

ZOFIA LITWINOWICZ-KRUTNIK

Université de Varsovie / Université de Gdańsk

Quête du corps, quête du langage. Corps féminin déformé, animalisé, grotesque : *Truismes* de Marie Darrieussecq

Quest for the body, quest for language.

Deformed, animalized, grotesque female body:

Truismes of Marie Darrieussecq

Abstract: This article aims to examine the representations of the deformed and animalized female body in Marie Darrieussecq's *Truismes* (1996) through the analysis of the grotesque metamorphosis of the narrator into a sow, a symbol of the reduction of women to their corporeality, their alienation and dehumanization in a patriarchal and consumerist society. The article explores the deformation of the body through the lens of the grotesque, then the dialectics between the human and the inhuman, and finally the potential for reclaiming both the body and language. Drawing on the theories of Pierre Bourdieu and Hélène Cixous, as well as the works of Bakhtin and Levinas, the article demonstrates how the narrator of *Truismes* attains a body-as-subject, capable of reinvention, and how her metamorphosis, far from being mere degradation, becomes a space for reclaiming both the body and language.

Keywords: female body, corporeality, language, animalization, grotesque

Dans une société focalisée sur l'image et saturée par les médias, le corps devient lui-même un objet de regard et de jugement. Le corps féminin en particulier se trouve sur-sexualisé, surmédiatisé et surexposé. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les discours artistiques, philosophiques et médicaux présentent souvent la femme comme sensible, mélancolique, encline au somnambulisme et, avant tout, lascive, libidineuse,

sensuelle, lubrique : *madwoman in the attic* selon le titre d'une référence classique aujourd'hui¹. Au XX^e siècle, à cela s'ajoute l'hyperpolitisation du corps féminin, qui devient vecteur d'une quête et construction identitaires, ainsi que l'objet et le moyen de la lutte féministe dans les débats toujours actuels².

Le corps est donc un espace transitionnel : « [à] l'expérience de l'homme, un corps est donné qui est son propre corps – fragment d'espace ambigu, dont la spatialité propre et irréductible s'articule cependant sur l'espace des choses »³. Le corps reflète l'esprit qui réside en lui mais aussi le monde qui l'entoure. Ainsi, s'inscrit-il dans la problématique de la représentation : anthropomorphisé, animalisé, normatisé, déconstruit, grotesque, le corps doit être vu dans notre société du spectacle⁴. Il correspond donc à l'espace dont les transformations témoignent des crises et des enjeux de l'univers autour de lui. Selon l'expression bakhtinienne, il « absorbe le monde et est absorbé par ce dernier », comme dans les images grotesques de la naissance de Gargantua⁵. Pour Pierre Bourdieu, le corps incarne une vision globale du monde social ainsi qu'une conception particulière de l'individu. Il en traite en tant que véhicule de l'expression sociale qui communique des aspects profonds et souvent inconscients de l'identité de classe⁶. Le corps devient le théâtre des crises sociétales, et au cœur de ces bouleversements se joue la quête d'un langage propre. Hélène Cixous l'affirme clairement aussitôt qu'en 1975. Dans son essai fondamental *Le Rire de la Méduse*, elle examine comment l'écriture peut émerger directement de l'expérience corporelle féminine et comment les femmes peuvent mobiliser leur corps comme un espace créatif pour engendrer un nouveau langage, capable de subvertir et de remettre en question les structures patriarcales dominantes : « [I]l faut que la femme écrive par son corps, qu'elle invente la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes »⁷. Le corps, longtemps opposé au *logos* et à la rationalité, se transforme ainsi en lieu privilégié de la quête d'un langage propre.

¹ S. M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979], Yale University Press, New Haven/London, 2000. Pour d'autres exemples, cf. M. Galiné, « Corps hystériques : déconstructions et confinement du corps féminin dans le gothique irlandais », *Corps en crise, crise(s) du corps. Réflexions interdisciplinaires autour du corps déconstruit*, éd. M. Galiné et T. A. Heron, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2018, pp. 93-113.

² Sur les différents aspects du contrôle politique de la corporéité (par exemple, la loi Neuwirth de 1967 légitimant la contraception, ou bien la loi Veil autorisant l'avortement) et les approches méthodologiques diverses par rapport à cette problématique, cf. D. Le Breton, *La Sociologie du corps*, Paris, PUF, 2023, pp. 96-116.

³ M. Foucault, *Les Mots et les choses* [1996], Paris, Gallimard, 1990, p. 325.

⁴ Cf. D. Le Breton, *op. cit.*, pp. 96-120.

⁵ Il s'agit du corps grotesque mais aussi, par extension, du corps en général. Cf. M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 315.

⁶ P. Bourdieu, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, en particulier la p. 240.

⁷ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse* [1975], Paris, Galilée, 2010, p. 55. Cf. aussi *Trois étapes de la lecture*, Paris, Gallimard, 1995.

Si nous abordons tous ces enjeux, c'est parce qu'ils trouvent un miroir et une transposition dans le roman *Truismes* de Marie Darrieussecq (1996), au cœur de cet article. L'histoire, située à la frontière entre le surréal, le fantastique, le grotesque, l'ironique et l'anti-utopique, est simple : la narratrice, jeune femme anonyme – dont l'absence de nom est aussi symbolique que les transformations de son corps – travaille comme vendeuse dans une parfumerie et subit progressivement une métamorphose inexplicable en truie. Son corps adopte des traits porcins en raison des actes douteux auxquels elle se livre et de l'exploitation sexuelle qu'elle subit. Ce changement inspire le titre du roman, *Truismes*, au pluriel, suggérant que cette métamorphose n'est pas définitive, mais plutôt une altération temporaire, semblable à celle d'un loup-garou en qui se transforme son dernier partenaire. à travers l'histoire de cette métamorphose, loin d'être simplement fantastique, le roman explore les thèmes du corps féminin aliéné, animalisé et déshumanisé, victime des dérives d'une société consumériste et patriarcale. La narratrice, dont la voix simple et naïve contraste avec l'horreur de sa situation, sert de métaphore puissante pour la réduction de l'individu à son corps. Est-il possible de récupérer ce dernier et, à travers cet acte, récupérer son langage dans une vraie quête identitaire ? Quelle est la relation entre le corps animalisé de la narratrice, sa féminité opprimée et la société qui l'entoure ? Voici les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans cet article. Nous allons procéder en trois volets : en premier lieu, nous nous pencherons sur les déformations de son corps à travers le grotesque, ensuite nous effleurerons la dialectique complexe de l'humain et l'inhumain dans un corps animalisé, pour arriver à la naissance du corps-sujet et les rapports entre la corporéité et le *logos* : la place du corps dans le processus de la quête du langage.

1. Corps animalisé, corps grotesque

Le corps peut être sublimé ou déformé. « Le corps grotesque est un corps en mouvement », écrit Mikhaïl Bakhtine, « [i]l n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps »⁸. Le corps de la narratrice de *Truismes* est-il un corps grotesque ? Sa métamorphose progressive illustre une distorsion extrême et déstabilisante de l'apparence humaine. Elle met, en même temps, en évidence la frontière floue entre l'humain et l'animal, tout en exacerbant les perceptions de la féminité comme objet de désir et de répulsion.

Quels en sont les premiers symptômes ? La narratrice commence à détester le jambon, à manger les bouquets de fleurs qu'elle reçoit, ainsi que les patates crues, les marrons et les vers de terre. Elle prend du poids, développe une allergie aux produits de beauté, et ses longs poils résistent à toutes les crèmes dépilatoires. Ses

⁸ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 315.

cheveux tombent par poignées et elle devient chauve. Elle commence à avoir ses règles tous les quatre mois, toujours précédées par une période d'excitation sexuelle inouïe. De plus, elle grogne dans son sommeil et urine sous elle... Le bas matériel et corporel l'emporte ; son corps excède ses limites et s'associe ainsi à l'exubérance, à la vitalité et à la dégradation comme une forme de renouveau. Il déborde les frontières de l'humain pour entrer dans le domaine animal. Tout cela dégoûte Honoré, le premier partenaire de la narratrice, et leur couple entre en crise. Un soir, il achète des rillettes chez un traiteur chic pour faire plaisir à sa copine, mais la soirée finit en catastrophe : l'héroïne, toute en sueur, vomit à la vue de la viande, et les images cauchemardesques de l'abattoir la hantent toute la nuit⁹.

Le grotesque au sens bakhtinien imprègne la scène où elle raconte comment son ventre se gonfle et se distend alors que ses seins se multiplient pour devenir des mamelles, rappelant ainsi les caractéristiques physiques d'une truie :

J'étais tellement bouleversée par tout ce qui venait de se passer que j'ai ressenti le besoin de me regarder dans la glace, de me reconnaître en quelque sorte. J'ai vu mon pauvre corps, comme il était abîmé. De ma splendeur ancienne tout ou presque avait disparu. La peau de mon dos était rouge, velue, et il y avait ces étranges taches grisâtres qui s'arrondissaient le long de l'échine. Mes cuisses si fermes et si bien galbées autrefois s'effondraient sous un amas de cellulite. Mon derrière était gros et lisse comme un énorme bourgeon. J'avais aussi de la cellulite sur le ventre, mais une drôle de cellulite, à la fois pendante et tendineuse. Et là, dans le miroir, j'ai vu ce que je ne voulais pas voir. Ce n'était pas comme dans le miroir du marabout, mais c'était aussi terrible. Le téton au-dessus de mon sein droit s'était développé en une vraie mamelle, et il y avait trois autres taches sur le devant de mon corps, une au-dessus de mon sein gauche, et deux autres, bien parallèles, juste en dessous. J'ai compté et recompté, on ne pouvait pas s'y tromper, cela faisait bien six, dont trois seins déjà formés¹⁰.

Voilà une transformation saisissante et troublante. Le style, marqué par un lexique corporel, accentue l'idée de dégradation et de perte : des épithètes tels que « abîmé », « velue », et « pendante » évoquent l'altération du corps autrefois admiré. La structure des phrases, souvent longues et complexes, avec des énumérations (« rouge, velue, et [...] taches grisâtres »), traduit l'accumulation d'angoisses et d'observations désespérées. L'utilisation du miroir comme motif symbolique renforce l'idée d'une confrontation inévitable avec une réalité déformée et monstrueuse. Enfin, le ton introspectif, mêlé à une horreur croissante, capture parfaitement l'effroi et le désarroi de la narratrice face à une métamorphose que, malgré toute sa naïveté, elle ne peut plus ignorer. Elle se sent gênée par ce corps révolté contre les structures sociales qui cherchent à le contenir ou à le définir.

On voit un corps en expansion, en changement perpétuel, inquiétant, débordant ses limites, qui se détourne contre elle : par la suite, nous apprenons qu'elle n'arrive pas à se mettre debout, à pivoter ses hanches, à bouger la tête, elle a honte de sa cellulite et de son obésité. Sous ce prisme grotesque, les parties sexuelles

⁹ M. Darrieussecq, *Truismes*, Paris, POL, 1996, pp. 53-54.

¹⁰ *Ibidem*, p. 61.

(mamelles), ainsi que celles liées à l'alimentation et à la digestion (le ventre et le derrière), subissent l'hyperbolisation et se séparent du reste, ce que Bakhtine appelle « l'exagération positive »¹¹. Ainsi, en ce sens, le corps de la narratrice s'inscrit-il pleinement dans la tradition du grotesque bakhtinien, où « [...] le rôle essentiel est dévolu dans le corps grotesque à ses parties, à ses endroits, où il dépasse, franchit ses propres limites, met en chantier un autre (ou second) corps : le ventre et le phallus ».

En même temps, Marie Darrieussecq, en soulignant la nature changeante et inachevée du corps féminin, remet en question les normes de beauté et de féminité imposées par la société. Le corps grotesque de la narratrice devient un lieu de critique familiale et sociale. Nous assistons alors à la dénonciation de la société où le corps ne doit jamais déborder car il est construit, pensé et montré en accord avec la politique et la morale, toutes les deux conditionnées par le regard masculin¹². Cela se traduit par un autre trait du passage. Les rapports entre le règne animal et l'humanité, gouvernés par le carnavalesque, correspondent aux intentions carnavalesques de l'écriture féminine telle que définie par Cixous : brouiller le jeu de la bienséance par la dénonciation des acteurs phallogocentriques, déhiérarchiser et décentraliser l'univers de la domination masculine dans le monde d'écrivains, d'éditeurs, d'universitaires et de critiques. De même, la puissance transgressive du passage, son côté grotesque et même surréaliste, correspond au côté *unheimlich*¹³ du *Rire de la Méduse* : l'histoire de la narratrice est étrange, inquiétante, ironique, parfois obscène ; elle dégage les visions qui dérangent. Plus encore : c'est une écriture fluide, mouvante, mobile, ce qui représente les traits de l'écriture « à l'encre blanche » selon Cixous.

2. Corps déshumanisé et ré-humanisé

Le corps animalisé veut dire aussi un manque de conscience, de pensée, de capacité de réflexion. La transformation de la narratrice en truie est associée à une focalisation sur la jouissance sensorielle immédiate :

C'est la rationalité qui perd les hommes, c'est moi qui vous le dis. [...] J'ai trouvé une grosse truffe noire [...] j'ai croqué dans la truffe, du nez le parfum m'est entré dans la gorge et ça a fait comme si je mangeais un morceau de la Terre. 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,

¹¹ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 315. Même page pour la cit. suivante.

¹² Cf. L. Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » [*Screen* 16.3, 1975], *The Audience Studies Reader*, éd. W. Brooker et D. Jermyn, Londres/New York, Routledge, 2016, pp. 137-140. M. A. Doane, « Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator », *Screen*, Vol. 23, Iss. 3-4, pp. 74-88.

¹³ Cf. S. Freud, *L'Inquiétante étrangeté* [*Das Unheimliche*, 1919], trad. M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Interférences, 2009.

pendant un moment indéfini j'ai perdu ma mémoire. J'ai mangé, j'ai mangé. [...] Et dans mon ventre il y avait le poids de l'hiver, l'envie de trouver une bauge et de m'assoupir et d'attendre. J'ai creusé de quatre pattes, j'ai fait caca, je me suis roulée, ça a fait un beau trou oblong plein de vers réveillés et de vesces de loup en germe¹⁴.

La métamorphose entraîne alors une perte de la réflexion consciente, laissant place uniquement à la jouissance et aux expériences intenses et primitives. La narratrice *est son corps*, rien de plus. Elle n'est que *l'animal qu'elle est donc*, pour reprendre l'expression de Derrida¹⁵, et dont l'existence animalière la remplit jusqu'aux bords. La pensée se retire, elle ne pense plus à rien, jouissant sans conscience ni mémoire, dans un présent éternel, son groin caressé par le soleil. Les phrases, longues et enchaînées par des virgules, créent une impression de flux continu à l'image des pensées qui se dissolvent dans les sensations. L'usage du présent de narration rend l'expérience de la narratrice-truie immédiate et vivante ; l'emploi de la première personne renforce l'immersion dans cette expérience personnelle, mettant le lecteur directement dans sa peau et dans son esprit en transformation. Le vocabulaire, simple, concret et ancré dans le monde naturel (« truffe noire », « terre », « hiver », « ventre », « bauge »), souligne la descente dans une simplicité animale et grotesque : les acteurs principaux du passage sont la bouche, le nez, le ventre et le derrière de la narratrice, soit les parties du corps qui participent par excellence au grotesque¹⁶. Sa volonté de « manger un morceau de la Terre » peut être lue comme une métaphore du retour à l'origine, à une union avec la nature, alors que la perte de la mémoire et la dissolution de la conscience de soi renvoient à un désir de se libérer du fardeau du temps et de la conscience historique (« ni du millénaire à venir ») pour vivre dans un présent éternel et instinctif.

En embrassant son existence animale, la narratrice se libère des contraintes de la réflexion pour se concentrer sur le plaisir sensoriel brut. Or, pour Emmanuel Levinas :

[...] savoir ou avoir conscience, c'est avoir du temps pour éviter et prévenir l'instant de l'inhumanité. C'est cet ajournement perpétuel de l'heure de la trahison – infime différence entre l'homme et le non-homme – qui suppose le désintéressement de la bonté : le désir de l'absolument Autre ou la noblesse, la dimension de la métaphysique¹⁷.

Certes, cette constatation n'est pas libre de la conception cartésienne de l'animal sans langage, ce que Derrida déjà reprochait au philosophe¹⁸. Il n'empêche qu'elle illustre le fondamental : la différence entre l'humain et le non-humain repose sur la dialectique de la jouissance et de la rencontre avec le visage, c'était à dire sur l'atti-

¹⁴ M. Darrieussecq, *op. cit.*, p. 134, pp. 148-149.

¹⁵ J. Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

¹⁶ Cf. M. Bakhtine, *op. cit.*, pp. 314-316.

¹⁷ E. Levinas, *Totalité et infini*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, pp. 23-24.

¹⁸ J. Derrida, *op. cit.*, pp. 146-162.

tude éthique envers l'Autrui¹⁹. Pour Levinas, c'est « à cause de la présence devant le visage d'Autrui » que l'homme, distinct de l'animal, « peut connaître la différence entre l'être et le phénomène, reconnaître sa phénoménalité »²⁰. C'est donc le visage de l'Autre qui permet de sortir de l'animalité, autrement dit, c'est un rapport éthique à autrui qui distingue l'homme.

Et c'est là où se révèle le génie transgressif de Marie Darrieussecq. Réfléchissons à la nature des correspondances entre les corps animalisés et les rapports éthiques qui apparaissent dans le roman à la lumière de la définition de l'humain selon Levinas. En termes de corps animalisés, il s'agit surtout de la narratrice et de son amant Yvan, qui, la nuit, se transforme en loup-garou. Or, ils sont les seuls personnages qui gardent encore un peu d'humanité dans un monde pervers, calculateur, régi par l'argent, affamé de pouvoir, insensible, impitoyable, dépourvu de compassion, d'amour et d'amitié, où on retrouve facilement plusieurs traits de nos sociétés occidentales, capitalistes et structurés autour de la notion du succès.

Ainsi, Darrieussecq renverse-t-elle ici les rapports entre ce qui nous rend humain ou inhumain. En lisant *Truismes*, nous assistons d'abord à la déshumanisation, à la déformation et à l'animalisation du corps féminin pour accéder ensuite à sa ré-humanisation dans un univers anti-utopique. La jouissance de la narratrice n'est pas sans faire écho à ce que Frédéric Regard considère chez Cixous comme la « jouissance sémiotique du don d'altérité », l'« érogénéité »²¹. Car, en dépit de l'association du retour à l'animalité au manque d'humanité, le même retour offre, en même temps, une forme de libération. La narratrice, en tant que femme, se caractérise par une absence d'engagement intellectuel, ne s'adonnant ni à la lecture ni à la réflexion critique, et adhérant de manière naïve aux discours médiatiques. Son corps est marqué par une hypersexualisation, tandis que son langage est simplifié et appauvri. En abandonnant cette rationalité apparente et superficielle, elle accède à une sorte de vérité primordiale, un état de fusion avec la nature, décrite avec une sensualité presque mystique. Il s'agit d'un moment de régression volontaire, où l'esprit humain est supplanté par l'instinct animal, permettant de vivre une jouissance immédiate et brute.

3. Le corps, moyen de revendication du langage

L'enjeu principal du roman, c'est la recherche du langage à travers la corporéité. La narratrice, en tant qu'écrivaine, vit une double existence : transformée en truie durant la journée, elle consacre ses nuits à l'écriture de ses mémoires, relatant

¹⁹ Comme l'explique Yotetsu Tonaki, « De "l'infime différence entre l'homme et le non-homme" chez Levinas », [in] C. Pelluchon, Y. Tonaki (éd.), *Levinas et Merleau-Ponty. Le corps et le monde*, Paris, Hermann Éditeurs, 2023, pp. 219-220.

²⁰ E. Levinas, *op. cit.*, p. 196.

²¹ Cf. F. Regard, « AA ! », Préface à H. Cixous, *Le Rire de la Méduse* [1975], Paris, Galilée, 2010, p. 16.

l'histoire de sa métamorphose. C'est à travers cet acte d'écriture que le lecteur peut accéder à son récit. Le terme « truismes » ne se limite pas à un néologisme basé sur le mot désignant la femelle du cochon ; il évoque également une vérité évidente, une banalité, une lapalissade, ou une tautologie. En ce sens, le terme illustre le double statut du corps : d'une part, il est enraciné dans la sensualité et dans la matérialité, et d'autre part, impliqué dans la quête du langage et en tant que tel, faisant partie de l'esprit.

Le livre s'ouvre sur un langage d'une grande simplicité, où les phrases complexes sont quasiment absentes, les mots demeurent rudimentaires, et la narratrice ne joue guère sur les nuances de leur signification. Cela change au cours du roman : l'évolution du langage correspond à l'évolution du corps. Sauf que cette évolution se produit à rebours : la narratrice-femme est animalisée, la narratrice-truie est humanisée. Comparons son langage au début et à la fin du roman. Le premier passage se situe dans le contexte où elle vient d'être embauchée dans une parfumerie et assiste aux premiers symptômes de sa transformation :

Je cherchais donc du travail. Je passais des entretiens. Et ça ne donnait rien. Jusqu'à ce que j'envoie une candidature spontanée, les mots me reviennent, à une grande chaîne de parfumerie. Le directeur de la chaîne m'avait prise sur ses genoux et me tripotait le sein droit, et le trouvait visiblement d'une élasticité merveilleuse. A cette époque-là de ma vie les hommes s'étaient tous mis à me trouver d'une élasticité merveilleuse. J'avais pris un peu de poids, peut-être deux kilos, car je m'étais mise à avoir constamment faim ; et ces deux kilos s'étaient harmonieusement répartis sur toute ma personne, je le voyais dans le miroir. Sans aucun sport, sans activité particulière, ma chair était plus ferme, plus lisse, plus rebondie qu'avant. Je vois bien aujourd'hui que cette prise de poids et cette formidable qualité de ma chair ont sans doute été les tout premiers symptômes²².

À la fin du roman, après avoir tué, en légitime défense, sa mère et le directeur de la parfumerie, elle décide de se cacher dans la forêt et de continuer à vivre sous forme de truie :

Désormais la plupart du temps je suis truie, c'est plus pratique pour la vie de la forêt. Je me suis acoquinée avec un sanglier très beau et très viril. Je reviens souvent à la ferme, le soir. Je regarde la télévision. [...] Je ne suis pas mécontente de mon sort. La nourriture est bonne, la clairière confortable, les marcssins m'amuse. Je me laisse souvent aller. Rien n'est meilleur que la terre chaude autour de soi quand on s'éveille le matin, l'odeur de son propre corps mélangée à l'odeur de l'humus, les premières bouchées que l'on prend sans même se lever, glands, châtaignes, tout ce qui a roulé dans la bauge sous les coups de patte des rêves. J'écris dès que la sève retombe un peu en moi. L'envie me vient quand la Lune monte, sous sa lumière froide je relis mon cahier. C'est à la ferme que je l'ai volé. J'essaie de faire comme me l'avait montré Yvan, mais à rebrousse-poil de ses propres méthodes : moi c'est pour retrouver ma cambrure d'humain que je tends mon cou vers la Lune²³.

La juxtaposition de ces deux passages montre d'une manière fulgurante que dans l'univers grotesque de *Truismes*, les rapports entre la complexité du langage

²² M. Darrieussecq, *op. cit.*, pp. 10-11.

²³ *Ibidem*, pp.157-158.

et l'humanité sont renversés. Darriussecq joue sur le grotesque pour présenter les vérités qui dérangent. Plus la narratrice s'éloigne de son corps de femme, plus elle retrouve son langage à elle, loin des discours médiatisés sur le corps féminin et les stéréotypes façonnés selon les regards masculins, le *male gaze*²⁴.

Le passage du début se caractérise par des phrases courtes et dépouillées, créant un effet de simplicité et de fragmentation, comme, par exemple : « Je cherchais donc du travail. Je passais des entretiens. Et ça ne donnait rien ». Cette structure simple et directe reflète une narration qui se concentre sur des observations immédiates et des événements quotidiens. La narratrice est inexpérimentée, crédule et peu sagace, dépourvue de pensée critique ; elle ne lit pas, ne réfléchit pas. L'effet de simplicité s'amplifie à cause de la juxtaposition et l'enchaînement des phrases : il n'y a pas de connecteurs complexes, ce qui accentue le caractère brut et immédiat des expériences décrites. Le lexique est fortement centré sur le corps et ses perceptions : des termes comme « tripotait », « sein droit », « élasticité merveilleuse », « poids » et « chair » montrent une focalisation sur l'évaluation et l'objectivation des aspects corporels. Le vocabulaire, brut et concret, souligne déjà la transformation de la narratrice : la suite des épithètes « plus ferme, plus lisse, plus rebondie » renforce l'attention portée à son évolution physique, au regard des autres sur son corps. En même temps, nous observons ici la sémantique de la transgression : le terme « tripotait » et les descriptions du directeur de la chaîne mettent en évidence une relation transgressive et sexualisée à la narratrice, ce qui correspond au thème de l'objectification et de la manipulation corporelle dans le contexte professionnel. Le passage met clairement en lumière les dynamiques de pouvoir et la sexualisation du corps féminin.

Il en va tout autrement pour le passage de la fin, où la narratrice décrit sa vie quotidienne en tant que truie. Elle utilise des structures de phrases variées, un lexique riche et un ton à la fois détendu et introspectif. On observe l'alternance entre la simplicité et la complexité, entre la brièveté et la longueur, entre la juxtaposition et la coordination. Les phrases simples, courtes et directes comme « Désormais la plupart du temps je suis truie » contrastent avec celles qui sont complexes, longues et descriptives, telles que : « Rien n'est meilleur que la terre chaude autour de soi quand on s'éveille le matin, l'odeur de son propre corps mélangée à l'odeur de l'humus, les premières bouchées que l'on prend sans même se lever, glands, châtaignes, tout ce qui a roulé dans la bauge sous les coups de patte des rêves ». Cette alternance reflète la coexistence de la simplicité animale et de la complexité réflexive et émotive de la narratrice. Le lexique est fortement ancré dans le monde animal : des termes comme « truie », « sanglier », « bauge », « glands », « châtaignes », « terre chaude », et « humus » évoquent l'univers terrestre. La focalisation sur la matérialité de la vie animale met en évidence un thème récurrent dans le roman : l'exploration du corps et des sensations en tant que moyen d'évasion et de satisfaction. Pourtant, l'aspect culturel n'y est pas absent : nous le retrouvons dans la référence à la télévision et au

²⁴ Cf. L. Mulvey, *op. cit.*, p. 137.

« cahier » qui relie la narratrice au monde humain tout en soulignant sa transition entre les deux univers. La phrase finale, « moi c'est pour retrouver ma cambure d'humain que je tends mon cou vers la Lune », mêle une introspection ironique et la mélancolie de la double identité ; la narratrice évoque son désir de renouer avec son passé humain tout en restant ancrée dans sa condition animale.

N'oublions pas que le journal de la narratrice-truie constitue l'essentiel du livre. C'est le processus de l'écriture qui lui permet de trouver son langage. Avec cela, on revient à Cixous, pour qui le corps féminin est un espace crucial pour la recherche et la découverte du langage : « [...] l'écriture est la possibilité même du changement, l'espace d'où on peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles », lit-on dans *Le Rire de la Méduse*²⁵. La narratrice, dans le sillage des postulats de Cixous, revendique son corps – déformé, animalisé, grotesque et transgressif – en tant que lieu d'expérience et de subjectivité de sorte qu'il devienne la source de son émancipation. Au début, il ne lui appartient pas ; elle le revendique au fur et à la mesure, et, curieusement, elle doit le perdre afin de le retrouver. Avec le corps-sujet, elle récupère le langage, répondant de cette façon à l'appel de Cixous : « Écris ! L'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le »²⁶. Son corps, grotesque et déshumanisé, devient une source d'émancipation et est vécu comme une forme de libération.

Conclusion

Truismes de Marie Darrieussecq explore de manière percutante la déformation du corps féminin au prisme du grotesque, où la métamorphose en truie symbolise l'aliénation et la réduction de l'individu à sa seule corporéité. La dialectique de l'humain et de l'inhumain qui s'y met en scène souligne l'oppression subie par l'héroïne dans une société patriarcale, consumériste, impitoyable et elle-même déshumanisée. Cependant, cette altération n'est pas seulement une perte ; elle devient aussi le terrain d'une possible réappropriation du corps et, par extension, du langage. La quête identitaire, dans ce contexte, se manifeste par la reconquête du corps-sujet, où la corporéité se lie intimement au logos, redonnant à la narratrice la possibilité de se définir autrement que par la déshumanisation imposée par la société. Ainsi, le roman ne se contente pas de décrire une descente dans l'animalité, mais offre une réflexion sur la capacité du corps à se réinventer et à trouver sa voix dans l'adversité.

L'écriture de la narratrice du roman s'inscrit dans ce que Cixous considère comme l'écriture féminine : une forme d'écriture qui émerge des expériences corporelles féminines, s'éloignant des conventions dominantes et des structures logiques du

²⁵ H. Cixous, *op. cit.*, pp. 43-44.

²⁶ *Ibidem*, p. 39.

langage masculin²⁷. La narratrice intègre sa subjectivité corporelle dans son écriture, comme nous l'avons observé en analysant de manière comparative deux passages du roman, celui du début et celui de la fin. Son corps ouvert, un corps en transformation perpétuelle, qui laisse l'autre parler mille langages, ne refuse rien à la vie et rend tout possible. C'est aussi le corps féminin tel que magnifiquement décrit par Cixous, un corps « jouissant de son don d'altérabilité » : « Je suis Chair spacieuse chantante, sur laquelle s'ente nul sait qul(le)je plus ou moins humain mais d'abord vivant puisqu'en transformation »²⁸.

Le corps déformé et grotesque de la narratrice devient ainsi un puissant symbole de son émancipation. En se transformant en cochon, elle quitte un corps opprimé et accède au corps-sujet. Pour reprendre les termes de Bourdieu, elle passe du corps par lequel elle est parlée au corps qui parle lui-même²⁹. Est-ce une quête vouée à l'échec ? Marie Darrieussecq nous prouve habilement que rien n'est moins sûr.

²⁷ Cf. H. Cixous, *La Jeune née*, Paris, Éditions des femmes, 1977.

²⁸ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *op. cit.*, p. 61.

²⁹ Nous nous référons aux idées de P. Bourdieu telles qu'il les présente dans *La Distinction : Critique sociale du jugement* (Paris, Minuit, 1979, surtout chap. 3, pp. 210-230). Dans le chapitre auquel nous faisons référence, il aborde notamment comment les goûts et les habitudes alimentaires révèlent la position sociale des individus.