

Le « je » comme « jeu » : genre féminin et performance dans *Truismes* de Marie Darrieussecq

Michèle A. Schaal

Au cours de sa brève carrière universitaire, Marie Darrieussecq s'intéresse à divers procédés littéraires et particulièrement à ceux de l'autofiction, sujet auquel elle a consacré sa thèse.¹ Quant à la fiction de l'écrivaine, celle-ci incarne une recherche permanente d'une expression nouvelle et de dépassement des conventions littéraires. En 2007, dans une communication intitulée « Je est unE autre, » Darrieussecq souligne la difficulté pour une auteure d'exprimer le genre féminin, notamment dans son roman *Le Pays*. Elle y traite également des problèmes liés à l'emploi du pronom à la première personne,² à la fois dans la fiction et l'autofiction. L'hypothèse suggérée par le titre de cet article pourrait s'étendre à l'emploi littéraire du « je » dans son premier roman *Truismes* (1996), en raison de sa profonde intertextualité.³ Dans ce récit à la première personne, une narratrice anonyme se penche dans un style d'apparence naïve sur plusieurs épisodes de sa vie : de son recrutement dans une parfumerie lubrique, à sa transformation progressive en truie, jusqu'à son existence d'hybride à la campagne. Ce roman complexe propose un portrait au vitriol de la société française des années 90 et en particulier de la position sociale, culturelle, voire psychique des femmes. Via le pronom « je, » Darrieussecq explore la notion d'écriture du féminin. Cependant, de part l'intertextualité mainte fois constatée du récit, ce « je » apparaît comme un « jeu, » une performance de la féminité dans divers contextes prédéterminés. Nous nous proposons d'aborder la performativité du genre féminin sous trois aspects en particulier : d'abord, nous analyserons *Truismes* comme un texte essentiellement théâtral, comme l'incarnation d'une véritable performance littéraire en raison de l'intertextualité qui le qualifie. En effet, la narratrice adopte, voire alterne, divers genres et perspectives littéraires. Nous étudierons ensuite les implications socio-littéraires de la théâtralité du « je » (ultra)féminisé, et comment Darrieussecq (se) joue de celles-ci. En plus d'une mise en scène textuelle, le roman s'avère une performance genrée car la protagoniste personnifie également, et alternativement, divers stéréotypes sociaux sexués imposés aux femmes. Enfin, nous examinerons de quelle manière l'écriture performative du roman engendre le démantèlement des fonctionnements genrés, tant artistiques que sociaux, ainsi que la conscientisation des lecteurs quant à ces derniers. De par sa nature excessive, le roman se révèle un véritable miroir hyperbolique des inégalités genrées et sexuelles. *Truismes* devient donc aussi une performance symptomatique puisque le texte reproduit les croyances sexistes contemporaines de l'époque du roman.

1 Marie Darrieussecq, *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine: Ironie tragique et autofiction chez Georges Perec, Michel Leiris, Serge Doubrovsky et Hervé Guibert*, sous la direction de Francis Marmande.

2 Voir l'article de Morag Young dans cette collection même.

3 Par intertextualité, nous entendons la définition donnée par *Le Lexique des termes littéraires* : « les relations qui unissent un texte à d'autres textes, et tout particulièrement les faits de citation et d'allusion. » (Jarrety 231). À ceci nous ajouterons également les références aux styles et typologies particuliers à certains genres littéraires.

Performance littéraire

La nature profondément intertextuelle de *Truismes* n'est plus à établir. Divers critiques de Darrieussecq l'ont comparé, entre autres, à Kafka, Ovide et Homère.⁴ Pour notre argument, nous nous limiterons à la dimension purement esthétique de l'intertextualité, autrement dit aux motifs et registres de langue qu'impliquent les genres littéraires empruntés par l'auteur. À nouveau, établir une liste exhaustive de ceux abordés dans *Truismes* relèverait d'une étude particulière. Nous nous en tiendrons donc aux plus pertinents et à ceux particulièrement genrés [gendered].⁵

Dans son ouvrage *Gender Trouble*, Judith Butler définit la performativité du genre [gender] comme « a stylised repetition of acts » (179 ; les italiques sont de Butler). Bien qu'évoquant une pratique socio-corporelle, nous étendons cette définition au corps textuel de *Truismes*. En effet, l'intertextualité implique, entre autres, la duplication de normes littéraires établies afin de les réarticuler et de les subvertir. Dans *Truismes*, Darrieussecq (se) joue galamment de nombreuses conventions littéraires par le biais du « je » au féminin, conférant ainsi au récit une dimension essentiellement performative. Si aucun genre littéraire ne relève du monolithisme pur, les classifications thématiques et typologiques des œuvres révèlent qu'il existe certaines structures, motifs et registres spécifiques, souvent inégalement genrés.⁶ Dans le roman, la narratrice vient à les personnifier successivement. Par exemple, le « je » reproduit l'épopée, un « long poème à la gloire d'un héros qui mêle souvent le surmatériel et le merveilleux au récit des exploits et des hauts faits » (Jarrety 167). *Truismes* imite et pastiche effectivement ce genre littéraire puisque le roman se focalise sur une héroïne, et non un héros, relate sa métamorphose ainsi que ses pérégrinations.⁷ La parodie genrée se trouve d'autant renforcée que ces aventures relèvent rarement d'exploits ou de hauts faits, hormis la mutation. Le « je » narratif incarne également les motifs des très similaires *Bildungsroman* et roman picaresque qui suivent « les aléas de la biographie d'un héros généralement de sa première jeunesse à sa maturité » (Jarrety 376). Dans le cas du picaro, « le narrateur raconte à la première personne ses nombreuses aventures sans souci de les relier » (Jarrety 382). Tout comme ce dernier, la narratrice provient d'une couche sociale défavorisée et démontre une certaine ingéniosité puisqu'elle organise ses diverses fuites vers les égouts, hors d'un asile et sa cachette dans une cathédrale. De même, la succession des événements peut parfois sembler décousue dans le roman, au travers notamment des ellipses temporelles à la fin. Le récit de formation implique également une certaine naïveté, voire stupidité, du personnage, reproduite à maintes occasions dans le livre. Ceci transparait surtout via les refrains « je n'ai jamais eu d'opinions bien précises en politique » (*Truismes* 61 et *passim*) et « je n'ai pas fait d'études » (66 et *passim*). De plus, Darrieussecq joue de « la fonction idéologique » du narrateur, car les commentaires du « je » prennent fréquemment une « forme didactique » (Genette 263 ;

4 Tout comme le roman a été associé au fantastique, à la satire sociale, etc. De même, sa structure complexe a été fréquemment discutée. Voir notamment Caine, Cottille-Foley, Favre, Gaudet (2001), Jordan (2002, 2004), Rodgers (2000, 2002), Sarrey-Strack.

5 Depuis la traduction des ouvrages de Judith Butler ainsi que la multiplication ces dernières années d'ouvrages fortement inspirés des « gender/women's studies » anglo-saxons, l'emploi du terme grammatical « genre » en tant qu'équivalent de « gender » s'est démocratisé. Il faudra donc entendre, dans cet article, les termes de « genre » et « genré » comme traductions de « gender » et « gendered ». Toutefois, nous utiliserons également « genre » dans son sens traditionnel de « type » littéraire.

6 Dans *Le Deuxième sexe* (1949), Simone de Beauvoir souligne le caractère androcentrique de la production artistique : « [L]a culture historique, littéraire, les chansons, les légendes [...] sont une exaltation de l'homme » (1976b:40).

7 À noter que Darrieussecq procède aussi à ce pastiche dans son livre pour enfant *Péromille la chevalière* (2009). Ici, une jeune fille incarne le héros des contes populaires et littéraires. Elle se soumet à trois épreuves pour obtenir un prince, dont elle ne voudra plus au final (Darrieussecq et Blumenthal).

les italiques sont de Genette) : les *leitmotive* « mais à l'époque » (*Truismes* 26 et *passim*) ou « je comprends maintenant que » (46 et *passim*), et l'emploi fréquent du conditionnel passé reproduisent le motif de la compréhension *a posteriori* qui caractérise les *Bildungsromane*.

La narratrice personnifie aussi des rôles féminins plus conventionnels tels que de l'héroïne gothique⁸ car elle subit le joug de divers emprisonnements, menaces verbales, et la parfumerie n'est-elle pas, après tout, le huis clos des exactions libidino-violentes de sa clientèle ? La confession érotique féminine représente une performance littéraire genrée supplémentaire car les « multiples épreuves, sentimentales et sexuelles, [...] conduisent les héroïnes à se mieux connaître et à distinguer plus clairement les rôles qu'elles doivent assumer » (Hubier 289). Toutefois, l'acquisition d'une certaine maturité sexuelle reste dubitable puisque le « je » narrateur conserve une certaine ingénuité lors des descriptions *a posteriori* : « je supplie les lecteurs sensibles de ne pas lire ces pages. Je me suis mise à avoir très envie, pour appeler les choses par leur nom, d'avoir des rapports sexuels » (*Truismes* 37). Néanmoins, cette naïveté pourrait, à nouveau, représenter une performance littéraro-genrée additionnelle, notamment une performance de l'ingénue.

Naturellement, le roman se fait l'écho de la science fiction puisque *Truismes*, publié en 1996, se situe dans un futur proche, trahi par la présence proleptique d'euros et d'« Internet Card » (16). Le « bucolisme » participe également au performativisme du roman au travers de scènes lyriques et sensuello-sensibles qui animalisent le « je », renforçant ainsi l'absence de raisonnement humain lorsque la narratrice devient truie : « Tout l'hiver de la Terre a éclaté dans ma bouche, je ne me suis plus souvenue ni du millénaire à venir ni de tout ce que j'avais vécu, ça s'est roulé en boule en moi et j'ai tout oublié, pendant un moment indéfini j'ai perdu ma mémoire » (148).

Enfin, vers la fin du roman, interviennent le conte de fées, avec la rencontre et l'ascension sociale via son amant, le loup-garou Yvan, et le roman d'amour populaire où elle interprète l'amoureuse transie : « il n'y avait qu'Yvan les soirs de pleine Lune qui pouvait d'un bond assez puissant rejoindre la rive, qu'est-ce qu'il était fort Yvan » (130).

Certes, *Truismes* s'apparente autant qu'il se détache des structures narratives spécifiques, tout comme les genres littéraires partagent certaines caractéristiques : la métamorphose jalonne autant l'épopée que la science-fiction ou les contes de fées. De même, le schéma amoureux ne demeure pas l'apanage de ce dernier ou des romans d'amours. Adhésion ou réfutation, le mélange des divers types de récits et de leurs motifs (génrés) via le « je » révèle toutefois le caractère ludique et performatif de *Truismes*.

Les divers registres de langues, particuliers ou non à une forme littéraire, participent eux aussi de la théâtralité du roman car ils ponctuent ainsi l'évolution de la narratrice au sein du récit : cette dernière adapte en effet son langage non seulement en raison des cadres littéraires invoqués, mais également en fonction des milieux qu'elle côtoie. De la situation initiale de récit érotique et de semi-préciosité⁹, nous constatons un glissement vers une écriture lyrique de la nature, un certain prosaïsme lors de la fréquentation des clochards et, enfin, vers des métalepses au registre familial lorsque la narratrice se retrouve dans un milieu social élevé¹⁰. Sans doute Darrieussecq veut-elle souligner avec ironie la corruption et la grossièreté flagrantes de cette classe. De même que la surabondance d'expressions imagées, en particulier animales comme l'ont souligné Catherine Rodgers (2000:78) et Jeannette Gaudet (2001:186), participent à notre avis de

8 Voir Horner and Zlosnik (114): « this threat of obliteration by the female self – whether through psychological abuse, physical incarceration, or actual murder – is something which informs [...] female Gothic ».

9 « Je supplie le lecteur, [...], de me pardonner ces indécentes paroles. Mais hélas je ne serai pas à une indécence près dans ce livre ; et je prie toutes les personnes qui pourraient s'en trouver choquées de bien vouloir m'en excuser » (10).

10 Deux métalepses reviennent fréquemment dans cette partie du texte, tels des refrains : « je vous jure » (101 et *passim*) et « je vous demande un peu » (45 et *passim*).

cette mise en scène du « je » dans *Truismes*. Darrieussecq adapte ainsi son « je » au milieu fréquenté ou au genre littéraire emprunté, et respectivement à leurs conceptions particulières de la féminité, comme l'ingénuité ou la vulgarité par exemple.

L'auteure a d'ailleurs évoqué le caractère théâtral du livre puisqu'il s'agit, selon elle, de « l'aventure d'une voix. [...] Pas une voix *de* l'inconscience mais une voix qui n'a pas de conscience de ce qu'elle est et, donc, qui est capable de dire des choses très lyriques ou alors des horreurs » (Gaudet 2002:109 ; les italiques sont de Gaudet). Tout comme elle a fréquemment réitéré que le style, la grammaire, et le vocabulaire de la narratrice se complexifient au fur et à mesure de l'évolution narrative (Miller et Holmes). Il est vrai que cette dernière gagne progressivement un relatif sens de l'autonomie et de jugement, en particulier lors de ses réflexions sur la signification présente de son humanité. Cependant, de par l'aspect performatif du texte que nous venons d'illustrer, ne s'agirait-il pas également d'une théâtralité littéraire supplémentaire, celle de la convention du je-narrant plus mature que le je-narré ? Cette interrogation provient également du caractère essentiellement indécidable du roman comme le souligne Rodgers (2002:88). En effet, l'alternance de genres littéraires, de styles, ou encore l'impossibilité de déterminer son (anti)fémminisme, rendent le texte inclassable dans un genre ou une typologie spécifique (Jordan 2004:87, 104-05 ; Rodgers 2002:88). De même, il révèle l'objectif esthétique de Darrieussecq qui affirme affectionner : « toutes les pratiques qui mettent en cause la stabilité de la référence, le pacte communément admis entre le langage et le réel. Apporter des questions plus que des réponses, interroger le lieu commun, pour moi c'est la littérature » (2007). S'agit-il alors dans le roman d'une voix qui se construit, comme l'affirme l'écrivaine, ou d'une voix qui ne cesse d'imiter le genre littéraire qui l'encadre ? De part sa multiplicité, le « je » semble en effet devenir indéterminable, un « jeu » littéraire de voix distinctes qui suscite effectivement l'interrogation de Colette Sarrey-Strack dans son analyse du roman : « Qui parle ? » (183). Cette question se voit, de plus, compliquée par la relation du texte au genre [gender] et aux différences sexuelles.

Performance sociale genrée/sexuée

La performativité littéraire de *Truismes* se double d'une dimension sexuée car le « je » au féminin permet en effet d'explorer, démanteler, et subvertir les conventions sociales et narratives sexualisées. Darrieussecq déplore d'ailleurs les limites genrées de la langue française et de la littérature. Pour elle : « Il faudrait une langue possible au féminin. Ou sans genre, mais sans genre pour aucun des genres [littéraires]. Une langue où je puisse parler depuis mon corps de femme sans être obligée de me *neutraliser*. Une langue où je puisse être *une autre*, et pas *un autre* » (2007 ; les italiques sont de Darrieussecq). L'écrivaine tente donc de contourner l'androcentrisme de la langue française, constatée par Beauvoir, Luce Irigaray, et Hélène Cixous, entre autres. De manière similaire, *Truismes* révèle également les possibilités et les limites du « je » au féminin car, selon Butler (xxiv), ce pronom ne peut totalement échapper aux structures sexuées de sa langue.

La première mobilisation du « je » genré intervient via son anonymat car la narratrice « est aliénée, mais aussi parce que ça peut être n'importe quelle femme. [Darrieussecq] n'avai[t] pas envie de l'immobiliser dans un nom » (Gaudet 2002:114). Par le biais du « je » narratif au féminin protéiforme, l'auteure tente de démontrer de quelle manière la voix socio-littéraire et la corporalité féminines se construisent via diverses autorités externes. Bien que, selon Laurie Sauble-Otto, la narratrice affirme sa subjectivité « by [her] practice of expressing [herself] with the subject pronoun *je* » (62), nous trouvons cette subjectivisation intégrale dubitable. Au contraire, comme l'affirme l'auteure, « cette femme est engluée dans [...] des truismes, les clichés, les on-dit des journaux, tout ce qu'elle entend autour d'elle, y compris les clichés racistes, sexistes. C'est un perroquet. Dans sa tête elle répète naïvement tout ce qu'elle entend » (Gaudet

2002:109). En effet, et en particulier jusqu'à sa première disparition dans les égouts, les paroles de la narratrice se voient déterminées par diverses opinions autoritaires extérieures, comme en témoignent les nombreux marqueurs du discours rapporté tels que « me disait que » (*Truismes 11 et passim*) ou « m'a dit que » (16 *et passim*). L'écriture de ce « je » devient ainsi une performance successive des divers discours genrés auxquels se trouve confrontée la narratrice ; un moyen pour l'écrivaine d'également (se) jouer de ces conventions narratives (sexuées). L'un des exemples les plus évidents demeure la répétition fidèle du discours des magazines féminins tant pour la relation à son corps qu'à ses pensées :

Je ne pouvais jamais être au diapason de mon corps, pourtant *Gilda Mag* et *Ma beauté ma santé*, que je recevais à la parfumerie, ne cessaient de prévenir que si on n'atteignait pas cette harmonie avec soi-même, on risquait un cancer, un développement anarchique des cellules. (47 ; les italiques sont de Darrieussecq)

Ce passage démontre que, tel un perroquet effectivement, la narratrice répète les clichés véhiculés par la presse populaire sans jamais les remettre en question. Selon Naomi Wolf, ces magazines représentent une des rares voix d'autorité spécifiquement féminines (74) ; un principe qu'illustre ici Darrieussecq tout en soulignant son caractère paradoxal, à la fois frivole et impérieux. Cependant, diverses autres voix autoritaires genrées se disputent le « je » de la narratrice : l'emploi par Honoré (son compagnon) et certains des clients des adjectifs « saine » (15 *et passim*) et « appétissante » (13 *et passim*) démontre qu'elle demeure avant tout un objet de consommation sexuelle, tout comme elle reproduit leur vision des canons d'attraction féminine : « Je le voyais bien que j'étais comme ils disaient, il suffisait que je me regarde dans une glace, je n'étais pas dupe tout de même » (34). Ici, son refus d'être « dupe » ne traduit pas un réel jugement critique quant à sa condition. Il s'agit plutôt d'une simple duplication du regard d'autrui sur elle-même (Cotille-Foley 203). Une vieille cliente, des médecins, le directeur de la parfumerie, Edgar et ses sbires imposent leur vision et leurs discours à la voix narrative. Même Yvan, jusqu'à un certain point, car « [i]l disait que c'était formidable d'avoir [...] deux femelles pour le prix d'une » (129). De même, certains genres littéraires invoquent une écriture féminine qui supposent l'ingénuité de leur héroïne/victime, discours que retranscrit effectivement Darrieussecq comme nous l'avons illustré auparavant. L'intertextualité genrée renforce ainsi le caractère performatif et théâtral du pronom « je » narratif, le roman paraît une performance de la féminité/du féminin selon divers contextes socio-littéraires.

En réalité, la féminité comme spectacle ou mascarade, et sa relation problématique avec la subjectivité féminine, hante la littérature, la psychanalyse, la théorie du genre [gender theory] et la philosophie des 20^e et 21^e siècles. Joan Riviere, Beauvoir, Jacques Lacan, Butler, et Virginie Despentes entre autres, ont tous débattu du caractère essentiellement artificiel de la féminité. Selon Butler, « [t]here is no gender identity behind the expressions of gender; [...] identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be its results » (33). En effet, dans le roman, le pronom « je » au féminin apparaît comme une succession de rôles sexués déterminés, tant socialement que littérairement, plutôt qu'une essence quelconque. De plus, Sandra Lee Bartky (140) affirme que cette théâtralité de la féminité est imposée aux femmes et révèle ainsi les inégalités sexuelles sociales. *Truismes* semble confirmer cette vision car dès que la narratrice se détache des idéaux féminins corporels et comportementaux, elle subit un rejet souvent violent : par exemple Honoré l'insulte et l'abandonne à la piscine Aqualand, certains clients la frappent, et le personnage fanatique Marcheipiède tente de l'exorciser. La performance féminine du « je » narratif intervient également dans des lieux spécifiques, genrés, fréquemment clos et où le pouvoir entre sexes se distribue de

manière inégale. La parfumerie demeure la meilleure illustration de cette mise en scène imposée car la narratrice doit y incarner une sexualité, passive ou active, déterminée par les goûts des clients masculins :

Alors j'ai fait comme au cinéma. Je me suis mise à lutiner et à faire la coquette. [...] Et il s'est trouvé des vieux habitués pour me faire remarquer sur un air de reproche que ma façon de crier avait bien changé. Forcément, puisque avant je faisais semblant. Si vous me suivez. Donc, il fallait que je me souviene de pousser exactement les mêmes cris qu'avant. Il fallait aussi que je me souviene des clients qui aimaient que je crie et des clients qui n'aimaient pas que je crie. (38-42)

Les allusions au cinéma, l'emploi du verbe « faire semblant, » et l'insistance sur la difficulté de se souvenir quels clients apprécient (ou non) sa participation orale active, renforcent tous le caractère théâtral, et imposé, que Darrieussecq confère à la sexualité féminine dans le roman. *Truïsmes* multiplie les espaces théâtraux où le « je » joue le « jeu » de la féminité : avec Honoré, un homme de ménage, des clochards, et Yvan, elle se soumet à une certaine domesticité ; en politique elle devient l'égérie d'Edgar ; même la nature et une ferme demeurent un espace théâtral pour le « je » puisque la narratrice y joue à la truie. En effet, les dernières pages du livre nous offrent quelques considérations sur sa nouvelle vie parmi les sangliers et au sein de la forêt (157-58). De plus, comme nous l'avons évoqué, la reproduction fidèle des conventions narratives genrées ajoute encore à cette performance. Par conséquent, la narration du roman demeure avant tout une succession performative du féminin tant sociale que littéraire.

Darrieussecq illustre également une autre problématique évoquée par Butler, celle de l'intelligibilité du genre [gender]. Selon la philosophe, « "persons" only become intelligible through becoming gendered in conformity with recognizable standards of gender intelligibility » (22). Or la métamorphose en truie précipite toute une série de méconnaissances, voire d'invisibilité de la narratrice, démontré par les diverses déclinaisons du *leitmotiv* « ne pas reconnaître » (77 et *passim*). Dès que cette dernière se détache de l'idéal corporel féminin et humain, et ainsi d'un rôle féminin traditionnel, elle devient inintelligible aux yeux des autres protagonistes ; à l'exception d'Yvan qui partage sa condition. En effet, ni Honoré ni le Marabout ne l'aperçoivent au square où elle se réfugie, ni les clochards, ni elle-même d'abord, ne l'apparentent à l'affiche électorale. Cette méconnaissance se produit également avec Edgar, « son découvreur » et le directeur de la parfumerie. Marchepiède, quant à lui, ne la reconnaît jamais, ce qui promptement la narratrice à constater : « Ça commençait à faire beaucoup, tous ces gens qui ne voulaient pas me reconnaître » (102) Certes, l'on pourrait argumenter que la narratrice en truie ne peut être reconnue en tant qu'elle-même, en tant que femme. Pourtant, dans certains cas, elle est intermédiaire voire complètement humaine ce qui n'empêche pas son inintelligibilité. D'ailleurs, une dernière scène renverse ce motif de manière comique car un marabout déclare n'avoir « jamais vu un cochon dans un tel état » (145). Ce *leitmotiv* de la méconnaissance métaphorise véritablement l'injustice sociale engendrée par la différenciation qualitative des genres [genders] et des sexes. Darrieussecq affirme d'ailleurs que l'inintelligibilité de sa narratrice provient de sa conscientisation quant aux fonctionnements sociaux sexués. Pour l'auteure, son héroïne évolue effectivement dans « une société qui l'acceptait en tant qu'objet de consommation mais ne peut pas l'accepter en tant que femme libre et pensante » (Gaudet 2002:111). Pour l'auteure, le « je » féminisé narratif et protéiforme permet ainsi de démanteler les structures narratives, sociales et performatives du genre [gender] (Caine 439).

Performance symptomatique

Selon Susan Bordo (94), les maladies « traditionnellement féminines, » telles que l'hystérie et l'anorexie, révèlent l'idéal féminin en vigueur dans une société donnée. Ces afflictions traduisent de manière psychosomatique, et hyperbolique, les impératifs de féminité propre à chaque époque et culture.¹¹ À nouveau, nombreux sont les théoriciens du roman *Truismes* à avoir souligné son caractère excessif : excès de la mutation corporelle, excès littéraire et excès de truismes (par exemple, Cotille-Foley 195 ; Favre 173). En plus de la déstabilisation du « processus de signification » que constate Rodgers (2000:70), l'excessivité littéraire, intertextuelle et corporelle représentent, nous semble-t-il, une étape supplémentaire dans cette performance du « je. » Il s'agit de « [f]aire parler l'aliénation, [qui] est une forme de dénonciation » (Gaudet 2002:111), et cette surenchère aux multiples aspects devient, selon nous, l'étiologie des pratiques littéraires et sociales sexuées. En reproduisant ainsi les symptômes genrés à l'excès, Darriussecq déconstruit le dysfonctionnement social et la réalité des inégalités sexuelles¹². Isabelle Favre remarque judicieusement que cette technique responsabilise les lecteurs autant qu'elle les positionnent en voyeur (169-70). Gaudet souligne qu'ils se retrouvent aussi forcés d'endosser la vision patriarcale de cette société (2001:188). Un procédé excessif en particulier témoigne de cette politique esthétique, notamment la naïveté hyperbolique de la narratrice. *Truismes* se construit d'ailleurs sur ce contraste entre horreur de la situation et désinvolture du ton, ou ignorance du « je, » dont l'une des manifestations les plus évidentes demeure sans aucun doute l'entretien d'embauche : « Le directeur de la parfumerie m'avait fait mettre à genoux devant lui et pendant que je m'acquittais de ma besogne je songeais à ces produits de beauté, à comme j'allais sentir bon, à comme j'aurais le teint reposé » (12). La narratrice ne se rend absolument pas compte, ici, de l'exploitation sociale et sexuelle dont elle fait l'objet. Au contraire, sa naïveté lui fait percevoir cet événement comme une amélioration possible de sa vie, voire de sa féminité. La fête du millénaire se révèle elle aussi significative puisque la narratrice interprète la douleur des victimes sacrifiées comme un « manque d'habitude » ou « un coup de fatigue » (113). L'ingénuité « féminine » excessive du « je » empêche la narratrice de saisir les jeux de pouvoirs socio-économiques et sexuels réellement à l'œuvre lors de ces deux moments phares du roman. Pourtant, ce même hyperbolisme de la naïveté et de la féminité permet de dévoiler, aux lecteurs, le sexisme et l'injustice des structures sociales dans *Truismes* (Favre 166-69 ; Gaudet 2001:187 ; Sarrey-Strack 183).

La performance de l'excessivité corporelle participe également au démantèlement des structures sociales du genre [gender]. Pour Bordo, l'étiologie des maladies « féminines » citées plus haut s'assimile à une dangereuse forme de protestation psychosomatique (99). La métamorphose en truie de la narratrice peut alors aussi s'interpréter comme une contestation sociale. Elle intervient effectivement systématiquement lorsque le « je » tente de se conformer ou de renouer avec la performance féminine qu'attend d'elle la société¹³. Cette mutation provoque aussi rejet ou dérision. Par exemple, après sa fuite de l'asile, la narratrice obtient de « son découvreur » un rendez-vous galant et ressent immédiatement les premiers signes de mutation, ce qui freine quelque peu ses projets de réintégration. De même, lorsqu'elle est sur le point de redevenir l'égérie d'Edgar, elle (re)perd forme humaine. Ainsi, tout comme pour les anorexiques et hystériques de Bordo, cette transformation en truie devient une manifestation psychosomatique, symbolique, et contestataire de la misogynie sociale. Elle est symptomatique d'une conception de la femme comme destinée à la fois à

11 Voir l'article de Julie Rodgers dans cette collection même qui analyse cet aspect de *Truismes*.

12 Voir, entre autres, Caine ; Cotille-Foley ; Favre ; Gaudet (2001) ; Jordan (2004) ; Rodgers (2000) ; et Sarrey-Strack.

13 Voir notamment Caine ; Cotille-Foley ; Favre, Gaudet (2001) ; Jordan (2004) ; et Rodgers (2000).

la consommation sexuelle et carnivore¹⁴. À l'instar de Butler – « Gender is also a norm that can never be fully internalized; the "internal" is a surface signification, and gender norms are finally phantasmatic, impossible to embody » (179) – *Truismes* démontre aussi l'impossibilité d'incarner complètement le genre et que le corps peut devenir un site de résistance performative, via la mutation animale. En effet, en jouant, même involontairement, la truie, le « je » offre à la société le reflet de ses pratiques discriminatoires ou de son objectification, et animalisation, du sexe et genre féminin.

En réalité, le regard et l'acte de se mirer représentent des *leitmotive* supplémentaires dans *Truismes*. En effet, des premières pages du roman jusqu'à sa vie avec Yvan, la narratrice s'observe à plusieurs reprises pour constater son adhésion aux normes humaines et de beauté féminine, ou déplorer leur perte comme le souligne Jordan (2002:144). Ces passages se font aussi l'écho du stade du miroir lacanien car cette réverbération provoque à la fois identification et aliénation du « je » (Lacan 1966a:97). Ceci conforte également ce thème de la mé- ou reconnaissance évoqué plus haut. Cette specularité n'implique pas automatiquement la présence d'un miroir ou d'un reflet matériel quelconque, il peut se manifester via le regard d'autrui. Le « je » rapporte effectivement de quelle manière elle devient régulièrement l'objet du regard masculin et féminin, un regard qui ponctue les diverses performances genrées et narratives, comme dans cette scène avec le Marabout et sa compagne, où « C'est dans leurs yeux que [la narratrice a] vu qu'[elle] avai[t] à nouveau bonne allure maintenant » (*Truismes* 122). Cependant ce *leitmotiv* du reflet et du regard semble également impliquer une dimension supplémentaire, en particulier par rapport au genre et à sa théâtralité. Darrieussecq ne propose-t-elle pas à ses lecteurs un miroir de la société et de la littérature, de leur différenciation dichotomique et qualitative des sexes et des genres ? Certes, le roman reflète d'autres problèmes tels que la montée de l'extrême droite, via Edgar, ou le racisme, tel que le subit le Marabout. Pourtant, ne s'agit-il pas ici d'un trait commun aux écrivaines des années 90, comme par exemple chez Virginie Despentes dans *Baise-moi* ou chez Claire Legendre dans *V viande* ? En effet, ces auteures ne condamnent pas forcément de manière explicite les structures et fonctionnements sociaux et littéraires du genre [gender]. Selon Jordan, *Truismes* « cannot be smoothly read as a coherent feminist critique of patriarchal oppression » (Jordan 2004:87). Certes, Darrieussecq, Despentes, et Legendre semblent confirmer que l'identité féminine repose encore sur une essentialisation, sur un idéal féminin corporel et psychique. Pour les trois auteures, et même si leurs héroïnes se rebellent, la femme demeure principalement un objet de contemplation ou de consommation aux yeux de la société dominante. La subjectivité féminine souveraine semble donc difficilement atteignable chez ces écrivaines. Pourtant, la dénonciation de l'oppression patriarcale demeure prégnante dans leurs ouvrages. Elle est, en revanche, exprimée d'une autre manière : plutôt que d'offrir des textes ouvertement critiques quant à la condition des femmes comme l'ont fait certaines féministes des années 70, Darrieussecq, Despentes, et Legendre retravaillent fidèlement les effets directs des diverses inégalités, ou scripts normatifs. Par le biais de cette specularité, elles dévoilent la persistance des injustices sexuelles en France. Conséquemment, dans *Truismes*, le « jeu » de truismes genrés, l'excessivité « truistique » du « je, » agissent comme un miroir, une manière pour Darrieussecq de divulguer les fonctionnements latents de la société et de la littérature. Pour elle, il s'agit avant tout d'« ouvrir des yeux sous les yeux des lecteurs, des oreilles sous leurs oreilles, une nouvelle peau sous leur peau. À quoi sert un livre qui ne propose pas de voir le monde comme s'il se dévoilait pour la première fois ? » (Miller et Holmes). En faisant du « je » narratif le parangon de la féminité sociale et littéraire stéréotypée, ne nous ouvre-t-elle pas les yeux

14 Voir, entre autres, Cotille-Foley ; Favre ; Gaudet (2001) Jordan (2004) ; Rodgers (2000) ; et Sarrey-Strack.

sur la conception naïve que nous possédons (encore) des genres et des sexes ? Ne nous révèle-t-elle pas que la société française des années 90 ne s'avère en aucun cas post-féministe comme l'ont affirmé certains ?

Conclusion

Dans *Truismes*, Darrieussecq se livre donc à un jeu à la première personne. Le « je » se démultiplie d'abord au travers des divers encadrements littéraires que la narratrice déploie, puis via divers rôles de la féminité ou du genre féminin qu'elle incarne. Il en résulte un récit essentiellement ludique qui (se) joue des conventions aussi diverses que l'épopée, le *Bildungsroman* ou le conte. Le roman performe également le style et le niveau de langue qu'impliquent non seulement certains types de récit (la naïveté initiale du récit de formation par exemple) mais aussi des diverses classes sociales où la narratrice évolue. Pour Butler, la performance du genre [gender] se définit également par sa sempiternelle répétition, un acte itératif où peut intervenir la subversion (189). De par la duplication des conventions sociales genrées et celles de la littérature, de par leur multitude via le « jeu » du « je », Darrieussecq expose et démantèle effectivement leurs fonctionnements respectifs. De cette manière, *Truismes* devient également le miroir de la théâtralité et du genre sexué [gender] et des genres littéraires. Bien que le roman dévoile leur aspect coercitif, il témoigne aussi de leur redynamisation possible et d'un refus de catégorisation genrée irréversible, à l'image de la politique littéraire de l'écrivaine :

toute écriture exploratrice, novatrice, est politique : même apparemment éloignée du « réel », des « événements », elle fournit le langage moderne, elle bâtit les outils verbaux et mentaux qui permettent de penser le monde. Elle corrode les clichés, elle fait rendre gorge au prêt-à-penser, au déjà dit. (Miller et Holmes)

Avec ce roman performatif, Darrieussecq nous confronte à nos truismes du genre [gender], nous force à les affronter afin de pouvoir (enfin) les réarticuler.

Iowa State University

OUVRAGES CITÉS

- Bartky, Sandra Lee. « Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power. » *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. Ed. Katie Conboy, Nadia Medina, and Sarah Stanbury. New York: Columbia University Press, 1997. 129-54.
- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième sexe : Les faits et les mythes*. 1949. Folio essais. Vol. I. Paris: Gallimard, 1976a.
- . *Le Deuxième sexe : L'expérience vécue*. 1949. Folio essais. Vol. II. Paris: Gallimard, 1976b.
- Bordo, Susan. « The Body and the Reproduction of Femininity. » *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. Ed. Katie Conboy, Nadia Medina, and Sarah Stanbury. New York: Columbia University Press, 1997. 90-110.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. New York: Routledge, 1999.
- Caine, Philippa. « Marvellous Bodies? Strange Sex(es)? Fantastic Genre in Recent French Fiction. » *Forum for Modern Language Studies* 44.4 (2008): 427-44.
- Cixous, Hélène. « Le Rire de la Méduse. » *L'Arc* 61 (1975):39-54.
- . *Entre l'écriture*. Paris: Des femmes, 1986.
- Cotille-Foley, Nora. « Métaphores, métamorphoses et retournements symboliques dans *Truismes* de Marie Darrieussecq : Mais qui finit à l'abattoir ? » *Women in French Studies* 10 (2002):188-206.

- Darrieussecq, Marie. *Truismes*. Paris: P.O.L., 1996.
- . *Le Pays*. Paris: P.O.L., 2005.
- . « Je est unE autre ». *Site Marie Darrieussecq*. <http://darrieussecq.arizona.edu/fr/collautofiction.doc>. (Dernière consultation 30 décembre 2011).
- , et Nelly Blumenthal. *Péronnille la chevalière*. Paris: Albin Michel Jeunesse, 2009.
- Despentes, Virginie. *Baise-moi*. Paris: Florent Massot, 1993.
- . *King Kong théorie*. Paris: Grasset, 2006.
- Favre, Isabelle. « Marie Darrieussecq ou lard de la calorie vide. » *Women in French Studies* 8 (2000):164-76.
- Gaudet, Jeanette. « Dishing the Dirt: Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes*. » *Women in French Studies* 9 (2001):181-92.
- . « "Des livres sur la liberté" : conversation avec Marie Darrieussecq. » *Dalhousie French Studies* 59 (2002):108-18.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- Horner, Avril, and Sue Zlosnik. « Female Gothic. » *Teaching the Gothic*. Ed. Anna Powell and Andrew Smith. New York: Palgrave Macmillan, 2006. 107-20.
- Hubier, Sébastien. « "L'école des filles" : Le *Bildungsroman* érotique de *Fanny Hill* à *Emmanuelle*. *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*. Ed. Philippe Chardin and Alison Boulanger. Paris: Éditions Kimé, 2007. 285-99.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.
- Jarrey, Michel, ed. *Lexique des termes littéraires*. Paris: Librairie générale française, 2001.
- Jordan, Shirley Ann. « Saying the Unsayable: Identities in Crisis in the Early Novels of Marie Darrieussecq. » *Women's Writing in Contemporary France: New Writers, New Literatures in the 1990s*. Ed. Gill Rye and Michael Worton. Manchester: Manchester University Press, 2002. 142-53.
- . « 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 and New York: Peter Lang, 2004. 75-111.
- Lacan, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. » *Écrits I*. 1966a. Points Essais N°5. Paris: Éditions du Seuil, 1999. 92-99.
- . « La Signification du Phallus. » *Écrits II*. 1966b. Points Essais N°21. Paris: Éditions du Seuil, 1999. 163-74.
- Legendre, Claire. *Viande*. Paris: Grasset, 1999.
- Miller, Becky et Martha Holmes. « Entretien avec Marie Darrieussecq. » (December 2001). *Site Marie Darrieussecq*. <http://darrieussecq.arizona.edu/fr/entretien2001.html>. (Dernière consultation 30 décembre 2011).
- Riviere, Joan. « Womanliness as a Masquerade. » *International Journal of Psycho-Analysis* 10 (1929):303-13.
- Rodgers, Catherine. « Aucune évidence : les truismes de Marie Darrieussecq. » *Romance Studies* 18.1 (2000):69-81.
- . « "Entrevoir l'absence des bords du monde" dans les romans de Marie Darrieussecq. » *Nouvelles écrivaines : Nouvelles voix ?* Ed. Catherine Rodgers and Nathalie Morello. Amsterdam: Rodopi, 2002. 83-103.
- Sarrey-Strack, Colette. *Fictions contemporaines au féminin : Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- Sauble-Otto, Lorie. « Writing to Exist: Humanity and Survival in Two *fin de siècle* Novels in French (Harpman, Darrieussecq). » *Esprit Créateur* 45.1 (2005):59-66.
- Wolf, Naomi. *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used against Women* 1991. New York: Harper Perennial, 2002.