

## PORTRAIT DE MARIE DARRIEUSSECQ SE LIVRANT A UNE FORME PARTICULIERE D'ALTRUISME (Portrait of Marie Darrieusecq as an altruistic animal lover)

Annabelle Marie, Jean-Louis Cornille\*  
Université du Cap (UCT)

**Abstract:** *Truismes*, by Marie Darrieusecq, left many of its readers with a feeling of unease. The grotesque tone in which this metamorphosis of a young woman into a sow is told made impossible to read the story as a defence of animal rights; however in her later work, the author, having abandoned her carnivalesque approach to the animals, seems to have chosen a less ambiguous tone, while continuing at the same time to question all existing conceptual limits and borders between species, genders, ages, and, more recently, even races.

**Keywords:** Marie Darrieusecq; Metamorphosis; Grotesque; Hybridity; Animality; Race.

**Resumen:** *Truismes*, de Marie Darrieusecq, ha dejado cierta inquietud en muchos de sus lectores. El tono perverso en el cual vemos la metamorfosis de una joven mujer en una cerda no puede ser tomado por un tratado sobre los derechos animales, sino parece ser menos ambiguo mientras continúa cuestionando todo límite y frontera conceptual entre especies, géneros, edades y hasta razas.

**Palabras Clave:** Marie Darrieusecq; Metamorfosis; Grotesco; Hybrid; Animalidad; Raza.

### 1. (A.M.)

Avec *Extension du domaine de la lutte*, le premier roman de M. Houellebecq publié en 1994 (suivi de *Particules élémentaires*, paru quatre ans plus tard), *Truismes*, publié en

---

\* Adresse pour la correspondance: UCT, french section, Beattie. Private bag. Rondebosch 7700. South Africa [ [Jean-louis.Cornille@uct.ac.za](mailto:Jean-louis.Cornille@uct.ac.za) / [Annabelle.marie@uct.ac.za](mailto:Annabelle.marie@uct.ac.za) ]

1996, fait partie des ces œuvres en apparence mineures qui ont pourtant amorcé, à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle, un renouveau marginal de la littérature produite en France, que certains jugeaient alors à tort ou à raison moribonde. La France sort de deux septennats mittérandiens, accueille au pouvoir Chirac, Juppé, et dans leur sillage technocratique, les dérives nationalistes de Le Pen – autant de personnages dont le « Bébête show » de Stéphane Colaro avait fait ses délices (lancée en 1982, l'émission, qui s'inspire du *Muppet Show*, prend fin en 1995). Mais alors que Michel Houellebecq dépeint un univers où triomphe l'égoïsme, on dirait bien que la relation à l'Autre (au tout-Autre) s'inscrit au centre des préoccupations de Marie Darrieussecq – au point où l'on devrait peut-être parler d'altruisme à son sujet. Mais on verra qu'un passage aussi fantasque des « truismes » à « l'altruisme » ne peut se faire qu'au moyen d'un détour par ce qui dans son œuvre fait suite à son premier roman.

On se souvient peut-être de l'ouverture du premier roman de Houellebecq : entouré de deux « boudins », dont les « platitudes » le navrent, le narrateur désabusé assiste au *strip-tease* incongru d'une de ses collègues de bureau, en marmonnant cette phrase : « les ultimes résidus, consternants, de la chute du féminisme » (Houellebecq, 1994: 10)<sup>1</sup>. Cela dit, le féminisme ne se porte guère mieux dans la société française post-mittérandiste que met en scène Marie Darrieussecq. Dans cette société légèrement futuriste (les faits se passent au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle, alors que le livre fut écrit cinq ans plus tôt), la femme au travail n'a d'autre utilité que sexuelle. C'est le cas de l'héroïne anonyme de *Truismes*, qui semble exercer le métier de péripatéticienne dans une parfumerie, où elle se spécialise dans les massages : le fait que, dans cette société, les clientes, et de plus en plus fréquemment les clients, sont invités à sentir sur sa peau les subtilités des divers parfums mis en vente ne semble guère sortir de l'ordinaire (on songera ici au *Parfum*, de P. Süskind, dont le héros-meurtrier, établi à Grasse, porte un nom d'animal: « Grenouille »). Son érotomanie est d'ailleurs sans bornes: elle ne s'offusque d'aucun attouchement, se laisse palper les seins, exécute une fellation comme allant de soi (Darrieussecq 1996: 13), se laisse tacher ses vêtements par des messieurs qui la pressent dans le métro (Darrieussecq 1996: 14). Peu d'angoisse existentielle, ici, sinon grossièrement feinte, devant sa progressive transformation en « truie », grasse, grosse et grise-rose : plutôt l'acceptation devant l'énormité des changements subis par sa personne, dont on dirait bien qu'ils miment l'obsession corporelle de la femme qui grossit et ne cesse de se peser, telle que l'entretiennent les magazines pour femme.

Les premiers symptômes de la transformation sont vécus comme positifs : l'héroïne est saine, et rayonne même de santé (Darrieussecq 1996: 17). Mais très vite, les signes s'aggravent : elle devient trop grosse, trop animale aussi, que pour être encore employée, ou même désirée par son amant. Ses yeux se rapprochent, son dos se couvre de poils, une queue lui pousse à l'arrière, elle développe des mamelles au lieu de seins, cherche à se vautrer dans la boue, ne mange plus que des épluchures, éprouve du mal à s'exprimer autrement que par des grognements. Lorsque les clients se détournent d'elle, elle ne trouve plus à intéresser qu'un marabout « nègre » (Darrieussecq 1996: 42), être appartenant à une catégorie sociale

1 Rappelons que le « héros » du livre s'amuse, le soir, à écrire des « fictions animalières », telles que « Dialogues d'une vache et d'une poule », « Dialogues d'un teckel et d'un caniche », et « Dialogues d'un chimpanzé et d'une cigogne ». Sur l'influence qu'eut *L'Étranger* de Camus sur la composition de cette œuvre, voir J.L. Cornille (2008: 161-170).

marginale, avec lequel elle se met à « quatre pattes » en poussant « des cris d'animaux » (Darrieussecq 1996: 43). Au travail, on lui a préféré « une soi-disant petite perle [...] dégot-tée aux Antilles » (Darrieussecq 1996: 42) : c'est une même recherche de l'exotique qui caractérise le parc d'amusement d'Aqualand où les sauveteurs sont de beaux éphèbes noirs, et les hôtes de jolies négresses en string (Darrieussecq 1996: 61) pour lesquelles son amant, Honoré, finit par l'abandonner. Ensuite, son déclassement social s'aggrave, malgré une rencontre providentielle avec Edgar, candidat aux présidentielles : délaissée par lui, elle se met avec un « arabe »; enfin heureuse, elle voit sa métamorphose s'inverser, recouvrant quelque peu sa « figure humaine » (Darrieussecq 1996: 88) et retrouvant même l'usage de la parole ; mais traquée par le SAMU, elle finit par se retrouver dans un asile psychiatrique où elle passe son temps à lire (Darrieussecq 1996: 97). Après une fête de Nouvel An inaugurant le nouveau millénaire (Darrieussecq 1996: 107), le marabout, devenu leader spirituel grâce à Edgar, l'introduit auprès d'Yvan, directeur de « Loup-Y-Es-Tu », dont elle s'éprend aussitôt que celui-ci se transforme devant elle en loup-garou (R, 117). Ensemble, ils s'en prennent à des livreurs de pizza, jusqu'à ce que la SPA mette fin à leur vie de débauche (Darrieussecq 1996: 135). L'héroïne parvient néanmoins à s'échapper dans la forêt, où elle peut enfin vivre en toute liberté, non sans s'être au préalable débarrassée de sa mère : elle se met alors à écrire ce qui précède.

A la question « pourquoi une truie ? », Marie Darrieussecq répondait il y a peu de manière humoristique, en prologue à ses nouvelles rassemblées dans *Zoo*: « On traite les femmes de truie plus souvent que de jument, de vache ou 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 koala » (Darrieussecq 2006: 7). Mais ce n'est pas faire remarquer qu'elle est plus souvent encore traitée de « chienne » (« *bitch* » en anglais). Si la femme est animale ou proche de l'animal, c'est principalement en raison de son exclusion sociale que masquent à peine dans les faits les récentes conquêtes du féminisme. Jouant sur l'étymologie du mot « âme », qui remonte à ANIMA, Marie Darrieussecq, récemment, écrivait ce qui suit: « Depuis le Moyen Age, depuis les sabbats, depuis les grottes, je suis sans âme, une créature de souffle qui n'a pas d'âme. Une femme, un animal, comme on voudra une animale. Si j'avais un totem ce serait la baleine ou l'éléphant : gros, anciens, sages animaux<sup>2</sup>. Mais non pas la truie: cela, elle le réserve à son alter ego, au demeurant anonyme. Quels avantages l'auteure se donne-t-elle à nous livrer un portrait de femme sous les traits d'un porc? D'abord celui de s'inscrire dans le registre du grotesque, par définition ambigu, nous y reviendrons: le portrait est caricatural et surchargé. Ensuite, profitant de cette ambiguïté, il lui est loisible d'occuper le siège du narrateur autant que de l'abandonner, de s'identifier à son personnage comme de s'en distancer, entraînant ainsi lecteurs et lectrices dans un sillage sans réels repères. Enfin, elle s'inscrit dans une longue tradition littéraire de « métamorphoses », tout en cherchant à imposer sa voix propre et singulière en se faisant publier malgré l'offense commise – ce dont son éditeur (auquel elle commence par s'adresser) aurait certainement à souffrir.

2 Marie Darrieussecq, « Mon mot préféré », in *Contemporary French and Francophone Studies*, 16, 5 (2012), p. 725. Il s'agit d'un numéro spécial consacré à l'animalité.

Qui dit « métamorphose » songe aussitôt à Kafka, dont le récit proverbial constitue une référence incontournable pour ce qui concerne ce processus que Deleuze et Guattari ont appelé « le devenir-animal ». Ce sont sensiblement les mêmes procédés qui sont mis en œuvre ici et là : animalisation du vocabulaire corporel ; grognements ou couinements en lieu et place du langage articulé ; abjection et saleté ; enfin, un insatiable besoin de nourriture. Mais *La Métamorphose* ne propose qu'une seule altération de la réalité, placée d'entrée de jeu du récit : un jeune homme se réveille du jour au lendemain « cancrelat », ensuite se débrouille comme il peut du changement subi en essayant de s'ajuster à la réalité qui l'emprisonne sur place, jusqu'à ce que mort s'en suive. Rien de tel, chez Darrieussecq ; la métamorphose est lente, progressive et même quelquefois réversible : à la fin, le personnage, sans cesse en fuite, ne cessant d'osciller entre ses « deux états », semble s'accommoder de ce va-et-vient incessant (Darrieussecq 1996 : 138)<sup>3</sup>. Tout en s'inscrivant dans une filiation littéraire « mineure » aussi prestigieuse et ancienne que celle des « Métamorphoses », *Truismes* relance en même temps une culture plus nettement populaire, développée sur fond de bébé-show : les amours de la truie et de son loup-garou semblent constituer à vrai dire une variante du célèbre conte des « Trois petits cochons » tel que revu par Walt Disney, et sa description du *Werewolf* paraît sortir tout droit de films d'épouvante destinés au grand public<sup>4</sup>. Gageons cependant que Marie Darrieussecq, qui signa en 2011 un autre roman « cochon », intitulé *Clèves*, n'est pas oublieuse de l'histoire littéraire française au féminin : son homonyme partielle, Marie de France, n'a-t-elle pas rapporté, parmi ses *Lais*, les aventures du chevalier breton Biclavret, que « li Norman » appellent « Garulf », c'est-à-dire « garou » (ou « *warwulf* ») ? Le nom d'Yvan que lui confère Darrieussecq n'évoque-t-il pas, par ailleurs, celui tout aussi médiéval, d'Yvain (« li beaux Yvains », comme le nomme Marie de France dans l'un de ses *Lais*, « Lanval ») : « chevalier au lion », selon Chrétien de Troyes, devenu ici chevalier au cochon ?

Il est du reste épineux de soulever la question de l'intertextualité à propos de l'œuvre de Marie Darrieussecq, depuis que celle-ci a été, par deux fois, accusée de plagiat par de puissantes rivales (Marie Ndiaye, Camille Laurent)<sup>5</sup>. Exacerbée par ces accusations, elle ira même jusqu'à publier un long essai sur la question, basant son argumentation sur un « désir d'être plagié » qui lui paraît inhérent à l'exercice même de l'écriture (Darrieussecq 2010). En même temps, ses textes sont à ce point farcis d'allusions littéraires qu'ils invitent naturellement le lecteur à se montrer soupçonneux. Elle-même ne cache d'ailleurs pas la nature intertextuelle de ses récits, indiquant par exemple, à la fin de *Bref séjour chez les vivants*, que « ce livre n'existerait pas » sans une quarantaine de sources qu'elle signale vaguement, parmi

3 Déjà dans *Animal Farm* d'Orwell on assistait à cette indécidabilité entre états humains et porcins. Rappelons que les compagnons d'Ulysse retrouvaient leur forme humaine après avoir été transformés en pourceaux par Circé.

4 C'est également le sentiment de C. Rodgers, dans « Aucune évidence : les Truismes de Marie Darrieussecq », *Romance Studies*, 18, 1, 2000, pp. 69-81. A la fois *best-seller* et objet d'analyses universitaires, le roman brouille les frontières entre littérature élitiste et culture populaire.

5 Le mot « plagiaire », au départ, désignait en latin les voleurs d'hommes pour les vendre comme esclaves, mais aussi les voleurs d'enfants. Marie Darrieussecq, qui relève ce trait étymologique, dans *Rapport de police*, fut elle-même accusée de plagiat par une écrivaine de la même maison d'édition, Camille Laurent : *Tom est mort*, lui reprocha celle-ci, ne serait qu'une version romancée (c'est-à-dire, non vécue) de son propre récit autobiographique, *Philippe* ; d'autant plus plagiaire, en quelque sorte, qu'elle lui a volé son enfant.

lesquels Descartes, H.G. Wells, Bioy Casares, Perrault, Diderot, Sollers ; mais aussi Coluche, les Talking Heads, The Cure, et les pages mode de *Elle* ainsi que l'horoscope de *Marie-Claire* (Darrieussecq 2001: 261). Mais les sources qu'on avoue sont souvent moins importantes que celles que l'on choisit de taire. Du reste, il lui arrive d'attester ouvertement son « angoisse d'influence » (H. Bloom), lorsque, en cherchant à « décrire » la mer, l'un de ses personnages s'exhorte à « ne pas avoir peur, ne pas croire que tout est dit » (Darrieussecq 2001: 101). Autre indice d'une activité intertextuelle débordante, son personnage porcine a lu énormément, se montrant d'une voracité sans bornes dans la lecture (Darrieussecq 1996: 97)<sup>6</sup>: c'est là une condition préalable à toute tentative de réécriture. Ainsi, son usage de phrases courtes, le plus souvent au passé composé, fait plus d'une fois songer à l'usage que fit de ce temps Camus dans *L'Étranger*<sup>7</sup>. Mais sans doute n'y a-t-il pas lieu de chercher à ce livre une source unique, tant les allusions abondent.

Dans un article quelque peu fantaisiste<sup>8</sup>, Alistair Rolls propose d'interpréter *Truismes* comme une quête des vertus aphrodisiaques de la truffe – quête elle-même allégorique de l'acte de lecture (Darrieussecq 1996: 105, 139). Il nous semble toutefois que la référence culinaire devrait renvoyer à une tout autre recette : la « farce », mot dont on sait qu'il a d'abord désigné une façon d'accommoder la nourriture, avant de désigner les intermèdes comiques qui entrecoupaient de plus sérieuses représentations, ou les passages en français dans la messe latine<sup>9</sup>. Car *Truismes* est une « farce » (comme l'indique le jeu de mot sur lequel est construit son titre) ; non seulement parce qu'on s'y moque d'à peu près tout, mais également parce que le texte est littéralement « farci » d'allusions à d'autres textes, comme semble l'attester cet aveu à peine déguisé : « Dans *Femme femme* ou *Ma beauté ma santé*, je ne sais plus, j'avais lu que le plat préféré des Romains, et le plus raffiné, c'était de la vulve de truie farcie » (Darrieussecq 1996: 58). Un bref recours à l'étymologie s'impose ici. Le mot « truie » proviendrait du mot « troyen » : le « porcus troianus » était un ancien met romain pour lequel on farcissait un cochon d'autres victuailles (d'où la référence au cheval de Troie). Le choix du titre est donc d'autant plus judicieux que l'œuvre est elle-même farcie d'allusions à d'autres œuvres. D'où cette image de mets en poupées gigognes, sans doute le fruit d'une autre lecture distraite, commise cette fois par l'héroïne de *Bref séjour chez les vivants* : « en Chine elle a mangé du bœuf farci d'un agneau farci d'une dinde farcie d'un faisan farci d'une caille, d'estomac à estomac le tout à fourrer dans sa propre panse » (Darrieussecq 2001: 243-4).

6 Littéralement, puisqu'elle essaie d'abord de les manger, avant de se mettre à les lire.

7 D'autres éléments semblent y référer : le séjour dans un « asile » (Darrieussecq 1996: 95), des personnages parlant « arabe » (Darrieussecq 1996: 89) ; les effets du « soleil » : « J'ai senti la lumière couler le long de mon dos et ça a fait du jaune vif dans ma tête » (Darrieussecq 1996: 81) ; un « couteau » tiré (Darrieussecq 1996: 148), une mère morte (Darrieussecq 1996: 147). On notera aussi sa difficulté à se souvenir : « je ne sais pas comment j'ai fait » (Darrieussecq 1996: 89). On notera aussi cet usage très récurrent de « mais », si caractéristique de *L'Étranger* : « Je me suis ébrouée et roulée un peu sur le carrelage, mais c'était froid et dur » (Darrieussecq 1996: 87). Enfin, à l'instar de Meursault, elle aurait « aimé faire des études » (Darrieussecq 1996: 16), mais n'en ayant pas fait, se sent « bête » (Darrieussecq 1996: 78) ; tous deux finissent d'ailleurs par perdre leur boulot, congédiés par leur patron.

8 A. Rolls, « « Je suis comme une truie qui broute » : une lecture pomologique de *Truismes* de Marie Darrieussecq », in *Romanic Review*, 92, 4, 2001, pp. 479-90.

9 On sait que le mot « truisme » provient de l'anglais *truism* (de *true*, 'vrai') : de fait, il arrive à l'auteur de farcir son texte de passages entiers en anglais, comme dans *Bref séjour chez les vivants* (Darrieussecq 2001: 216-220).

En réalité, il s'agit là encore d'une citation savante : les mets décrits remontent à vrai dire au Moyen Age européen, comme nous le rappelle une spécialiste de l'époque, Barbara Bowen : « A cet égard les goûts ont peu changé depuis le Moyen Age, dont tout le monde connaît les chefs d'œuvre les plus admirés: le sanglier farci d'un chapon farci d'une caille ; le monstre composite créé en cousant ensemble un demi-cochon de lait et un demi-chapon avant de les rôtir » (1997: 111). Et B. Bowen de préciser:

Ce goût du bizarre remonte d'ailleurs à l'antiquité ; Athénée, dans *Les Deipnosophistes*, parle [...] d'un cochon rôti d'un côté, bouilli de l'autre, et farci de petits oiseaux, morceaux de porc et saucissons (IV.205, 223). Lorsque Rabelais (IV. 40) présente la grande Truye qui renferme les 157 cuisiniers de Frère Jean, il pense non seulement au Cheval de Troie et à l'engin de guerre décrit par Froissart, mais à ce chef d'œuvre raconté par Athénée, qui est le *porcus troianus* des *Adages* d'Erasmus (IV.x.70), porc (ou même bœuf ou chameau) farci d'un assortiment d'animaux plus petits<sup>10</sup>.

On le voit, *Truismes*, comme farcissure, s'inscrit dans une longue lignée porcine : si cette truie est troyenne, quoi de plus évident qu'elle recèle en son creux à son tour un assortiment de morceaux choisis. Mais lorsqu'on accuse l'auteure (J-E. Hallier interviewant M. Darrieussecq) d'écrire comme une cochonne, celle-ci s'en offusque et se rebiffe. Interrogeant pour leur part le « devenir-écrivain » de l'auteure (ultime et seule métamorphose réussie) à travers les scènes d'écriture que comporte (en début et en fin de récit) *Truismes*, A. Roll et M.-L. Vuaille-Barcan concluent: « d'une part, elle cherche à actualiser le texte, c'est-à-dire à en faire un texte lisible ; et d'autre part elle virtualise son identité textuelle, dissolvant le texte dans l'intertexte et la diversité créative du scriptible » (2009: 32)<sup>11</sup>. L'épigraphe de Knut Hamsun (écrivain écologiste aux sympathies nazies), relatant la mort d'un vertrat, extraite non pas de *L'éveil de la glèbe* (1920) pour lequel il obtint le prix Nobel, mais d'un roman antérieur moins connu, *Benoni* (Rodgers 2000: 74), fonctionnerait dès lors comme son emblème inverse<sup>12</sup>.

## 2. (J.L.C.)

Cependant, que conclure au bout de ce récit ? Quelle est sa vérité ? Comment l'interpréter, à travers ces multiples couches discursives ? Est-il réactionnaire ou progressiste ? Dénonce-

---

10 L'auteure y établit un rapport convaincant entre la composition des mets et la rhétorique. Voir aussi, pour plus de détails, G. Milhe Poutingon, « Rabelais, Erasme et le Pourceau », *Etudes rabelaisiennes*, Tome XXXIX, pp. 39 -57. Rappelons en outre qu'au Moyen Age se tenaient d'authentiques « procès » de truies pour cause de violences exercées à l'égard d'humains.

11 Darrieussecq privilégierait ainsi la fluidité des transformations (des métamorphoses textuelles) sur la forme stable: deux désirs contraires qui loin de s'opposer fusionneraient. Voir aussi A. Simon, « Déterritorialisations de Marie Darrieussecq », in *Space, Place and Landscape in Contemporary Francophone Women's Writing*, Dalhousie French Studies, 93, 2010, pp. 17-26.

12 La citation de Hamsun sera d'ailleurs reprise dans le texte lui-même, lorsque l'héroïne se met à lire (Darrieussecq 1996: 100).

t-il la déshumanisation d'une société en voie de régression, dominée par les instincts les plus bas ou s'y complait-il, au contraire ? Est-ce une défense des droits de la femme par la simulation caricaturale de sa position inverse ? Ou n'est-ce, en raison de l'hyper-sexualisation des corps mis en scène, qu'une entreprise bassement voyeuriste et commerciale ? Sans doute, le « grotesque » auquel a recours Marie Darrieussecq trace-t-il une frontière entre ce qui est inclus et ce qu'on rejette, entre le pur et l'impur, mais l'indétermination qui le caractérise brouille à vrai dire toute distinction nette entre ces catégories. Se demandant s'il faut « seulement chercher à *interpréter* le grotesque d'un texte ? », un spécialiste en la matière, Rémi Astruc, explique ainsi son hésitation à le faire : « Le fait est que pas plus que sa nature comique ou tragique, la portée signifiante d'un texte grotesque ne se laisse facilement décider ». Et s'il en est ainsi c'est que le texte grotesque ne cherche pas nécessairement « à faire ressortir clairement celui-ci comme dans la satire ». Il a beau « dénoncer des personnes, des institutions, des comportements comme insensés » sans pour autant annuler « la possibilité que le sens existe », il se garde de « clairement révéler où celui-ci se situerait » (Astruc 2010: 30)<sup>13</sup>. Alors qu'on a sans cesse distingué entre un grotesque tragique et un grotesque comique, Astruc propose de contourner cette dichotomie en insistant sur la fondamentale ambiguïté du grotesque, qui ne cesserait d'osciller entre ces deux catégories, comme il oscille entre réalisme et fantastique. Le grotesque étant une réaction ambivalente face à l'altérité, au tout Autre, face aux changements aussi d'une société en transition, on comprend aisément pourquoi l'hybridité carnavalesque et la métamorphose en sont de puissants agents : « le grotesque renvoie aux fondements de l'humanité, en agissant au niveau des frontières sur lesquelles celle-ci s'est construite », affirme R. Astruc, qui conclut : « Le grotesque participe bien de cette séparation symbolique qui sert à identifier et séparer le groupe des hommes, d'un côté, de l'inhumain (l'animal et le sale en général) de l'autre » (Astruc 2010: 94, 97). C'est bien cette frontière-là qu'interroge ici Marie Darrieussecq : mais pas plus que son héroïne, sans cesse balancée d'un état à l'autre, le texte ne parvient à se stabiliser autour d'une lecture fixe et le lecteur est laissé indéfiniment en ballottage, entre truisme et véracité.

Cette foncière ambiguïté du texte grotesque, qui en rend le sens « indécidable », semble bien correspondre au sentiment de la plupart des lectrices et des lecteurs de *Truismes*: « One avidly devours this short text while at the same time being repulsed by it. It leaves one confused, almost defiled, and forces one to reflect, but in a vacuum since neither catharsis nor verdict is offered », écrit par exemple C. Rodgers (2000: 69)<sup>14</sup>, pour qui la jeune femme ne suscite guère la sympathie, victime qu'elle est d'une société patriarcale, dont en même temps elle a intériorisé les valeurs perverses. Ce n'est toutefois qu'à la lumière des écrits ultérieurs

13 En cela, il constitue « par excellence le mode de *l'ambiguïté* » (Astruc 2010: 38), encore accentuée ici par un certain usage de la langue, une langue fortement parlée, à la verve triviale, parsemée de « comme qui dirait » (Darrieussecq 1996: 83, 136), en même temps qu'envahie de clichés petit-bourgeois. « Heureusement », ne cesse de se dire l'héroïne : l'expression revient plus de trente fois. Mais est-ce de sa part une locution propre ? Ou serait-ce un tic d'écriture de l'auteure elle-même ? Quoiqu'il en soit, cette expression dit bien le système aléatoire dans lequel évolue l'héroïne : celui du hasard positif. Dans tout malheur, il se mêle toujours un peu de chance (par contre, c'est le mot « malheureusement » qui revient souvent dans *La Métamorphose* de Kafka).

14 Il s'agit du résumé en anglais de cet article. Citons en appui ce passage : « Le magazine s'insurgeait contre cette pratique culinaire aussi cruelle que machiste envers les animaux. Je n'avais pas d'avis sur la question » (Darrieussecq 1996: 59).

de Marie Darrieussecq que *Truismes* gagne en profondeur et se désambiguïse quelque peu, cessant de nous apparaître aussi manifestement grotesque. Car cette grande « Truye » n'est pas seulement « grosse » d'Ovide, de Rabelais ou de Kafka. Situé en l'an 2000 (l'euro y circule déjà), le roman anticipe sur l'œuvre à venir, s'inscrivant par anticipation en parallèle à deux romans suivants, l'un publié en 1999 (*Le mal de mer*), l'autre en 2001 (*Bref séjour chez les vivants*): ceux-ci lui sont dès lors contemporains. Partie des animaux, des rapports entre l'homme et l'animal par-delà la frontière que le rationalisme a établie entre eux, l'œuvre de Darrieussecq s'est penchée plus récemment sur la « post-humanité »: s'attardant en somme à l'autre frontière dans la chaîne évolutive, en oscillant entre la robotique et l'homme bionique, elle interroge non plus d'où l'on vient, mais vers où l'on risque d'aller et de disparaître, en sortant du « vivant ». C'est bien déjà cela qui pointe dans *Bref séjour chez les vivants*, animaux et hommes confondus, où la sexualité s'inscrit à la limite du chaînon suivant dans l'évolution:

Mon amant bionique, *my bionic lover*. Des électrodes implantées dans son centre limbique lui rendraient, par simulation, les sensations prévues, la qualité tactile du corps de l'autre, le tourniquet pressant de l'éjaculation, et aussi l'odeur de la mer [...]. Vêtu d'électrodes, le déshabiller. Doucement, lentement, déposer son corps. Strip-tease électronique, bite robotique, n'en conserver que les leviers (Darrieussecq 2001: 96).

Cependant, on peut se demander si *Truismes* ne se situe pas déjà dans cette optique évolutive. Car la régression animale dont traite le livre se produit sur fond de légère anticipation : dans une société technologiquement avancée où il n'y a pour ainsi dire plus d'animaux, sinon dans les égouts où l'on s'en est débarrassé, l'homme est bien en voie de mutation, en proie à une hybridation galopante ; il semble ne retourner à l'état animal que comme à une origine possible dans un monde fini, dénué de toute orientation. Car ce n'est pas seulement l'héroïne qui s'animalise. C'est le cas aussi d'Yvan qui devient loup-garou, et même d'Edgar, à la fin, qui se comporte en cheval hennissant (Darrieussecq 1996: 114) – sans compter ces êtres qu'on désigne de noms d'animaux, tels les « gorilles » d'Edgar et le « marabout » africain. L'hymne outrancier à la santé que met en scène le roman ne serait à vrai dire que la dernière étape dans l'évacuation généralisée des corps – exclusion pré-bionique dont la régression animale constituerait ici le retour du refoulé, tel que l'incarne la truie avec son goût pour les déchets et les ordures. De ce point de vue, il n'est donc pas impossible de faire de *Truismes* une lecture rétroactivement post-humaine. Car cet être hybride auquel aboutit le récit, qui ne cesse d'osciller entre deux états, est à la limite plus proche du post-humain que de l'animal : et la métamorphose qu'il subit exprime moins la crainte d'une régression que l'angoisse devant l'inéluctable progression technologique dans laquelle l'humain est pris. Qu'il s'agisse d'une femme se transformant en truie ne fait qu'accentuer cette possible évolution vers l'hybride. Car souvent, comme l'exprime M. A. Doane, le recours à la féminité, comme état relativement autre, permet d'atténuer l'angoisse autrement profonde que suscitent les avancées technologiques: « a certain anxiety concerning the technological is often allayed by the displacement of this anxiety onto the figure of the woman or the idea

of the feminine »<sup>15</sup>. Interrogeant du même coup la frontière entre les sexes (comme dans la nouvelle « Célibataire », où un homme se féminise à coups d'injections hormonales), Marie Darrieussecq évoque un monde biologiquement instable, dans lequel plus aucune frontière ne tient : déjà l'héroïne de *Truismes* rapportait sa transformation à un changement hormonal (Darrieussecq 1996: 45), qu'elle tente de contrer au moyen d'injections de sérum.

Les frontières discursives ne tiennent plus, pas même entre la vie et la mort, comme en témoigne *Naissance d'un fantôme*, et ses communications avec les morts. C'est ainsi encore que l'animalité revient dès *Bref séjour chez les vivants*, au détour d'une conception de la vie comme réincarnation: « je suis sûre que dans une vie antérieure j'ai été écrasée en pleine poitrine par un animal au galop. Un auroch, un ours [...]. Un sanglier peut-être, déboulant du fourré alors que je bandais mon arc; un mammoth (le front, boutoir, bélier). J'ai été écrasée, étouffée. Je le sens là sous le sternum » (Darrieussecq 2001: 91). Ce thème est répété à plusieurs reprises:

L'idée du rhinocéros, oui, fonçant sur moi, avec des oiseaux-hôtes, cramponnés plumes au vent poussant des *vas-y vas-y* d'encouragement au rhino, qui me percuterait au niveau du plexus [...]. Les oiseaux-hôtes du rhino le débarrassant de ses parasites. *Discovery Channel* [...]. L'éléphant qui charge, boum, dans le plexus ; en bouillie sous ses pattes, mes os et mes viscères. La photo de l'éléphant qui charge, pleine face, viseur trompeur, dernière image dernière vision du photographe avant sa mort (Darrieussecq 2001: 94).

Une dernière variation sur ce thème: « Dans une vie antérieure j'étais peut-être requin blanc, et un dauphin m'a fait exploser le ventre d'un seul coup de bec, ils gagnent toujours, leur font éclater le foie. Une mort violente très certainement, quelque chose qui m'a foncé dessus » (Darrieussecq 2001: 101). Se développe ainsi une continuité entre l'homme et la bête, au détour d'un devenir-animal rétrospectif, esquissé toutefois sans le moindre sentimentalisme : la cruauté toujours l'emporte sur la pitié afin de mieux forcer le lecteur à l'empathie.

On assistait du reste déjà dans *Mal de mer* à un bref devenir-poisson de l'héroïne : « Elle s'endort dans le bain, les algues se défont dans l'eau de mer chauffée, cuisent, épaississent, elle ne sent plus ses jambes sous les longs fils gluants ; ses mains sont des coraux, ses bras des anguilles mortes, et se seins des poissons-lune, qui flottent, lâches, sous le filet errant de sa peau » (Darrieussecq 1999: 112-3). Suit alors une définition de type « *Wikipédia* », entrecoupé d'anecdotes diverses:

La sirène est un animal mythologique, toutes les traditions la nomment ; moitié femme, moitié poisson, parfois oiseau [...]. Les marins de Christophe Colomb l'ont confondue avec les lamantins dans les deltas herbus des Indes, les femelles ont des mamelles et de larges cuisses soudées. L'espèce humaine cherche un point d'équilibre, entre la marche debout, mains libres, bassin étroit ; et l'enfantement, bassin large : les quadrupèdes mettent bas sans souffrance ; et les sirènes naissent à la lèvre des vagues (Darrieussecq 1999: 113).

---

15 Cité par A. Dalmé (2012: 313).

Le récit est ainsi entrecoupé d'entrées encyclopédiques en apparence sans grand rapport avec ce qui précède ou suit (l'héroïne passant le plus clair de son temps à regarder des émissions de *National Geographic*), et qui en invalident la teneur littéraire par leur caractère rapporté (mais Lautréamont n'avait-il pas fait pareil ?):

Le requin pèlerin est un poisson de la famille des squales, pouvant atteindre la taille d'un petit cachalot. Il se caractérise par de très larges ouïes [...]. Presque aveugle (comme la plupart des requins), doté d'un appareil sensoriel par ailleurs très sophistiqué, son aspect déroutant, alangui et monstrueux, est à l'origine de nombreuses légendes (sirènes, dragons des mers, sous-marins gigantesques) (Darrieussecq 1999: 128-9).

Mais lorsqu'un requin vient échouer sur la plage, mourant entouré de badauds en émettant d'affreux bruits presque humains (Darrieussecq 1999: 129), nous glissons insensiblement vers un monde où l'altruisme ne se limite plus aux humains, mais incorpore l'animal. Car l'animal pense et souffre tout comme l'humain: « peut-être la douleur subsiste, sans sujet, les animaux souffrent... nerfs directement commandés triturés, mouvements reflexes de la grenouille » (Darrieussecq 2001: 97), comme l'indiquait par ailleurs l'exergue emprunté à K Hamsun<sup>16</sup>. De fait, dans les plus belles pages, tout sauf grotesques, de *Truismes* apparaît déjà en filigrane cette appartenance à un seul monde vivant:

Dans mes artères j'ai senti battre l'appel des autres animaux, l'affrontement et l'accouplement, le parfum désirable de ma race en rut. L'envie de la vie faisait des vagues sous ma peau, ça me venait de partout, comme des galops de sangliers dans mon cerveau, des éclats de foudre dans mes muscles, ça me venait du fond du vent, du plus ancien des races continuées. Je sentais jusqu'au profond de mes veines la détresse des dinosaures, l'acharnement des coelacanthes, ça me poussait en avant de les savoir vivants ces gros poissons, je ne sais pas comment expliquer ça aujourd'hui et même je ne sais plus comment je sais tout ça (Darrieussecq 1996: 141).

Tout un bestiaire, marin, terrestre et aérien se développe à partir de là, que ne cessera plus d'animer l'œuvre de Marie Darrieussecq : c'est ainsi que *Bref séjour chez les vivants* évoque, en vrac, la vache « en route pour l'abattoir » (Darrieussecq 2001: 147), l'étonnement d'un enfant devant l'image d'un « platypus » australien (Darrieussecq 2001 : 151) ou devant des éléphants vus au cirque (Darrieussecq 2001 : 23), les expériences en laboratoire sur les « femelles hamster » (Darrieussecq 2001: 157), le cerf pris dans les « phares » d'une voiture (Darrieussecq 2001: 195), enfin les baleines « comme des cathédrales sous la mer », expression qu'on retrouvait déjà dans *Le mal de mer* (Darrieussecq 1999 : 56 ; Darrieussecq 2001: 75), roman où l'on repère également une séquence sur l'endormissement des ours à des fins scientifiques (Darrieussecq 1999: 78), sur le régime alimentaire des « tortues gala-

---

16 « D'abord le verrat ne se rend compte de rien, il reste allongé quelques seconds à réfléchir un peu. Si ! Il comprend alors qu'on le tue et il hurle en cris étouffés, jusqu'à ce qu'il n'en puisse plus » (Darrieussecq 1996: 9).

pagaises » (Darrieussecq 1999: 79), sur la manière dont les cormorans sèchent leurs ailes (Darrieussecq 1999: 87), enfin sur le combat entre la poulpe et la langouste (Darrieussecq 1999: 89), issus en ligne droite des programmes que visionne à la télé l'héroïne de *Mal de mer*.

Si la suite donnée à son œuvre a permis à l'auteure de *Truismes* de désambiguïser son rapport au tout-Autre, il n'en demeure pas moins qu'un reste troublant subsistait jusqu'il y a peu, qui n'est pas dans un rapport direct au sexe, ni à l'animalité. Que penser, en effet, de cette présence de « nègres » et surtout de « négresses », en des rôles subalternes sur fond d'exotisme de pacotille, que l'héroïne perçoit comme des rivales sexuelles (Darrieussecq 1996: 61-63) ? De sa liaison avec un marabout habillé de vêtements traditionnels<sup>17</sup> ? Elle-même se couvrira d'un boubou, à la fin du récit, et se mettra même à lire de la littérature africaine, qu'elle trouve pourtant effrayante : « ça parlait de zombies, d'hommes transformés en bêtes sauvages, de mystères inexplicables sous les Tropiques » (Darrieussecq 1996: 112). Nous sommes en 1996, deux ans après le génocide au Rwanda, qu'évoquera par le biais d'un témoin européen une longue séquence de *Bref séjour chez les vivants* (Darrieussecq 2001: 245-9). Il n'étonnera personne que la question du « postcolonial », effleurée seulement dans *Truismes*, ressurgissant brièvement cinq ans plus tard, finit par être abordée de front par l'auteur, dans *Il faut beaucoup aimer les hommes*, récemment paru (Darrieussecq 2013). Induite par son inlassable interrogation sur les limites dans les rapports à l'Autre (de genre, d'âge, d'espèce), la relation raciale est en effet au cœur du dernier roman de Marie Darrieussecq: une femme, amoureuse d'un Camerounais, se sent, sous les regards d'autrui, pour la première fois « blanche ». Le questionnement de toute forme d'hybridité finit ainsi tout naturellement par déboucher sur les inquiétudes générées par le métissage des races.

## BIBLIOGRAPHIE

- ASTRUC, Rémi (2010): *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle. Essai d'anthropologie littéraire*. Paris: Ed. Classiques Garnier.
- BOWEN, Barbara (1997). « Porcustroianus et paon doré, l'exotisme culinaire de la Renaissance », in E. Berriot-Salvador, *Les Représentations de l'Autre : du Moyen Âge au XVII<sup>e</sup> siècle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 109-117.
- CORNILLE (2008): « Extension du domaine de la littérature », *Plagiat et créativité*. Amsterdam: Rodopi, 161-170.
- DALME, Amaleena (2012): « Posthuman encounters: Technology, Embodiment and Gender in recent feminist thought and in the work of Marie Darrieussecq », *Comparative Critical Studies*. Edinburgh: University Press, 303-318.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1996): *Truismes*. Paris: P.O.L., folio.
- (1999): *Le mal de mer*. Paris: P.O.L., folio.
- (2001): *Bref séjour chez les vivants*. Paris: P.O.L., folio.
- (2006): *Zoo*. Paris: P.O.L.

---

17 Celui-ci fera une fugace apparition dans *Bref séjour chez les vivants*, où il est brièvement question de « Monsieur Naba, authentique marabout africain » (Darrieussecq 2001: 62).

(2010): *Rapport de police*. Paris: P.O.L.

(2013): *Il faut beaucoup aimer les hommes*. Paris: P.O.L.

HOUELLEBECQ, Michel (1994): *Extension du domaine de la lutte*. Paris: M. Nadeau.

RODGERS, Catherine (2000): "Aucune évidence : les Truismes de Marie Darrieussecq", *Romance Studies*, 18, 1: 69-81.

## PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Annabelle Marie est enseignante-chercheuse à l'Université du Cap, où elle enseigne le français tout en travaillant à un doctorat portant sur les procédures d'animalisation en littérature francophone contemporaine.

Jean-Louis Cornille est professeur à l'Université du Cap. Il a publié de nombreux ouvrages sur la poésie au 19<sup>e</sup> siècle (Rimbaud, Baudelaire) et le roman au 20<sup>e</sup> siècle (Céline, Sartre, Bataille, Cendrars). Son dernier ouvrage, *Chamoiseau... fils*, vient de paraître chez Hermann

Fecha de recepción del artículo: 14-01-2014.

Fecha de aceptación del artículo: 10-02-2014.