

Analyse de *Truismes* (1996) de Marie Darrieussecq sous l'angle critique de la *Morphologie du conte* de Propp

Philippe Willocq

Haute Ecole Libre Mosane

[En 1996 paraissait aux éditions P.O.L. Truismes, le premier roman de Marie Darrieussecq. Le succès retentissant de ce roman inclassable a pour ainsi dire réactualisé le fond commun de nos contes les plus connus, ne serait-ce que par la présence des motifs dits « merveilleux » de la métamorphose, du loup et du cochon, ici truie, pour ne citer que ceux-là... Mais s'il paraît difficile, à partir de ces seuls indices, de catégoriser cette œuvre fantastique, au sens todorovien du terme, il n'en est pas moins possible de remarquer la volonté – sans doute ironique – de l'auteure d'y faire référence. La grille d'analyse de Vladimir Propp, adaptée à la contemporanéité de notre sujet, nous permettra-t-elle de découvrir en quoi ce roman, sans véritable structure apparente, conditionne les linéaments de notre lecture et de son fonctionnement ? C'est à ces réponses que notre étude sera dédiée, offrant à cette fresque narrative envoûtante notre propre fascination.]

« Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue¹ »

Vladimir Propp

Introduction

La Morphologie du conte de Propp² a depuis longtemps fait l'objet de commentaires et de prolongements dont le contenu a ouvert, sans conteste, notre vision critique du monde littéraire. Actuellement le véritable intérêt de cette étude réside plus dans sa méthodologie que dans ses résultats. La formule morphologique de Propp, applicable à la plupart des contes, est en soi une tentative

¹ Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, p. 30.

² Ibid.

remarquable de rationaliser ce genre littéraire. Mais elle est limitée à un type d'écrit précis et sa systématisation reste à confirmer. C'est en tout cas ce qu'écrit Claude Lévy Strauss : « Chez Propp, [le formalisme] aboutit à la découverte qu'il n'existe en réalité qu'un seul conte. Dès lors [...] nous savons ce qu'est le conte, mais comme l'observation nous met en présence, non pas d'un conte archétypal, mais d'une multitude de contes particuliers, nous ne savons plus comment les classer³ ». Il n'est cependant pas question ici de reprendre ce résultat et de l'appliquer à un récit dont la trame ressemblerait de près ou de loin à celle d'un conte. Car cette utilisation, en dehors du cursus défini par Propp, n'aurait pas de sens réel. Néanmoins, l'une des bases méthodologiques de cet ouvrage conserve un intérêt tangible pour notre étude. La *fonction*, telle qu'explicitée par l'auteur lui-même, est « l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue⁴ ». D'une certaine façon, la *fonction* jouerait dans l'intrigue un rôle d'articulation entre deux situations narratives. Ce n'est cependant pas ce point de vue que nous adopterons ici. Celui de Claude Lévy Strauss, une fois encore, semble en effet correspondre de plus près à notre projet : « Parmi les trente-et-une fonctions qu'il [Propp] distingue, plusieurs apparaissent réductibles, c'est-à-dire assimilable à une *même* fonction, réapparaissant à des moments *différents* du récit, mais après avoir subi une ou plusieurs transformations.⁵ » Dès lors, cette remarque que nous érigerons en principe méthodologique pourrait-elle s'appliquer à d'autres types de récits où les situations narratives seraient particulièrement difficiles à distinguer ?

Sous certains aspects, *Truismes* de Marie Darrieussecq réactualise le fond commun de nos contes les plus connus, ne serait-ce que par la présence du loup et du cochon, ici truie... Mais s'il paraît difficile, à partir de ces seuls indices, de catégoriser cette œuvre, il n'en est pas moins possible de remarquer la volonté – sans doute ironique – de l'auteur d'y faire référence.

En première lecture, le récit offre une fresque narrative tout à fait fascinante. Elle semble avoir été écrite sans véritable structure et sous l'impulsion d'un élan incontrôlable. En deuxième lecture,

³ Lévy Strauss, Claude, *Anthropologie structurale deux*, p. 159.

⁴ Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, p. 30.

⁵ Lévy Strauss, Claude, *Anthropologie structurale deux*, pp. 163-164.

cependant, on constate un découpage intermittent du texte sous la forme d'un interligne. Afin d'en clarifier la description, nous qualifierons ces parties de texte de *séquences*. Cette acceptation devant être prise non pas au sens linguistique, mais narratif du terme. Il est à souligner, également, que le nombre de pages pour chaque séquence, tout au long d'un livre dont l'organisation apparaît intuitive, est relativement cohérent.⁶

Parmi ces séquences, certaines récurrences sous-jacentes sont à relever. Elles sont liées aux actions subies du personnage principal et construisent un « sous-réseau ». Il n'y a donc pas dans *Truismes*, à proprement parler, présence d'un réseau explicite où les fonctions, à la manière de Propp, articuleraient le récit. Il y aurait, en revanche, et sous forme implicite, des séquences narratives dont la cohérence reste à questionner. Toutefois, les inconvénients d'une désorganisation narrative qui n'est qu'apparente seraient circonvenus par la récurrence des fonctions – sans logique répétée de chronologie –, telles que nous les redéfinissons. Ce ne serait donc plus la succession des fonctions, comme c'est le cas dans l'étude de Propp, mais leur récurrence qui fonderait le récit. Ces fonctions seraient alors ces « contraintes logiques que toute série d'événements ordonnée en forme de récit doit respecter sous peine d'être inintelligible⁷ ».

Cette différence fondamentale d'approche entre l'étude de Propp et la nôtre révèle deux modalités particulières. D'une part, la forme de notre travail ne s'attache pas à une comparaison de plusieurs textes d'un genre voisin, mais à une étude de séquences internes et continues à un seul et même récit. D'autre part, la nature même de *Truismes* s'apparente au *fantastique* dont la définition donnée par Todorov (« le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel⁸ ») modifie notre lecture du récit, d'autant que « l'hésitation est [...] la première condition du fantastique⁹ ». On peut toutefois dire que dans *Truismes* l'hésitation se dépoliarise relativement vite dès que la narratrice

⁶ Voir l'annexe, en fin de document, et les deux tableaux relatifs à l'organisation du roman.

⁷ Bremond, Claude, *Communications : L'analyse structurale du récit*, p.66.

⁸ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, p.29.

⁹ Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p.36.

s'est effectivement changée en truie et que, hésitation ou pas, la nature fantastique du récit perdure.

Dès lors, il est possible d'identifier, à partir de notre définition, quatre fonctions qui se répètent sans lien logique et chronologique apparent, qui s'interpénètrent et qui se tissent, dans la plupart des séquences du récit, en sous-réseaux narratifs. Ceux-ci éviteront sans doute à notre étude la tentation d' « établir une structure profonde et dernière du texte, [...] à multiplier le paradigme de chaque code [pour] lui préférer [la] structuration à [la] structure, [...] le jeu des codes, non le plan de l'œuvre.¹⁰ » En outre, chacune de ces fonctions est liée à au moins un effet stylistique qui lui est propre et que nous tenterons de mettre en lumière.

La transformation

La fonction de *la transformation* et de ses effets charpente littéralement tout le livre. Elle y est présente à chaque page, ou presque, et nourrit de façon continue la trame de l'histoire. Trois mouvements - qu'il serait difficile de fixer dans la chronologie du texte, tant les répétitions, retours et expériences sont nombreux - l'articulent. Ils sont toutefois identifiables : le premier est celui qui conduit à la transformation de la narratrice en truie ; le deuxième à une prise de conscience de cette transformation ; le troisième à des tentatives successives de maîtriser le phénomène de la métamorphose.

De prime abord une joyeuse et naïve inquiétude (« je me suis trouvée incroyablement belle... mais en plus appétissante¹¹ ») traverse les sections deux et trois où les effets bénéfiques de la transformation s'estompent au profit d'une angoisse grandissante. Elle l'est d'autant plus que les modifications corporelles de la narratrice ont trait tant à son aspect extérieur qu'à sa physiologie de femme. L'abondance et l'absence de règles rythment les fausses couches depuis la section trois jusqu'à la section huit où la phase ultime de cette alternance donnera naissance à « six petites choses sanglantes qui remuaient » (*Truismes*, p.97). Jusque-là s'étend également une interrogation profonde sur la nature de cette

¹⁰ Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, p.266.

¹¹ Darrieussecq, Marie, *Truismes*, p.13.

Pour plus de facilité, les renvois à Truismes apparaîtront désormais dans le texte sous la forme : (Truismes, numéro de la page).

transformation dont la narratrice, résolument ingénue, refuse de partager sa conclusion avec le lecteur (« Il est encore trop tôt pour vous dire ce que j'ai vu dans la glace » ; p.44). Cette première phase de la transformation aboutit ainsi à une métamorphose complète de la narratrice en un animal à quatre pattes (« J'étais nue sur le carrelage, mais ma peau était devenue si épaisse qu'elle me tenait pour ainsi dire chaud. » ; p.56) qu'elle est récalcitrante à nommer (« Et là, dans le miroir, j'ai vu ce que je ne voulais pas voir. » ; p.57). Le retour du miroir confirme donc une prise de conscience du passage de l'humanité de l'héroïne à son animalité encore innommable. Comme par effet de réflexion (ou devrions-nous réfraction ?), cet interstice implique un lecteur dans une hésitation réflexive dont il ne peut se départir. En effet, l'omniprésence du « je » s'accompagne par la présence, tout aussi persistante, du pronom démonstratif « ça » et de ses variantes *cela*, *c'* (ex. : *J'étais très fière, ça se voyait sur les photos. Ça se voyait aussi que j'avais grossi, mais pas tant que ça parce que depuis mon avortement j'avais eu des nausées de plus en plus nombreuses et j'avais maigri.* » ; p.32). Suite à cet effet de miroir, l'improbable passage du *je* au *ça* est à mettre en convergence avec l'improbable transformation d'un être humain en truie. Le pronom personnel *je* de la première personne du singulier suit ou précède, suivant les moments, le pronom démonstratif *ça* qui selon Grevisse « s'emploient fréquemment pour désigner un être ou une chose qu'on ne veut ou ne peut nommer avec précision¹² ». Nous sommes, en effet, jusqu'à la section six, dans ce cas de figure où l'incapacité, volontaire ou pas, de nommer explicitement la transformation est relayée au lecteur par ce que l'on pourrait qualifier *un trait stylistique médiateur*. De fait, ce médium langagier participe à l'interrogation du lecteur sur cette part refoulée d'animalité qui, à défaut d'être reconnue et acceptée, engendrerait dans notre humanité un dérèglement et du sens et des sens. Et c'est ce dérèglement qui affecterait, jusque dans la lecture, notre perception de l'histoire contée. Un bel exemple de cette perception altérée dans la narration, et de notre lecture de cette narration, se rencontre dans le passage suivant :

¹² Grevisse, Maurice, *Le Bon Usage -- Grammaire française*, section 671 c, p. 1025.

...j'avais un peu de mal à me reconnaître... ce que j'ai cru voir d'abord, c'est un cochon habillé dans cette belle robe rouge, un cochon femelle en quelque sorte, une truie si vous voulez... Ensuite j'ai cru me rendre compte que ce n'était qu'une illusion d'optique..., que cette impression de groin, et d'oreilles un peu proéminentes, et de petits yeux et tout ça, n'était due qu'à l'atmosphère campagnarde qui se dégageait de l'affiche, et surtout à ces kilos en trop que j'avais (p.77).

Nous y retrouvons d'ailleurs l'hésitation (« *j'ai cru voir... j'ai cru me rendre compte que ce n'était qu'une illusion d'optique... impression* »), chère à Todorov¹³, notre *trait stylistique*, passage du *je* au *ça* et de ses variantes, médiateur entre le récit narré et le récit lu.

Au-delà de cette section six, le même trait stylistique perdure, mais pour rester dans un registre de langue adopté depuis le début du récit, et mimant une narration proche de l'oral. Une fois acquise, l'évidence de cette transformation, pour la narratrice et pour le lecteur, ouvre une double direction (qui traduit d'ailleurs deux attitudes) : la première est celle du cauchemar subi par l'héroïne ; la seconde, la tentative de maîtriser cette transformation.

Si toute cette fonction de *transformation* est un véritable cauchemar, ce dernier varie en intensité au moment où la narratrice se métamorphose complètement en truie (« C'est le pire cauchemar que j'ai jamais fait de ma vie » ; p. 56). Le rêve sanglant, réminiscence d'une cliente égorgée (p.50), annonce la mort du cochon d'Inde de la narratrice (p.70-71) et la rupture avec Honoré. Les rêves et cauchemars dépendent donc directement des événements vécus par la narratrice. Or l'épisode de l'asile (p.101) d'une part, est un véritable cauchemar où l'on rencontre par exemple des scènes de cannibalisme, tempérées il est vrai par la tentative de l'héroïne de manger des livres (« ...derrière les carreaux ébréchés du lavabo j'ai trouvé des livres... une infection, il y en avait jusque dans mon matelas. J'ai essayé de les manger au début, mais c'était vraiment trop sec » ; p.102). D'autre part, on ne peut évidemment pas ignorer que c'est par la lecture que l'héroïne regagne son humanité (« Je me suis mise à lire tous les livres que

¹³ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, p.29.

je trouvais... Je me reposais, mes cheveux repoussaient... j'avais de nouveau ce réflexe de me mettre sur mes pattes arrières.» ; p.103). Et le lecteur de constater avec soulagement que lire peut extirper de l'animal humain son humanité !

La prise de conscience de sa transformation suscite, chez la narratrice, une deuxième attitude, celle qui consiste à vouloir maîtriser sa métamorphose. Après le constat qu'elle est soumise à la volonté de son corps (« C'est mon corps qui dirige ma tête, je ne le sais que trop maintenant » ; p. 26), aux saignées successives en clinique, en passant par un déclic (« Enfin à nouveau il y a eu comme un déclic dans mon cerveau et dans mon corps... » ; p.56) lui permettant de redevenir humaine, la narratrice reçoit également l'aide extérieure d'une dermatologue et de son sérum (« Le sérum de la dermato tenait bon » ; p.70). Plus méthodiques également, les conseils d'Yvan pour se régler sur la pleine lune n'aboutissent pas à un résultat convainquant (« À chaque pleine lune, Yvan allait manger un bout. Il m'avait montré comment adapter mon propre rythme aux fluctuations de la Lune, mais j'y arrivais beaucoup plus mal que lui... Mais le tout était d'y mettre une grande volonté » (p.129). On le constate, l'héroïne soumise à la volonté de son corps inverse la tendance. C'est cette même problématique qui ouvre le début de l'histoire. La difficulté d'écrire y est en premier lieu abordée dans sa dimension matérielle (difficulté de trouver un stylo, de le tenir, de garder un cahier propre et une écriture lisible), puis immatérielle (difficulté de se souvenir, de concentration...). En ce début d'histoire, l'humour cynique qui se dégage d'emblée s'oriente vers le lecteur... « le lecteur chômeur en particulier » (p.10). Et pour clôturer son récit, la narratrice déclare qu'elle écrit « dès que la sève tombe en [elle et que]... sous la lumière froide [elle] reli[t] [s]on cahier » (p.158). L'humanité de la narratrice est donc directement conditionnée à l'acte d'écriture et à celui de sa relecture. Car c'est là que le lecteur invoqué plus haut se distance du lecteur réel. Notre lecture du récit vient après les lectures successives de la narratrice. La distance, à cet instant précis, ne fait plus aucun doute sur cette mise en abyme de l'écrivain et de son acte d'écriture, indissociable d'une relecture à laquelle nous ne pouvons participer qu'à *posteriori*. Conséquence directe de cet effet narratif, le lecteur du début, celui qui aurait pu nous faire sourire, a subi les conséquences d'une évolution à

laquelle il a été soumis - volontairement ou pas, cela reste à déterminer - tout au cours du récit.

En marge de ces trois mouvements existe également un effet de contamination de la transformation. En arrière-plan, les lieux comme la parfumerie, les squares, l'asile... subissent des changements parfois liés à la narratrice et à sa métamorphose progressive, parfois parallèles à ce qu'elle vit. À l'identique, des bouleversements politiques, guerre, épidémie et famines (p.121) s'immiscent dans l'histoire, sans que l'on sache réellement à quoi tous ces changements sont dus ou s'ils sont liés à ce que vit la narratrice. Il en va de même pour les personnes qu'elle côtoie (« ... certains [clients] commençaient à braire, d'autre à renifler comme des porcs, et de fil en aiguille ils se mettaient tous, plus ou moins, à quatre pattes » ; p.26-27) et qu'elle rencontre, Yvan en étant le meilleur exemple (« [Yvan]... m'a dit... un jour on était comme tout le monde, le lendemain on se retrouvait à braire ou à rugir... dans son cas il avait réussi à se régler sur la Lune » ; p.123).

Ces effets de contaminations renforcent en sous-main la fonction de transformation que nous avons étudiée. Et la référence à une certaine réalité glisse, au fur et à mesure que le récit avance, vers la réalité reconstruite d'un espace fictionnel. C'est aussi pourquoi, dans cet univers qui s'affirme progressivement aussi incongru que l'histoire qui nous est narrée, les rencontres constituent une fonction à part entière.

Dès lors, il y a bien une évolution de cette fonction au cours de l'histoire, mais cette progression se fait de manière improbable. Le résultat narratif, qui peut dérouter, crée donc chez le lecteur, une sorte d'effet pygmalion, de prophétie auto-réalisante comme le dirait Rosenthal¹⁴, et qui serait démentie par la nature imprévisible du récit. L'attente, sans cesse réactualisée du récit, aboutit finalement, et dirons-nous, paradoxalement, à la rencontre, cette fois tout à fait prévisible, de la première et de la dernière page, bouclant la boucle d'une écriture, celle de l'auteur, et d'une lecture, celle du lecteur. Le livre reste donc cette pierre angulaire, médiateur et intercesseur d'idées, entre la rencontre de deux altérités : écrire et lire.

¹⁴ Rosenthal Robert & Jacobson Lenore, *Pygmalion à l'école : L'attente du maître et le développement intellectuel des élèves*, 1971.

Les rencontres collectives et individuelles

La rencontre construit véritablement un autre des sous-réseaux du récit. Tantôt plurielle, tantôt individuelle, elle s'amplifie généralement pour multiplier les intrigues. Car tout le récit offre une alternance de résurgences et de disparitions momentanées ou définitives de personnages que croise la narratrice. Or parmi toutes ces rencontres, certaines se situent aux articulations essentielles du livre en y apportant les dispositifs d'évolution du récit et de l'héroïne. Pour en clarifier la nature, il faut regrouper deux types de rencontres : les rencontres collectives et individuelles.

Au départ, la société dans laquelle vit l'héroïne semble bien proche de la nôtre. Les références au travail (p.10) et au « mi-temps payé presque la moitié du SMIC » (p.12) y contribuent *a fortiori*. Néanmoins clients et clientes se succèdent à la parfumerie pour jouir des services sexuels de la narratrice qui s'acquitte bon gré mal gré de ses tâches suivant les états plus ou moins avancés de sa métamorphose. Tous sont là pour en profiter. La fonction de *rencontres collectives* est de fait présente dans le récit pour le contextualiser. Le décor ainsi créé offre en arrière-plan un tissu social pour le moins particulier et que le lecteur ne met pas longtemps à deviner fictionnel. Dans cet univers, les rapports sociaux que les personnages du roman entretiennent entre eux sont dévoyés et il est rapidement évident que la fiction ne rejoint pas la réalité. Elle la copie, l'amplifie, s'en éloigne. Or si la fonction de *rencontres collectives* correspond à la mise en place d'un décor social fictif, qu'en est-il pour les rencontres individuelles ?

Il n'est plus question ici de peindre un décor de relations sociales, mais de faire avancer les intrigues du roman. Néanmoins la difficulté de situer ces progrès se rencontre également dans la narration elle-même. L'un des effets stylistiques qui y contribue est l'asyndète (*absence de liaison entre syntagmes et propositions*). En effet, elle offre une très grande liberté narrative à l'écrivain.

Le marabout m'a donné sa carte, il m'a dit de revenir le voir si ça continuait. Nous avons sympathisé. Le marabout riait beaucoup parce que la différence de nos couleurs, lui si noir et moi si rose maintenant, le mettait de bel appétit. Il fallait toujours qu'on se mette à quatre pattes devant la glace, et qu'on pousse des cris d'animaux. Les hommes sont tout de même étranges (p.44).

Le texte peut passer allègrement d'une action (« Le marabout m'a donné sa carte ») à un avis personnel (« Nous avons sympathisé »), à un retour sur la relation de la narratrice avec le marabout, à finalement une généralisation pleine d'un humour pour le moins décalé. Et ceci sans un seul mot de liaison entre les phrases de cet extrait. Une bonne partie du récit est de même facture et les rencontres individuelles qui s'enchaînent semblent également soumises à cette irrésistible liberté narrative. Elles y apportent toutefois les dispositifs d'évolution de la narration :

- le « directeur de la chaîne » (p.11) offre à la narratrice un emploi, donc une position sociale ;
- la rencontre avec Honoré (p.12) mime une vie de couple pour le moins tourmentée ;
- la rencontre avec la dame « chaman » (p.20) éveille les interrogations de la narratrice ;
- le marabout africain, qui fait suite à la dame « chaman », dépasse l'interrogation en tentant de trouver un remède à ses transformations ; mais il fait plus que cela puisqu'il stimule la métamorphose en *pinçotant* la narratrice, laquelle se retrouve avec un bleu qui évoluera en mamelle... ;
- la dermatologue apporte un remède scientifique à la narratrice ;
- Edgar donne dimension politique de l'histoire (p.69) ;
- le curé (p.78), dont le rôle est limité, apporte brièvement au récit une référence religieuse ;
- l'homme de ménage de l'hôtel (p.93), travailleur immigré et illégal, n'est qu'un intermède avant la suite de l'histoire ;
- Marchepiède (p.121) le fanatique se débarrasse du président Edgar, contaminé par les effets de la métamorphose ;
- le directeur de chez Loup-Y-Es-Tu (p.121), Yvan, représente l'alter ego de la narratrice, une sorte de miroir heureux d'un bonheur condamné à ne pas durer ;
- la mère (p.152), que la narratrice tue, lui permet de trouver un refuge, une sorte d'équilibre entre deux états.

Ces personnages, aux implications narratives multiples, ouvrent une large palette d'interprétations possibles. Prenons par exemple l'entrée de jeu du marabout africain qui, dans son identité première, cristallise la dimension magique du récit. Par rapport aux autres intervenants, il est extérieur, socialement et culturellement,

mais aussi authentique dans le stéréotype que la société occidentale se fait de sa représentation. À proprement parler, il ne joue pas le rôle de déclencheur, mais de catalyseur. Il accompagne la métamorphose du personnage principal du roman et la confronte à la dualité de son identité. Si jusque-là le récit angoissant de la métamorphose dont on ne sait à quoi elle aboutit s'intensifie, l'arrivée du marabout accompagne également, et de façon explicite, l'interrogation du lecteur (« Il m'a passé des onguents sur le corps, il m'a pour ainsi dire auscultée, on aurait dit qu'il cherchait quelque chose » ; p.42). C'est en cela que le mystère de la transformation devient la question centrale du livre. Finalement l'arrivée du marabout infléchit le continuum de la narration et confirme la transformation de l'héroïne en truie. Elle réoriente le récit dans sa dimension magique et éclaire la nature profonde d'une métamorphose qui ne se limite pas à celle du personnage principal, mais à tout le roman, de fait inclassable. De même la nature hybride de l'histoire mêle avec bonheur le caractère merveilleux du conte et la perplexité curieuse du lecteur. Le dérèglement des êtres, dérèglement au sens physiologique, des événements et des péripéties débouche, pour la narratrice, sur un cauchemar, celui de n'être pas ce qu'elle est, celui d'être ce qu'elle n'est pas.

Toujours est-il que les autres protagonistes apparaissent dans la chronologie du récit et y reviennent parfois sans prévenir. Leur nature correspond à une dérivation de la fonction *rencontres individuelles* et rejoint en cela la construction d'intrigues. Or certaines de ces rencontres individuelles sont étroitement liées : c'est le cas, par exemple, du marabout qui donne l'adresse d'Yvan à la narratrice (p.122). D'autres par contre sont aléatoires, comme celle d'Honoré, de la dame chamane, de Marchepiède.... En réalité, le fil de leur apparition construit une dynamique du récit dont la logique est là pour dessiner, sur la trame des rencontres collectives, une direction narrative.

La fonction de *rencontres collectives et individuelles* répond donc au double souci de construire l'arrière-plan fictif d'une société en phase avec l'évolution de la narratrice et d'en tracer les points de rencontre vers son destin personnel. Or entre les relations de la narratrice avec la collectivité et avec les individus s'imisce une autre fonction, celle de la *sexualité*.

Sexualité

Elle relie les précédentes fonctions de la transformation et de la rencontre par une exploration des possibilités sexuelles de l'être humain. Car de ce point de vue rien ici n'est banal. Des relents de prostitution plus ou moins consentie, et par la suite plus ou moins désirée, la narration explore sans discontinuer les interfaces sexuelles possibles et imaginaires d'un personnage soumis aux changements continuels de son corps et de ses pulsions. Or, dans cette profusion éclectique de pratiques sexuelles, l'un des effets souvent affiché est celui du non-dit. Beaucoup ont trait aux errements sexuels de l'héroïne (« 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 » ; p.15) ; d'autres aux lieux visités (« On peut bien gagner sa vie à *l'Aqualand...* » ; p.13). Si comme le dit Umberto Eco « le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc...¹⁵ », les non-dits font appel au lecteur qui les identifie mentalement. De cette phase d'identification suit celle de la reconstitution (de ce qui n'est pas dit), le lecteur faisant alors partie intégrante du processus narratif de l'histoire. Or la subtilité du procédé met à contribution la part active, voire imaginative du lecteur, lequel est explicitement invoqué par la narratrice dès les premières pages (« Je supplie le lecteur, le lecteur chômeur en particulier, de me pardonner ces indécentes paroles. » ; p.12). L'humour cynique, qui fait sourire et grincer à la fois, est l'un des effets les plus évidents de cet exercice de style. Toutefois, c'est en fin de livre, au moment où la narratrice rencontre Yvan, que le procédé du non-dit est clairement réactivé. Il ne fonctionne plus cependant, car le lecteur prétexté n'est plus identifiable avec le lecteur invoqué aux premières pages (« Bon, après, vous connaissez la suite. » ; p.114). Bien entendu, la suite, nous ne la connaissons pas. Et le jeu subtil qui a nous fait participer à la narration de l'histoire, en tant que lecteurs, crée tout à coup une distance qui nous met hors jeu, un peu comme si nous ne pouvions plus que suivre, cette fois, ce qui nous est conté.

¹⁵ Eco, Umberto, *Lector in Fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, p.29.

On le constate avec cet exemple, le procédé du non-dit « renouvelle la sensibilité linguistique des lecteurs par des procédés qui dérangent les formes habituelles et automatiques de leur perception¹⁶ ». Mais ce procédé ne se limite pas à la fonction de *sexualité*. Or cette dernière, en dehors des outrances sexuelles, débouche sur deux motifs récurrents, les cycles menstruels de la narratrice et les fausses couches.

Avec ses changements, la narratrice découvre la difficulté de faire face à certaines transformations organiques. Les menstrues et leur cycle changeant, visiblement, confirment le dérèglement de sa physiologie en pleine mutation. Elles sont aussi incontrôlables que le reste de la narration qui suit les circonvolutions d'une histoire en devenir. Plusieurs fausses couches en résultent jusqu'à la naissance de « six petites choses sanglantes qui remuaient » (p.96) et qui ne survivront pas. Si les *petites choses sanglantes* restent dans le domaine du difficilement identifiable, il en va de même pour l'histoire dont on ne devine ni le but ni la fin, du moins en partie puisque la fin rejoint le début de l'histoire. Et c'est parce que ces dimensions demeurent, somme toute, occultées qu'elles sont livrées à l'interprétation de chacun.¹⁷

Enfin, si le but de l'histoire nous échappe peut-être, il n'en reste pas moins qu'une autre fonction y répond, dans sa déclinaison narrative, s'apparente à notre interrogation de lecteur puisqu'il s'agit de la fonction de l'*errance*.

Errance

La fonction de l'*errance* s'articule selon trois types de lieux. Les premiers ont trait à l'humanité de la narratrice (la parfumerie, l'appartement d'Honoré, un café, à l'hôtel, à l'église...); les deuxièmes à son animalité (le square, les égouts, la crypte de la cathédrale, la forêt...); les troisièmes à un état intermédiaire (dans la rue, chez le marabout, à l'asile, chez Yvan, à la campagne, à la ferme de sa mère...). Certes les choses ne sont pas aussi simples que nous voudrions le croire puisqu'il arrive à la narratrice, par

¹⁶ Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, p. 44.

¹⁷ Certains éditeurs potentiels de *Truismes* avaient demandé à Marie Darrieussecq de changer la fin de son roman, estimant sans doute que cette fin n'en était pas une ! (*Marie Darrieussecq parle des Éditions P.O.L.*, p.43).

exemple, de se transformer en truie chez Honoré et de retrouver forme humaine au square. Toutefois les dispositions précédemment formulées répondent à un besoin narratif d'adéquation avec le cheminement de la narratrice. À l'image de cette progression, la tendance générale serait de trouver un lieu en rapport avec la nature, quand l'équilibre de la métamorphose penche du côté animal, et un lieu en rapport avec la civilisation, quand le penchant humain s'affirme. Entre les deux, le vague et le flou côtoient effectivement des voisinages pour le moins particuliers, comme l'asile ou les égouts. De fait se dessine une topologie qui suit les mouvements d'humeur du personnage principal selon trois orientations.

La première orientation, de la deuxième à la septième section, limite le champ d'action de la narratrice à la parfumerie, à *l'Aqualand*, à l'appartement d'Honoré et au lieu de vie du marabout. La deuxième orientation, de la huitième à la dixième section, à un grand nombre de lieux : square, égouts, hôtel, rue, Palais, prison... La troisième orientation, de la onzième à la quatorzième section, décline encore d'autres lieux : chez le marabout, dans la cathédrale, dans la crypte, dans les rues, chez Yvan, à l'étranger, au zoo, dans un camion frigo, les égouts, le musée d'histoire naturelle et finalement la ferme.

Ces trois orientations dépendent de la première fonction et du degré de transformation de la narratrice. Si la première correspond au lent mouvement vécu de sa métamorphose, la deuxième plonge, figurativement parlant, dans des lieux d'errance caractérisés, allant jusque dans les égouts, rejets et déjections de la société. La narratrice ayant passé le plan d'une métamorphose complète, son indécision, quant à la forme humaine ou animale qu'elle doit envisager, la livre donc aux affres de son appartenance ou de son ostracisme d'une société dans laquelle elle ne peut plus se situer physiquement et géographiquement. La troisième orientation s'ouvre alors vers une tentative de rencontrer un mode de survie acceptable. Autrement dit, l'errance aboutit à un lieu de compromis où la narratrice dispose, en fonction de son état de femme ou de truie, d'une habitation ou d'une forêt. Or si cet aboutissement devait être envisagé, l'errance se transformerait alors en quête dont les prémices s'avèrent prosaïques (« Je cherchais du travail » ; p.12). Elle le serait moins si nous envisagions les deux premiers mots de cette proposition *Je*

cherchais qui nous renverrait au complément d'objet direct dont nous serions, nous lecteurs, les inventeurs. Car au-delà du *comment* dont nous sommes témoins, la question absente (ou presque...) de l'histoire se pose par le *pourquoi* de la transformation ? Il y aurait ici autant de réponses que de lecteurs, ce qui en fin de compte traduirait par une évidence, ou devrions-nous dire « truisme », le profond génie de ce roman.

Conclusion

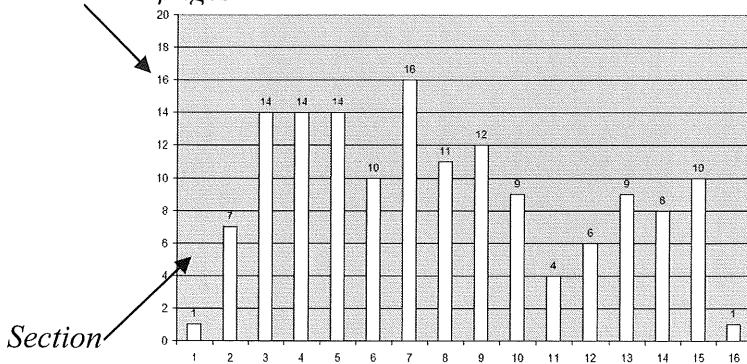
À la différence de Propp, les fonctions dans *Truismes* ne construisent pas la linéarité du récit. Elles ne s'y succèdent pas comme c'est le cas pour le conte. En réalité, elles subissent la force centripète de l'énonciation en « je » qui donne naissance à un processus de récurrences tissant des sous-réseaux spécifiques à chaque fonction. Cette écriture ne serait donc pas le résultat d'un travail planifié, mais d'une logique intuitive. C'est pourquoi ces quatre fonctions - *transformation, rencontre, sexualité, errance* - réapparaissent dans chaque séquence du récit. Individuellement, elles présentent de multiples niveaux de lecture, mais collectivement elles donnent au récit une assise qui mène le lecteur, en réaction avec l'énonciation, à une certaine intimité avec le texte. Cette familiarité présente l'avantage d'une proximité de lecture et le désavantage d'une promiscuité dont le résultat serait la contamination d'une métamorphose textuelle. Toutes les fonctions, dans leurs intrications respectives, la subiraient et tout lecteur dans son approche du texte l'endurerait également. D'observateurs attentifs, nous acquerrons finalement, par la présence des fonctions et de cette contagion à niveau multiple, le statut de voyeurs. Car si le lecteur invoqué en début de récit en est exclu en fin, seule lui reste la conscience d'avoir accompagné la narratrice dans une histoire présentée comme terminée dès la première page. Or non seulement l'histoire ne l'est pas en dernière page, mais les interprétations sur le devenir de l'héroïne restent totalement ouvertes. Notre faim de fin ne peut donc pas s'y satisfaire, laissant à notre solitude de lecteur l'attrait d'une prochaine et insatiable lecture.

Annexe

(1) Équilibrage des sections (*dans son édition P.O.L.*)

En abscisse est consigné le nombre de pages par section, en ordonnée le nombre de pages.

Nombre de pages



(2) Sections du livre (dans son édition P.O.L.)

Ordre des sections	Début des sections	Fin des sections	Nombre de pages par section
1	9	10	1
2	10	17	7
3	17	31	14
4	32	46	14
5	46	60	14
6	60	70	10
7	70	86	16
8	86	97	11
9	97	109	12
10	109	118	9
11	118	122	4
12	122	128	6
13	128	137	9
14	138	146	8
15	147	157	10
16	157	158	1

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland. *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

Bremond, Claude. *Communications : L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966.

Compagnon, Antoine. *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

Darrieussecq, Marie. *Truismes*, Paris, P.O.L., 1996.

Eco, Umberto. *Lector in Fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset et Fasquelle, (traduction française), 1985.

- Fanny Clouseau et Karine Le Bricquoir. *Marie Darrieussecq parle des Éditions P.O.L.*, Paris, Presses Universitaire de Paris 10, « Entretiens », 2006.
- Grevisse, Maurice. *Le Bon Usage -- Grammaire française*, édition refondue par André Goosse, DeBoeck-Duculot, Paris - Louvain-la-Neuve, 13^e édition, 1993-1997.
- Levi Strauss, Claude. *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973.
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, « Points », (1928)1970.
- Rosenthal Robert & Jacobson Lenore. *Pygmalion à l'école : L'attente du maître et le développement intellectuel des élèves*, Bruxelles, Casterman, trad. de l'américain par Suzanne Audebert et Yvette Rickards, 1971.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points », 1970.