifs et rassurants. Cette odeur ça me protégeait de tout, ça me revenait du fin fond de moi, j'étais en quelque sorte rentrée chez moi »³⁵⁹. Alors que le récit avait jusque-là fait la belle part à la puissance subversive du corps porcine, il le dépossède de son caractère transgressif au moment où la transformation a été atteinte. Incorporé, le corps porcine se mue en abris rassérénant, encourage à l'oisiveté et à une forme de laisser-aller. À présent, c'est le corps humain qui tente de percer sous la peau dure du cochon : « Je me suis approchée de la porte, j'ai bousculé tout le monde, mon corps d'être humain essayait de s'arracher de mon corps de cochon, essayait de se dresser sous mes muscles (...) c'était épuisant de lutter ainsi contre soi-même »³⁶⁰. Le renversement final des rapports de force entre les deux corps démystifie le corps porcine. En effet, il n'apparaît plus comme transgressif en soi. Le retournement dramatique démontre que son intérêt résidait jusque là au sein d'un contexte où il représentait le corps anormal. Dès lors qu'il représente dans un nouveau contexte la norme sociale – celle de la société porcine – le pouvoir transgressif devient l'apanage du corps de femme : c'est effectivement le corps de femme et non le corps porcine qui tue la mère. C'est donc bien vers la dés-identification en tant que principe même de l'identité que le corps propre tend.

En regard du genre de la science-fiction, les fondements de la société anti-utopique sont contredits par l'existence de ce corps mutant qu'aucune norme ne peut récupérer. À ce titre, l'expatriation de l'héroïne s'apparenterait à un acte anarchiste qui rejetterait avec lui toute manifestation étatique du pouvoir, comme le suggérait déjà Katie Jones dans un article où elle étudie la portée politique de *Truismes*³⁶¹. Le corps mutant de l'héroïne interroge ainsi les délimitations génériques de l'œuvre. Dans le cadre d'un régime politique régi par une pléthore de normes corporelles et régulé par un système de contrôle du corps, le corps de l'héroïne est le scandale survenu dans un monde dont l'autorité paraît figée, irrévocable. Le corps en métamorphose déstabilise à chaque étape de sa progression les pratiques de contrôle du corps et les normes incorporées par chacun, en laissant les agents du pouvoir (médecins, personnages politiques) et les pratiques elles-mêmes, sans ressources. Envoyé du cabinet médical à l'asile puis en prison, ou encore embauché par Edgar pour sa campagne politique puis rejeté dans la rue avec les clochards, le

359 *Ibid.* p.144

360 *Ibid.* p.145

361 Katie Jones, « Apolitical Animals ? », op cit

corps de l'héroïne déclenche une surenchère de pratiques de redressement. Chaque relance est un aveu des failles du système à nommer, à classifier ou à catégoriser ce corps. La radicalisation du régime fasciste – comme nous l'avons analysé dans une précédente partie – d'une part reconduit donc les normes et confirme le pouvoir, mais indique d'autre part le fol emballement d'un monde désorienté. Cette dynamique de stabilisation-déstabilisation peut être lue comme la combinaison de deux genres littéraires, la science-fiction et le fantastique. La distinction que fait Jacques Goimard entre les deux genres littéraires, qu'il rapproche sur d'autres points par ailleurs, est utile pour une explicitation du caractère fantastique du corps-truie : « Le fantastique accède au sacré par la transgression de la norme sociale et la science-fiction s'y installe de plein pied en feignant de répondre, à partir de la norme sociale (c'est-à-dire de la science), aux questions qu'elle ne peut pas résoudre. Le fantastique est magique, la science-fiction est mystico-religieuse »³⁶². Pour reprendre les termes employés par le critique, le corps-truie n'apparaît à aucun moment comme une réponse scientifique à la norme sociale. Au contraire, il est une transgression aux lois arrêtées de la nature et à la loi religieuse. Les rires ou les sentiments d'effroi qu'il provoque manifestent tous le danger qu'il représente pour la stabilité de la loi de la nature, c'est-à-dire de la norme sociale. Les réactions communes, passant d'un extrême à l'autre, expriment l'incompréhension devant un phénomène qui dépasse le savoir scientifique et par là-même enfonce la loi civile : « C'était la femme, le bébé, et un gendarme. « *C'est monstrueux !* » a dit le gendarme. Et il a dégainé son arme en tremblant. Ça m'a sauvée, qu'il tremble. J'ai juste eu le temps d'emporter la robe dans mes dents, et de courir, courir, de traverser le boulevard entre les voitures qui klaxonnaient. »³⁶³. L'usage du pronom démonstratif pour dénommer le corps de la protagoniste est récurrent dans *Truismes*. Cette objectivation contribue à déshumaniser le sujet. Avec les trois figures de la femme, du bébé et du gendarme, ce sont l'application et la légitimation de la loi répressive qui sont représentées. La femme et le bébé, *a priori* vulnérables et réellement terrorisés par le corps de la protagoniste, justifient l'intervention du gendarme. La peur et l'horreur que le corps-monstre suscite sont donc coextensives à une représentation criminalisée du corps. Jamais neutre, jamais asocial ou apolitique, le corps monstrueux ne doit son existence qu'à l'existence de la loi et de la norme. Le corps de la protagoniste enfonce aussi le droit religieux, comme le témoignent les séances d'exorcisme que le marabout lui fait subir et les violentes réactions de « l'illuminé » : « Quand il m'a distinguée dans la pénombre il est devenu tout blanc. « *Vade Retro : Vade retro !* » qu'il a dit »³⁶⁴. Conformément à la définition foucauldienne du monstre moderne, le corps de *Truismes* conduit une double infraction,

362 Jacques Goimard, *Critique de la science-fiction*, op cit, p.77

363 Marie Darrieussecq, *Truismes*, op cit, p.85

364 *Ibid.* p.84

« une infraction de droit humain et de droit divin » qui renvoie à une « infraction de droit civil et de droit religieux »³⁶⁵ :

Le monstre, en effet, contredit la loi. Il est l'infraction, et l'infraction portée à son point maximum. (...) On peut dire que ce qui fait la force et la capacité d'inquiétude du monstre, c'est que, tout en violant la loi, il la laisse sans voix. Il piège la loi qu'il est en train d'enfreindre (...) Ce sera la violence, ce sera la volonté de suppression pure et simple, ou encore ce seront les soins médicaux, ou encore ce sera la pitié³⁶⁶

Le choix de l'adjectif « monstrueux » pour caractériser le corps de la protagoniste est justifié par l'analyse de la réception de ce même corps. La réception du corps-monstre est en effet représentée dans le récit au travers des discours de haine ou de rejet, au travers des soins médicaux visant à corriger l'anomalie, au travers des menaces de mort détournées, au travers des viols successifs que le personnage subit. Le marabout voit en elle « un être exceptionnel », un phénomène contre-nature et miraculeux³⁶⁷. Edgar ne voit qu'un objet difforme, inclassable mais inoffensif, car ayant été neutralisé et pouvant être par ailleurs récupéré par la science : « c'est un cas assez intéressant, peut-être un effet de Goliath, ou alors un cocktail de saloperies diverses, je devrais faire étudier ça par mes scientifiques. Vous vous rendez compte des possibilités, à long terme ? Edgar s'est remis à rire, mais le marabout avait l'air grave tout à coup. « J'ai déjà vu des sortilèges de ce genre, dans mon pays »³⁶⁸. Cet échange, auquel se mêlent le rire et la gravité et qui conjugue savoir scientifique et savoir religieux, prouve à quel point le corps de la protagoniste déstabilise des lois et normes qui se trouvent aux fondements mêmes du savoir humain et religieux. Le rire est un moyen de distancier le phénomène menaçant, de le tenir sous contrôle en manifestant un sentiment d'incompréhension. L'héroïne l'utilise d'ailleurs avec Yvan pour se protéger des insultes et des invectives prononcées à son encontre dans les médias, et pour résister par là-même à la violence des normes : « les photos n'étaient jamais à mon avantage et on me traitait de *grosse truie*, ça nous faisait bien rigoler avec Yvan »³⁶⁹. Ce bref panorama des actions-réactions produites par l'existence du corps de l'héroïne et de leurs significations justifie le cadre conceptuel du « corps-monstre » que nous avons choisi. Ce n'est pas, en effet, à un processus identificatoire que l'analyse du corps-monstre renvoie, mais à l'ensemble du savoir humain et religieux définis extérieurement au sujet. Il n'y a pas, dans *Truismes*, de subjectivation du monstre. Du moins, si subjectivation il y a, conviendrait-il mieux de parler d'une identité défaite et refaite constamment par l'effort corporel de

365 Michel Foucault, *Les Anormaux, Cours au Collège de France*, op cit, p.59

366 *Ibid.* p.52

367 Marie Darrieussecq, *Truismes*, op cit, p.113

368 *Ibid.* p.110

369 *Ibid.* p.123

dés-incorporation. Le corps de la truie et le corps de femme se confrontent sans jamais que l'un ne gagne entièrement sur l'autre.

Cet intérêt pour le corps-mutant se prête particulièrement à un discours féministe proche de la théorie *queer*, c'est-à-dire sur la fluctuation des identités et des corps. Christian Authier, auteur du *Nouvel Ordre sexuel*, en fait cas dans son chapitre sur « le troisième sexe » dans lequel il brosse un tableau de la théorie *queer* en France. Bien que cet article discrédite la théorie en avertissant des dangers d'une démultiplication effrénée des identités corporelles indispensables à l'ordre social, il relève – non sans ironie – une littérature contemporaine des « corps mutants » :

Nulle surprise à retrouver dans les romans érotiques ou pornographiques contemporains, évoqués précédemment, cette fascination pour les identités fluctuantes et les corps mutants. De la Suzanne de *Viande* de Claire Legendre dotée d'un pénis à l'héroïne de *Truismes* de Marie Darrieussecq transformée en cochon : toutes les métamorphoses sont possibles pour échapper à ce que Catherine Breillat nomme dans la Pornocratie l'« accouplement monstrueux entre le mâle et la femelle »³⁷⁰.

Le roman de Claire Legendre, aussi différent soit-il de celui de Marie Darrieussecq, présente néanmoins plusieurs enjeux communs aux deux récits. Le sexe mâle qui prend racine et se déploie en lieu et place du vagin de Suzanne exprime le dégoût du personnage pour la sexualité hétérosexuelle et la révolte envers un rapport hétérocentré et masculiniste de domination du corps féminin. La scène finale est d'une violence inouïe, puisqu'elle conduit Suzanne à violer et à tuer Églantine, Églantine qui est un personnage irrésistiblement attiré par les canons de beauté féminin illustrés dans les magazines, et par la célébrité à laquelle seul son corps la ferait accéder. Prendre la violence à son compte et la retourner à l'encontre des stéréotypes qui emprisonnent l'identité féminine, voilà ce que le « corps mutant », ici un corps trans, réalise. Celui de l'héroïne de *Truismes* menace lui aussi la stabilité de l'identité féminine. Toutes les identités féminines sont tour à tour sapées par la mort des liens qui les définissent et les conditionnent : l'identité filiale par le meurtre de la mère, l'identité maternelle par la mort des nouveaux-nés cochons, l'identité conjugale par la mort d'Yvan. Autrement dit, même la relation pour laquelle la narratrice garde le souvenir le plus positif, à savoir l'étrange idylle amoureuse qu'elle a vécue avec Yvan le Loup-garou juste avant de s'exclure, est vouée à la mort. C'est que cette relation, aussi libre paraisse-t-elle, reconduit des rapports de domination et de domestication du corps féminin. La femme-truie reste en effet, aussi longtemps que vit Yvan, sous la tutelle de son amant, qui lui enseigne l'art de maîtriser sa transformation et qui la traite à la façon d'un animal docile, d'un bien cher à ses yeux : « Yvan qui était célèbre autrefois pour ses excentricités m'a mis un collier de diamants et moi en laisse, j'étais le

370 Christian Authier, *Le nouvel ordre sexuel*, Paris Éditions Bartillat, 2002, p.141

cochon privé d'Yvan comme d'autres ont un pékinois ou un boa »³⁷¹. La valorisation de cette relation par la narratrice a joué pour beaucoup dans les critiques féministes adressées à *Truismes*, qui y ont trouvé « la question de la reproduction d'un corps domestiqué, de la femme à la femelle »³⁷². Or, le discours polémique de l'œuvre, et plus encore le devenir de cette relation ne peuvent être épargnés au profit seul d'une critique de la naïveté du personnage. À propos de *Truismes*, les enjeux féministes de l'œuvre se jouent véritablement au cœur d'une dynamique mutante du corps, grâce à laquelle toute appropriation par le corps institutionnel et toute domestication par l'homme sont évitées. C'est donc selon toute cohérence que le personnage d'Yvan est finalement assassiné, laissant ainsi passage à une expression libre du corps mutant.

L'étude des corps étrangers a montré la complexité et l'ambiguïté de ses rapports au modèle et à la norme. En effet, la norme du corps ne trouve son efficace qu'en vertu de l'existence de corps dissidents. À l'inverse, l'étrangeté des corps individuels ne semble avoir de réalité que dans un continuel positionnement par rapport aux modèles du corps. Les corps des personnages féminins révèlent ainsi les aspects contraignants des représentations normées du corps précisément parce qu'ils s'en écartent. Pour échapper à cette dépendance, il revient donc au corps vécu comme étranger d'en fragiliser les délimitations symboliques, après avoir déconstruit et démasqué les violences injustifiées qu'ils enduraient. Chez Marie Darrieussecq, les modèles sociaux du corps ne se présentent jamais comme allant de soi. Étudiés au peigne fin, ils accusent des failles qui sont autant d'ouvertures à une redistribution de leurs limites.

371 Marie Darrieussecq, *Truismes*, op cit, p.124

372 Pour la citation et la prolongation de cette critique, voir Carine-Marie Fréville, *Écritures plurielles du traumatisme*, op cit, deuxième partie chapitre 2 « marginalisation du sujet « femme » face à la société – la domestication du corps féminin », p.171. Pour la critique féministe de *Truismes*, voir également Shirley Ann Jordan, « Changing Bodies and Changing Identities : Monsters, Mothers and Babies in the Writing of Marie Darrieussecq », *Contemporary French Women's Writing – Women's Visions, Women's Voices, Women's Lives*, Oxford et Bern, Peter Lang, 2004, pp.75-111

Conclusion

Étudier la présence, les apparitions et les représentations du corps étranger à ceci de spécifique que cela suppose de sinon entretenir, du moins retenir la tension entre deux mouvements contradictoires. Le corps étranger cristallise en effet le conflit – de l'intime à l'extime – entre ce qui porte aux extrémités de la signification et une exigence humaine d'accès au sens. Le corps devenu extériorité ou représentation exprime l'ouverture, pensée par nos sociétés modernes, de la finitude à l'infini, ou, pour le dire autrement, les exercices de mises en forme de l'infini par ce qui représente le mieux la finitude humaine : le corps. L'œuvre de Marie Darrieussecq peut être lue comme une exploration du caractère tangible, matériel du corps que l'homme cherche continuellement à repousser, à ouvrir ou à dépasser. Marie Darrieussecq engage donc une réflexion autour de la mise en mot, et plus généralement de la mise en forme – spatiale, temporelle – dont le corps est l'unité de référence et l'ancrage physique à partir duquel se mesure une ouverture au sens. Cette sensibilité aux possibilités d'ouverture au sens auxquelles le corps invite se vérifie dans les « thèmes » abordés par ses œuvres, qui sont autant d'approches poétiques d'expériences limites du corps : l'expérience de la mort d'autrui et qui plus est d'un enfant (*Tom est mort*), celle de la disparition (*Naissance des fantômes*), celle de la sexualisation d'un corps de femme (*Truismes* et *Clèves*). Dire de Marie Darrieussecq qu'elle est un écrivain de la métamorphose est donc juste, même si cela n'est bien entendu pas suffisant. Selon la définition du TLFi, le terme de métamorphose désigne un « changement de forme, de nature ou de structure si important que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable »³⁷³. En articulant les notions de forme et de structure avec celle de nature, cette définition de la métamorphose suppose une interdépendance entre matière et nature, entre transformation formelle et transformation substantielle ou ontologique. Les quatre œuvres de notre corpus sont de même centrées autour d'événements décisifs du corps, de transformations du corps autour desquelles se jouent une métamorphose, c'est-à-dire un bouleversement radical et irréversible de l'être. Ayant tenu compte de cette grille d'analyse du corps en métamorphose pour approcher les romans de Marie Darrieussecq, il était important voire même nécessaire d'étudier les significations et les enjeux liés aux « événements corporels » en eux-mêmes afin de justifier des rapprochements entre un récit de puberté et un roman sur le deuil. En opérant des traversées de ces œuvres *a priori* très hétéroclites, la sexualisation du corps apparaissait avec plus d'acuité comme un événement traumatique et radical, et la mort d'un enfant sortait de son absolutité pour affecter la sphère sociale. La question du corps qui tient notre corpus a en effet permis d'entendre différents types d'implications conceptuelles et de croiser plusieurs épistémologies : philosophiques,

373 Définition du Trésor de la langue française informatisé

psychanalytiques, sociales, politiques. Ainsi, la notion même de « limite » a été revisitée à l'aune des différents champs des sciences humaines, selon qu'elle était envisagée sous les termes de limites perceptives, limites psychiques, ou de normativité. En faisant du corps le lieu d'une exploration poétique du langage et du social, Marie Darrieussecq ne cesse pas de remettre en cause à la fois la nécessité et la légitimité des critères selon lesquels des limites humaines ont été fixées. Les limites conceptuelles, posées dans et par le langage, et qui déterminent notre perception du monde, sont rendues visibles par l'existence du corps étranger qui excède sinon côtoie les bords des représentations du corps. C'est l'un des premiers enjeux du corps étranger que de sortir du silence et de l'invisible les données biologiques et physiques du corps et par-là même de rendre sensible à leur signification et à leur valeur. Darrieussecq travaille de même, au niveau du langage d'abord, à rendre sensible le phénomène proprement corporel de l'énonciation et de la nomination qui témoigne d'une ouverture au sens, contre lequel le corps est parfois en lutte. Ce sont également les relations et positions du corps par rapport à l'espace et au temps qui se trouvent modifiées, car le corps étranger ouvre à la pesée du monde et fait éclore le réel. Cette éclosion du réel force la porte des non-dits, des tabous et du déni. Le corps étranger se mesure donc aussi à l'aune d'un corps pris dans une relation psychique au monde. En sortant du silence des organes et en révélant la mécanique interne du corps, le corps étranger intime de faire naître de nouvelles représentations et d'affronter le réel. Ainsi, le corps truismique comme le corps fantastique de *Naissance des fantômes* dévoilent et démasquent les représentations traditionnelles et normées du corps en se plaçant à l'extrême marge, au bord des possibles représentations du corps. C'est tout un système de normes et de règles sociales que les corps étranger sortent du silence, questionnant en même temps la justice ou la légitimité de représentations collectives qui excluent plusieurs individus. L'itinéraire, dans les méandres des institutions, de la mère de Tom et du corps de Tom lui-même, ne cesse de faire état de l'inaptitude sociale et de l'incorrigibilité de ces deux corps, mais dénonce par là-même la violence et l'arbitraire des mesures prises par le corps institutionnel. Marie Darrieussecq examine également les représentations collectives, clichés et stéréotypes, que l'écriture du corps étranger fait apparaître en tant que représentations, fragilisant ainsi leur autorité. La forme du roman d'apprentissage, pour *Clèves*, est employée en ce sens. L'auteure y distille de façon fragmentée les discours des parents et des adolescents, mais aussi ceux des magazines et de la littérature, à propos de la construction de l'identité « femme » impliquée dans la sexualisation du corps féminin. C'est la difficulté autant que le désir d'incorporer ces normes et représentations du corps que *Clèves* dramatise. Chez Marie Darrieussecq, le corps étranger est donc toujours socialement inscrit. Il accuse l'injustice des rapports sociaux de genre et le moralisme du corps social. Révolté contre le statut moral et social d'épouse, contre la représentations social du rôle maternel, contre les violences misogynes des

rapports entre les sexes, enfin contre le destin féminin et la vision normative du corps féminin, le corps étranger s'accorde le plus souvent au féminin. Aussi, loin d'être une entité abstraite, il présente une surabondance de sens. Autant qu'à l'achèvement et à la finalité de la métamorphose – c'est-à-dire à sa signification – c'est au processus en lui-même que l'écriture darrieussecquienne du corps étranger renvoie. Les termes de seuil, de passages ou de failles qui ont été employés par différents critiques et par Marie Darrieussecq elle-même pour décrire son œuvre, peuvent être lus à la lumière du fonctionnement et de la dynamique propres au corps étranger et à sa stylisation. L'écriture darrieussecquienne invite paradoxalement à dégager une mécanique ou une logique au corps étranger par des recouvrements et par l'identification de constantes. C'est par un travail permanent de fragilisation des limites que le corps étranger existe et continue à exister. L'achèvement de la métamorphose conduirait à la disparition du corps étranger. Or, les corps étrangers, chez Darrieussecq, sont des corps prescriptifs en tant qu'ils sont progressivement valorisés par l'écriture. Leur valeur tient à ce qu'ils autorisent une distanciation critique vis-à-vis des représentations dominantes et qu'ils proposent d'autres modes d'incorporation et d'autres modèles corporels.

La lecture d'une Œuvre comme celle de Marie Darrieussecq informe une écriture, voire une littérature, qui s'ancre dans et à partir de la marge. Peut-on légitimement distinguer et définir une écriture des marges et plus spécifiquement, dans le cas de Marie Darrieussecq, une écriture féminine ? Si cette question a fait l'objet de nombreuses recherches à propos de la production littéraire des femmes écrivains des années 1970, elle reste plus ou moins en suspens pour celles de nos contemporaines. Plusieurs travaux ont été publiés à partir des corpus composés d'écrits de femmes, mais la question du corps en littérature contemporaine est le plus souvent ramenée à des questions de sociologie de la littérature. Guillaume Bridet, dans un article intitulé « Le corps à l'œuvre des femmes écrivains » et à partir d'un corpus d'œuvres publiées en 1995, observe la domination d'une réception critique – principalement médiatique – qui associe systématiquement les œuvres de femmes au traitement du corps et de la sexualité, contribuant à produire une « division sexuée du travail littéraire »³⁷⁴. Au vue de cette étude et de quelques autres qui éclairent les enjeux de pouvoir et les représentations qui sous-tendent ces rapprochements, il serait intéressant de vérifier, et ce en partant des textes et non plus de la réception, s'il est encore possible et légitime de rassembler des œuvres de femmes autour de mêmes enjeux, et qui plus est autour des questions du corps sexué. Peut-être serait-il également fructueux de se rapporter comparativement aux œuvres des « mères du féminisme » et de se demander si, davantage qu'un effacement des questions du

374 Guillaume Bridet, « Le corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXe siècle*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004

corps sexué et de l'identité féminine, ne s'est-il pas opéré un changement dans la manière d'affronter ces questions.

Remerciements

L'écriture de ce mémoire n'aurait sans doute pas été possible si je n'avais été aussi bien entourée et aussi vivement soutenue. Je tiens à remercier Madame Christelle Reggiani de son oreille attentive et de ses mails encourageants, Madame Martine Reid d'avoir également été toujours à l'écoute.

Je remercie Samuel Delcourt et Lucie Dufresne, mais aussi Jacques Le Men et Jordana Abdelbaky, de s'être donné la peine de lire et de corriger mon mémoire, sans jamais n'apporter que des remarques judicieuses et toujours prodiguant de précieux conseils.

Mon mémoire n'aurait certainement pas été écrit à temps si je n'avais été délestée d'obligations contraignantes. Virginie Abdelbaky et Jean-Baptiste Le Men m'ont ainsi entourée pendant deux mois de la plus sereine et de la plus tendre attention. Amandine Courtin et Aurélien Riche ont généreusement proposé de me décharger de plusieurs démarches qui auraient ralenti mon travail.

Enfin, je suis reconnaissante envers toutes les personnes qui m'ont encouragée de la plus affectueuse manière. Samuel Delcourt, Aurélien Riche et Amandine Courtin, aussi loin qu'ils aient été durant cette période, m'ont entourée d'un grand soutien sans lequel il m'aurait été difficile de garder confiance. Je remercie également Emna Ben Helal, avec qui nous échangeons par mail et de vive voix nos expériences respectives de recherche et d'écriture, Sarah Si Ahmed et Johanna N'Gouan sans lesquels mon quotidien aurait été d'un triste ennui.

Bibliographie

Œuvres sources

- DARRIEUSSECQ Marie, *Truismes*, Paris, Gallimard, 1996
_, *Naissance des fantômes*, Paris, Gallimard, 1999
_, *Tom est mort*, Paris, Gallimard, 2009
_, *Clèves*, Paris, P.O.L, 2011

Œuvres de fiction

- DARRIEUSSECQ Marie, *Zoo*, Paris, P.O.L, 2006
LEGENDRE Claire, *Viande*, Paris, Grasse, 1999

Ouvrages de critique générale

- ANZIEU Didier, *Le moi-peau : du moi-peau au moi-pensant*, Paris, Dunod, 1994
AUTHIER Christian, *Le Nouvel Ordre sexuel*, Paris, Éditions Barillat, 2002
BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004
BARTHES Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980
BOURDIEU , *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980
BRIDET Guillaume, « Le corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXe siècle*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004
BUTLER Judith, *Le pouvoir des mots, politique du performatif*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, éditions Amsterdam, 2004
_, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006
_, *Défaire le genre*, traduit de l'anglais par Maxime Cervulle, Éditions Amsterdam, Paris, 2012
CAILLOIS Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965
CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps 3, les mutations du regard, le XXe siècle*, Paris, Seuil, 2011
DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe 1, les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1986
DETREZ Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002
ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann Lévy, 1991
FINTZ Claude, *Les imaginaires du corps, pour une approche interdisciplinaire du corps, Tome 1, Littérature*, ouvrage collectif, Paris, l'Harmattan, 2000
FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976
_, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard, Seuil, collection « Hautes Études », 1999

- FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio essais, 1985
- GOIMARD Jacques, *Critique de la science-fiction*, Paris, Pocket, 2002
- HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin : La pensée de la différence*, Paris, O. Jacob, 1996
- KAUFMANN Jean-Claude, *Corps de femmes, regards d'hommes : sociologie des seins nus*, Paris, Pocket, 2001
- LASSERRE Audrey, « Mon corps est à toi. Écriture(s) du corps dans les romans de femmes de la fin du XXe siècle », dans *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, Hélène Marquié et Noël Burch (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976
- NANCY Jean-Luc, *L'Intrus*, Paris, Galilée, 2000
- PLATON, *Le Phédon, le Banquet, Phèdre*, traduit du grec par Paul Vicaire et Claudio Moreschini, Paris, Gallimard, 1991
- SARREY-STRACK Colette, *Fictions contemporaines au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2002
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970
- VIART Dominique et VERNIER Bruno, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008
- WITTIG Monique, *La pensée straight*, traduit de « the straight mind and others essay », Paris, Éditions Amsterdam, 2007
- WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, 10-18, 1996

Thèse et mémoires

- BOTA Carla, *Marie Darrieussecq et ses truismes*, Master, University of Illinois at Urbana Champaign, 2002, [en ligne] URL: http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-05252005-170310/unrestricted/Bota_thesis.pdf
- FREVILLE Carine Marie, *Écritures plurielles du traumatisme chez Marie Darrieussecq, Malika Mokeddem et Lorette Nobécourt*, sous la direction de Nadia Setti, Université Paris VIII, 2010
- POULIOT Chantal, *Le corps et les cinq sens dans Truismes et Naissance des fantômes de Marie Darrieussecq*, Mémoire présenté à la faculté des études supérieures de l'Université de Laval, 2000, [en ligne] URL : <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/MQ60745.pdf>

Articles de revues universitaires

- CORNU Laurence, « Le corps étranger, fantasme et métaphores », *Le Télémaque*, Presses universitaires de Caen, 2004/1, n°25, p.87-100
- DESLACHE Lucile, « Beauties and Beasts : Contrasting visions of Animal Representation in Women's contemporary fiction », *Comparative Critical Studies*, vol 2, 2005, pp.391-395
- DROUIN-HANS Anne-Marie, *Le Télémaque*, « les lieux du corps », 2004/1, n°25, pp.27-30
- DUFFY Jean. H, « Liminality and Fantasy in Marie Darrieussecq, Marie N'Diaye and Marie Redonnet », *MLN*, Volume 124, Number 4, September 2009 (French Issue) pp.901-928
- GOFFMAN Erving, « La ritualisation de la féminité », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 14, avril 1977, pp.34-50
- HORVATH Christina, « Le fantastique contemporain : Un fantastique au féminin », *Iris, Les cahiers du Gerf*, 2002-2003, n°24, pp.171-180
- JONES Katie, « Apolitical Animals ? The politics of disgust in novels by Monika Maron and Marie

Darrieussecq », *German Life and Letters*, January 2011

JORDAN Shirley Ann, « Changing Bodies and Changing Identities : Monsters, Mothers and Babies in the Writing of Marie Darrieussecq », *Contemporary French Women's Writing – Women's Visions, Women's Voices, Women's Lives*, Oxford et Bern, Peter Lang, 2004, pp.75-111

JUAN Salvador, « Imaginaires du corps et réalités d'incorporation du social », *Kentron*, Université de Caen Basse-Normandie, 2002, n°18. Communication prononcée le 15 mai 2002 [en ligne] URL : <http://www.unicaen.fr/services/puc/ecrire/revues/kentron/kentron18/k1803juan.pdf>

LAMBETH John, « Interview with Marie Darrieussecq », *The French Review*, vol 79, n°4, mars 2006

MARCHAL Hugues et SIMON Anne, Actes du colloque international « Projection:des organes hors du corps », ISSUE 5, 28713-14 octobre 2006, [en ligne], mis en ligne en 2008, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/45/40/90/PDF/Projections1.pdf>

MARGINY Jean, « Les images fantastiques du corps », *Les cahiers du GERF*, Grenoble, 1998

NARJOUX Cécile, « Marie Darrieussecq et « l'entre-deux mondes » ou le fantastique à l'œuvre », *Iris, les cahiers du Gerf*, 2002-2003, n°24, p.233-247

O'BEIRNE Emer, « Navigating *non-lieux* in contemporary fiction : Houellebecq, Darrieussecq, Echenoz and Augé », *Modern Language Review*, University College Dublin, vol.101, n°2, 2006/3

Articles de presse

BOURMEAU Sylvain, « La jeune fille et le sexe des magazines », entretien avec Marie Darrieussecq, *Libération*, août 2011, [en ligne], URL : <http://www.liberation.fr/livres/01012356355-marie-darrieussecq>

DEPOUX Anneliese, « la fabrique de l'événement littéraire : le cas de *Truismes* », *Communication et langage*, 1 décembre 2004, n°142

DE BILLY, entretien avec Lori Saint-Martin, « Ras-le-bol de la nostalgie : place au métaféminisme ! », *La Gazette des femmes*, [en ligne] mis en ligne le 1 mai 1998, URL : <http://www.gazettedesfemmes.ca/4675/ras-le-bol-de-la-nostalgie-place-au-metafeminisme/>

KAPRIELAN Nelly, « Voyages en terres inconnues », *Les Inrockuptibles*, hors-série « Nouvelles littératures françaises », n°405, 3 sept. 2003

LIGER Baptiste, « Je suis devenue psychanalyste », entretien avec Marie Darrieussecq, *L'Express*, [en ligne], publié le 1 janv. 2006, URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/je-suis-devenue-psychanalyste-par-marie-darrieussecq_811700.html

THOMINE Camille, « Avec *Clèves*, Marie Darrieussecq raconte sans détours l'expérience de la puberté d'une jeune fille », *Le Magazine Littéraire*, août 2011, [en ligne] URL : <http://www.magazine-litteraire.com/content/critique-fiction/article?id=19909>

Documents vidéos

ANTOINE Dominique, « Marie Darrieussecq: « La libération sexuelle a été un choc immense », Entretien accordé par Marie Darrieussecq à Dominique Antoine, [en ligne] mis en ligne le 19 janvier 2012, URL: <http://bibliobs.nouvelobs.com/video-avec-interlignes-tv/20120119.OBS9214/marie-darrieussecq-la-liberation-sexuelle-a-ete-un-choc-immense.html>

KAPRIELAN Nelly, « Écrire, écrire, pourquoi ? », Cycle de rencontres organisé par la Bpi, lundi 14 juin 2010, invitée : Marie Darrieussecq, [en ligne], URL : http://editionsdelabibliotheque.bpi.fr/resources/titles/84240100498130/extras/Marie_Darrieusse

[cq1.pdf](#)

DARRIEUSSECQ Marie, entretien avec la maison d'édition P.O.L pour la sortie de *Clèves*. [en ligne] URL : <http://www.youtube.com/watch?v=oYtCK0Fi9eU>

Dictionnaires

Dictionnaire historique de la langue française, Alain Rey (dir.), Paris, Le Robert, 1992

Genre et notions littéraires, Roger Caillois, « le fantastique », Encyclopaedia Universalis, Paris, Albin Michel, 1997

Trésor de la langue française informatisé