

## Genre féminin et performance : implications du « je » comme « jeu » dans *Truismes*

Michèle Schaal

À Rome en 2007, Marie Darrieussecq présente une communication intitulée « Je est unE autre. » Bien que l'auteure traite de l'autofiction, son hypothèse lors de cette intervention peut s'étendre à l'emploi littéraire de la première personne dans son roman *Truismes*, en raison de sa profonde intertextualité. Dans le récit, 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 son existence de truie 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 ainsi 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 lui-même en raison de l'intertextualité qui le qualifie, puisque la narratrice alterne diverses perspectives littéraires. Nous étudierons ensuite les implications socio-littéraires de la théâtralité du « je » (ultra)féminisé, et comment Darrieussecq (se) joue de celles-ci. Enfin, nous examinerons de quelle manière l'écriture performative du roman engendre le démantèlement des fonctionnements genrés, tant artistiques que sociaux, et la conscientisation des lecteurs quant à ces derniers.

### Performance littéraire

La nature profondément intertextuelle de *Truismes* n'est plus à établir, divers théoricien-nes-s de Darrieussecq l'ont comparé, entre autres, à Kafka, Ovide, Homère, etc.

Pour notre argument en particulier, nous nous limiterons à la dimension purement esthétique de l'intertextualité, autrement dit aux *topoi* et registres de langue qu'impliquent les genres littéraires empruntés par l'auteure. A nouveau, établir une liste exhaustive de ceux abordés dans *Truismes* relèverait d'une étude particulière, nous nous en tiendrons donc aux plus pertinents et ceux particulièrement genrés.

Dans son ouvrage *Gender Trouble*, Judith Butler définit la performativité du genre comme « ... a *stylised repetition of acts.* » (179) Bien qu'évoquant une pratique socio-corporelle, nous étendrons 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/ou de les subvertir et, 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. Bien qu'aucun genre littéraire ne relève du monolithisme pur, les classifications thématiques et typologiques des œuvres révèlent qu'il existe certaines structures, *topoi* et registres spécifiques, inégalement genrés<sup>1</sup>, que la narratrice personnifie successivement. Par exemple, le « je » reproduit notamment l'épopée, un « ... long poème à la gloire d'un héros qui mêle souvent le surnaturel et le merveilleux au récit des exploits et des hauts faits. » (Jarrety 167) *Truismes* reproduit 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. 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 *topoi* 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) et dans le cas du picaro en particulier « ... le narrateur raconte à la

---

<sup>1</sup> Dans le *Deuxième sexe*, 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. » Paris : Gallimard, 1949. Print. 40

première personne ses nombreuses aventures sans souci de les relier. » (Jarrety 378) 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 de l'asile et sa cachette dans la cathédrale. De même, la succession des évènements 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, surtout au travers des refrains « je n'ai jamais eu d'opinions bien précises en politique » (*Truismes* 61 *et passim*) et « je n'ai pas fait d'études. » (*Truismes* 66 *et passim*) Tout comme Darrieussecq joue de « *la fonction idéologique* » du narrateur, car les commentaires du « je » prennent fréquemment une « forme didactique » (Genette 263) : les *leitmotive* « mais à l'époque » (*Truismes* 26 *et passim*) ou « je comprends maintenant que » (*Truismes* 46 *et passim*), et l'emploi fréquent du conditionnel passé reproduisent le *topos* de la compréhension *a posteriori* qui caractérise les *Bildungsromane*.

La narratrice personnifie aussi des rôles féminins plus conventionnels tels que de l'héroïne gothique<sup>2</sup> 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 » narrant conserve une certaine ingénuité lors des descriptions explicites *a posteriori* : « ... je supplie les lecteurs sensibles de ne pas lire ces pages. Je me

---

<sup>2</sup> « ... this threat of obliteration by the female self – whether through psychological abuse, physical incarceration, or actual murder – is something which informs ... female Gothic. » Avril Horner and Sue Zlosnik. “Female Gothic.” *Teaching the Gothic*. Ed. Anna Powell and Andrew Smith. New York: Palgrave Macmillan, 2006. Print. 114

suis mise à avoir très envie, pour appeler les choses par leur nom, d'avoir des rapports sexuels. » (*Truismes* 37) Toutefois, cette naïveté pourrait, à nouveau, représenter une performance littéraro-genrée additionnelle. Naturellement, le roman se fait l'écho de la science fiction puisque *Truismes* se situe dans un futur proche, trahi par la présence proleptique d'euros et d'« *Internet Cards* ». 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. » (*Truismes* 148) Enfin, vers la fin du roman, interviennent le conte de fées, avec la rencontre et l'ascension sociale via 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. » (*Truismes* 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 *topoï* (genrés) 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-préciosité : « 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 trouvées choquées de bien vouloir m'en excuser » (*Truismes* 10) ; nous constatons un glissement vers une écriture lyrique de la nature, un certain prosaïsme lors de la fréquentation des clochards et enfin, et ironiquement, vers des accroches familières au lecteur telles que « je vous jure » (*Truismes* 96 *et passim*), « je vous demande un peu » (*Truismes* 44 *et passim*), « c'est moi qui vous le dis » (Darrieussecq 126 *et passim*) lorsque la narratrice se retrouve dans un milieu social élevé, sans doute pour souligner 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 (« Aucune évidence » 78) et Jeannette Gaudet (« Dishing the dirt » 186), participent à notre avis de 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. » (« Des livres sur la liberté » 109) 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. (Concannon et Sweeney) 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 distancié du je-narré ? Cette interrogation provient également du caractère essentiellement indécidable du roman comme le souligne Rodgers. (« Entrevoir l'absence... » 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. » (« Je est unE autre. ») 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 et rappelle ainsi 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 et aux différences sexuelles.

### Performance genrée

La performativité littéraire de *Truismes* se double d'une dimension genrée 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 : « 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*. » (« Je est unE autre. ») L'écrivaine tente donc de contourner l'androcentrie de la langue française, constatée par Beauvoir, Luce Irigaray et Hélène Cixous. Toutefois *Truismes* révèle également les possibilités et les limites du « je » au féminin car, selon Butler,<sup>3</sup> ce prénom ne peut totalement échapper aux structures genrées 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. » (« Des livres sur la liberté » 114) Par le

---

<sup>3</sup> “I am not outside the language that structures me, but neither am I determined by the language that makes this “I” possible.” Judith Butler. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Print. xxiv

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 « ... deliberately execute[s] “the supreme act of subjectivity” by [her] practice of expressing [herself] with the subject pronoun *je* » (62), nous trouvons cette subjectivisation intégrale dubitable, car comme affirme l'auteure : « ... cette femme est engluée dans ce que j'appelle des truismes, les clichés, les ondit 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. » (« Des livres sur la liberté » 109) En effet, et en particulier jusqu'à sa première disparition dans le 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 » (*Truismes 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 (genrées). L'un des exemples les plus évidents demeure la répétition fidèle du discours des magazines 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*. » (*Truismes 47*) Selon Naomi Wolf, les 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 et certains des clients des adjectifs « saine » (*Truismes 15 et passim*) et « appétissante » (*Truismes 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. » (*Truismes* 34) La vieille cliente, les médecins, le directeur de la parfumerie, Edgar et ses sbires imposent leur regard et leurs discours genrés à la voix narrative, même Yvan, jusqu'à un certain point, car « [i]l disait que c'était formidable d'avoir deux modes d'être, deux femelles pour le prix d'une en quelque sorte.» (*Truismes* 129) De même certains genres littéraires invoquent une écriture particulière du féminin, notamment les contes de fées, les récits gothique et érotique féminins 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 envers la subjectivité féminine, hante la littérature, la psychanalyse, la théorie du genre et la philosophie des 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles. Joan Riviere, Beauvoir, Jacques Lacan, Butler, et récemment Virginie Despentes ont tous débattu du caractère essentiellement artificiel de la féminité. Selon Butler, « [t]here is no gender identity behind the expressions of gender; that 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 affirme que cette théâtralité de la féminité est imposée aux femmes et révèle ainsi les inégalités sexuelles sociales.<sup>4</sup> *Truismes* semble

---

<sup>4</sup> “Femininity as spectacle is something in which virtually every woman is required to participate [and] ... the inescapability of judgment itself, reflects gross imbalances in the social power of the sexes.” Sandra Lee Bartky. “Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power.” *Writing on the Body: Female Embodiment*

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 l'Aqualand, certains clients la frappent et Marchepiède 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 du féminin/de la féminité car la narratrice doit y incarner une sexualité, passive ou active, déterminée par le 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 souvienne de pousser exactement les mêmes cris qu'avant. Il fallait aussi que je me souvienne des clients qui aimaient que je crie et des clients qui n'aimaient pas que je crie. »

(*Truismes* 38-42)

*Truismes* multiplie les espaces théâtraux où le « je » joue le « jeu » de la féminité : avec Honoré, l'homme de ménage, les clochards et Yvan, elle se soumet à une certaine domesticité ; en politique elle devient l'égérie d'Edgar ; même la nature et la ferme demeurent un espace théâtral pour le « je » puisque la narratrice y joue à la truie. Et, 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 : « “persons” only become intelligible through becoming gendered in

---

*and Feminist Theory*. Ed. Katie Conboy, Nadia Medina and Sarah Stanbury. New York, NY: Columbia UP, 1997. Print. 140

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 » (*Truismes 73 et passim*). Dès que cette dernière se détache de l'idéal corporel féminin et humain, et ainsi d'un rôle genré traditionnel, elle devient inintelligible aux yeux des autres protagonistes, à l'exception d'Yvan qui partage sa condition. En effet, ni Honoré ou le Marabout ne l'aperçoivent au square, ni les clochards, ni elle-même d'ailleurs, 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 prompte la narratrice à constater : « Ça commençait à faire beaucoup, tous ces gens qui ne voulaient pas me reconnaître. » (*Truismes 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 *topos* de manière comique car un marabout déclare n'avoir « ... jamais vu un cochon dans un tel état. » (*Truismes 145*) Ce *leitmotiv* de la méconnaissance métaphorise véritablement l'injustice sociale engendrée par la différenciation qualitative des genres et des sexes. Darrieussecq affirme d'ailleurs que l'inintelligibilité de sa narratrice provient de sa conscientisation quant aux fonctionnements sociaux sexuées : « [c']est une société qui l'acceptait en tant qu'objet de consommation mais ne peut pas l'accepter en tant que femme libre et pensante. » (« Des livres sur la liberté » 111) Par conséquent, le « je » féminisé narratif et protéiforme permet de démanteler les structures narratives, sociales et performatives du genre.

## Performance symptomatique

Selon Susan Bordo, l'étiologie des maladies « traditionnellement féminines » telles que l'hystérie et l'anorexie, révèle que ces afflictions traduisent de manière psychosomatique excessive les impératifs historico-socio-culturels de la féminité.<sup>5</sup> A 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. En plus de la déstabilisation du « ... processus de signification » que constate Rodgers (« Aucune évidence » 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, » (« Des livres sur la liberté » 111) et cette surenchère aux multiples aspects devient, selon nous, l'étiologie des pratiques littéraires et sociales genrées : en reproduisant ainsi les symptômes genrés à l'excès, Darrieussecq démantèle le dysfonctionnement social et la réalité des inégalités sexuelles. Isabelle Favre remarque judicieusement que cette technique responsabilise les lecteurs autant qu'elle les positionnent en voyeur (169-170) et Gaudet souligne qu'ils se retrouvent aussi forcés d'endosser la vision patriarcale de cette société. (« Dishing the Dirt » 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, 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. » (*Truismes* 12) La fête du millénaire se révèle elle aussi significative puisque la narratrice interprète la douleur des victimes sacrifiées

<sup>5</sup> “... in these disorders the construction of femininity is written in disturbingly concrete, hyperbolic terms: exaggerated, extremely literal, at times virtually caricatured presentations of the ruling feminine mystique.” Susan Bordo. “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, NY: Columbia UP, 1997. Print. 94

comme un « manque d'habitude » ou « un coup de fatigue. » (*Truismes* 113) Dans les deux cas, l'ingénuité genrée excessive du « je » prévient sa compréhension des jeux de pouvoirs socio-économico-sexuels réellement à l'œuvre. Pourtant, ce même hyperbolisme de la naïveté et de la féminité permet de dévoiler, aux lecteurs, le sexism et l'injustice des structures sociales dans *Truismes*.

La performance de l'excessivité corporelle participe également au démantèlement des structures sociales du genre. Pour Bordo, l'étiologie des maladies « féminines » citées plus haut s'assimile à une dangereuse forme de protestation psychosomatique. (99) Dans le roman, la métamorphose en truie intervient effectivement systématiquement lorsque le « je » tente de se conformer ou de renouer avec la performance féminine qu'attend d'elle la société et provoque ainsi rejet et/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, de la conception de la femme comme destinée à la fois à la consommation sexuelle et carnivore. A l'instar de Butler, *Truismes* démontre aussi l'impossibilité d'incarner<sup>6</sup> 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 des ses pratiques discriminatoires et/ou de l'objectification et animalisation du sexe/genre féminin.

En réalité, le regard et l'acte de se mirer représentent des *leitomotive* supplémentaires dans *Truismes*. En effet, des premières pages du roman jusqu'à sa vie avec Yvan, la narratrice

---

<sup>6</sup> “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.” Judith Butler. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Print. 179

s'observe à plusieurs reprises pour constater son adhésion aux normes humaines et de beauté féminine, ou déplorer leur perte, comme le souligne Shirley Jordan. (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 97), confortant donc ce thème de la mé- ou reconnaissance évoqué plus haut. De même, cette spécularité 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 : « C'est dans leurs yeux que j'ai vu que j'avais 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 spéculum 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 Virginie Despentes ou Claire Legendre ? En effet, à l'inverse d'une condamnation explicite des structures et fonctionnements sociaux et littéraires du genre, ces auteures le mettent à nu en retranscrivant fidèlement ses effets directs. Ainsi dans *Truismes*, le « jeu » de truismes genrés, l'excessivité « truistique » du « je, » agissent comme un spéculum, une manière pour Darrieussecq de dévoiler les fonctionnements latents de la société et de la littérature, comme elle l'exprime : « Je veux ouvrir des yeux sous les yeux des lecteurs, des oreilles sous leurs oreilles, une nouvelle peau sous leur peau. A 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 paragon de la féminité sociale et littéraire

stéréotypée, ne nous ouvre-t-elle pas les yeux sur la conception naïve que nous possédons (encore) des genres/sexes ?

Dans son premier roman *Truismes*, Marie 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 et/ou du genre féminin qu'elle incarne. Pour Butler, la performance du genre se définit également par sa sempiternelle répétition, un acte itératif où peut intervenir la subversion. 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 spéculum de la théâtralité du genre sexué et des genres littéraires. Bien que le roman défuble 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 ne nous confronte-t-elle pas à nos truismes du genre, ne nous force-t-elle pas à les affronter afin de pouvoir (enfin) les réarticuler ?

*Indiana University, Bloomington*

*Frankreich-Zentrum der Freien Universität Berlin*

## WORKS CITED

- 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, NY: Columbia UP, 1997. 129-54. Print.
- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième Sexe*. Paris : Gallimard, 1949. Print.
- 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, NY: Columbia UP, 1997. 90-110. Print.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Print
- Concannon Amy et Kerry Sweeney. Entretien avec Marie Darrieussecq. *Site Marie Darrieussecq* : University of Rhodes Island, mars 2004. Web. 07 Sept. 2009.
- Darrieussecq, Marie. « Je est unE autre. » *Site Marie Darrieussecq* : University of Rhodes Island, n.d. Web. 07 Sept. 2009.
- . *Truismes*. Paris : P.O.L., 1996. Print.
- Cixous, Hélène. *Entre l'écriture*. Paris : Des femmes, 1986. Print.
- Despentes, Virginie. *King Kong Théorie*. Paris : Grasset, 2006. Print.
- Favre, Isabelle. « Marie Darrieussecq ou lard de la calorie vide. » *Women in French Studies* 8 (2000): 164-76. Print.
- Gaudet, Jeannette. « « Des livres sur la liberté »: Conversation avec Marie Darrieussecq. » *Dalhousie French Studies* 59 (2002): 108-18. Print.
- "Dishing the Dirt: Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes*" *Women in French Studies* 9 (2001): 181-92. Print.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. Print.
- Horner, Avril and Sue Zlosnik. "Female Gothic." *Teaching the Gothic*. Ed. Anna Powell and Andrew Smith. New York: Palgrave Macmillan, 2006. 107-20. Print.

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. Paris : Kimé, 2007. 285-99. Print.

Jarrety, Michel, ed. *Lexique des termes littéraires*. Paris : Librairie Générale Française, 2001. Print.

Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Les éditions de minuit, 1977. Print.

Jordan, Shirley. “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 UP, 2002. 142-53. Print.

Lacan, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. » *Ecrits I*. Paris : Seuil, 1966-1999. 92-99. Print.

Lacan, Jacques. « La signification du phallus. » *Ecrits I*. Paris : Seuil, 1966-1999. 163-74. Print.

Miller, Becky et Martha Holmes. *Entretien avec Marie Darrieussecq. Site Marie Darrieussecq* : University of Rhodes Island, décembre 2001. Web. 07 Sept. 2009.

Rodgers, Catherine. « Aucune évidence : les truismes de Marie Darrieussecq. » *Romance Studies* 18. 1 (2000) : 69-81. Print.

--- « « Entrevoir l'absence des bords du monde » dans les romans de Marie Darrieussecq. » *Nouvelles écrivaines: nouvelles voix ?* Ed. Nathali Morello and Catherine Rodgers. Amsterdam: Rodopi, 2002. 83-103. Print.

Riviere, Joan. “Womanliness as Masquerade.” *International Journal of Psychoanalysis* 10, (1929). 303-13. Print.

Sarrey-Strack, Colette. *Fictions contemporaines au féminin : Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*. Paris : L'Harmattan, 2002. Print.

Sauble-Otto, Lorie. "Writing to Exist : Humanity and Survival in Two *fin de siècle* Novels in French." *L'Esprit Créateur* 45.1 (2005): 59-66. Print.

Wolf, Naomi. *The Beauty Myth: How Images of Beauty are used against Women*. New York: W. Morrow, 1991. Print.