

La représentation synecdochique du corps et le syndrome narratif dans *Truismes* de Marie Darrieussecq

¹Nouha REMADNIA * 

¹Université Badji Mokhtar Annaba, Algérie

Reçu : 20/ 04/ 2024

Accepté : 02/07/2024

Publié : 15/07/2024

Résumé

Dans cet article, nous tentons de voir comment Marie Darrieussecq met en œuvre l'image de la femme animalisée dans son récit *Truismes*. Le personnage-protagoniste se métamorphose et perd totalement son identité. Utilisée dans un processus de symbolisation, la synecdoque est un outil stylistique fortement utilisé par l'auteure, en l'occurrence, pour focaliser l'attention du lecteur sur les parties du corps qui se défigurent et prennent une autre couleur. L'analyse montre que les procédés de substitution poussent à l'extrême l'image de la femme opprimée. Cet état fait appel à d'autres dans l'univers textuel de l'auteure, et nous conduisent à constater que ce dernier fait du corps féminin, un thème qui tourne à l'obsession, un leitmotiv qui dessine le syndrome narratif.

Mots-clés : corps, métamorphose, personnage, synecdoque, syndrome narratif, *Truismes*

ملخص

في هذا المقال، نحاول معرفة كيف تنجح الروائية ماري داريوسيك في تجسيد صورة المرأة الحيوانية ترويسم في روايتها. تتحول شخصية البطل وتفقد هويته تمامًا. تستخدم المجاز المرسل في عملية الترميز، وهي أداة أسلوبية يستخدمها المؤلف بقوة، في هذه الحالة، لتركيز انتباه القارئ على أجزاء الجسم التي تصبح مشوهة وتأخذ لونًا آخر. ويظهر التحليل أن عمليات الاستبدال تدفع صورة المرأة المضطهدة إلى أقصى الحدود. هذه الحالة تدعو الآخرين وتقودنا إلى ملاحظة أن عالم داريوسيك الخيالي يجعل الجسد الأنثوي، موضوعًا يتحول إلى هوس، فكرة مهيمنة تحدد متلازمة السرد. الكلمات المفتاحية: الجسد، الشخصية، المجازفة، ترويسم، التحول، متلازمة السرد.

* **Auteur** : Nouha REMADNIA, email: nouha.remadnia@univ-annaba.dz

Introduction

Dans l'œuvre en question *Truismes* (1996), Marie Darrieussecq entame la fiction féminine qu'elle a réussie à peindre par son écriture engagée de psychanalyste et romancière féministe. L'espace textuel de l'auteure interroge fortement l'image, la condition et la psychologie de la femme de l'époque moderne, opprimée par les agissements culturels d'une société, qui ne cesse de lui façonner une identité subordonnée à des entités, qui ne représentent pas forcément son être profond.

Le récit traite un sujet aussi complexe qu'insolite par le biais du corps du personnage, lequel se métamorphose en truie. Il suit le destin de la protagoniste-narratrice, une jeune femme modeste, ayant un caractère soumis. Son drame commence quand elle quitte la maison familiale, et trouve un travail dans une parfumerie gérée par un responsable égoïste, cupide et obscène. Ce dernier l'utilise au service de sa clientèle. La protagoniste s'intègre dans le monde du business clandestin et peu à peu, elle perd son respect à elle-même et commence à ressentir le dégoût et le mépris de soi. Ces sentiments profonds proviennent de différents rapports à l'Autre, qui lui ont révélé une réalité monstrueuse d'elle qu'elle ignorait jusque-là, et c'est à ce moment que la sensation de devenir une truie surgit dans le texte. Elle affirme à ce propos :

Mon corps se mouvait sans conviction [...] Me retrouver dans la porcherie m'a fait du bien, j'ai pu me laisser aller, je me suis couchée, je n'ai même pas réussi à me demander ce que j'allais devenir. (Darrieussecq, 1997, pp. 143-145)

Ce qui nous intéresse dans cet article, c'est l'arsenal stylistique que l'auteure mobilise pour dessiner la réalité d'une femme à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire, l'humanité et la monstruosité, le dicible et l'indicible, la vacuité existentielle et la recherche de la plénitude intérieure. Un champ d'écriture basé sur une ambivalence d'entités où le choix stylistique de l'auteure nous conduit vers sa position idéologique comme le souligne Vincent Jouve dans *La poétique des valeurs* :

A la lecture d'un récit, nous avons le sentiment que le narrateur, en nous racontant une histoire, nous transmet aussi une conception du bien et du mal, du licite et de l'interdit, de l'odieux et du désirable. Bref, un univers de valeurs. (Jouve, 2001, p. 87)

L'objectif de cet article est d'étudier un thème-phare dans l'univers scriptural de Darrieussecq, lequel incarne le mal-être de la femme, et revient comme leitmotiv dans ses autres œuvres. Il s'articule autour de la problématique suivante :

Comment l'auteure réussit à peindre l'image de la femme métamorphosée, en choisissant les procédés de l'écriture de la substitution comme « la synecdoque » dans *Truismes* ? Et pour aller plus loin, nous désirons savoir dans quelle mesure, le champ scriptural de Darrieussecq, qui se veut fort évocateur d'une corporéité féminine, constitue un syndrome narratif chez l'auteure ?

Dans notre réflexion, nous retracerons d'abord la corporéité et ses enjeux dans l'œuvre de Marie Darrieussecq, ainsi, sa particularité dans le corpus choisi, en s'aidant, des travaux de

Berthelots sur le corps du personnage romanesque. Ensuite, il sera question d'interroger tous les apports de cette œuvre à la force stylistique : l'utilité des figures de la substitution comme la synecdoque, en passant par leur analyse symbolique dans le corpus.

Enfin, nous interrogerons le croisement de l'image construite avec d'autres, qui appuient sa résonnance consciente et inconsciente dans l'espace textuel de l'auteure, en utilisant les travaux de Furrugia sur le syndrome narratif.

La dimension aporétique du corps dans *Truismes*

La corporéité a toujours été un sujet-phare dans la littérature et les arts d'une manière générale : cinéma, théâtre, art plastique, etc. La tradition de l'art littéraire engage depuis le Moyen âge l'orateur, en tant que corps et voix, pour fasciner le public par la puissance du verbe, régi par les mouvements, comme le jongleur dans la chanson de geste ou le poète lyrique. Ainsi, les postures qu'offrent le corps de l'écrivain lors de ses inspirations créatives suscitaient un débat autour de la répercussion de ces dernières sur l'œuvre : Rousseau associe la marche et l'acte d'écrire, Proust, allongé dans son lit, appuie l'intensité des souvenirs et la maladie comme Anna de Noailles, Hugo et Gide debout devant leurs pupitres. La littérature a toujours fait preuve qu'« écrire » s'accompagne d'une gestuelle. D'autres écrivains ont fait du corps une plateforme pluridisciplinaire traitant la sociologie de la maladie, la mort, la mélancolie et le suicide. Actuellement, on voit l'apparition de la littérature bionique et qui tente de faire du corps une entité qui s'empare d'une simple fonction physique. Dans tous ses états et considérations, le corps reste l'agent de notre « être au-monde » (Sartre, 1943).

En outre, le corps qui se heurte contre ses limites, tel est le cas de la protagoniste-narratrice dans l'œuvre en question ou celui de Gregor Samsa dans *La métamorphose* (1915) de Kafka, Faust dans *Le Mythe de Faust* (1973), entre autres œuvres, donnent une certaine représentation aporétique du corps, qui, par le biais des procédés de l'écriture crée une image poussée à l'extrême du non-humain. L'animalisation ou la chosification du corps du personnage sont des processus de transfiguration porteurs de sens et révélateurs d'une prise de position idéologique que l'auteur met en œuvre, à travers les jeux du dédoublement liés à la dérision, l'absurdité ou le pathétique. Liberge (2021) avance à ce propos dans *La Fabrique du rire : les corps face à la violence de l'histoire* :

Le corps est un agent puissant du dispositif comique, grotesque, ironique, absurde : il circule dans l'image, saute, chute, se cache, se déguise, joue avec les éléments et les contextes. (p. 97)

Dans *Truismes*, dès le titre, le lecteur est invité à réfléchir à ce qui pousse une conscience à devenir une autre, un corps à prendre une autre dimension, et à partir de là, on veut savoir : la métamorphose est-elle libératrice, aliénante ou enrichissante ?

Dès l'apparition du personnage-protagoniste dans l'incipit, le corps et ses membres ne cessent d'être l'outil par lequel, on saisit presque tous les états du personnage, son tempérament psychologique, les milieux dans lesquels elle évolue, ses déplacements et même son rapport à l'autre. L'image de la « femme-corps » hante fortement le texte et donne l'impression que la valeur de l'être n'est rattachée qu'à ce qu'il laisse transparaître.

D'autre part, le portrait de cette femme fait sentir une prédilection chez l'auteure pour montrer une certaine pudeur psychologique de la femme, que l'Autre tente de briser : tout au long du récit, la protagoniste-narratrice fait des va-et-vient entre ce qu'elle entend dire d'elle, la manière dont elle est vue par l'Autre et ce qu'elle est réellement. Chevauchée entre sa réelle image et celle que l'Autre souhaite qu'elle soit, les sentiments de la perte et la confusion

l'accablent et la poussent à un perpétuel changement. La duplicité qui subsiste dans le portrait de la femme est fréquemment soulignée ici : la première de couverture de l'œuvre met en image la photo d'une femme nue face au miroir, ayant une peau bleutée.

Le miroir, un objet-symbole déclencheur de stéréotype, s'avère être la société qui renvoie à cette femme une image façonnée selon ses goûts, agissements culturels et désirs. Une dualité qui se lit comme une certaine reconstitution asymétrique du modèle voulu.

Le récit s'ouvre sur la scène où la protagoniste cherche un travail, elle entre dans une parfumerie luxueuse où elle rencontre le directeur de la chaîne. Ce dernier la dévisage et lui inculque, avec envoûtement, le secret de la réussite dans son business. Elle dit à ce propos : « Le directeur de la chaîne me disait que dans la parfumerie l'essentiel est d'être toujours belle et soignée et que j'apprécierais sans doute la coupe très courte de la blouse de travail » (Darrieussecq, 1997, p. 12). La protagoniste s'inquiète et affirme :

J'avais pris du poids, peut être deux kilos [...] ma chair n'était plus ferme. Je me suis aperçue que mes cuisses étaient devenues roses et musclées. (Darrieussecq, 1997, p 12). On peut lire par la suite : De plus en plus, je me réfugiais dans le petit square entre deux clients [...] Je subtilisais des crèmes conseillées par les magazines et je les étalais soigneusement sur ma peau, mais rien n'y faisait j'étais toujours aussi fatiguée. Le gel micro-cellulaire spécial épiderme sensible contre les capitons disgracieux ne semblait même pas vouloir pénétrer. (p. 4)

Ce qui est remarquablement percevable est que tout au long du récit, la « parole » et le « corps » vont de pair. Ces deux éléments interagissent mutuellement ; les paroles de l'Autre, que ce soit le directeur de la chaîne, Honoré ou les clientes que la protagoniste-narratrice reçoit, ont une répercussion instantanée sur le regard qu'elle projette sur son propre corps : qu'elle désire, jouisse ou souffre, son corps semble être la voix de sa quête.

Dans son ouvrage *Le corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque* (1997), et particulièrement dans le chapitre « *Le corps et le dialogue* », Francis Berthelot étudie la relation entre le « dialogue » et le « corps ». Il présume que ce dernier est le support fictif du premier mais la complexité de la relation « corps-dialogue » et « corps-monologue intérieur » dans un récit réside dans l'enchevêtrement des différents modes d'expression utilisés par l'auteur, Berthelot affirme à ce propos :

Troisième mode de l'expression romanesque : le dialogue. En dehors de ses possibilités narratives et descriptives, il présente un intérêt particulier : censé être prononcé par les personnages eux-mêmes, il est à priori le reflet de leur corps, puisqu'il y prend naissance et que c'est leur voix qui le porte. (Berthelot, 1997, p.163)

Le cas du personnage sourd-muet ; Camille dans « *Pierre et Camille* » de Musset (1843) analysé par Berthelot dans *Le corps du héros* (1997), nous aide à voir mieux cerner l'importance que joue la parole de l'autre dans le rapport que l'héroïne de Darrieussecq tisse, avec son propre corps dans l'œuvre en question : Camille, sourde, n'entend pas le jugement de l'autre lié à son handicap et trouve, au contraire, une renaissance spirituelle dans une relation purement métalinguistique, basée sur l'utilisation des signes. Le dialogue que Pierre a réussi à créer avec Camille a eu une répercussion positive sur son expression corporelle, il l'a

libérée de ses maux et complexes liés au complexe de la surdité, Berthelot avance à ce propos :

Il faudra cette rencontre pour que Camille puisse apprendre, guidée par l'abbé de l'Épée, le langage des signes, puis l'écriture. Car l'obstacle auquel se heurte, par comparaison avec un héros qui devient à ce titre métalinguistique. (Berthelot, 1997, p. 177).

Dans *Truismes*, le « dialogue » n'a pas un rôle libérateur du « corps », comme le cas de Camille, au contraire, l'héroïne intériorise les paroles de l'autre. Ces dernières sont porteuses de suggestions très régressives et représentatives d'une vision abjecte de la femme. Dans l'univers où la protagoniste travaille, son corps a été usé au point que sa présence est devenue un synonyme de chair. Au fur et à mesure, elle perd le contrôle, le goût de travailler et pire même celui d'exister. Elle avance à ce propos : « Je supportais de plus en plus mal certaines lubies des clients, j'avais pour ainsi dire un avis sur tout. Je me taisais, je me taisais » (Darrieussecq, 1997, p.32).

Une fois qu'elle se trouve seule, elle remémore toutes les scènes et paroles que son corps rejette, notamment durant les moments où elle était incapable de se défendre ou parler. La répétition du verbe « se taire » dans différents passages souligne notre interprétation. Nous donnons un autre passage-clé : « Je m'embrouillais dans mes états, dans les moments où il fallait que je simule ou que je dissimule » (Darrieussecq, 1997, p. 38).

Darrieussecq, en tant que psychanalyste de formation, se complaît dans l'analyse psychanalytique profonde de son personnage, et ne manque pas de lui faire « vivre » toutes les étapes liées au processus de l'appétit consciente et inconsciente à l'isolement social, jusqu'arriver à la dernière étape : se sentir devenir une « truie ». Tout l'art de l'auteure tient à l'adaptation de cet état mental au langage du corps dans cette fiction, pour réussir à peindre une perception perturbée et anarchique de la réalité : [les sourcils s'épaississent, les yeux tombent, vue troublée, corps en extension, la chair s'arrondit et rosit, la salive coule, perte soudaine de poils, système digestif empoisonné].

Le dérèglement schizophrénique qui atteint la protagoniste, arrive à son grand élan quand elle perd l'appétit pour la viande et développe un autre pour les fleurs et les herbes. Elle arrive à croire vraiment qu'elle est devenue une truie. Nous pouvons lire à ce propos : « Mon corps d'être humain essayait de s'arracher de mon corps de cochon, essayait de dresser sous mes muscles. » (Darrieussecq, 1997, p.145). Nous lisons aussi dans le même contexte : « J'étais de plus en plus persuadée que j'avais quelque chose au cerveau, une tumeur, je ne sais pas, quelque chose qui m'aurait à la fois paralysé l'arrière-train, troublé la vue et un peu dérangé le système digestif » (Darrieussecq, 1997, p. 72).

La dimension aporétique du corps connaît son paroxysme dans le texte, quand la protagoniste arrive à un stade plus avancé ; celui qui dépasse les sentiments d'être une truie et épouse totalement l'état d'un animal exposé dans le zoo, emporté dans une camionnette, enfermé dans une cage et soigné par des vétérinaires. L'auteure donne un état concret de l'animal et dit à ce propos :

Ils m'ont mis dans une camionnette et ensuite dans une cage de zoo. J'ai hurlé pendant plusieurs jours et je ne mangeais pas. Les visiteurs me jetaient des cacahuètes et des frites sur un papier disgracieux [...] Une foule de vétérinaires s'agitait autour de moi, on

me faisait des piqûres. Un marabout est venu m'appliquer des onguents et a dit qu'il n'avait jamais vu un cochon dans tel état. J'étais toute nue avec un humain de nouveau. (Darrieussecq, 1997, pp. 136-137).

La synecdoque : une figure de substitution visant un transfert sémantique

La littérature est un mode de pensée qui se dit par la beauté du verbe. Depuis Aristote, les figures de style sont un moyen très efficace d'agir sur la langue en produisant des allusions, suggestions et images qui renforcent le sens et stimulent le goût de lire. Dans « *Figures de style* » (2005), Marpeau (2005), A affirment :

La figure de style est un procédé par lequel on agit sur la langue, en mettant en avant ses particularités, afin d'accentuer son efficacité ou de créer un morceau de bravoure, ou en bouleversant, avec plus ou moins de force, son usage courant : agencement de phrases, choix d'un terme plutôt qu'un autre attendu habituellement. (p. 5)

Dans l'œuvre en question, il y a un foisonnement de procédés stylistiques qui, entre autres, contribuent efficacement à peindre les différents états-sentiments vécus par le personnage-protagoniste, et saisir le sens sous-jacent qui régit et oriente l'espace narratif langagièrement élaboré. Notre intérêt est centré, dans cette étude, sur les figures de substitution et leur efficacité à reproduire une vision fragmentée des scènes, et mettre en relief la force sémantique du jeu de domination d'une partie ou d'un élément sur la totalité. La synecdoque en tant que figure de sens, trouve sa force dans le rapport dynamique entre les deux éléments qu'elle utilise : le peu et le tout, le particulier et le général, le spécifique et le commun, l'individuel et le collectif, le visible et l'invisible : un raisonnement par contrariété qui nous aide à comprendre la complexité du jeu de la dualité antagoniste, qui transparaît dans la matière de la transformation par excellence : le corps. Dans son ouvrage *Des tropes* (1730), Marsais définit « la synecdoque » :

La synecdoque est donc une espèce de métonymie, par laquelle on donne une signification particulière à un mot, qui dans le sens propre a une signification générale ou plus particulière. En un mot, dans la métonymie, je prends un nom pour un autre, au lieu que dans la synecdoque, je prends le plus pour le moins, ou le moins pour le plus. (p. 159)

Il est intéressant de souligner que l'auteure utilise cette figure de substitution, entre autres, comme la métonymie, la périphrase, dans différentes situations dans le texte, notamment pour focaliser l'attention du lecteur sur les parties qui définissent mieux la métamorphose physique et psychologique du personnage. Le génie de l'auteure s'étend jusqu'à la mobilisation d'autres entités narratives comme le temps et l'espace, la relation du personnage métamorphosé aux autres personnages. Ces éléments subissent aussi un remplacement sémantique qui les réduit tantôt à une inclusion, tantôt les élargit par une extension.

On donne des exemples-clés tirés du texte et accompagnés de notre analyse :

- Le titre « Truisme » : « isme » est un suffixe, qui s'ajoute au radical d'un mot pour désigner une doctrine, un dogme, un courant de pensée. L'auteure a ajouté ce suffixe au nom d'un animal « la truie » pour en faire un processus général. Une substitution du

dégoût ressenti par le personnage et son rejet à son propre corps par un processus d'animalisation qui prend le sens d'un fait ayant l'habitude d'advenir.

- La truie : un animal glabre qui fait allusion à la nudité. D'ailleurs, la première de couverture du roman représente l'image d'une femme nue face au miroir. La glabréité de la truie est un critère lié à la peau, utilisé dans le récit pour caractériser la « femme-corps » telle une chaire dépourvue de sens intérieur. La suppression de l'habillement se lit comme la perte de la timidité, la pudeur et la valeur d'un corps soumis aux exigences de l'Autre. Ce parallélisme partant de la peau, réussit à atteindre un niveau plus large, celui qui accuse l'agent de l'action, l'agresseur de la nudité par excellence : le regard de l'Autre.
- « Pattes » : [p.88, 79,56, 140, 145] pour dire animal, les pattes sont une partie du corps qui remplace tout le corps-animal dans les passages où l'héroïne du récit décrit ses premières évasions dans la forêt. Ce mot est utilisé dans le texte d'une manière récurrente, il s'oppose avec « pieds » pour permettre au lecteur de distinguer les moments où le personnage se conçoit en tant qu'animal de ceux où il devient un être humain. On donne un passage : *J'ai creusé des quatre pattes, je me suis roulée. La terre chauffée [...] dans mes artères, j'ai senti battre l'appel des autres animaux.* (Darrieussecq, 1996, p.140).
- La peau tantôt « bleue », tantôt « rose » : les deux couleurs sont soumises à une utilisation synecdochique dans le récit : les petites parties du corps qui bleuissent et rosissent dans le corps de l'héroïne sont généralisées pour parler de tout le corps qui semble bleu ou rose. La figure de style a, ici, un effet d'exagération.
- La parfumerie : le lieu où se déroule la majorité des scènes de l'action, un espace monumental dans la crise de la perte de soi de l'héroïne. Elle évoque l'élégance et la propreté mais désigne dans le contexte du récit la clandestinité, les relations illégales, le vol et la prostitution. Cet espace particulier représente ici la société parisienne et notamment la catégorie de citoyens visée par l'auteure.
- La porcherie : contrairement à la parfumerie dont l'apparence désigne le contraire de sa réalité dans le texte, la porcherie est un lieu sale de l'extérieur, mais pur de l'intérieure ; c'est le seul espace où l'héroïne ressent la paix et la quiétude. L'utilisation de ce lieu humble est soumise à valorisation spirituelle qui le transmue en un espace de vie, nous donnons un passage à ce propos : « *Me trouver dans la porcherie me fait du bien, une sensation de bien-être.* » (Darrieussecq, 1997, p. 143)
- Le toit : pour dire un abri, ce matériau qui ne compose que la surface supérieure d'une maison, est énormément utilisé à la fin du récit, notamment quand l'héroïne erre dans la forêt et les rues. Il s'agit d'une synecdoque qui connote la recherche de soi et appuie

fortement l'instabilité psychosociale du personnage. « *J'erre de à la recherche d'un toit* » (Darrieussecq, 1997, p. 134).

- La terre : c'est le lieu du retour de l'héroïne à sa propre nature, dans ses monologues intérieurs, elle l'évoque avec une grande sensibilité et montre le rôle guérisseur qu'a joué le contact avec la terre pour adoucir ses maux. Cet espace désigne la tendresse de la mère que l'héroïne n'a jamais ressentie et qui s'avère être le facteur psychologique principal de tous ses drames et son manque de confiance. Contrairement aux autres figures de substitution données et qui subissent presque toutes une extension sémantique, la terre est soumise à une inclusion ; son immensité et sa richesse sont réduites en quelque sorte à un effet abstrait. Ainsi, l'odeur du labour, la contemplation des champs du blé, la caresse de l'herbe et fleurs, dessinent le corps sensoriel qui se lit à la fin du récit comme une survie du corps métamorphosé. On donne un passage marquant à ce propos :

La terre chauffée s'est mise à fumer autour de moi, je me suis allongée et je suis restée longtemps. Le soleil de l'aube m'a caressé le groin. J'ai humé le passage de la Lune, ça a fait comme qui tombe de l'autre côté de la terre, ça a fait du vent dans la nuit et comme une odeur de sable froid. La connaissance des arbres, des parfums, des humus, des mousses et des fougères, a fait jouer mes muscles [...] L'envie de la vie faisait des vagues sous ma peau. (Darrieussecq, 1997, pp. 140-141).

Ces différentes substitutions et représentations synecdochiques, que ce soit du corps ou de l'espace permettent de peindre une apparence charnelle, psychologique et spatiale qui prend une épaisseur et une dimension plus grande que sa réalité elle-même. Les opérations d'extension, exagération, inclusion, entres autres, donnent une force sémantique créatrice d'un transfert sémantique dans le texte. Or, c'est paradoxal que cela puisse paraître, les liens entre réalité et fiction se brouillent à la fin du récit et laissent transparaître une nouvelle dimension spirituelle liée à la conscience de l'héroïne : se réinventer dans le n'« être plus au monde réel ». L'auteure excelle à peindre une nouvelle présence de son personnage permettant de voir la « femme-truie », longuement perçue par le biais de ses grosses formes et ses nouvelles habitudes assimilatoires de la pourriture, comme un être transparent et sensoriel. La métamorphose prend dès lors le sens d'un besoin de survivre et revenir à sa propre nature de femme libre

Le syndrome narratif dans l'écriture de Darrieussecq

Pour aller loin dans notre analyse, nous nous permettons de réévaluer l'image de la femme dans *Truisme* (Darrieussecq, 1996) en rapport avec la trame narrative de l'auteure, et cela à travers d'autres représentations de la figure féminine dans son espace textuel.

Dans plusieurs de ses interviews, Darrieussecq affirme que *Truisme* n'était que le début d'une succession d'autres œuvres qui dessinent la fiction féminine. Cette dernière, selon l'auteure, ne donne pas seulement lieu à lire sur la femme dans différentes époques mais elle lui permet en tant qu'être de « se dire » par la voix de ses héroïnes. Dans son interview avec François Busnel, intitulée : *Marie Darrieussecq aborde les thèmes de la fiction et des*

femmes (2016), l'auteure parle de son œuvre *Un lieu à soi* (2020), il s'agit réellement d'une relecture de l'œuvre d'origine de Virginia Woolf¹, elle affirme à son propos :

Virginia Woolf représente la difficulté d'être une femme ou plutôt la difficulté d'être une femme qui écrit, cette grande écrivaine et professeure a beaucoup lutté contre le modèle sociétal du 17^{ème} s, qui empêche la liberté d'expression de la femme, Woolf a dit beaucoup de choses sur le statut de la femme d'avant et même d'aujourd'hui. (Brusnel, 2016)

En plus de *Un lieu à soi* (2020), Darrieussecq a interrogé d'autres thèmes à la fois intéressants et complexes sur l'existence féminine et a gagné par-là la renommée de l'écrivaine féministe au sein de la littérature contemporaine, citons à titre d'exemples : *Naissance des fantômes* (1998), *Respirer sous l'eau* (1999), *Le bébé* (2002), *Alltheway* (2011), *Bref séjours chez les vivants* (2001), *Être ici, c'est tout : la vie de Paula-M Beker* (2016), *Notre vie dans les forêts* (2017), *la mer à l'envers* (2019) et *Fabriquer une femme* sortira en 2024.

Le sujet de la femme est fort évocateur dans l'espace textuel de l'auteure, notamment par le biais du corps et l'art. Dans un roman biographique, *Être ici, c'est tout : la vie de Paula-M Becker* (2016), Darrieussecq fait revivre la peintre allemande Paula - M. Becker. Le roman relate l'histoire d'une femme qui aime peindre mais sa passion se perturbe par le mariage, elle écrit dans son journal intime les détails de son quotidien ; elle trouve dans l'art une évasion de la vie conjugale. Les deux artistes interprétées par Darrieussecq, Virginia Woolf et Paula. M Becker réclament l'intimité de la femme et l'importance d'avoir un espace à elle pour se parler, créer, se réinventer. Le corps et l'art se veulent, dans presque toutes ses œuvres, la plateforme, d'où émergent à la fois de la rébellion et la créativité de la femme.

Ainsi, dans *Il faut beaucoup aimer les hommes* (Darrieussecq, 2013), l'auteure joue sur la sensibilité du sujet du racisme par l'amour attachant entre une femme blanche et un homme noir, les deux personnages affrontent la société qui refuse leur union, le combat mené par l'héroïne de l'œuvre contre la stéréotypie du corps noir donne toute la place à la dimension idéologique de la femme dans l'œuvre.

L'indépendance de la femme, son autonomie, son agression physique et psychologique, son acceptation ou refus de son propre corps, son émancipation artistique, sont des thèmes qui reviennent comme un leitmotiv dans les textes de l'auteure. Les personnages de Darrieussecq sont plus qu'une entité narrative qui assure le fonctionnement textuel, ils nous conduisent à nous approfondir dans son inconscient, structuré par la volonté de libérer la femme de toute sorte de prisme psychologique ou socioculturel. Il y a un rapport d'identification qui va dans les deux sens : « personnage-auteure » et « auteure-personnage » et qui constitue dans la trame narrative de Darrieussecq, soigneusement élaborée, le syndrome narratif. Dans ce contexte Furrugia (2020) affirme :

Par syndrome narratif, on entend le fait qu'un certain nombre de narrations font en nous syndrome; ainsi la vie s'écoule souvent selon des scénarios, comme en un roman, sous l'effet de narrations fondatrices d'une trame narrative. C'est ainsi que Woody Allen déclarait récemment à l'interviewer qui l'interrogeait sur la dimension biographique de

¹C'est une œuvre écrite par la première fois par Virginia Woolf, sous forme de conférences à l'Université de Cambridge en 1928.

ses œuvres, que c'était à l'inverse sa vie qui ressemblait à ses films. La réalité suit donc la fiction, tant à l'intérieur des romans et des films où les héros sont inscrits dans des scénarios et rôles, que la vraie vie où les personnages réels sont pris eux aussi dans des trames de même sorte, et imitent même les héros auxquels ils s'identifient. (p. 230)

Ce passage souligne la relation de transitivité et influence qui se tisse entre fiction et réalité, la vie réelle de l'auteure se transpose en quelque sorte dans ses créations artistiques. Ainsi, la phrase de Woody Allen : *C'était à l'inverse que sa vie qui ressemble à ses films*, résume le processus du syndrome narratif que nous avons décelé chez Darrieussecq.

L'attachement de cette dernière à la fonction de la métamorphose libératrice chez ses protagonistes féminines, transparaît dans la force à la fois émotionnelle et idéologique qui lie ces dernières. D'une œuvre à l'autre, la femme prend une nouvelle allure, change de nom et d'époque tout en gardant un plaisir de reconnaissance chez le lecteur à son premier personnage-femme : l'héroïne de l'œuvre en question *Truisme*, le premier roman de l'auteure et son best-seller, lequel fait appel à toutes les autres figures féminines dessinées par Darrieussecq. Une forte connexion se lit comme une seule séquence, à ce propos Furrugia (2022) précise :

Achille, Ulysse, Alexandre et le Grand Jésus, Don quichotte, Freud, Stendhal, Madame Bovary, Le petit Chaperon rouge, L'Etranger, Le pape et autres histoires révèlent un processus de contagion émotionnelle et de reproduction de l'imaginaire dans le réel est à l'œuvre construisant l'humain, faisant de notre vie une histoire et parfois un destin. (p. 231)

Dans le même ordre d'idée il ajoute :

À cet égard, le *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès, le héros du roman, est à mes yeux à la fois le prototype et l'archétype de ce que je nomme le *syndrome narratif*. En effet, il vit en son temps comme il est écrit que l'on doit vivre dans le temps des romans de chevalerie dont il est nourri et en lesquels il se reconnaît. (p.234).

Conclusion

Cette étude nous a permis de nous plonger dans l'univers scriptural de Marie Darrieussecq, lequel se présente comme un espace vivant et très profond où se croisent l'expérience de la psychanalyste et la sensibilité de la romancière, pour peindre l'image de la femme engagée, qui s'apprête à toute aventure pour se comprendre.

Dans *Truismes*, le corps occupe une place prépondérante et se caractérise par une dimension contradictoire, hybride entre l'humain et l'animal, d'un personnage que son dégoût de lui-même le conduit jusqu'à se sentir une truie. Les travaux de Berthelot sur le « corps » et le « dialogue », nous ont aidés à confirmer que le processus de la métamorphose, est une manière de survivre et s'éloigner du monde de l'humain, pour rejoindre celui de la nature et la pureté. Ce parcours se lit comme la volonté de l'isolement social et la réinsertion à un nouvel état : « le n'être plus au monde réel ».

La question principale et qui s'articule autour de la manière dont l'auteure réussit à peindre l'image de la femme, par le biais des figures de substitution, comme « la

synecdoque », déclenche une analyse à la fois stylistique, narratologique et psychanalytique. Cette dernière montre que la substitution est l'ultime moyen stylistique qui permet à l'auteure d'attirer l'attention du lecteur sur les parties du corps, qui montrent le mieux la métamorphose du personnage, la perte de l'identité et la douleur psychologique qui s'en rapportent.

La synecdoque, en particulier, et sa capacité à créer le jeu dynamique d'extension d'une partie pour le tout ou inversement, celui d'inclusion du général par le particulier, offre au récit une force suggestive à part entière, nous conduisant à interpréter la symbolique et l'alchimie des couleurs, formes et lieux en rapport avec le contexte du récit. Les opérations de transfert sémantique qui jouent /déjouent le sens sous-jacent, exhument les mystères d'une écriture déterminée par une force symbolique.

Aussi, la douleur psychologique de la femme, et qui hante tout l'espace textuel de l'auteure, fait de *Truismes* non seulement sa première œuvre, mais un écrit-phare qui trouve sa continuité et résonance dans toutes les autres œuvres de Darrieussecq. Des lectures qui font en nous, en reprenant les mots de Furrugia, « le syndrome narratif ».

Notre travail se positionne, par-là, dans un angle très particulier par rapport à d'autres travaux, qui ont interrogé le processus de l'animalisation du personnage romanesque. La prééminence des réflexions déjà faites sur ce sujet, notamment autour du corps de la femme, a souvent été donnée à l'interprétation sémiotique de l'image, pour souligner les outrances liées à la transfiguration corporelle. Aussi, nombreux sont les travaux qui ont mis la lumière sur des notions psychanalytiques comme l'« abjection » de Julia Kristeva (1980), pour étudier la les enjeux de la dégradation de la femme métamorphosée en un « déchet ».

Comment ne pas laisser entendre tout au long de cet article, la primauté de la position de la femme soigneusement fabriquée, par rapport à une trame narrative que nous avons appelée « Isthme darrieussequeien » ; un réseau archipélique construit au gré d'un besoin intérieur de la destinée narrative voyageuse de Darrieussecq.

A propos de l'auteur :

Remadnia Nouha est une enseignante-chercheuse en littérature française et francophone à l'Université d'Annaba. Son parcours de spécialité a commencé par le magister dans le cadre de l'EDAF en 2010, sa thèse de doctorat interroge les enjeux de la quête spirituelle dans l'œuvre d'Eric-Emmanuel Schmitt. Auteure de plusieurs articles sur l'Autre, le corps, l'intertextualité, l'abjection et l'image. Elle est rattaché au laboratoire de recherche interdisciplinaire LIPED, Annaba. ORCID : 0009-0005-2925-7293

Références

- Aron, P. (2010). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses universitaires de France.
- Bergez, D, Robrieux, J-J., & Géraud, V. (1994). *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. France: Dunod.
- Berthelot, F. (1997). *Le corps du héros : Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. France : Nathan.
- Bessière, J. (1999). *La littérature et sa rhétorique*. Paris: PUF.
- Beth, A., & Marpeau, E. (2005). *Figures de style*. France: Libro
- Busnel, F., & Darrieussecq, M. (2016). *La grande Librairie : Marie Darrieussecq aborde les thèmes de la fiction et des femmes*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=d9U7KMhEXLk>, consulté le 20/09/2023.
- Cazenave, M. (1996). *Encyclopédie des symboles*. Paris : Le livre de poche.
- Darrieussecq, M. (1997). *Truismes*. Paris: Folio
- Darrieussecq, M. (2013). *Être ici, c'est tout : La vie de Paul-M. Peker*. Paris: P.O.L.
- Darrieussecq, M. (2013). *Il faut aimer les hommes*. Paris: P.O.L.
- Darrieussecq, M. (2020). *Un lieu à soi : Virginia Woolf*. Paris: Gallimard.
- Faggugia, F. (2022). *Le syndrome narratif : comment l'imaginaire construit le réel*. Paris : L'Harmattan.
- Fromilhague, C. (1995). *Les figures de style*. France: Armand Collin.
- Genette, G. (1972). *Figure III*. Paris: Seuil.
- Jouve, V. (1992). *L'Effet-personnage*. Paris: PUF.
- Jouve, V. (2014). *Poétique des valeurs*. Paris: PUF.
- Kempt, R. (1968). *Sur le corps romanesque*. Paris: Seuil.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur : un essai sur l'abjection*. Paris : Seuil.
- Kristeva, J. (1991). *Étrangers à nous-même*. Paris: Gallimard.
- Larochelle, G. (1995). *Philosophie de l'idéologie, théorie de l'intersubjectivité*. Presses Universitaires de France.
- Liberge, L-M. (2021). *La Fabrique du rire : les corps face à la violence de l'histoire*. Paris : L'Harmattan.
- Meyer, M. (1992). *Langage et littérature. Essai sur le sens*. Paris: PUF.
- Monson, D-A. (2003). *Poétique*. France: Armand Collin.
- Ngaybarezi, L-M. (2015). *Dictionnaire illustré de la narratologie*. Paris: Edilivre.
- Revaz, F. (2009). *Introduction à la narratologie*. France: Boker.

Citer l'article

Remadnia, N. (2024). La représentation synecdochique du corps et le syndrome narratif dans *Truismes* de Marie Darrieussecq. *ATRAS Revue*, 5(2), 280-291.