

ZISHAD LAK

**VRAISEMBLANCE ET MÉTAMORPHOSE :  
*TRUISMES DE MARIE DARRIEUSSECQ ET LA  
FEMME CHANGÉE EN BÛCHE DE MARIE NDIAYE***

Mémoire présenté  
à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université Laval  
dans le cadre du programme de maîtrise en Études littéraires  
pour l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)

DÉPARTEMENT DES LITTÉRATURES  
FACULTÉ DES LETTRES  
UNIVERSITÉ LAVAL  
QUÉBEC

2012





## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice, Madame Andrée Mercier, pour la confiance qu'elle a eu en moi, pour sa disponibilité, sa patience et ses conseils précieux. J'aimerais aussi remercier mes collègues du CRILCQ-Université Laval.

Merci à ma mère qui m'inspire.

Merci à Andrew, nous nous métamorphosons ensemble.

Et à l'enfant que je porte, tu nous raconteras des histoires.



## RÉSUMÉ

Ce mémoire se penche sur la question de la vraisemblance dans deux récits contemporains qui traitent de la métamorphose : *La femme changée en bûche* de Marie NDiaye et *Truismes* de Marie Darrieussecq. L'étude dégage les stratégies de la vraisemblance sous trois angles : d'un point de vue narratologique, elle analyse la vraisemblance pragmatique et l'autorité narrative dans les deux romans; l'analyse de la vraisemblance diégétique touche aux questions de l'espace contemporain, à certaines études mythologiques ainsi qu'à la sémiotique du corps et de l'objet; le troisième aspect, axé sur la vraisemblance générique, porte sur l'influence du mode littéraire pour établir ou ébranler la vraisemblance dans le roman. L'analyse des enjeux de la vraisemblance dans deux récits relatant la métamorphose au sein d'univers tout à fait différents contribue à déceler quelques stratégies essentielles pour construire et raconter le réel à l'époque contemporaine.



## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ.....</b>	<b>I</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>III</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE I : VRAISEMBLANCE PRAGMATIQUE .....</b>	<b>10</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>10</b>
<b>Le pacte de lecture.....</b>	<b>11</b>
La manifestation artificielle.....	12
La narratrice menaçante .....	16
<b>La Narration .....</b>	<b>20</b>
Paralipses .....	21
Narration métamorphosée .....	26
L'ironie.....	33
<b>Conclusion .....</b>	<b>37</b>
<b>CHAPITRE II : VRAISEMBLANCE DIÉGÉTIQUE .....</b>	<b>39</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>39</b>
<b>Métamorphose motivée .....</b>	<b>40</b>
Le désir/ vœu.....	40
Châtiment .....	48
Marginalité .....	54
<b>Les métamorphoses justifiées .....</b>	<b>57</b>
Les corps changeants.....	58
Les objets parlants.....	64
Les escarpins .....	65
Le parapluie.....	67
Le bois.....	69
<b>Conclusion .....</b>	<b>70</b>
<b>CHAPITRE III : VRAISEMBLANCE GÉNÉRIQUE.....</b>	<b>72</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>72</b>
<b>Le surnaturel naturel dans <i>La femme changée en bûche</i>.....</b>	<b>74</b>
Incipit .....	74
Imbrications des espaces .....	76
L'innommable fluide.....	88
<b>Truismes .....</b>	<b>90</b>
Incipit.....	90
Hésitation .....	91
Truismes allégoriques .....	94
Humour .....	97
<b>Conclusion .....</b>	<b>98</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>101</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE : .....</b>	<b>109</b>



## INTRODUCTION

Ce mémoire aspire à étudier les stratégies de la vraisemblance dans deux récits contemporains qui racontent une métamorphose : *Truismes* de Marie Darrieussecq<sup>1</sup> et *La femme changée en bûche* de Marie NDiaye<sup>2</sup>. Les protagonistes/narratrices des deux récits subissent des transformations physiques qui aboutissent à un changement de leur être. Cependant, la manière dont ces transformations se manifestent est très différente dans chacun des romans. Darrieussecq consacre son roman au processus de cette transformation, en la présentant minutieusement. La métamorphose graduelle occupe ainsi la totalité de la diégèse. Or, la métamorphose dans le roman de NDiaye est, malgré le titre que lui est consacré, à peine l'événement principal du récit. Contrairement aux descriptions détaillées de la narratrice de *Truismes*, la métamorphose dans *La femme changée en bûche* se produit de manière soudaine et sans susciter autant de réflexions. De même, elle est acceptée par la protagoniste qui la subit avec une légèreté surnaturelle. Ces deux façons presque contradictoires de traiter un événement considéré impossible entraînent également des lectures dissemblables de la part du lecteur. L'objectif principal de ce mémoire est de dégager les enjeux formels et pragmatiques de la vraisemblance dans ces récits qui traitent de la métamorphose.<sup>3</sup>

Il semble que le lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle n'envisage pas les vérités empiriques dans la fiction de la même façon que le lecteur des romans réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle. Les conventions de lecture de la fiction de notre époque comprennent, selon Pavel, « la volonté de négliger les critères de la vérité et des conséquences pratiques. »<sup>4</sup> Les enjeux de la vraisemblance et de l'adhésion du lecteur dépendraient plutôt de la cohésion diégétique et

---

<sup>1</sup> Marie Darrieussecq, *Truismes*, Paris, P.O.L., 1996.

<sup>2</sup> Marie NDiaye, *La femme changée en bûche*, Paris, Minuit, 1989.

<sup>3</sup> En 1998 les médias ont rapporté une accusation de plagiat de la part de Marie NDiaye à l'endroit de Marie Darrieussecq à qui elle reprochait de s'être beaucoup trop inspirée de son propre roman. Cette polémique sera délibérément écartée dans notre analyse. Au contraire, nous observerons par ce travail que les deux écrivaines nous présentent deux récits dont les univers sont tout à fait différents l'un de l'autre.

<sup>4</sup> Thomas Pavel, « Comment définir la fiction », dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota Bene/ Presses universitaires de Bordeaux (Fabula), 2001, p. 5.



fictionnelle, c'est-à-dire des vérités « intensionnelles »<sup>5</sup> ainsi que de l'authentification de l'acte d'interlocution. C'est en considérant ces aspects pragmatiques et sémantiques que nous examinerons la façon dont les récits retenus opèrent une problématisation de la métamorphose et tentent également d'en donner une justification.

Ayant publié son premier roman à l'âge de dix-huit ans aux Éditions de Minuit, Marie NDiaye a commencé à attirer l'attention des critiques dès le début de sa carrière, intrigant par l'étrangeté de ses romans. Parmi les critiques de la littérature française contemporaine qui ont consacré une partie de leurs recherches à Marie NDiaye, nous retrouvons Dominique Viart dans son livre, *La littérature française au présent*<sup>6</sup>, Dominique Rabaté dans son livre/CD, *Marie NDiaye*<sup>7</sup> ainsi que Shirley Jordan et Andrew Asibong, dans une collection d'articles parue sous le titre *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*<sup>8</sup>. Certaines études du réalisme magique comme celles de Katherine Roussos<sup>9</sup> et de Xavier Garnier<sup>10</sup> ont aussi été consacrées en partie aux œuvres de Marie NDiaye. Cependant *La femme changée en bûche* n'est abordé que très peu dans ces ouvrages critiques. Marie Darrieussecq a pour sa part rencontré moins de succès auprès des critiques. À l'exception de quelques articles portant sur *Truismes*, on note peu de travaux approfondis consacrés à ses œuvres. Colette Sarrey-Strack a cependant étudié la postmodernité et les identités narratives dans les œuvres de quelques écrivaines françaises dont Marie Darrieussecq et Marie NDiaye dans son essai *Fictions contemporaines au féminin*<sup>11</sup>.

Dans toutes les études mentionnées, les phénomènes surnaturels et les métamorphoses sont traités plutôt dans le cadre de l'identité féminine. Bien que l'identité

---

<sup>5</sup> L'intension, d'après Doležel, est ce qui a rapport au sens, contrairement à l'extension qui se relie à la référence. (Lubomír Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1998, p. 135). Ce que nous comprenons par cette notion est la vérité intérieure de l'univers du roman qui se distingue de sa vérité extratextuelle. Notre travail tient à étudier la première.

<sup>6</sup> Bruno Vercier et Dominique Viart, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005.

<sup>7</sup> Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, Paris, Ina/Cultures France/Textuel, 2008.

<sup>8</sup> Andrew Asibong et Shirley Jordan (dir.), *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle, 2009.

<sup>9</sup> Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, L'Harmattan, 2007.

<sup>10</sup> Xavier Garnier, « Métamorphoses réalistes dans les romans de Marie NDiaye », dans Jacqueline Arnaud et Xavier Garnier (dir.), *Le réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 79-90.

<sup>11</sup> Colette Sarrey-Strack, *Fictions contemporaines au féminin*, Paris, L'Harmattan, Université Paris-13, Centre d'études littéraires francophones et comparées, 2002.



féminine et les représentations sociales aient leurs places dans chacun de ces romans, notre travail sera plutôt consacré à la mise en intrigue et aux techniques de narration, et étudiera les romans dans leur sens propre plutôt que strictement figuré, c'est-à-dire en privilégiant la façon de raconter une transformation physique plutôt que ses différentes interprétations possibles. Cependant, dans le cas de *Truismes* de Darrieussecq où les messages sociaux sont nombreux et plutôt explicites, la possibilité d'une lecture allégorique sera examinée.

En ce qui concerne la métamorphose, elle est traitée chez les critiques principalement comme un problème d'identité. Pierre Brunel examine plusieurs aspects du mythe de la métamorphose dans l'histoire littéraire, sans aller, toutefois, au-delà du fameux conte de Kafka, *La métamorphose*<sup>12</sup>. Deleuze considère la métamorphose comme un procès de création, de devenir créateur<sup>13</sup>. Ces analyses, quoiqu'elles fassent référence à quelques œuvres littéraires, notamment *La métamorphose* de Kafka, se fondent sur une conception philosophique plutôt que littéraire de la création. Si la mention du mythe de la métamorphose amène le nom d'Ovide à l'esprit de ces critiques, *La métamorphose* de Kafka constitue le texte de base pour les études modernes et postmodernes sur ce sujet. Par ailleurs, quelques études, principalement de *gender studies*, envisagent la métamorphose comme une affirmation de l'identité féminine. Celles de Braidotti<sup>14</sup>, de Pécot<sup>15</sup> et de Walker<sup>16</sup> en sont quelques exemples. La métamorphose est abordée sous un angle sociologique plutôt que littéraire dans ces études.

La vraisemblance, quant à elle, est une question oubliée<sup>17</sup> par la plupart des critiques de la littérature contemporaine. Le changement de paradigme qu'a entraîné l'avènement du réalisme au XIXe siècle a changé les critères de vraisemblance : ces critères qui, jusque-là,

---

<sup>12</sup> Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2004.

<sup>13</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : milles plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

<sup>14</sup> Rosi Braidotti, « Animals, Anomalies, and Inorganic Others », dans *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 124, no 2, p. 526-532.

<sup>15</sup> Hélène Pécot, « L'écriture de la métamorphose au féminin : une nouvelle méthode postmoderne », dans Fridrun Rinner (dir.), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 71-78.

<sup>16</sup> Julia M. Walker, *Medusa's Mirrors: Spenser, Shakespeare, Milton and the Metamorphosis of the Female Self*, Newark, University of Delaware Press, 1998.

<sup>17</sup> « Le concept de vraisemblable n'est plus à la mode », comme l'affirmait Tzvetan Todorov dans *Poétique de la prose* (Paris, Seuil, 1971, p. 93).

se conformaient plus ou moins à ceux mentionnés par Aristote dans *La Poétique*<sup>18</sup>, se voient transformés de façon à correspondre à l'effet de réel.<sup>19</sup> Ces nouvelles stratégies de justification ont attiré l'attention de certains critiques littéraires du XXe siècle, tels que Barthes et Genette.<sup>20</sup> D'un autre côté, le refus d'une conception trop naïvement mimétique de la fiction a mené au développement des théories pragmatiques, basées sur le fait que le lecteur, en entreprenant l'acte de lecture de la fiction, « suspend son incrédulité »<sup>21</sup> et s'apprête à considérer la vérité du récit à l'intérieur de l'univers fictionnel. Doležel est parmi les rares critiques qui aient proposé un plan analytique qui tienne compte des aspects sémantiques et des aspects pragmatiques du récit. La revue *Temps Zéro*, dans son dossier dédié à la vraisemblance, se trouve aussi parmi ces rares publications critiques qui se sont intéressés à la question de la vraisemblance dans le cadre de la littérature contemporaine.

Bien que la lecture d'un récit de fiction chez le lecteur contemporain entraîne des attentes tout à fait différentes de celles du lecteur du XIXe siècle, puisque ce qui est considéré comme plausible varie d'une époque à l'autre, la vraisemblance reste toujours un critère essentiel d'adhésion à la fiction. Elle est parfois mise en scène, paradoxalement, par une invraisemblance explicite, ce qui n'empêche pas la fiction contemporaine de reposer sur les règles d'adhésion et de bienséance de son temps. Cette « bienséance » est faite aussi de conventions littéraires. Si « l'effet de réel » n'est pas absolument nécessaire pour convaincre le lecteur contemporain de l'authenticité du récit, il serait toutefois remplacé par

---

<sup>18</sup> Aristote, *La Poétique*, Traduction, introduction et notes de Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

<sup>19</sup> Andrée Mercier explique ce changement de paradigme comme suit : « [...] avec le réalisme, le champ lexical se modifie : l'opposition entre vrai empirique et vraisemblance s'estompe; la vraisemblance rejoint une esthétique du vrai et du réel. Pour reprendre les propos de Barthes, l'effet de réel se trouvera au "fondement de ce vraisemblable inavoué". L'on peut parler d'un renversement complet de paradigme dans la mesure où la *Poétique* d'Aristote et la poétique classique lient tout de même la vraisemblance au probable et donc à une certaine représentation de ce qui est possible ou plausible dans l'ordre du réel, il reste que le changement est majeur. La vraisemblance ne se conçoit plus dans un rapport de supériorité au réel ou d'écart, mais dans un rapport de continuité ou de conformité avec lui. » (Andrée Mercier, « La vraisemblance : état de la question historique et théorique », dans *Temps Zéro : Revue d'Étude des Écritures Contemporaines*, no 2, 2009, <http://tempszero.contemporain.info/>)

<sup>20</sup> Barthes décrit l'effet des descriptions minutieuses dans ce genre de roman pour construire le réel (« L'effet de réel », dans Roland Barthes, L. Bersoni, P. Hamon, M. Riffaterre et I. Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-90), tandis que Genette aborde la fonction du discours du narrateur omniscient pour justifier ce qui pourrait être inconnu du lecteur pour ainsi satisfaire la vraisemblance d'une manière motivée (« Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1976, p. 71-99).

<sup>21</sup> Antoine Compagnon emprunte cette expression de Coleridge pour expliquer la fonction pragmatique de la fiction. (Antoine Compagnon, « Brisacier, ou la suspension d'incrédulité », dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, op. cit., p. 415-426).



ce que Dominique Rabaté appelle « l'effet de voix » : « L'imagination romanesque du lecteur semble devoir se mobiliser d'une façon différente : moins pour visualiser des lieux ou des personnages, selon leur accoutrement et leurs caractéristiques physiques, que pour se figurer l'accent propre à cette parole étrangement désincarnée. »<sup>22</sup>

Cet effet de voix évoqué par Rabaté incline l'analyse littéraire à porter une attention particulière aux enjeux de la narration, mise en scène plus manifestement dans la littérature contemporaine et impliquée dans le processus de la vraisemblance. Il est vrai que le *je* qui raconte et qui subit la métamorphose dans les deux romans étudiés risque d'être mis en doute par sa nature subjective. Cette subjectivité soulève des questions concernant l'état d'esprit de la narratrice, alors que la métamorphose elle-même met en cause la relation de la littérature au réel. Les romans de notre étude ne se conforment plus tout à fait au discours critique moderne qui a tenté le plus souvent de dégager un sens métaphorique à la métamorphose. L'identité féminine et la marginalité sociale ne constituent pas, selon nous, les axes principaux des romans et jouent un rôle partiellement pertinent dans les deux récits. Les critiques qui cherchent une métaphore dans le roman de Darrieussecq trouveront que les allégories sociales ne sont que des truismes du roman. Notre hypothèse propose que l'élément principal, celui qui se cache derrière ces truismes, échappe aux interprétations extratextuelles et réside dans les stratégies de la création et de la narration elles-mêmes. Selon cette hypothèse, la possibilité d'une lecture allégorique peut avoir des répercussions sur le mode littéraire du récit et participer à la construction du fantastique.

La suspension de l'incrédulité du lecteur ne signifie pas que le roman soit dépourvu de toute cohérence diégétique. Au contraire, cette cohérence, afin de soutenir la vraisemblance, se fonde, entre autres, sur des effets de causalité qui font partie des attentes du lecteur à l'endroit du récit de fiction. En plus des références extratextuelles connues du lecteur auxquelles les romans cherchent en partie à se conformer (le récit de la femme-truie commence à Paris), la vraisemblance d'un récit de fiction repose aussi sur des références intertextuelles et littéraires (l'infanticide dans *La femme changée en bûche* évoque surtout l'acte néfaste de Médée). Quand le roman ne respecte ni l'un ni l'autre, il lui faut trouver d'autres façons de justifier la fiction. Ce mémoire vise précisément à examiner les aspects

---

<sup>22</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 17.

techniques et formels des récits de la métamorphose afin d'identifier les stratégies auxquelles chacun des romans recourt pour satisfaire la vraisemblance.

Cette vraisemblance sera examinée sous trois angles différents. Deux études principales nous ont aidée à déterminer ces trois angles. La première est l'article fort précieux de Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle ». Cavillac raffine dans son article les critères aristotéliens de la vraisemblance en les divisant en deux catégories : la vraisemblance empirique, soit tout ce qui concerne la conformité à l'opinion publique, et la vraisemblance diégétique, liée à la cohérence de l'histoire et de la mise en intrigue. À ces deux catégories elle en ajoute une troisième : la vraisemblance pragmatique ou « la fictivité de l'acte de l'énonciation »<sup>23</sup>. Cavillac constate que là où la vraisemblance empirique se voit ébranlée, c'est généralement la vraisemblance pragmatique qui tend à justifier le récit en rendant crédible son énonciation. Puisque notre projet s'intéresse à des romans qui abordent la métamorphose et veut voir comment le récit en problématise ou en accidente la vraisemblance, nous analyserons nos romans en privilégiant davantage les deux dernières catégories de Cavillac, c'est-à-dire leur cohérence diégétique et leur autorité énonciative. En effet la vraisemblance empirique et son importance par rapport aux romans de notre étude ne sera pas écartée, elle se verra plutôt convoquée et justifiée tout au long de notre mémoire. La deuxième étude à laquelle nous empruntons notre troisième angle d'analyse est « Introduction au vraisemblable » de Todorov<sup>24</sup>. Dans cet essai, Todorov met de l'avant une étude de la vraisemblance du point de vue générique. Cette vraisemblance générique, comme le suggère son nom, consiste à étudier la façon dont les éléments du récit se conforment aux codes du genre. Un chapitre sera consacré à chacune de ces catégories.

Le premier chapitre abordera la vraisemblance pragmatique. La situation de la narration elle-même est problématisée dans les deux romans, car ce sont les narratrices qui subissent une métamorphose, susceptible de compromettre à la fois leur crédibilité et leur capacité à narrer. La femme-truie dans le roman de Darrieussecq souligne d'emblée cette particularité en s'adressant au lecteur : « Je sais à quel point cette histoire pourra semer de

---

<sup>23</sup> Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », dans *Poétique*, no 101, février 1995, p. 24.

<sup>24</sup> Tzvetan Todorov, « Introduction au vraisemblable », *Poétique de la prose*, op. cit., p. 92-100.



trouble et d'angoisse, à quel point elle perturbera de gens. [...] Mais il faut que j'écrive ce livre sans plus tarder, parce que si on me retrouve dans l'état où je suis maintenant, personne ne voudra ni m'écouter ni me croire.» (Truismes<sup>25</sup>, p. 11) Également homodiégétique, la narratrice de Marie NDiaye relate sa métamorphose en bûche, transformation qui se répercute sur le mode de narration : le « je » devient omniscient et adopte une focalisation interne variable qui met en question l'autorité narrative.

Le deuxième chapitre sera consacré à la vraisemblance diégétique, c'est-à-dire à l'analyse de la diégèse et de la mise en intrigue de la métamorphose. Si des métamorphoses ont lieu, nous verrons comment elles sont justifiées en suivant une logique de causalité et d'enchaînement capable d'assurer la cohérence du récit. Pour ce faire, nous examinerons les motifs de la métamorphose tels que la fuite qui mène au désir de se transformer, de même que la punition et la marginalité des protagonistes dans les sociétés de la fiction qui semblent justifier la métamorphose. En plus des causes de la métamorphose, nous étudierons la manière dont le processus de la transformation s'explique au fil de chacun des romans. Dans *Truismes* de Darrieussecq, ce processus occupe tout le récit. La protagoniste observe son corps se transformer graduellement au fur et à mesure du roman et en révèle une nouvelle étape à chaque instant. Dans *La femme changée en bûche*, la métamorphose de la protagoniste arrive tout d'un coup sans autant de préparation. L'écho de la métamorphose s'observe toutefois dans les transformations constantes des objets au fil de ce roman.

Le contraste entre la transformation graduelle et instantanée signale, selon Jean-Marc Frécaut, des contrastes génériques, au moins dans les récits de métamorphoses d'Ovide :

Dans le poème majeur d'Ovide, les métamorphoses s'effectuent principalement de deux manières, tantôt avec une rapidité fulgurante, tantôt avec une certaine lenteur et par degrés. À la métamorphose miraculeuse ou merveilleuse qui s'accomplit instantanément et intégralement, en défiant les lois de la nature et en échappant au regard d'un spectateur, s'oppose la métamorphose lente et progressive, qui s'inscrit dans une durée et dans un espace, dont un témoin peut discerner les diverses étapes et dont le mécanisme ne se heurte pas aussi

---

<sup>25</sup> Désormais, les références au roman *Truismes* de Marie Darrieussecq seront indiquées directement dans le corps du texte.

violemment aux lois de la nature, celles-ci étant soumises à une sorte d'accélération brutale.<sup>26</sup>

Cette progression qui se soucie de ne pas défier violemment les lois naturelles relève d'un fantastique qui se maintient à travers le doute et l'hésitation du lecteur face à l'événement surnaturel. Le naturel s'oppose dans ce cas au surnaturel, et l'un est refusé au profit de l'autre. Cette opposition fait plutôt place à une cohabitation du naturel et du surnaturel dans le roman de NDiaye, où la métamorphose se produit instantanément. Nous associons la cohabitation du réel et de l'irréel à un autre mode littéraire : le réalisme magique. Nous analyserons le rôle que jouent les espaces dans le roman de NDiaye en facilitant une telle cohabitation mais aussi en justifiant l'avènement de la métamorphose dans un cadre réaliste.

En ce qui concerne le roman de Marie Darrieussecq, bien que notre objectif soit d'abord d'analyser le roman d'un point de vue technique et formaliste, nous observons aussi des indices qui témoignent d'une critique sociale et qui remettent en cause le caractère fantastique de la métamorphose au profit de la métaphorisation et de l'allégorie. La femme-truie dans le récit est acceptée seulement par les personnages marginaux : l'Africain, la lesbienne, l'Arabe, les animaux et les sans-abris. Tous ces êtres sont opprimés et marginalisés par des personnages comme Edgar, qui détiennent le pouvoir dans la société de la fiction. Le lecteur se trouve devant un roman dont la teneur sociopolitique n'est ni camouflée ni subtile. Le « truisme » dans ce cas pourrait être interprété comme une métaphore prolongée : une l'allégorie. Nous examinerons tous ces aspects, incluant la possibilité d'une exégèse allégorique, mais nous nous en tiendrons au cadre de la fiction et ne recourrons pas aux discours sociopolitiques extratextuels.

Nous analyserons ainsi la façon dont la métamorphose est abordée dans les récits retenus et de quelles façons sa vraisemblance est problématisée, mais également justifiée. La problématisation, nous le verrons, est explicite dans les commentaires de la narratrice dans le roman de Marie Darrieussecq. Elle se montre plutôt implicite dans *La femme changée en bûche*, où les personnages sont indifférents les uns aux autres, ce qui crée un

---

<sup>26</sup> Jean-Marc Frécaut, « Humour et Imaginaire dans un épisode des *Métamorphoses* d'Ovide : Les paysans Lyciens (VI, 313-381) », dans R. Mathe (dir.), *Humour et Imaginaire : Actes du IV<sup>e</sup> Colloque du Centre d'Études et de Recherches sur les Littératures de L'Imaginaire*, Limoge, U.E.R des Lettres et des Sciences Humaines, 1984, p. 13.

effet d'étrangeté et d'isolement. En définitive, si notre étude veut privilégier les aspects formels et narratifs des romans, elle conduira aussi à dégager les enjeux signifiants de la métamorphose.



## CHAPITRE I : VRAISEMBLANCE PRAGMATIQUE

### Introduction

L'importance de la conformité à l'expérience empirique est bien relative pour déterminer la vraisemblance de la fiction, car la fiction, comme le précise Musil, consiste à « vivre hypothétiquement »; cela signifie pour Compagnon que « tout est possible, que “le présent n'est qu'une hypothèse que l'on n'a pas encore dépassée”, c'est “garder sa liberté à l'égard du monde” ». <sup>27</sup> Puisque notre analyse ne concerne pas la plausibilité d'un événement, celle de la métamorphose dans le monde réel, la vraisemblance renverra plutôt à la rhétorique de la fiction. Il faudra donc considérer la vraisemblance du discours du récit, ce que Cavillac appelle – nous l'avons déjà évoqué – la vraisemblance pragmatique. Cavillac la définit comme « la fictivité de l'acte de narration » qui comprend le « mode d'information du narrateur » et la « circonstance de l'énonciation. » <sup>28</sup> Dans le domaine linguistique, la pragmatique désigne la communication qu'instaure le texte ou la parole avec le lecteur ou l'interlocuteur. Le *Dictionnaire du littéraire* décrit ce domaine de la façon suivante:

De fait, comprendre l'action que l'on fait en parlant ou en écrivant implique d'une part la mise au jour des positions et des intentions du sujet parlant, l'inventaire des actes de langage qu'il produit ou reproduit, et d'autre part l'étude de l'efficacité de ces actes de paroles, les effets sur le destinataire et l'interprétation de ces effets. <sup>29</sup>

C'est dire que l'analyse du discours narratif ou de la vraisemblance pragmatique comprendra, premièrement, une analyse de l'accord établi entre l'auteur et le lecteur, autrement dit le pacte de lecture, ensuite l'organisation des informations révélées au lecteur et finalement la distance que prend le sujet énonciateur par rapport au récit. Donc il ne sera pas question ici des rapports directs au réel de la métamorphose, mais plutôt : 1) de la manière dont elle est racontée, 2) de la voix qui la raconte, 3) du degré de crédibilité du récit, comprenant la certitude ou le doute que le narrateur provoque dans l'imaginaire du lecteur et 4) de l'effet de la présence ou de l'absence de la certitude chez le lecteur.

---

<sup>27</sup> Antoine Compagnon, « Brisacier, ou la suspension d'incrédulité », *op. cit.*, p. 415.

<sup>28</sup> Cécille Cavillac, *op. cit.*, p. 65.

<sup>29</sup> Frances Fortier, « Pragmatique Littéraire » dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, 2002, Presses Universitaires de France, p. 482.



Avant de passer à l'analyse pragmatique il nous paraît important de préciser que le lecteur, dans le cadre de cette étude, ne désigne pas le lecteur réel tel que le conçoit l'analyse sociologique. Par « lecteur » nous désignons simplement un ensemble de possibilités de lectures. Ces possibilités sont définies jusqu'à un certain point par la société et la réalité extratextuelles, mais elles se trouvent aussi en partie définies et dirigées par le texte même. Par « vraisemblance pragmatique » nous entendons ainsi une analyse de la narration et du pacte de lecture établi par le paratexte<sup>30</sup>, mais aussi du point de vue pragmatique : en étudiant la communication instaurée entre le récit et le lecteur en particulier. Ces deux angles ne s'excluent cependant pas : l'organisation du récit, ainsi que la narration servent à établir une communication avec le lecteur; de plus, elles dirigent les effets de la diégèse sur le lecteur. C'est pour cette raison que nous avons décidé d'aborder cet aspect avant de passer à l'analyse de l'action et de la cohérence de la diégèse qui sera l'objet du prochain chapitre.

### Le pacte de lecture

Examiner la vraisemblance d'un récit consiste, principalement, à estimer le degré de satisfaction des attentes des destinataires. Ces attentes reposent sur une variété d'éléments dont la présentation initiale du locuteur. En effet, la vraisemblance est associée, parmi d'autres éléments, au contrat que le locuteur instaure avec son interlocuteur. Nous analyserons d'abord les façons dont ce contrat est présenté dans chacun des romans, incluant les indices non-verbaux à travers lesquels le récit est transmis au lecteur. Le pacte touche de cette manière à la syntaxe du roman, c'est-à-dire à la façon dont le roman est organisé, mais surtout à ses éléments pragmatiques, en vue de la communication qu'il cherche à établir avec le lecteur. Ce contrat implique aussi des informations génériques,

---

<sup>30</sup> Le paratexte est ainsi défini par Genette : « L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue [...] le *paratexte* de l'œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. » (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7)

dont nous parlerons dans le troisième chapitre de cette étude. Les indices de ce contrat, que nous appelons à l'instar des critiques pragmatiques *le pacte de lecture*<sup>31</sup>, sont signalés avant tout sur la couverture du livre, et transmettent des renseignements élémentaires sur le genre du récit, ou du livre, le sujet qu'il aborde et \_ nous le verrons dans le cas de *Truismes* \_ le ton et le langage du locuteur, pour ainsi révéler des informations qui servent à orienter le lecteur au moment d'entreprendre l'acte de lecture et qui aident à déterminer le mode de lecture.

Nous verrons que les deux romans présentent le récit par des moyens paratextuels et textuels très différents. Dans *Truismes* de Darrieussecq, le récit prend une forme plus ou moins linéaire et se consacre seulement à la transformation graduelle d'une femme en truie. La jeune protagoniste, chassée de la maison familiale trouve un emploi dans une « parfumerie » où elle est chargée de combler les demandes sexuelles de ses clients. La protagoniste/narratrice dévoile et rejette, au fil du roman, les hypothèses rationnelles qui pourraient expliquer ses changements corporels dans une société qui vit des changements politiques drastiques visant à normaliser et à épurer les divers groupes de citoyens. Après la mort de son amant, Yvan, mort dont est partiellement responsable la mère de la protagoniste, la jeune femme tâche de trouver sa mère et de se venger. Cette vengeance marque une émancipation de la protagoniste/narratrice ainsi que des autres cochons dans l'abattoir de sa mère. Désormais, elle passe la plupart de son temps en état de truie, mais quand l'occasion se présente elle retrouve une forme humaine et essaie d'écrire son histoire.

### **La manifestation artificielle**

Le lecteur de l'édition Folio du roman *Truismes* de Marie Darrieussecq trouvera sur la couverture une illustration qui est, faute d'un meilleur terme, hors de l'ordinaire : la photo d'une femme nue, dont le fessier est clairement face au spectateur avec une queue dessinée en rose. La femme est en face d'un miroir grâce auquel on voit le reflet de ce qui

---

<sup>31</sup> Dans son livre, *La poétique du roman*, Jouve fournit une définition assez générale et pratique du pacte de lecture : « Le texte romanesque programme en grande partie sa réception. Tout roman, d'une certaine manière, propose à la fois une histoire et son mode d'emploi. Une série de signaux indique selon quelles conventions le livre demande à être lu. L'ensemble de ces indications constitue ce qu'on appelle, le "pacte" ou le "contrat de lecture". Il se noue à deux emplacements privilégiés : le paratexte et l'incipit. » (Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 11)



serait normalement caché au spectateur, dont son visage; le postérieur de la femme est flou dans le miroir de sorte que la queue n'est pas immédiatement reconnaissable dans le reflet. En raison du titre du roman, *Truismes*, l'on peut peut-être présumer que cette queue rose est celle d'une truie. Cependant, cette éventuelle évocation de l'animal par le mot « truismes » reste discutable, puisque peu d'indices invitent à considérer le titre comme un mot-valise. La combinaison de l'illustration et du titre signale à la rigueur un être hybride et une certaine ambiguïté. La métamorphose et l'existence d'une femme-truie se présentent, toutes deux, comme des possibilités dans l'univers du roman, dont le lecteur est sur le point de franchir le seuil, ainsi que dans l'imaginaire de ce dernier. Le doute que peut susciter l'illustration de la couverture ne se dissipe pas dans l'incipit qui présente de façon ambiguë l'état de la narratrice:

Je sais à quel point cette histoire pourra semer de trouble et d'angoisse, à quel point elle perturbera de gens [...] Mais il faut que j'écrive ce livre sans plus tarder, parce que si on me retrouve dans l'état où je suis maintenant, personne ne voudra ni m'écouter ni me croire. Or tenir un stylo me donne de terribles crampes. [...] J'espère que l'éditeur qui aura la patience de déchiffrer cette écriture de cochon voudra bien prendre en considération les efforts terribles que je fais pour écrire le plus lisiblement possible. L'action même de me souvenir m'est très difficile. Mais si je me concentre très fort et que j'essaie de remonter aussi loin que je peux, c'est-à-dire juste avant les événements, je parviens à retrouver des images. Il faut avouer que la nouvelle vie que je mène, les repas frugaux dont je me contente, ce logement rustique qui me convient tout à fait, et cette étonnante aptitude à supporter le froid que je découvre à mesure que l'hiver arrive, tout ceci ne me fait pas regretter les aspects les plus pénibles de ma vie d'avant. Je me souviens qu'à cette époque où tout a commencé j'étais au chômage, et que la recherche d'un emploi me plongeait dans les affres que je ne comprends plus maintenant. Je supplie le lecteur, le lecteur chômeur en particulier, de me pardonner ces indécentes paroles. Mais hélas je ne serai pas à une indécence près dans ce livre; et je prie toutes les personnes qui pourraient s'en trouver choquées de bien vouloir m'en excuser. (*Truismes*, p. 11-12)

D'emblée, cet incipit fournit au lecteur du roman deux sortes d'information sur le récit : 1) un événement aura lieu qui divise le temps du récit et le temps de la narration; la narratrice, située dans *l'après-événement*, essaie de se rappeler ce qui a déclenché cet événement, mais aussi l'événement lui-même qui l'a dotée d'une *nouvelle vie*; 2) la nature dudit événement choquera le lecteur, c'est-à-dire qu'il heurtera les attentes de celui-ci. Ce sont du moins les informations qui sont explicitement annoncées.

Il y a toutefois des informations implicites que le lecteur peut obtenir à travers ce passage. Sur le plan temporel, s'observe une autre division entre ce que Weinrich appelle *le temps du monde commenté* et *le temps du monde raconté*.<sup>32</sup> Weinrich catégorise les temps verbaux en deux groupes : le Présent, le Passé composé et le Futur appartiennent au groupe I, celui du temps *commentatif*, tandis que le groupe II, celui du temps *narratif*, comprend le Passé simple, l'Imparfait, le Plus-que-parfait et le Conditionnel. Ces signes temporels parmi d'autres signes syntaxiques transmettent, comme le remarque Weinrich, « du locuteur à l'auditeur un signal bien spécifique : "Ceci est un commentaire", ou au contraire "Ceci est un récit". »<sup>33</sup> De telles distinctions ne sont pas sans fonction pragmatique pour Weinrich :

Selon qu'ils signalent commentaire ou récit, ils transforment la situation de communication, et ce changement d'orientation est pour l'auditeur d'une pertinence extrême [...] cette « obstination » des morphèmes temporels à signaler commentaire et récit permet au locuteur d'influencer l'auditeur, de modeler l'accueil qu'il souhaite voir réserver à son texte. En employant les temps commentatifs, je fais savoir à mon interlocuteur que le texte mérite de sa part une attention vigilante. Par les temps du récit, au contraire, je l'avertis qu'une autre écoute, plus détachée, est possible.<sup>34</sup>

Malgré cette distinction, Weinrich remarque plus loin dans son livre que le Présent et le Passé composé peuvent avoir des valeurs narratives. Toutefois, nous nous limiterons pour l'instant à montrer l'écart entre le Présent et l'Imparfait dans le passage déjà cité du roman. Le présent, nous le constatons, renvoie à l'état de la narratrice qui a subi l'événement choquant; le présent dans ce paragraphe signifie le temps de l'écriture. Cette observation est renforcée par la suite immédiate du récit à l'imparfait : « 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. » (Truismes, p. 12, souligné dans le texte) Nous sommes ici devant deux verbes au présent qui assument des fonctions différentes : le premier, *envoie*, correspond au temps narratif car il raconte les événements au cœur du passé, tandis que le deuxième verbe au présent,

---

<sup>32</sup> Harald Weinrich, *Le temps*, Paris, Seuil, 1964.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 30.



*reviennent*, appartient au temps de l'écriture. On pourrait formuler ainsi la nuance : les mots « me reviennent » *en ce moment* tandis que « j'envoie » *à ce moment*.<sup>35</sup>

Revenons à l'incipit. L'usage du temps commentatif, en contraste avec l'imparfait narratif, assure le lecteur de l'existence d'une instance organisatrice responsable du récit, dont la distance par rapport à l'histoire est assez grande pour être capable de la commenter. Autrement dit, le contraste entre le présent commentatif et l'imparfait narratif (« j'étais au chômage ») crée un effet d'objectivité.

L'autre signe implicite renvoie à une certaine forme de rétention mais aussi d'excès d'information. Si la narration est censée être rétrospective, les informations sur la vie présente de la narratrice n'ajoutent pas au récit en tant que tel. Nous savons cependant que toutes les données dans un récit servent une fonction<sup>36</sup> et ces informations excessives ont, semble-t-il, pour but de fourvoyer le lecteur au sujet de l'événement qui s'est produit mais dont la nature n'est pas clairement dévoilée. Le chômage du passé, l'accoutumance au froid, ainsi que les repas frugaux du présent donnent l'impression de la vie d'un sans abri. Cependant, l'expression « écriture de cochon » évoque l'illustration de la couverture et amène la figure du déchiffrement. De plus, en s'excusant auprès du lecteur et de l'éditeur pour l'inconfort qu'elle a pu leur causer, la narratrice recourt aux astuces du discours apologétique. Dans son livre intitulé *L'énonciation*, Catherine Kerbrat-Orecchioni définit la fonction discursive d'une telle apologie : « Les discours à fonction apologétique, comme le discours publicitaire dont la visée pragmatique consiste à rendre, pour mieux le vendre, le produit plus alléchant, exploiteront massivement l'existence en langue de termes mélioratifs. »<sup>37</sup> La narratrice invite donc, et même provoque, le lecteur, en suscitant sa curiosité face à un scandale qu'elle prophétise et au trouble que pourrait causer l'indécence de son récit : mais il *faut* que vous, lecteur, le sachiez. Implicitement, la narratrice porte un jugement subtil du point de vue pragmatique sur le récit à venir : troublant, angoissant,

---

<sup>35</sup> « *En ce moment* est solidaire des temps commentatifs et se distingue nettement, dans l'usage français, de *à ce moment* (qui est narratif). » (Weinrich, *op. cit.*, p. 131) Mais l'usage du présent historique peut aussi évoquer un niveau de langue qui se rapproche de la langue orale, ce que nous verrons plus loin en analysant l'ironie dans le roman de Darrieussecq.

<sup>36</sup> « [U]n récit n'est jamais fait que de fonctions : tout, à des degrés divers, y signifie ». Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 17.

<sup>37</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, « De la-subjectivité dans le langage : quelques-uns de ses lieux d'inscription », dans *L'énonciation*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 88.

choquant, indécent, mais surtout invraisemblable, car si on la trouve dans cet état, on ne voudra ni l'écouter ni la croire. Dans ce passage, le lecteur trouve une narratrice apparemment hésitante mais qui n'en utilise pas moins des moyens astucieux pour arriver à des fins précises. Cette image d'une narratrice consciente fait en sorte que sa naïveté apparaît comme une simple sur-justification, selon l'expression de Gerald Prince, et donc comme possiblement fausse.<sup>38</sup>

Cette manifestation de la narratrice du récit révèle ainsi une part d'artificialité et de facticité de son discours. Cette artificialité ajoute à la distance établie entre la narratrice et le récit par les registres temporels. Cette distance entraîne à son tour une forme d'objectivité, dont l'absence est souvent caractéristique des récits autodiégétiques. L'attention du lecteur est ainsi conduite vers le déchiffrement des doutes et des doubles sens, présents dans le titre mais aussi dans l'incipit. Plutôt que sur la vérité de l'énoncé, la narratrice insiste sur son éventuelle invraisemblance. Cela empêche le lecteur de plonger dans l'histoire en toute inconscience.

### **La narratrice menaçante**

L'ambiguïté et le suspense ne se présentent pas de façon aussi flagrante dans l'incipit de *La femme changée en bûche*. En effet la présence d'événements surnaturels est plus directement affirmée. Le roman raconte l'histoire d'une femme qui croit avoir déjà rencontré le Diable afin d'aider son mari. Mais le mari, loin de lui en être reconnaissant, l'aurait trompée avec une autre femme, Esmée. La femme punit alors le mari infidèle en brûlant leur bébé, châtiment que le Diable lui aurait suggéré. Elle se rend ensuite au château du Diable dans l'espoir de le rencontrer et d'être récompensée pour sa fidélité. Mais à son grand désespoir elle ne parvient à voir qu'une image fugace de celui-ci avant qu'on lui ordonne de quitter le château. Cet événement clôt la première partie du roman. La protagoniste humiliée espère trouver consolation auprès de son amie Valérie. Or, sa

---

<sup>38</sup>En analysant la narration dans *La Religieuse*, Prince écrit : « Quant à sa fausse naïveté, elle est fréquemment mise en relief par son attitude envers le narrataire. Déjà ses flatteries (« [M. le marquis de Croismare] a de la naissance, des lumières, de l'esprit... »), ses protestations de sincérité (« je peins une partie de mes malheurs, sans talent et sans art, avec la naïveté d'un enfant de mon âge et la franchise de mon caractère »), ses justifications et ses surjustifications (« Cela n'est pas vraisemblable...Et j'en conviens, mais cela est vrai... ») prouvent qu'elle possède de nombreuses ressources narratives, qu'elle sait manipuler un narrataire, le convaincre et gagner sa sympathie. » (Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire » dans *Poétique*, no 14, 1973, p. 194).



métamorphose survient avant cette rencontre et dès ce moment le récit plonge dans un conte parallèle qui raconte les aventures et les mésaventures d'Esmée et de son nouveau fiancé, Stéphane Ventru. La troisième partie du roman commence par le retour de la protagoniste à l'état humain. Désormais, la responsabilité de la narration se partage entre différents personnages du récit. C'est au mariage des héros du conte, à la fin du roman, que le Diable se montre sous une forme humaine, à la protagoniste et lui offre un emploi en tant que quatrième secrétaire dans son château.

Une même facticité est signalée dans *La femme changée en bûche* par la mention générique qui apparaît sur la couverture du livre : *roman*. Ce mot souligne la nature fictionnelle de l'histoire. À cela s'ajoute le titre descriptif du roman : la femme changée en bûche. Une métamorphose est donc tout de suite annoncée au lecteur avant même qu'il ouvre le livre. Ce titre empêche le lecteur d'être pris au dépourvu par l'avènement d'un événement surnaturel tel que la métamorphose. Encore une fois, le suspense résidera plutôt dans le *quand* et le *comment* de cette dernière. La couverture n'offre guère d'informations supplémentaires. À l'instar des ouvrages parus aux éditions de Minuit<sup>39</sup>, la maquette de la couverture ne comporte nulle illustration. Après cette couverture plutôt banale, le lecteur peut passer à l'incipit sans autre transition ou élément paratextuel notable.

Si l'incipit de *Truismes* empêche le lecteur de plonger immédiatement dans l'histoire, cette immersion est inévitable dans *La femme changée en bûche*. Le lecteur se trouvera déjà au cœur de l'univers de l'histoire dès le premier paragraphe :

Portant Bébé sur mon bras je suis allée trouver Valérie car j'étais dans le plus grand désarroi, j'étais tout enfiévrée de rage et de dépit, je songeais aux ennuis que mon mari allait s'attirer avec une irritation montante et presque de la peine. S'il était coupable, n'était-il pas également pitoyable pour avoir une mémoire aussi courte? Ou si peu de sens du devoir? Ou pour manquer à ce point d'imagination? Ou de crédulité? Ou de foi? Valérie m'a accueillie dans des vêtements neufs et pendant un instant la colère m'a quittée et j'ai admiré avec envie ses nouveaux escarpins de cuir rouge aux talons hauts qui la faisaient tanguer d'une façon merveilleusement élégante et chic et très éloignée de la réalité. Puis, je pose l'enfant à côté de moi sur le canapé et je raconte à Valérie que mon mari me trahit, au mépris de tout ce qu'il me doit, de tout ce que j'ai fait pour lui à une certaine époque de notre vie. J'ai rappelé à Valérie comment,

---

<sup>39</sup> À l'exclusion de la collection Double.

autrefois, j'avais tiré mon mari de l'embarras en cédant au Diable pour lui [...] (La femme<sup>40</sup>, p. 9)

On voit d'emblée que le lecteur est supposé savoir que la narratrice a un bébé. Celle-ci en effet ne parle pas de son bébé mais de *Bébé*. À l'instar de cette brusque entrée en matière de *Bébé*, le nom de *Valérie* apparaît sans introduction, ce qui donne aussi l'impression d'un personnage connu du lecteur. Dans son *Nouveau Discours du récit*, Genette qualifie une telle amorce de début *émique*, « dont la fonction est précisément de simuler, et par là de constituer une référence, et de l'imposer au lecteur par voie de présupposition »<sup>41</sup>. De même, la narratrice ne s'identifie pas et seules les nuances telles que les accords grammaticaux (« je suis allée ») ou les associations diégétiques comme « mon mari » renseignent le lecteur sur son identité sexuelle. Cet anonymat de la narratrice, Frank Wagner l'associe au début *étique* « puisque l'instance narrative n'est pas nommée »<sup>42</sup>. Toutefois, Genette considère ce manque de nomination dans le cas de la narration homodiégétique aussi bien *émique* qu'*étique* car il correspond à l'introduction de *Bébé* et de *Valérie* : « la narration homodiégétique, écrit Genette, présente ici un trait spécifique; le pronom *je* est à la fois *étique* et *émique*, puisqu'on sait au moins qu'il désigne le narrateur »<sup>43</sup>. Un tel début, même sans nommer la voix narrative, introduit une narratrice homodiégétique ainsi qu'une focalisation interne sur la protagoniste. Autrement dit, le caractère autodiégétique du récit est signalé par l'expression des émotions et des pensées de la narratrice/protagoniste. L'histoire semble d'ailleurs avoir commencé avant la lecture, et la lecture s'amorce au milieu de ce qui est déjà arrivé et de ce qui détermine, supposément, la culpabilité du mari. La narratrice ne raconte pas une histoire passée à Valérie, mais la lui rappelle. Cette plongée *in medias res* du lecteur est aussi mise en relief par l'usage des temps de la narration. Wagner explique la fonction des registres temporels dans ce passage de la façon suivante :

Enfin, pour ce qui est de l'écart temporel entre narration et histoire, c'est-à-dire également entre narratrice et protagoniste, on est, me semble-t-il, fondé à identifier ici une relation certes rétrospective mais également caractérisable par

---

<sup>40</sup> Désormais, les références au roman *La femme changée en bûche* seront indiquées ainsi directement dans le corps du texte.

<sup>41</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 2007 [1983], p. 346.

<sup>42</sup> Frank Wagner, « Parler et percevoir. Les fluctuations de la situation narrative dans *La Femme changée en bûche* de Marie NDiaye », dans *Poétique*, no 150, 2007, p. 219.

<sup>43</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, p. 346.



sa faible amplitude, comme l'indiquent les occurrences du passé composé (« je suis allée », « j'ai regardé », etc.) – les imparfaits possédant quant à eux une valeur durative, les présents de l'indicatif une valeur de présent historique<sup>44</sup>.

Nous croyons pourtant que le passé composé dans le texte de NDiaye assume aussi une autre fonction. Les catégories et les termes de Weinrich, évoqués plus haut, nous serviront pour tenter à nouveau de montrer que le passé composé dans ce cas est en effet narratif, tout autant que commentatif<sup>45</sup>. Dans l'incipit, le passé composé a une fonction narrative qui – comme l'a montré Wagner – signale une faible amplitude. Weinrich évoque dans son livre la « règle de vingt-quatre heures » : « le Passé composé désignerait un passé proche, le Passé simple un passé plus lointain, la frontière entre les deux étant constituée par la nuit qui précède l'acte de parole »<sup>46</sup>. Cette règle, à ne plus prendre à la lettre aujourd'hui, permet néanmoins de désigner l'amplitude qui existe entre la narration et l'événement narré. À cette signification s'ajoute le fait que le passé composé, présent tout au long de la première partie du texte, est aussi utilisé, amplement, pour désigner les émotions de la narratrice/protagoniste. L'attitude du locuteur au moment du commentaire serait donc *tendue*, tel que le remarque Weinrich, et « ses propos s'en trouvent aiguisés, car ce dont il parle le touche de près, [...] il lui faut également toucher celui à qui il s'adresse »<sup>47</sup>. On peut ainsi avancer que le passé composé qu'on rencontre dans l'incipit du roman est en même temps *narratif* et *commentatif* car il sert à raconter à distance rapprochée, et sert aussi à livrer des émotions qui troublent la narratrice. Weinrich observe le même phénomène à propos de *L'Étranger* de Camus : « dans le système propre à Camus, le Passé composé appartient aux deux groupes temporels à la fois, aiguillage à partir duquel se font les bifurcations »<sup>48</sup>. Malgré une plongée directe dans la diégèse, les pensées et les interrogations de la narratrice seraient de cette manière livrées au lecteur sur le mode commentatif, effaçant la distance entre la narratrice et la protagoniste. Le récit ressemble ainsi à une histoire qui se raconte et qui se commente à la fois.

---

<sup>44</sup> Wagner, *op. cit.*, p. 220.

<sup>45</sup> Nous observerons plus loin dans ce chapitre que cela permet l'existence d'une *a-vocalité* que nous appellerons un je omniscient.

<sup>46</sup> Weinrich, *op. cit.*, p. 291.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 313.

Si la narratrice de *Truismes* stimule la curiosité du lecteur en évoquant les événements qu'elle racontera plus loin dans le récit, la narratrice de *La femme changée en bûche* l'invite aussi à poser un jugement, à travers les questions qu'elle formule (« s'il était coupable, n'était-il pas également pitoyable pour avoir une mémoire aussi courte? Ou si peu de sens du devoir? », etc. (La femme, p. 9)) à propos d'un *autrefois* analeptique qu'elle évoque sans clarté et sans introduction. Par ce début *émique*, elle accentue l'ignorance du lecteur et met en question sa capacité à juger d'une situation qui lui échappe et éventuellement à juger de la vraisemblance même du récit. Cette incertitude fait en sorte que l'attention du lecteur est ramenée à sa propre compétence plutôt qu'à celle de la narratrice. D'ailleurs la peine qu'éprouve la narratrice face au manque de foi, de crédulité et d'imagination de son mari a une dimension métatextuelle susceptible de questionner aussi la foi du lecteur en la narratrice.

Les communications directes ou indirectes avec le lecteur à travers l'incipit ou le titre font en sorte que la métamorphose ne paraît pas amenée comme un événement imprévu, éblouissant le lecteur par son émergence surprenante. Ainsi, d'une manière subtile, l'attention du lecteur est ramenée plutôt à la question de savoir *quand* et *comment* cet événement se produira, mais aussi à la manière dont il sera raconté.

Malgré les accusations et les questions de l'une, et nonobstant les messages apologétiques et la politesse de l'autre, il reste toujours au lecteur la possibilité de tenter d'évaluer à quel degré il peut se fier à ces narratrices et à leur narration, autrement dit de déterminer quel horizon d'attente cherche à établir le pacte de lecture.

### La Narration

Une étude de la narration nous aidera à préciser l'identité du narrateur, autrement dit la voix narrative, mais aussi le point de vue que cette voix adopte pour raconter l'histoire. Ces précisions aideront à voir comment la narratrice construit sa crédibilité et à quel point le lecteur peut se fier aux propos de l'énonciateur, ce que nous appellerons le degré de subjectivité de l'énonciation. Nous avons déjà établi que les deux romans adoptent une narration autodiégétique : la narratrice est un *je* protagoniste. Catherine Kerbrat-Orecchioni décrit ainsi le choix qui se présente au narrateur :



lorsqu'un sujet d'énonciation se trouve confronté au problème de la verbalisation d'un objet référentiel, réel ou imaginaire, et que pour ce faire il doit sélectionner certaines unités dans le stock lexical et syntaxique que lui propose le code, il a en gros le choix entre deux types de formulation :

- Le discours « objectif », qui s'efforce de gommer toute trace de l'existence d'un énonciateur individuel;
- Le discours « subjectif », dans lequel l'énonciateur s'avoue explicitement (« je trouve ça moche ») ou se pose implicitement (« c'est moche ») comme la source évaluative de l'assertion<sup>49</sup>.

Le recours au discours subjectif dans les deux romans de notre étude tend à mettre en doute la vérité des récits. Un tel choix souffre dans les deux cas de l'absence d'un témoin qui pourrait attester les faits racontés, mais souffre aussi de l'attitude même des deux narratrices. Afin de saisir ces deux aspects, nous allons examiner les procédés qu'utilisent les narratrices des deux romans pour justifier la subjectivité de leurs propos, ou bien pour leur donner une illusion d'objectivité. Ces procédés concernent, entre autres, la manière de distribuer l'information, l'attitude de la narratrice face à son récit, et le respect des attentes établies dans l'incipit.

### Paralipses

Les deux romans sont racontés rétrospectivement par des narratrices autodiégétiques. La rétrospection est un temps de narration fréquent, mais elle n'est pas sans signification. Même si la narratrice s'identifie à la protagoniste, le décalage temporel entre la narration et le récit crée une distance entre la narratrice et le personnage principal, ce qui permet d'évaluer l'évolution de la protagoniste et de séparer ses qualités intellectuelles de celles de la narratrice.

Toutefois, cette rétrospection peut embrouiller notre perception par la manière sélective dont les narratrices décident de révéler les informations. Genette nomme les informations retenues par le narrateur les *paralipses* : « il est, remarque-t-il, une autre sorte de lacune, d'ordre moins strictement temporel, qui consiste non plus en l'élosion d'un segment diachronique, mais en l'omission d'un des éléments constitutifs de la situation, dans une période en principe couverte par le récit [...] [c]omme l'ellipse temporelle, la

---

<sup>49</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 80.

paralipse se prête évidemment fort bien au comblement rétrospectif »<sup>50</sup>. Un narrateur peut révéler seulement ce qu'il estime nécessaire pour maintenir le suspense. Ces données retenues ne sont pas toujours indispensables pour que le lecteur puisse porter un jugement clair sur la situation. Genette évoque aussi l'association de la paralipse et de la focalisation interne : « Le type classique de la paralipse, rappelons-le, c'est, dans le code de la focalisation interne, l'omission de telle action ou pensée importante du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur »<sup>51</sup>. Dans ce cas, le paralipse a davantage de conséquences. Qu'un tel procédé soit présent dans les deux romans n'est sans doute pas inattendu, cependant il s'organise de manière différente comme nous le verrons.

### *Je n'ai pas envie de parler de ce moment-là*

La narratrice du roman de Darrieussecq ne cache pas ses omissions au lecteur; au contraire, elle veut que le lecteur soit conscient de sa propre ignorance concernant le récit, et qu'il apprécie le fait que les informations lui soient données au moment convenable selon la narratrice. Ainsi, à un certain moment du récit, quand la narratrice se voit dans le miroir du marabout, au lieu de nous décrire l'image qui pourrait nous révéler son état, elle écrit : « Il est encore trop tôt pour que je vous raconte ce que j'ai vu dans la glace, vous ne me croiriez pas. » (Truismes, p. 43) Elle revient cependant à cette image plus loin, quand les changements de son corps commencent à se manifester de façon plus radicale et plus *choquante* :

Je me suis dressée sur mes pattes. J'ai secoué la tête et étiré les jarrets. Sous mon visage, mes deux mains étaient plantées dans le sol. Elles n'avaient plus que trois doigts. J'ai mis tout mon poids sur la main gauche et j'ai pu dégager la droite. J'ai secoué la terre qui la maculait, je me suis tout entière ébrouée. Ma main avait cinq doigts à nouveau. J'avais mal vu, mais j'ai eu très peur tout à coup. J'ai repensé à ce que je n'avais pas voulu voir dans le miroir du marabout, à la petite queue vissée en spirale sur mon derrière. (Truismes, p. 81-82)

Également, avant que l'on puisse encore soupçonner une métamorphose en cours, la narratrice signale qu'il y a des faits que le lecteur ignore: « Le pire, je vous l'ai encore caché. Le pire, c'était les poils. Ils me venaient sur les jambes, et même sur le dos [...]»

---

<sup>50</sup> Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007 [1972], p. 42-43.

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 201.



(Truismes, p. 49) Plus loin encore dans le récit, après la mort de son amant, Yvan, elle écrit : « je voulais dire un dernier adieu à Yvan. Je n'ai pas envie de parler de ce moment-là. » (Truismes, p. 137)

Évidemment, la révélation *a posteriori*, typique des romans fantastiques et policiers, est un moyen important dans l'organisation du récit pour accorder au lecteur le temps de réfléchir à d'autres possibilités : cela suscite sa curiosité et crée l'effet de suspense<sup>52</sup>. Cependant, en ce qui concerne le rapport du lecteur au récit de la narratrice, de même qu'à l'autorité de cette dernière, ces paralipses viennent en quelque sorte imposer au lecteur une posture de confiance à l'égard de l'histoire racontée par la narratrice. En signalant des omissions, la narratrice manifeste son autorité absolue sur le récit et impose au lecteur une relation de confiance, vu qu'elle est la seule personne qui sache tout sur ce récit. D'un autre côté, ces manifestations de la narratrice attribuent au récit une facticité qui met en relief le procès de l'écriture ou de l'organisation du récit. Cette présence immanquable du discours dans le roman produit ce que Genette appelle une vraisemblance plutôt motivée.<sup>53</sup>

### *L'autrefois diabolique*

Les informations inconnues du lecteur se manifestent d'une autre façon dans *La femme changée en bûche*. Genette, on se le rappelle, définit les paralipses comme les éléments retenus sur une période couverte par le récit. Toutefois, dans le roman de NDiaye, on est face à la dissimulation d'une période complète dont le récit est une conséquence directe. Définissons d'abord quelques notions pour mieux comprendre la signification de cette réticence.

*L'analepse*, selon Genette, est « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve »<sup>54</sup>; et *l'analepse externe* est une «

---

<sup>52</sup> Ce point, relié à l'analyse générique du livre, sera élaboré dans le dernier chapitre de ce mémoire.

<sup>53</sup> Genette utilise ce terme en analysant Balzac en particulier et la fiction réaliste en général. D'après lui quand la vraisemblance du récit est menacée, le discours narratif vient au secours pour la justifier : « la justification du fait particulier par une loi générale supposée inconnue, ou peut-être oubliée du lecteur et que le narrateur doit lui enseigner ou lui rappeler » constitue une vraisemblance motivée. Quand la vraisemblance n'est pas problématique, le récit ne recourt pas à de telles justifications. Gérard Genette, *Figures II, op. cit.*, p. 80.

<sup>54</sup> Gérard Genette, *Discours du récit, op. cit.*, p. 28.

analepse dont toute l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier »<sup>55</sup>. Genette définit également une fonction générale pour cette dernière catégorie d'analepse : « Les analepses externes, du seul fait qu'elles sont externes, ne risquent à aucun moment d'interférer avec le récit premier, qu'elles ont seulement pour fonction de compléter en éclairant le lecteur sur tel ou tel "antécédent". »<sup>56</sup> Nous voyons déjà que les choses se présentent différemment dans le roman de NDiaye.

La première partie du roman pivote autour de cet *autrefois* que la narratrice ne racontera à aucun instant dans le récit, mais qu'elle ne fera qu'évoquer. Ici, l'analepse externe n'éclaire pas un *antécédent* du récit, au contraire, elle ajoute au doute et au brouillage. Si, dans *Truismes*, la narratrice utilise les paralipses pour implicitement gagner une sorte d'autorité auprès du lecteur, l'élément dissimulé au lecteur dans la première partie de *La femme changée en bûche* est une épreuve de fiabilité pour la narratrice, qui commence son histoire, plus ou moins explicitement, en exigeant du lecteur d'avoir confiance en ce qu'elle sait d'*autrefois*. Pourtant cette première partie agit de façon à mettre en question la crédibilité de ce passé non-raconté et, ce faisant, elle problématise l'autorité de la narratrice. La proximité temporelle entre la narratrice et la protagoniste empêche de distinguer les jugements de l'une et de l'autre. Les pensées de la protagoniste se mêlent ainsi aux commentaires de la narratrice.

Le récit commence par la conviction de la narratrice/protagoniste qui s'exprime par la rage : « toute ma fureur est revenue » (*La femme*, p. 10). Les points d'exclamation montrent l'intensité de cette rage : « Et voilà qu'il me mentait et me trompait! Et peut-être depuis toujours, apparemment sans mémoire de rien et dans la plus totale sérénité! » (*La femme*, p. 10); à la colère s'ajoute le sarcasme : « Mon mari avait un formidable sens pratique! » (*La femme*, p. 10). Cette conviction est telle que la narratrice ne peut pas envisager d'autres opinions sur sa situation. Que son mari soit coupable est certain; ce qui ne l'est pas est la punition qu'il recevra. Cela, elle l'explique à Valérie : « Je lui ai dit qu'elle ne m'avait pas comprise. Je n'étais pas venue la voir afin qu'elle me conseille mais pour entendre son avis sur les différentes façons dont je pouvais punir mon mari » (*La femme*, p. 11). Ces expressions d'émotion font place ensuite à une série de questions que

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 40.



la narratrice se pose à elle-même, de même que, semble-t-il, au lecteur. Ces questions sont autant de preuves de l'incertitude qu'elle ressent :

Mon mari, ai-je dit, ne devait-il pas être puni exemplairement? J'avais couru chez le Diable pour l'aider! Ma mémoire était sans fond, terrible! Mon mari qui me trahissait ne devait-il pas être puni de la manière la plus impitoyable? Sans égards pour la propre douleur que j'en éprouverais peut-être, pour les désagréments, les tracas? (La femme, p. 11)

Suite à ces questions où se manifestent tacitement certains doutes, la narratrice retrouve malgré tout sa certitude en disant que ce n'est pas par vengeance mais pour maintenir l'ordre moral que le mari doit être puni. Cet *autrefois* rend l'action du mari impardonnable : « J'ai dit qu'il devait en être ainsi et que c'était bien ennuyeux, bien désagréable à envisager. Mais une puissante morale l'exigeait, ainsi que l'ordre [...] j'ai dit qu'il n'était pas question de me venger. » (La femme, p. 11)

Cette croyance absolue en sa rencontre avec le Diable est cependant ébranlée plus loin dans l'histoire :

si je n'avais jamais fréquenté le Diable, quelle était cette chose que j'avais faite pour mon mari, à cette époque de notre vie où il avait eu besoin de mon aide? [...] Mais, alors, j'avais été tellement ignorante que j'étais prise de vertige, et je me suis dit : si je n'ai pas su la façon dont le Diable répondait aux lettres, qu'est-ce que je ne sais pas encore? (La femme, p. 61)

Ainsi la première partie du roman oscille entre une certitude impitoyable et des questions qui viennent mettre en doute la conviction de la protagoniste concernant sa rencontre avec le Diable. Wagner explique l'insécurité du lecteur face à cette dualité paradoxale :

Dès lors que le récit, caractérisable par la situation narrative susdite, affirme successivement : a) *Le Diable existe; je l'ai rencontré*, b) *Le Diable existe peut-être pas tout à fait; je ne suis plus vraiment certaine de l'avoir rencontré*, nous, lecteur, sommes au rouet- car notre savoir extrafictionnel ne nous est ici d'aucun secours : seule la somme des énoncés constitutifs du roman peut nous permettre d'établir, dans le monde du texte que nous lisons, l'existence du Diable.<sup>57</sup>

Les quatre-vingts premières pages du livre mettent à l'épreuve l'autorité et la fiabilité de la narratrice, de même que, ironiquement, la preuve de l'existence du surnaturel. Car si le

---

<sup>57</sup> Wagner, *op. cit.*, p. 221.

Diable existe, la métamorphose aussi est une possibilité.<sup>58</sup> L'entensification du doute au long de cette partie fait en sorte que l'authenticité des événements d'*autrefois* aux yeux du lecteur marquerait le triomphe de la narratrice tandis que leur invalidité marquerait son échec.

### Narration métamorphosée

On voit donc que la diégèse, dans *La femme changée en bûche*, est mise en relief dans la narration. L'analyse de la narration du roman est en effet très proche de celle de la diégèse. *L'autrefois* ordonne non seulement le destin de la protagoniste, mais aussi celui de la narratrice. Plus sa croyance en l'existence du Diable et en sa rencontre avec lui diminue, plus disparaît son autorité auprès du lecteur, mais diminue aussi sa chance d'un séjour au château du Diable, jusqu'à ce qu'elle en soit chassée à la fin de la première partie du roman. Cette éviction est suivie par la métamorphose de la protagoniste dans la deuxième partie du récit. Elle déclenche aussi une métamorphose au niveau de la narration : désormais la protagoniste n'est plus chargée de raconter le récit. Le doute chez la narratrice/protagoniste, accompagné par un échec peu semblable à celui qu'elle avait désiré au début de son récit (« quant à moi, je voulais bien échouer » (*La femme*, p. 12))<sup>59</sup>, vient enlever de sa crédibilité. Le changement de narrateur qui s'observe dans la deuxième partie apparaît donc presque indispensable pour rassurer le lecteur quant à la crédibilité et donc la vraisemblance du récit.

Après l'expulsion de la narratrice/protagoniste du château du Diable, la deuxième partie commence par raconter un autre épisode analeptique, cette fois-ci par un narrateur, semble-t-il, omniscient et hétérodiégétique :

Autrefois, Valérie et son amie Esmée avaient trouvé une place dans une agence de conversations téléphoniques. A force de travail, de bonne volonté, de gentillesse et de discrétion, elles avaient conservé cette place convoitée et Valérie était montée en grade, était devenue chef. De toute façon, Esmée n'y tenait guère. Il ne lui déplaisait pas d'être dirigée par Valérie et que Valérie pût

---

<sup>58</sup> Cette question sera traitée plus en profondeur dans le troisième chapitre de ce mémoire en analysant les aspects génériques des livres.

<sup>59</sup> L'échec, évoqué par la protagoniste au début de son récit correspond, il nous semble, à une sortie du monde naturel et un séjour indéfini chez le Diable, tandis que l'échec dont il est question ici souligne le manquement de la protagoniste à atteindre ce but.



décider de la renvoyer ou se débrouiller pour qu'elle ne fût pas payée [...] (La femme, p. 83)

Un tel début est considérablement plus stable que celui de la première partie; le narrateur omniscient narre le récit de manière plus factuelle et plus objective. Il présente une analepse interne au récit premier, ce que Genette appelle une analepse interne homodiégétique, « c'est-à-dire qui [porte] sur la même ligne d'action que le récit premier. »<sup>60</sup> Contrairement à la première partie où le récit était focalisé sur la protagoniste, le récit hétérodiégétique devient polyfocalisé. Wagner suggère une explication moins drastique de ce changement de situation narrative :

Pour comprendre le texte, plus précisément pour élucider les rapports de cette nouvelle séquence et de la première partie, ils [les lecteurs] doivent nécessairement se demander quelle est à présent l'origine de la voix et des perceptions : la même ou une autre que celle des quatre-vingt premières pages? Si l'on convient avec Gérard Genette que « tout récit est, explicitement ou non, à la première personne, puisque son narrateur peut à tout moment se désigner lui-même par ledit pronom », une hypothèse possible serait que la narratrice-focalisatrice de la première partie continue à régir le récit sous couvert d'un anonymat de façade. Quant à sa soudaine « omniscience », elle pourrait s'expliquer par le caractère rétrospectif de sa narration, la nouvelle séquence constituant une analepse (comme l'indique l'adverbe temporel inaugural) par rapport à ce qui a été narré jusqu'à présent. « Renseignement pris », la narratrice pourrait désormais nous éclairer sur les motivations, pensées et sentiments des autres personnages.<sup>61</sup>

Toutefois, un changement d'attitude de locution (prenons encore l'expression de Weinrich) met en question l'hypothèse de Wagner. On constate en effet que le passé simple devient le temps narratif principal. L'imparfait y sert à peindre l'arrière-plan, tandis que les événements sont racontés au plus-que-parfait et au passé simple. L'attitude énonciative est strictement narrative, sans aucune manifestation d'un quelconque narrateur, donnant l'impression d'une absence de narrateur. De plus, la narration initiale qui maintenait la focalisation de la première partie strictement sur la protagoniste s'oppose ici à une focalisation sans restriction de champ et au type de rétrospection qui amorce la deuxième partie.

La narration omnisciente n'est toutefois pas constante et la narratrice/protagoniste intervient périodiquement, jusqu'à l'achèvement de sa métamorphose. C'est dans un de ces

<sup>60</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, op. cit., p. 41.

<sup>61</sup> Wagner, op. cit., p. 222.

épisodes de narration autodiégétique que le lecteur découvre l'identité d'Esmée, la femme avec qui le mari avait trompé la protagoniste : « Valérie s'est approchée sans me voir, très fière sur ses talons. Derrière elle, j'ai reconnu son jeune homme à l'air mélancolique. Et puis, derrière le jeune homme de Valérie, j'ai vu l'amie de mon mari, la femme pour qui mon mari m'avait menti. Elle était tout en bleu et marchait tranquillement! » (La femme, p. 98) Cela rend l'explication de Wagner moins vraisemblable et le changement de la narration plus compliqué qu'un simple changement de voix.

Quelle que soit l'explication, le narrateur omniscient sauve la narration de la narratrice discréditée. Le lecteur constate l'existence d'une autre instance organisatrice qui est, grâce à son omniscience, plus fiable que la protagoniste. Cette stabilité entraîne une sorte de certitude qui permet au lecteur d'oublier, momentanément, le premier récit et le doute constamment maintenu. Cette stabilité est cependant interrompue par la réapparition de la narratrice/protagoniste :

[...] comme le retour est triste, me suis-je dit, car j'ai été définitivement chassée pour incompétence et paresse et mes mains sont vides et le seront toujours désormais. Hors de chez Diable, que puis-je faire à présent? J'avais autrefois assez de talent pour y demeurer alors que je n'avais rien appris. Et maintenant, croyant tout connaître, je suis renvoyée comme une ignorante incapable, poussée dehors. (La femme, p. 88)

La narration prend désormais une forme anarchique. La voix principale s'efface graduellement au bénéfice d'une fusion des modes hétérodiégétique et homodiégétique : « J'avais été si jolie autrefois! Mais comment pleurer, toute de bois que j'étais? Je me suis dit : N'est-ce pas là l'état idéal? [...] La bûche fut emportée par le courant, on ne sait où » (La femme, p. 99).

Cette métamorphose de la narration qui accompagne la métamorphose de la protagoniste accentue, encore plus, l'immédiateté de la narration et efface presque toute rétrospection jusqu'au point où l'état de la protagoniste aura un impact dans la typographie même du texte. Durant la transformation physique, la narratrice originelle interrompt son récit, le paragraphe incomplet donnant à voir la paralysie qui affecte sa narration : « Déjà je m'efforçais de déplier ma robe et je pensais avec contrariété que Valérie d'un coup d'œil allait voir quelle pauvre allure j'avais à présent et » (La femme, p. 96). Ce paragraphe cède alors la place à un nouveau paragraphe mené par le narrateur hétérodiégétique. Cet



événement n'est pas isolé et peut être observé à nouveau : « Mais je voulais encore héler Valérie et j'ai prié la lente montée du bois de m'accorder un répit, un droit de parole, car ce que s'autorisaient les autres personnages ne pouvais-je, moi aussi » (La femme, p. 97) où encore une fois le narrateur hétérodiégétique reprend la narration qui vient de s'interrompre. Un tel changement a une dimension métatextuelle, car la perte de la parole paraît presque comme une réponse à la question de la narratrice/protagoniste : *ce que s'autorisaient les autres personnages*, la narratrice/protagoniste ne le peut plus. Dès lors tous les paragraphes amorcés par la narratrice/protagoniste restent incomplets jusqu'à l'achèvement de sa métamorphose. Ce reflet de l'état du personnage dans la narration ne se limite pas à la narratrice/protagoniste. En effet, l'oscillation de la narration se poursuit même après la métamorphose et même au niveau hétérodiégétique. L'ivresse d'Esmée est d'ailleurs racontée comme suit : « Encore un peu, elle dit. Et... elle dit, verse jusqu'au bord quoi, ce n'est pas tous les jours. Il versa et elle...but...et elle but...tout d'une traite, bien que ce ne fût pas...non... » (La femme, p. 209). Cette narration ivrogne constamment suspendue s'étend sur une page complète. Ce jeu formel risque l'in vraisemblance considérant qu'il s'agit d'une narration hétérodiégétique rétrospective et non pas homodiégétique et simultanée. Le roman prend la forme d'un film où une série d'épisodes passent rapidement devant les spectateurs, sauf que c'est la caméra qui est ivre.

En ce qui concerne la narratrice originelle, son nouvel état de bûche la libèrera de la narration. L'anarchie narrative continue néanmoins jusqu'à la fin de la deuxième partie; le récit est raconté par plusieurs personnages. Une narration polyvocale menace la lisibilité du roman que la narration hétérodiégétique, polyfocalisée, restaure, donnant au lecteur l'impression d'un ordre narratif au-delà de cette alternance parfois vertigineuse des voix et restaurant la lisibilité du roman, menacée par une telle polyvocalité. C'est dire que la métamorphose de la voix narrative perdue plus loin que la métamorphose de la protagoniste, mettant l'accent sur la narration plutôt que la diégèse. La métamorphose diégétique devient ainsi un événement sinon insignifiant, du moins prévu par le titre du roman et donc annoncé, tandis que la métamorphose narrative se montre beaucoup plus surprenante.

Cette polyvocalité se poursuit en l'absence d'une autorité omnisciente dans la troisième partie du livre. La narratrice de la première partie réapparaît avec le retour de la

protagoniste à son état d'origine. Cependant, d'autres narrateurs apparaissent et se succèdent, sans signaux évidents pour indiquer les changements de parole. On peut commencer à percevoir un certain ordre dans cette narration apparemment anarchique qui se montre en fait une narration démocratique : aucun narrateur n'est privilégié, au contraire toute narration peut s'insérer au milieu de celle de l'autre. Cela donne à cette partie un caractère tumultueux :

Nous sommes arrivés chez nous et je suis descendue de l'autocar, sans bagages et tenant seulement ma capeline – Alors, sur le chemin de la gare, je la vis, stupéfaite, descendre d'un autocar, une capeline rouge à la main, gaie et sautillante sur ses talons rouges–, puis je me suis dirigée vers un café et j'avais l'impression de reconnaître les pavés sous mes pas, et tout, ce matin–, vis se diriger vers un café, passant sans me voir gaie et sautillante\_ Je lui criai : Viens-tu? –, gaie comme un petit oiseau–, m'émouvait un peu comme si j'étais revenue chez nous finir mon existence [...] (La femme, p. 123-124)

Les signes de genre (« je suis revenue ») et les indices vestimentaires (la femme changée en bûche porte des escarpins rouges tandis qu'Esmée en porte des blancs) sont parmi les indices dont dispose le lecteur pour identifier les voix. Mais ces changements vocaux n'ébranlent pas pour autant toute cohérence narratologique car chaque changement de vocalisation entraîne avec lui le changement de focalisation. Autrement dit, les narrateurs homodiégétiques ne racontent pas hors de la focalisation interne : la narration est donc autodiégétique à tous les instants. Ainsi à chaque changement de voix le point de vue s'ajuste et sauve le roman de l'illisibilité : « c'est précisément l'unicité du mode [écrit Wagner] qui permet de lire les modifications vocales, c'est-à-dire d'y identifier non pas quelque répartition incohérente de l'origine locutive mais un agencement concerté, dès lors plus aisément interprétable. »<sup>62</sup>

Avec la narration autodiégétique réapparaît aussi le passé composé narratif de la première partie et disparaît le passé simple de la deuxième. Cela semble approprié étant donné le lien que Weinrich établit entre le passé composé, le présent historique et le récit fragmentaire : « Bien sûr, nous racontons toujours, quand il nous arrive quelque chose de particulier, mais ce ne sont souvent que récits fragmentaires et anémiés, textes de peu de poids qui à peine se dégagent du continuum commentatif. »<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Wagner, *op. cit.*, p. 225.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.301.



Outre la vocalisation plus ou moins constante, un autre facteur restreint la fragmentation du récit dans la première partie, malgré l'usage répandu du passé composé. En analysant *L'Étranger* de Camus, Weinrich conclut que c'est l'utilisation des adverbes temporels comme *puis*, *alors*, *etc.* qui maintient la continuité du récit en l'absence d'un passé simple. Nous observons presque le même phénomène dans la première partie, surtout une surutilisation de la conjonction, *et* : « Elle se lève les bras avec indignation *et* profère toutes sortes d'insultes à l'égard de mon mari, *puis* elle se met à marcher dans la pièce pour le plaisir d'entendre claquer ses talons, *et* elle pince son menton entre deux doigts *et* réfléchit avec jubilation. » (La femme, p. 10) Mais ces adverbes temporels et les conjonctions dans le cas de « et » ont une autre fonction : la reconnaissance du commentaire, intégré dans le récit :

Valérie m'a accueillie dans des vêtements neufs et *pendant un instant la colère m'a quittée et j'ai admiré avec envie ses nouveaux escarpins de cuir rouge aux talons hauts qui la faisaient tanguer d'une façon merveilleusement élégante et chic et très éloignée de la réalité.* Puis, je pose l'enfant à côté de moi sur le canapé et je raconte à Valérie que mon mari me trahit [...] (La femme, p. 9, nous soulignons)

Ce passage démontre de quelle façon les adverbes séparent les commentaires de la narratrice sur son état d'esprit de la trame événementielle : le mot « pendant », fonctionnant comme un adverbe temporel, marque le début du commentaire de même que le terme « puis » marque le retour à l'action.

Ces adverbes sont également présents dans la troisième partie du livre, mais ils servent, en plus des autres indices susmentionnés, à distinguer les voix changeantes :

puisque c'était un cadeau de Valérie que nous avions invitée au mariage, nous nous l'étions jeté de l'un à l'autre tout au long du chemin jusqu'à la gare, notre animosité croissant, et il était tombé plusieurs fois dans la poussière sans qu'aucun de nous deux ne consentît à le ramasser. *Je me demande : Où se cache-t-il? \_* avant d'être certain que l'autre, excédé, cette fois ne céderait pas. *Alors, je me demande : Où se cache mon mari et si le pardon est possible [...]* (La femme, p. 120, nous soulignons)

L'adverbe temporel « avant » crée une continuité dans la narration de Stéphane Ventru, interrompue par la question de la protagoniste : « Je me demande : Où se cache-t-il »; cette question, qui à son tour est interrompue par la continuation de la narration de Ventru, reprend par l'adverbe « alors ».

Pour ne pas nous éloigner de la vraisemblance pragmatique, qui est le sujet principal de ce chapitre, nous analyserons la signification de cette instabilité vocale et de ce malaise narratif. Genette définit deux motifs principaux pour les changements de point de vue<sup>64</sup> : « Les deux types d'altération concevables consistent soit à donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire, soit à en donner plus qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble. »<sup>65</sup> Dans le cas de *La femme changée en bûche*, le changement sert les deux fins : d'un côté, le récit livre des informations sur Esmée et Stéphan Ventru, tous deux plus ou moins inconnus de la protagoniste, de l'autre côté les analepses que la narratrice principale évoque mais sans vraiment les élaborer gardent cachés les motifs de la métamorphose. L'information se voit donc gérée efficacement, de façon complémentaire. Parlant de la transfocalisation qui découle de la transvocalisation Genette écrit :

le changement de foyer s'accompagne manifestement, et j'aurais au moins dû le dire, d'un changement de narrateur, et la transfocalisation peut y apparaître comme une simple conséquence de la transvocalisation. Je ne connais d'ailleurs aucun exemple de transfocalisation pure, où la 'même histoire' serait racontée successivement selon plusieurs points de vue mais par le même narrateur hétérodiégétique.<sup>66</sup>

Cependant, les mutations constantes mais rapides de vocalisation et de focalisation dans la troisième partie aboutissent dans *La femme changée en bûche* à ce que Wagner appelle l'*a-vocalité* qui suit également une *a-focalité*. Ce type de narration se rapproche en ce sens de la narration omnisciente sans pour autant perdre la subjectivité nécessaire à relâcher les liens de la factualité dans le récit. Pour mieux aborder la situation narrative dans la troisième partie, il faut expliquer la nature même du *je* qui exprime les énoncés, et dont la métamorphose, selon Wagner, se montre déstabilisante. Il reste que le *je*, en soi, est instable. Benveniste le définit ainsi :

L'énoncé contenant *je* appartient à ce niveau ou type de langage que Charles Morris appelle pragmatique qui inclut, avec les signes, ceux qui en font usage [...]. Chaque instance d'emploi d'un nom se réfère à une notion constante et « objective », apte à rester virtuelle ou à s'actualiser dans un objet singulier, et

---

<sup>64</sup> Même si Genette parle ici du changement de la focalisation, nous savons maintenant que grâce à une transformation vocale, le type de focalisation est maintenue, mais que le point de vue alterne toujours d'un narrateur homodiégétique à l'autre.

<sup>65</sup> Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 201.

<sup>66</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, op. cit., p. 342.



qui demeure toujours identique dans la représentation qu'elle éveille. Mais les instances d'emploi de *je* ne constituent pas une classe de référence, puisqu'il n'y a pas « d'objet » définissable comme *je* auquel puissent renvoyer identiquement ces instances. Chaque *je* a sa référence propre, et correspond chaque fois à un être unique, posé comme tel [...]

*Je* ne peut être défini qu'en termes de « locution », non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. *Je* signifie « la personne qui énonce la présente instance de discours contenant *je* ». Instance unique par définition, et valable seulement dans son unicité. Si je perçois deux instances successives de discours contenant *je*, proférées de la même voix, rien encore ne m'assure que l'une d'elles ne soit pas un discours rapporté, une citation où *je* serait imputable à un autre. Il faut donc souligner ce point : *je* ne peut être identifié que par l'instance de discours qui le contient et par là seulement. Il ne vaut que dans l'instance où il est produit. Mais, parallèlement, c'est aussi en tant qu'instance de forme *je* qu'il doit être pris; la forme *je* n'a d'existence linguistique que dans l'acte de parole qui la profère. Il y a donc, dans ce procès, une double instance conjuguée : instance de *je* comme référent, et instance de discours contenant *je*, comme référé. La définition peut alors être précisée ainsi : *je* est « l'individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique *Je* ». <sup>67</sup>

Le narrateur du récit, si on tente de le définir, semble être un *je* hétérodiégétique qui s'incarne dans les personnages du roman au besoin. Ainsi les propos de Wagner en ce qui concerne le narrateur amorçant la deuxième partie du livre se tiennent. La stabilité de cette omniscience rassure la narration et la sauve de son illisibilité ainsi que du manque de sens.

Toutefois, la narration complexe présente un autre effet sur le lecteur : ce que nous nommons l'effet de distraction. L'effort que nécessite le déchiffrement de ces complexes changements narratifs établit une forme de communication entre le lecteur et le récit à l'instar de ce qui se produit face aux romans ludiques. Le défi du lecteur devient, à partir de la deuxième partie, d'identifier la voix narrative afin de réparer l'infraction par rapport à la focalisation : un puzzle qui occupe le lecteur jusqu'à la fin.

### L'ironie

Si le défi de la vraisemblance dans *La femme changée en bûche* réside davantage dans la narration que dans la diégèse vu que la narration se montre hors des normes narratives, dans *Truismes* de Darrieussecq, la narration est plutôt conforme aux règles du récit. Toutefois, l'instance narrative maintient sa distance du récit par l'effet de l'ironie.

---

<sup>67</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1966, p. 252.

Nous avons déjà parlé de la distance qu'instaure l'écart entre la situation de la narratrice et celle de la protagoniste dans *Truismes*, cette distance est également renforcée par l'ironie très présente dans le roman. Cette technique change la nature de l'adhésion du lecteur à la fiction faisant en sorte que le récit apparaît plutôt amusant. Nous analyserons la manifestation de l'ironie et ses conséquences en utilisant principalement deux études, l'une de Pierre Schoentjes, l'autre de Philippe Hamon. Dans *Poétique de l'ironie*, Schoentjes donne une présentation détaillée des indices de l'ironie, ainsi que de son herméneutique. D'un point de vue sociologique Schoentjes définit l'ironie comme « un phénomène structurant les rapports entre les individus »<sup>68</sup>. On peut supposer qu'au sein d'un récit littéraire l'ironie structure aussi les rapports entre la narratrice et le lecteur. D'après Hamon, « pragmatiquement parlant, toute communication ironique sollicite [...] le lecteur comme un complice partageant quelque chose \_ et notamment un système de valeurs \_ avec l'émetteur de cette communication ainsi montée. »<sup>69</sup> L'ironie littéraire concerne aussi la relation entre la narratrice et la protagoniste, tenant compte que, par l'avènement de la métamorphose, la première se distingue de la seconde.

Pierre Schoentjes compte à peu près une douzaine d'indices de l'ironie. Il est certain que ces indices ne se trouvent pas toujours tous dans une seule œuvre. Nous allons donc considérer ceux qui sont présents, de manière plus ou moins évidente et dominante, dans *Truismes* : le ton, la répétition, la juxtaposition et l'écart de langue. Nous commencerons par deux indices qui se chevauchent et se renforcent : les signes de l'écart de langue sont en effet soulignés par la répétition de certaines phrases de type oral qui se distinguent de la langue littéraire de la narratrice.

Au moment d'aborder le pacte de lecture, nous avons analysé l'écart linguistique entre les temps commentatifs et les temps narratifs. Si le commentaire de la narratrice est au présent de l'indicatif, le récit est constitué de l'imparfait, du présent (historique, différent de son usage commentatif) ainsi que du passé composé. Nous avons aussi indiqué que si le passé composé dans *La femme changée en bûche* met en scène une absence troublante d'écart entre la situation passée et la situation présente de la narratrice, dans *Truismes*, il nous semble que le présent ainsi que le passé composé mettent plutôt en scène

---

<sup>68</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 9.

<sup>69</sup> Philippe Hamon, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.



une langue orale, peu raffinée. Si, dans la langue écrite, c'est le passé simple et l'imparfait qui signalent le récit, dans la langue orale, remarque Weinrich, « Présent et Passé composé prennent à eux deux la relève du Passé simple, et la mise en relief, sous cet aménagement nouveau, demeure l'un des signaux importants à quoi on reconnaît un récit<sup>70</sup> ». Cet écart linguistique entre les modes commentatif et narratif nous mène à conclure à un changement de point de vue (même si du point de vue narratologique la focalisation reste intacte) : la narratrice, nous semble-t-il, adopte le point de vue de la protagoniste avant la métamorphose pour relater son parcours physique. Ainsi la métamorphose comme telle ne nous sera pas révélée tout de suite, et le doute fantastique se prolongera<sup>71</sup>. Le changement de registre linguistique entre l'incipit et le reste du récit signifie donc le changement apporté par la métamorphose : si la narratrice se montre compétente, intelligente et sophistiquée, la protagoniste se caractérise plutôt par son ingénuité. Sa faible éducation est mise en scène en particulier par la répétition des phrases orales, même agrammatiques. Un exemple en est la surutilisation de l'expression *comme qui dirait* : « quand j'ai réussi à oublier les odeurs enivrantes et à retomber comme qui dirait sur mes pieds... » (p. 142); « Le marabout, il avait comme qui dirait des excroissances blanchâtres sur la peau, des tumeurs qui lui donnaient l'air d'un vieil éléphant. » (p. 115); « Je pouvais articuler à nouveau, c'était sans doute d'avoir lu tous ces mots dans les livres, ça m'avait fait comme qui dirait un entraînement. » (p. 99); « Je ne savais pas que je tenais encore à ce point à la vie. Ça m'a comme qui dirait réveillée. » (p. 92); « J'ai pleuré un peu, sous la douche, ça m'a comme qui dirait détendue. » (p. 87); « Le ciel était gris pâle avec des traînées roses, et les fumées des usines étaient vert vif dans l'aube; je ne sais pas pourquoi ça me faisait un tel effet, j'étais comme qui dirait émue. » (p. 69); « Elle était de celles qui veulent toujours bavarder pendant les massages, je crois qu'elle était comme qui dirait frigide. » (p. 21)

La répétition de cette expression familière témoigne d'une incapacité à exprimer certaines situations, que l'on pourrait être tenté d'attribuer à l'incompétence linguistique de la narratrice ou bien à l'étrangeté inexprimable des situations. Cet écart de langue, mis en scène par la répétition d'un bruit linguistique, accorde cependant une supériorité à la

---

<sup>70</sup> Weinrich, *op. cit.*, p. 305.

<sup>71</sup> L'ironie sera élaborée du point de vue générique dans le troisième chapitre de cette étude.

narratrice par rapport à la protagoniste, qui se réaffirme par un retour au commentaire, au présent commentatif, à la fin du roman :

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 [...] 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 Lune. (Truismes, p. 148-149)

La langue devient plus raffinée, plus confiante, et les mots utilisés plus précis et plus efficaces pour décrire une situation que la narratrice semble avoir comprise depuis. Cet écart linguistique entre la protagoniste et le style plus recherché de la narratrice, montre aussi une juxtaposition de deux niveaux de connaissance. Cet accent sur la supériorité de la narratrice par rapport à la protagoniste n'est pas rare dans les récits autodiégétiques. Genette explique le processus des récits autodiégétiques rétrospectifs dans *À la recherche du temps perdu* comme suit : « Comme en tout récit de forme autobiographique, les deux actants que Spitzer nommait *erzählendes Ich* (Je narrant) et *erzähltes Ich* (Je narré) sont séparés dans la *Recherche* par une différence d'âge et d'expérience qui autorise le premier à traiter le second avec une sorte de supériorité condescendante ou ironique. »<sup>72</sup> Cette différence dont parle Genette dans *La recherche* comprend en plus, dans le cas de *Truismes*, un changement physique d'état.

La naïveté de la protagoniste perceptible dans l'énonciation est aussi mise en œuvre dans la tonalité ironiquement ridicule de ses énoncés au moment de la narration. Le ton est un aspect moins évidemment reconnaissable dans la langue écrite. Cependant, le registre de langue orale s'observe dans les passages plus longs. Dans le cas de *Truismes*, ces passages mettent en relief l'attitude sympathique de la narratrice envers les hommes qui la traitent avec peu de gentillesse. Ces passages comportent en plus des connotations sexuelles plutôt comiques : « 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. Sans doute plairais-je encore plus à Honoré » (Truismes, p. 13-14). Bien qu'une situation pareille puisse sembler fâcheuse et

---

<sup>72</sup> Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 264-265.



humiliante, l'usage d'un mot tel que *besogne* pour signifier la faveur sexuelle, ainsi que le mot « sans doute » signifiant le plaisir de son petit ami, rend la situation malgré tout moins sérieuse et même absurde. C'est exactement ainsi que fonctionne l'ironie en créant une distance entre le lecteur et le récit. Le lecteur réagit moins à l'histoire racontée qu'à la manière dont elle est relatée, avec des sens cachés derrière les mots et les phrases. Les reproches d'Honoré face aux achats de la protagoniste perdent leur caractère répressifs lorsqu'ils sont présentés ainsi :

mais là j'ai craqué, j'ai acheté un soutien-gorge avec l'argent du pain que j'avais mis de côté petit à petit. Honoré m'a posé des questions, il savait que je n'avais pas encore été payée, mais j'ai pris sur moi, je n'ai rien avoué, même si cette petite trahison me tourmente encore. Pauvre Honoré, il ne pouvait pas savoir ce que c'est de courir sans soutien-gorge après un bus avec un tel tour de poitrine. (Truismes, p. 19)

En effet, c'est davantage le « pauvre » Honoré qui se retrouve dans le rôle de victime. Ainsi l'habileté dont fait preuve la narratrice de *Truismes* dans l'incipit du récit, signalée au début de ce chapitre, se voit ensuite atténuée, d'un côté par le type de langage employé et, de l'autre côté, par une ingénuité qui se maintient tout au long du récit et qui renvoient à l'état d'esprit et de connaissance de la protagoniste.

On se retrouve donc devant une supériorité condescendante et ironique qui provient, premièrement de la métamorphose libératrice ainsi que révélatrice (sur la société et les humains en général), et deuxièmement du fait qu'au moment de la narration, la narratrice comprend la nature des changements de son corps, nature encore inconnue de l'héroïne *in medias res*. Cette différence éloigne celle qui raconte de celle qui subit. Ainsi la narratrice, malgré sa subjectivité, apparaît plutôt comme un témoin qui réfléchit à l'événement après l'avoir mis en perspective. Cette fausse innocence donne une sincérité aux propos, car une personne innocente n'est pas censée mentir. Cette ironie ajoute encore à l'artificialité dont nous avons déjà parlé et cette artificialité à son tour est attribuée à la connaissance dont dispose la narratrice, ce qui rend les propos innocents, ironiques et même ridicules, en même temps que vraisemblables.

## Conclusion

La narration autodiégétique implique d'emblée un problème de vérification et de subjectivité. Face à un *je* racontant, le lecteur ne dispose pas d'une instance de vérification

ou d'attestation autre que le *je* lui-même. L'analyse d'une telle narration conduit donc à observer les façons dont l'objectivité y est justifiée. Dès le pacte de lecture, nous avons vu que les deux romans communiquent avec le lecteur en employant des techniques tout à fait différentes. Si la narratrice de *Truismes* amorce son discours en s'adressant au lecteur directement, et donc en se manifestant comme l'autorité derrière le récit, *La femme changée en bûche* est doté plutôt d'une narratrice qui tente de s'effacer. La narratrice de ce dernier est indéfinissable comme personne et deviendra même un *je* omniscient qui s'incarne dans les différents personnages du récit pour raconter selon leur point de vue. Chacune de ces techniques contribue à sa façon singulière à justifier le manque d'objectivité des narratrices autodiégétiques. Dans le cas de *Truismes* la narratrice signale la distance qui la sépare de l'événement en adoptant un récit rétrospectif et une posture commentative; distance qu'elle renforce en utilisant une ironie qui met en scène sa supériorité par rapport à la protagoniste avant la métamorphose. Cette ironie, en plus de la preuve de l'intelligence de la narratrice, donne au lecteur l'impression d'une narratrice différente de la protagoniste au moment de l'action, qui a contemplé les événements en rétrospection, et ainsi donne l'impression d'une sorte d'objectivité. Paradoxalement, l'innocence ironique qu'elle établit dans son récit rend les propos, racontés du point de vue de la protagoniste, plutôt sincères, ce qui renforce la vérité sinon des faits eux-mêmes mais de la façon dont ils sont ressentis par la protagoniste. La distance objective qu'instaure la narratrice par l'usage de l'ironie et la sincérité de la protagoniste viennent renforcer la vraisemblance du récit.

Dans le cas de *La femme changée en bûche* la narration autodiégétique se voit souvent secouée par la distance très faible entre la narration et le récit. La narration se métamorphose quand la protagoniste se transforme et se multiplie quand la protagoniste est dotée d'états multiples. Malgré tout, les règles narratologiques, et surtout celles de la focalisation restent intactes. L'instance d'énonciation ne révèle jamais d'informations dont l'accès paraît invraisemblable. En ce qui concerne l'éventuelle objectivité de cette narration, l'omniscience créée par la multiplicité des voix, fait en sorte que l'histoire se présente de plusieurs points de vue où chaque personnage, narrateur à certains moments, est aussi raconté par un autre personnage qui deviendra narrateur à son tour, donnant ainsi l'illusion de plusieurs témoins.



## CHAPITRE II : VRAISEMBLANCE DIÉGÉTIQUE

### Introduction

Après avoir étudié la manière dont le discours est présenté dans chacun des récits de notre étude, et l'effet qu'il produit sur la vraisemblance, nous tenterons dans ce chapitre de montrer comment l'événement invraisemblable, la métamorphose, est abordé et justifié au cœur de la diégèse dans les deux romans. Si l'objet d'étude du premier chapitre est la narration, et plus exactement son rôle dans la justification de l'événement, ce chapitre sera consacré plutôt aux événements eux-mêmes et aux personnages qui y sont soumis.

En ce qui concerne la diégèse, les narratrices des deux romans justifient la vraisemblance de leurs récits de deux manières principales : en présentant le processus de la métamorphose de manière cohérente et conforme aux connaissances encyclopédiques et textuelles du lecteur et en évoquant des relations de causalité pour justifier l'avènement de la métamorphose. Leurs récits proposent d'ailleurs trois motifs de transformation, certains correspondant à la réalité du lecteur, d'autres à la connaissance littéraire et mythologique de ce dernier. Si la volonté ou le vœu de la protagoniste de se transformer dote la métamorphose d'une certaine valeur auprès du lecteur, l'événement étrange apparaît aussi comme une punition dans les romans. De surcroît, la métamorphose est, nous le montrerons, déclenchée mais aussi mise en doute par la marginalisation de la protagoniste, la situant hors de la norme sociale. Bien que ces motifs apparaissent contradictoires à première vue, nous verrons qu'ils sont présents de manière plutôt cohérente dans le roman. Quand le premier motif ne parvient pas à expliquer l'avènement de la transformation, le deuxième vient le remplacer, etc.

Consciente de la pensée cartésienne du lecteur occidental, la narratrice de *Truismes* adapte ses points de vue à cette pensée et à ses spéculations. Tout comme le lecteur, elle contemple la transformation en tenant compte des possibilités ainsi que des explications logiques d'une telle transformation. Elle évitera donc de donner une image concrète de ce qu'elle est devenue, laissant le lecteur deviner son état physique au fil de sa lecture. Chaque hypothèse scientifique ou sociale, ou même religieuse, est ainsi écartées les unes après les autres et c'est suite à cette incapacité de la science et des processus logiques à

rendre compte de sa situation que la narratrice révélera finalement son état tel un truisme, c'est-à-dire telle une vérité évidente, ébranlée toutefois par le statut oscillatoire de l'état physique de la protagoniste, entre femme et truie.

Ce travail de l'image dont parle Gilbert Durand, et qui est présent dans les récits de métamorphose, se manifeste d'une manière tout à fait différente dans le récit de Marie NDiaye puisque la narratrice ne cherche pas à justifier sa transformation. L'absence flagrante d'une justification par la narratrice ne compromet pas tout à fait la vraisemblance, car elle convoque une autre association dont fait mention Durand. En fait, il arrive que « le rôle de l'image dans la vie psychique [soit] ravalé à celui d'une possession quasi démoniaque, le néant prenant une espèce de consistance "magique" par le caractère "impérieux et enfantin" de l'image qui s'impose avec entêtement à la pensée. »<sup>73</sup> La narratrice établit ce caractère impérieux en insistant sur deux mondes dont le point de séparation est la croyance ou la crédulité enfantine. L'association explicite de la protagoniste avec le Diable contribue à donner une aura magique au récit et fait en sorte qu'une justification scientifique, telle qu'elle est présentée dans *Truismes*, serait vaine tant l'univers de *La femme changée en bûche* n'est pas cartésien.

### **Métamorphose motivée**

Afin d'éviter une vraisemblance motivée, qui comme nous l'avons vu dans le premier chapitre consiste à inventer les normes justificatives, il faut que le récit soit dépourvu d'un caractère aléatoire et que la suite des événements voit sa cohérence basée sur une logique de cause et d'effet. La métamorphose, qui apparaît comme l'événement impossible dans les deux romans, est précisément présentée comme un effet dont les motifs seront les causes justificatives. convoitée par les protagonistes, elle devient en même temps le châtement imposé par la société. Cette contradiction s'explique par l'opposition qui existe entre ces personnages et les sociétés des récits, autrement dit par leur marginalité qui sera le troisième motif de la métamorphose.

Le désir/ vœu

« Viens, mon père, dit-elle [Daphné], viens à mon secours, si les fleuves comme toi ont un pouvoir divin; délivre-moi par une métamorphose de cette

---

<sup>73</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1978, p. 18.



beauté trop séduisante. » À peine a-t-elle achevé sa prière qu'une lourde torpeur s'empare de ses membres; une mince écorce entoure son sein délicat; ses cheveux qui s'allongent se changent en feuillage; ses bras, en rameaux, ses pieds, tout à l'heure si agiles, adhèrent au sol par des racines incapables de se mouvoir; la cime d'un arbre couronne sa tête; de ses charmes il ne reste plus que l'éclat.<sup>74</sup>

Les métamorphoses sont abondantes dans l'œuvre d'Ovide, chacune déclenchée par un motif différent. Si la transformation d'Io par Jupiter sert à la cacher de Junon, la métamorphose de Daphné est une réponse à ses prières, afin de protéger sa vertu et sa virginité. Autrement dit, la métamorphose chez Daphné apparaît comme un vœu. Ce vœu, qu'il soit implicite ou prononcé par la protagoniste, sera le premier motif abordé dans ce chapitre. Étant chassée par Phébus, Daphné invoque la métamorphose comme une fuite. Nous observerons dans cette section que la fuite est un thème récurrent dans les deux romans de notre étude et que le désir de fuir mène souvent au désir caché de la métamorphose. Les protagonistes/narratrices dans les deux romans sont situées entre deux mondes, le monde adulte et le monde enfantin, et se transforment perpétuellement entre ces deux façons d'être. Envisagée de cette façon, la transformation semble moins étonnante et se conforme même à une expérience familière du lecteur. Son but toutefois reste toujours la transformation invraisemblable en animal ou en objet. Les deux protagonistes désirent ainsi fuir le fardeau et les responsabilités qu'impose le statut d'adulte.

Dans *La femme changée en bûche*, Bébé est mentionné dans la première ligne de l'incipit. Cela place la protagoniste dans la situation de mère. Le bébé paraît donc comme une métonymie de la responsabilité parentale. Cette responsabilité semble enlever à la protagoniste le droit d'être elle aussi dépendante ; d'où la réticence de Valérie à lui fournir un soutien financier :

[j]'ai demandé à Valérie qui venait de trouver une bonne place, de me prêter un peu d'argent, je souhaitais en mettre de côté. Valérie a répondu sèchement qu'elle n'avait pas d'argent à me donner aujourd'hui. Et pourquoi ne cherchais-je pas à travailler maintenant que Bébé était né, au lieu d'emprunter à tout le monde sans jamais rendre le moindre centime? J'ai dit que je voulais de l'argent oui, mais beaucoup et tout d'un coup et que le travail ne me semblait pas le moyen le plus judicieux d'arriver à ce résultat. (*La femme*, p. 11-12)

---

<sup>74</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, Paris, Flammarion, 1966, p. 62.

Ces paroles, quoiqu'elles puissent ressembler aux paroles d'un enfant gâté, marquent un système de valeurs et de logique qui ne se conforme pas à la norme. Ce décalage entre le monde de la protagoniste et celui des autres, auquel elle n'appartient pas, survient plus loin dans son roman : « j'étais restée dans le monde où les raisons de mon mari auraient compté plus que les miennes » (La femme, p. 40) ; un monde sans « croyance » ni « enfantillage » (La femme, p. 10). Si le bébé situe la protagoniste dans le monde des adultes, il reste que la narratrice s'oppose par son enfantillage à son mari et à son amie Valérie, ce qui souligne sa distance et son manque d'appartenance à ce monde. Si sa crédulité enfantine s'oppose au scepticisme de son mari, sa beauté innocente s'oppose à l'élégance féminine de Valérie :

Comme j'étais jolie dans le miroir de Valérie, face au canapé! Comme Valérie était élégante sur ses talons rouges, et elle se redressait de tout son corps comme une héroïne et se cambrait à s'en rompre la taille, et son visage était maquillé et fier, et pensif, et elle n'était rien d'autre qu'elle-même, parfaitement unie! (La femme, p. 11)

La situation paradoxale de la protagoniste face à la vie est manifeste. Elle souhaite entrer dans la vie que représente Valérie, en même temps qu'elle essaie de la fuir. Ainsi elle s'achètera des escarpins rouges pour adhérer au monde des femmes en même temps qu'elle tuera Bébé qui représente d'une certaine manière ses devoirs et ses responsabilités. Ce désir d'éloignement et ce déchirement entre deux mondes présentent dès lors la métamorphose comme un retrait temporaire du monde adulte, c'est-à-dire la possibilité de ne plus choisir.

Afin de mieux présenter les liens entre le passage à l'âge adulte et la métamorphose, il faut observer l'événement déclencheur de la transformation : le fait d'être chassée du château du Diable, où la protagoniste était, d'après elle, bien reçue auparavant. Que s'est-il passé? La narratrice réfléchit à cet échec après son retour du château: « J'avais autrefois assez de talent pour y demeurer alors que je n'avais rien appris [...] Il me semble qu'autrefois les gestes me venaient naturellement. Étais-je naïve, par contre! Mais, je m'asseyais sur les genoux du Diable avec une jolie simplicité. » (La femme, p. 88-89) Le talent qu'elle évoque dans cet extrait, n'est-il pas simplement la crédulité enfantine qui aurait perdu de son authenticité une fois devenue adulte? Si elle a cru gagner sa maturité en imitant Valérie autrefois, cette technique ne vient toutefois pas à son aide dans le château du Diable :



Accorder mon pas au pas de Mécistée, voilà la règle que je ne dois pas oublier. C'est que je suis encore jeune! Et mes convictions sont trop rapidement établies, et je suis influençable et malléable, mais il n'y a pas de danger à se laisser imprégner par la façon d'être de Mécistée [...] (La femme, p. 67)

Dans le château du Diable, la protagoniste ne parvient pas à exécuter son plan de copier les comportements de Mécistée pour ainsi se rapprocher du Diable : « Et il m'avait été impossible d'observer Mécistée dans tous les détails de sa manière d'être. » (La femme, p. 77). Ayant perdu son authenticité et sa légèreté enfantine, la protagoniste ne réussit pas à se définir une nouvelle place et une nouvelle identité.

Les significations métatextuelles de cette authenticité évoquée dans le récit méritent que l'on s'y arrête un peu. Pierre Brunel et Paul-Louis Landsberg construisent un lien entre la volonté de la métamorphose dans le conte de Kafka, *La Métamorphose*, et le désir d'écriture. L'écrivain de *La Métamorphose* a beaucoup exprimé, dans son journal et dans ses correspondances, son désir de se retirer de la vie quotidienne, d'atteindre un état de calme, presque même léthargique, afin de se consacrer à l'écriture. Ce désir de l'écrivain se manifeste clairement dans sa nouvelle inachevée, « Préparatifs de noce à la campagne », où, effrayé par ses obligations sociales et ses devoirs conjugaux, le héros souhaite se transformer en coléoptère.<sup>75</sup> Malgré une certaine réticence à convoquer la vie de l'écrivaine dans notre analyse, il est tentant de considérer le désir d'échec de la narratrice (« quant à moi, je voulais bien échouer » (La femme, p. 12)) comme un signe métatextuel d'accès à l'écriture.<sup>76</sup> Cette interprétation est renforcée par la représentation de la figure de l'écrivain dans le château du Diable : celle de l'écrivain peu talentueux qui se croit digne de l'attention du Diable. Ses livres sont son seul moyen d'atteindre une rencontre avec ce dernier :

---

<sup>75</sup> « Quand je suis au lit, j'ai la silhouette d'un gros coléoptère, d'un lucane ou d'un hanneton, je crois [...]. La grande silhouette d'un coléoptère, oui. Puis je m'arrange pour faire croire qu'il s'agit d'un sommeil hivernal et je presse mes petites pattes contre mon abdomen renflé. Et je susurre un petit nombre de mots, ce sont mes instructions à mon corps triste [...] » (Franz Kafka, « Préparatifs de noce à la campagne », dans *Œuvres complètes II*, traduction par Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1980, p. 83-84).

<sup>76</sup> D'ailleurs NDiaye elle-même, dans un entretien avec Andrew Asibong et Shirley Jordan, évoque le refus de se soumettre à l'épreuve du bac comme un échec désiré et indispensable pour devenir écrivain : « Je me disais : "il faut que je fasse en sorte de n'avoir aucune espèce de diplôme afin de m'obliger à n'être rien d'autre qu'un écrivain." » (Andrew Asibong et Shirley Jordan, *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, p. 190).

Pour ma part, dit l'homme avec arrogance, je ne suis qu'un malheureux écrivain, mais j'ai écrit des choses telles que vous ne supporteriez sans doute pas que je vous les lise. Ce sont, à proprement parler, des horreurs. Voyez, je les ai là, dans ma poche. Et l'homme a sorti une liasse de feuillets griffonnés et les a secoués sous mon nez, comme s'il pouvait suffire que je les renifle pour comprendre ce qu'il y avait dedans. Je vais tâcher, a-t-il dit, de les montrer au Diable, et alors je suis certain qu'il me recevra comme un prince. (La femme, p. 29)

Mais la protagoniste trouve les raisonnements de ce dernier plutôt absurdes et se moque de son statut d'artiste : « Eh bien, a dit l'homme, je suis un artiste, je ne vois pas ce qu'il vous faut de plus. [...] je me suis dit que personne et encore moins le Diable ne pouvait avoir envie de s'encombrer de cet homme-là s'il ne savait être qu'un artiste et s'il était de plus tellement fier de ne savoir être que cela. » (La femme, p. 33) À l'inverse, la raison pour laquelle la protagoniste est venue voir le Diable laisse l'homme « à la fois plein de respect et de défiance. » (La femme, p. 35) Brûler *Bébé* dans ce contexte paraît comme un sacrifice, ce qu'il faut en plus d'être simplement un artiste, pour mériter la rencontre avec le Diable. L'infanticide se présente comme un acte symbolique de destruction du chemin de retour : « Bébé m'est apparu soudainement avec, sur son joli front rond, tous les souhaits que nous avons formulés lorsqu'il était né et tous les espoirs que nous avons placés en son avenir [...] il m'a semblé dans mon trouble, tout ce qu'il aurait fait dans l'avenir et que j'avais empêché à jamais. » (La femme, p. 35) Si donc, pour Kafka, une transformation permanente en vermine signifie un retrait du monde quotidien et stable, pour ainsi entrer dans l'écriture, le meurtre de *Bébé* consiste aussi à détruire la possibilité de mener une vie normale pour ne se laisser aucune autre option que de se mettre au service du diable. Cet infanticide entraîne aussi, par sa nature criminelle, une fuite qui représente en même temps une fuite de la société et des règles morales, mais aussi une fuite du quotidien, dont fait mention Kafka dans son journal. Ces indices métatextuels sont accentués, comme nous l'avons mentionné, par la nécessité d'authenticité dont l'absence implique l'expulsion du château. Copier les pas et l'attitude de Mécistée n'a pas permis à la protagoniste de se rapprocher du Diable; au contraire, son manque d'originalité l'a éloignée au point de l'amener à être chassée. La métamorphose, selon cette interprétation métatextuelle, constitue la fuite désirée du monde quotidien en même temps qu'elle devient un châtement pour manque d'originalité, mais un châtement qui, à cause de sa nature temporaire, laisse quand même un espoir de reprise ou même de purification. La mort du



Bébé en ce sens est donc une tentative de couper tout contact et de brûler tout lien avec ce monde. C'est le sacrifice qu'il faut de plus pour n'être pas « simplement un écrivain » comme celui rencontré au château.

Le château du Diable est le premier et presque le seul espoir qu'a la protagoniste de fuir le monde adulte. Son expulsion est donc désespérante : « Comme le retour est triste, me suis-je dit, car j'ai été définitivement chassée pour incompétence et paresse et mes mains sont vides et le seront *toujours désormais*. » (La femme, p. 88, nous soulignons) Malgré la rigidité corporelle qu'elle entraîne, sa métamorphose lui paraîtra comme sa seule issue :

Mon corps était si raide que c'est à peine si je pouvais plier les genoux. Mais je n'avais plus place dans le monde, je le sentais bien, je n'avais plus de nom. Plus de rôle, toute grâce m'avait quittée, j'étais allée chez le Diable et j'en étais revenue sans qu'il y ait eu là de quoi tirer bénéfice pour le reste de mon existence. (La femme, p. 89)

En plus de son désir de fuir le monde adulte, la narratrice est aussi une fugitive, recherchée pour le meurtre de son enfant : « À peine descendue du train, j'ai couru m'acheter une capeline large et couvrante, de paille rouge, afin de dissimuler mon visage. Chez nous, le moindre passant était susceptible de me reconnaître, on avait dû parler de moi dans le journal, envisager un juste châtiment. » (La femme, p. 89) La métamorphose est donc non seulement un désir caché de se débarrasser de ses responsabilités de la vie adulte, mais aussi une fuite de la loi.

La résistance à l'âge adulte apparaît également dans *Truismes*, où l'entrée dans la société pour la protagoniste est précédée par son expulsion de la maison de sa mère qui, tout comme Valérie, refuse de payer pour ses loisirs : « Elle a même refusé de me donner un ticket de métro et j'ai été obligée, pour franchir la barrière, de me coller contre un monsieur. » (Truismes, p. 14) Après son départ de la maison familiale, la protagoniste n'arrête pas de chercher la sécurité parentale ailleurs. Ainsi, elle se fie tout de suite à Honoré qui, lui, joue son rôle d'adulte et qui est (est-ce une coïncidence?) un enseignant :

L'Aqualand est un endroit de détente mais il faut tout de même se méfier. C'est pour cela que lorsque Honoré m'a approchée, dans l'eau, j'ai d'abord fui en nageant vigoureusement le crawl, et c'est peut-être ça qui l'a le plus séduit (à l'époque je nageais très bien). Mais quand ensuite il m'a offert un verre dans le

bar tropical, j'ai tout de suite vu que c'était quelqu'un de bien. (Truismes, p. 15)<sup>77</sup>

Si l'enfantillage est un désir conscient pour la femme changée en bûche, chez la protagoniste de *Truismes* ce caractère se manifeste plutôt inconsciemment par une envie implicite de se libérer des normes sociales et de se rapprocher de la nature. Ce désir présente la transformation en truie comme un souhait également d'éloignement et de fuite, cette fois-ci de la société urbaine. Les légumes y sont de plus en plus rares, avec les fruits et tout « ce qui rest[e] de la nature » et qui lui fait « tout à coup quelque chose » (Truismes, p. 20). La nature a pour la jeune femme une valeur hautement estimée, raison pour laquelle elle accepte l'invitation douteuse d'un client à sa maison de campagne :

C'était difficile de trouver des légumes frais à un prix abordable, j'avais demandé à un client de m'en rapporter de sa maison de campagne, il me donnait aussi des pommes. Il fallait voir comment je les mangeais, ces pommes [...]. Mes quelques minutes de répit dans le square avec mes pommes, au milieu des oiseaux, ça faisait pour ainsi dire le bonheur de ma vie. J'avais des envies de vert, de nature [...]. La maison du client était belle, entourée d'arbres, isolée, c'était la campagne tout autour [...]. Par la fenêtre je voyais des champs et des fourrés, j'avais une envie comme qui dirait extravagante d'aller mettre mon nez là-dedans, de me vautrer dans l'herbe, de la humer, de la manger. Mais le client m'a gardée attachée tout le week-end. J'en aurais pleuré, en revenant, dans la voiture. Je ne voulais plus rien lui faire dans la voiture. (Truismes, p. 23)

Le manque de nature dans la société urbaine de la fiction est signalé par le caractère exotique et superficiel que la narratrice attribue à ses substituts. L'Aqualand, le lieu où la protagoniste aime se réfugier, est une imitation superficielle de la nature, mais il semble en même temps l'endroit qui en soit le plus proche. Les descriptions des « palétuvier[s] en vinyle rose » (p. 61) et des palmiers (p. 64) témoignent de cette superficialité. L'exotisation de la nature est aussi soulignée par le caractère sexuel qui lui est attribué. Plus la protagoniste prend la forme d'une truie, plus change sa clientèle, les nouveaux clients semblant avoir un certain fétichisme pour la nature : « les clients prenaient des habitudes fermières avec moi. » (Truismes, p. 27)

Ainsi dans une société où l'Aqualand a remplacé les îles naturelles et les parfums « la nature du dehors », où les animaux sont rares (p. 56) et où la protagoniste ne se reconnaît que maquillée (p. 66), être une truie devient une façon de s'approcher de son objet de désir,

---

<sup>77</sup> Pour pousser les limites de l'interprétation encore plus loin le lecteur pourrait même associer l'eau, et la sécurité qu'elle entraîne, à l'état d'un fœtus.



la nature. Si l'état de bûche pour la protagoniste du roman de NDiaye est une fuite temporaire, une façon de retarder son entrée dans le monde adulte, le changement en truie de la protagoniste de Darrieussecq est un état semi-permanent heureux dans lequel elle trouve son harmonie avec l'univers:

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. J'ai mangé, j'ai mangé. Les truffes avaient la saveur des mares quand elles gèlent, le goût des bourgeons recroquevillés qui attendent le retour du printemps, le goût des pousses bandées à craquer dans la terre froide, et la force patiente des futures moissons. [...] ça ne demandait pas d'effort, juste de l'énergie vitale et il y en avait dans mes muscles de truie, dans ma vulve de truie, dans mon cerveau de truie, il y en avait suffisamment pour faire une vie de bauge. Je suis retombée dans le trou. Dans tout mon corps j'ai viré à nouveau avec le tournoiement de la planète, j'ai respiré avec le croisement des vents, mon cœur a battu avec la masse des marées contre les rivages, et mon sang a coulé avec le poids des neiges. (Truismes, p. 139-141)

Ces extraits offrent une critique sociale et environnementale signe d'une allégorie sociopolitique qui sera évoquée dans le prochain chapitre. Le souci du présent chapitre est de déterminer s'il existe derrière la métamorphose de la protagoniste un désir reconnaissable par le lecteur qui se présente comme la cause de cette transformation. Analysant la vraisemblance dans *La métamorphose* de Kafka, Landsberg identifie les éléments humains, presque banals, comme justifications d'événements impossibles dans la nouvelle :

Le vraisemblable ne coïncide pas avec le réel, mais uniquement avec notre idée préconçue. [...] l'événement, invraisemblable sinon impossible, peut acquérir dans l'œuvre du poète une réalité intense en représentant un caractère véritable de la vie humaine. Ainsi, la métamorphose de Grégoire Samsa devient à la fin plus réelle que le milieu banal dans lequel elle se produit.<sup>78</sup>

Landsberg identifie ainsi cet élément humain dans l'œuvre de Kafka :

[s]elon les habitudes du monde et selon les lois qu'a découvertes notre science, il est bien impossible que nous nous retrouvions un beau matin physiquement transformés en une bête répugnante. Mais dans la certitude habituelle de l'identité de notre moi ainsi que du monde en général, avant et après notre sommeil, il y a juste assez d'artificiel, de voulu, de fragile, pour permettre à la

---

<sup>78</sup> Paul-Louis Landsberg, « Kafka et la "métamorphose" », dans *Problèmes du personnalisme*, Paris, Seuil, 1952, p. 88.

fiction de Kafka de toucher à une réalité angoissante qui se nourrit de sources plus profondes que la réflexion rationnelle et la connaissance scientifique.<sup>79</sup>

Si, donc, dans le récit de Kafka l'élément humain contribuant à la vraisemblance est le rêve, dans les deux récits que nous analysons c'est le passage pénible à l'âge adulte accompagné de changements physiques, mentaux et de perception qui empêche le récit de contredire complètement les schèmes rationnels du lecteur et lui permet de reconnaître en partie son « moi » à travers le récit. En somme, le lecteur peut comprendre que c'est la résistance de la protagoniste à ce passage qui entraîne le désir et la volonté de la métamorphose. En ce sens, la métamorphose devient vraisemblable.

Selon Landsberg, « l'attente de continuité » se brise complètement dans la nouvelle de Kafka et il n'y a pas de retour à l'état initial. Dans *La femme changée en bûche*, la vie humaine se poursuit cependant après une deuxième transformation. Ce retour est marqué par l'utilisation de l'expression « chez nous » au début du troisième chapitre : « Et puis, je prends l'autocar et je rentre chez nous. Je suis revenue de mon état mais ma valise est perdue à jamais. » (La femme, p. 119) « Chez nous » signale la stabilité de l'univers que la protagoniste a temporairement fui. Ses problèmes ainsi que ses responsabilités restent intacts dans cet univers. Du point de vue social, son crime n'est pas effacé; Esmée reconnaîtra la protagoniste dans le tram d'après les photos qu'elle a vues dans les journaux. Cela rappelle au lecteur l'infanticide non puni, commis au début du roman, sujet presque complètement écarté après le premier chapitre et qui nous ramène au deuxième motif de la métamorphose : le châtement.

#### Châtiment

Que la métamorphose se présente comme un châtement n'est pas rare dans l'histoire littéraire. Hegel explique ce motif à propos de la littérature classique occidentale :

les formations naturelles sont, comme nous venons de le dire, considérées comme une métamorphose infligée à l'homme à titre de punition pour une faute plus ou moins grave ou pour un crime monstrueux, l'existence sous une forme animale ou sous celle d'un objet inorganique étant une existence de malheur, de douleur, de séparation d'avec le divin, dans laquelle l'homme est incapable de persévérer.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>80</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, Paris, Aubier Montaigne, 1954, p. 41-42.



Évoquée dès le début du roman, la punition est presque un leitmotiv dans le récit de Marie NDiaye. Elle est aussi évoquée au début de celui de Marie Darrieussecq.

Pour étudier la punition comme le moteur de la métamorphose, il faut d'abord établir les lois et les valeurs transgressées dans les deux récits. En effet la punition renvoie aux valeurs et aux lois qui ont été franchies. Ces valeurs, considérées comme universelles dans chaque société, ont un lien étroit avec la vraisemblance et avec ce que Hamon nomme la lisibilité : « Serait lisible quelque chose qui nous donnerait la sensation du déjà vu (ou déjà lu ou déjà dit, par le texte ou par l'extratexte diffus de la culture). »<sup>81</sup> Cette lisibilité est à son tour étroitement liée non seulement à la vraisemblance mais aussi à la bienséance. L'univers du roman de Marie NDiaye est construit d'une façon particulière : le lecteur n'y reconnaîtra pas une société donnée. Faute d'une telle reconnaissance, les valeurs sociales restent, vaguement, celles que la protagoniste/narratrice construit au fur et à mesure du roman. La protagoniste de *La femme changée en bûche*, nous l'avons vu, reconnaît le fait que ses propres valeurs soient éloignées de celles de l'univers même de la fiction. Cela ne signifie pas pour autant que le texte soit tout à fait autonome et, d'après la définition de Hamon, illisible. À travers la transtextualité, le lecteur trouve des valeurs « transhistoriques, qui renverraient à des constantes de l'être humain »<sup>82</sup>. L'infanticide, dans le roman de NDiaye, paraît comme un crime qui mérite un fort châtiment. Ce crime, nous le reconnaissons dans l'œuvre d'Euripide, *Médée*. Bien que la référence à l'histoire de Médée ne soit pas manifestée de manière flagrante dans le récit de NDiaye, certains signes y renvoient cependant, dont les vêtements inflammables qu'utilise la protagoniste pour commettre le crime<sup>83</sup> et le nom du chat du Diable, Mécistée<sup>84</sup>. Mais si l'infanticide de Médée aboutit à une apothéose<sup>85</sup>, quelle est la cause de la punition chez la protagoniste de *La femme changée en bûche*? Chez Euripide, Médée, le modèle de la mère infanticide, trahie par son mari, tue ses enfants non par un acte de vengeance, mais par pitié pour eux.<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> Philippe Hamon, « Note sur les notions de norme et de lisibilité en linguistique », *Littérature*, no 14, 1974, p. 120.

<sup>82</sup> Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 16.

<sup>83</sup> Médée, dans la pièce d'Euripide, se venge de sa rivale en lui offrant une robe magique qui la brûlera.

<sup>84</sup> Quoique ce nom ne soit pas tiré du mythe de Médée, il porte toutefois des allusions mythologiques.

<sup>85</sup> Après avoir tué ses enfants Médée est amenée au loin par le char de son grand-père, le Soleil, de sorte que Jason ne peut pas l'atteindre.

<sup>86</sup> « Amies, mon acte est résolu : au plus vite tuer mes fils, et m'éloigner du pays. Je ne veux pas, par mon retard, livrer mes enfants aux coups meurtriers d'une main plus hostile. » (Euripide, texte établi et traduit

En ce sens, Médée n'a pas subverti le rôle de mère aimante. De plus, elle assure ainsi la mémoire de ses enfants. Pour la femme changée en bûche, malgré qu'elle affirme ne pas vouloir se venger, le bébé représente la joie du mari et tuer le bébé revient donc à détruire le mari : « [m]on mari qui m'avait trahie aimait l'enfant plus que lui-même! » (La femme, p. 21). Contrairement au récit d'Euripide, celui de NDiaye fait état d'une mémoire défaillante. La protagoniste affirme par exemple : « [l]'image de Bébé s'est atténuée, ses traits sont devenus flous. Il me semblait déjà que le jour viendrait où il me faudrait faire effort pour me rappeler que Bébé avait existé et ma propre faute à son égard. » (La femme, p. 35) C'est aussi la mémoire courte du mari qui justifie sa punition : « Comment pouvait-il avoir la mémoire aussi courte? Si peu de gratitude? » (La femme, p. 12) En ce sens la femme changée en bûche franchit non seulement les tabous et les lois sociales renforcées par les valeurs transhistoriques, depuis le mythe de Médée et bien avant, mais ses actions contredisent aussi ses propres valeurs : au nom de l'oubli, elle punit son mari, avant d'oublier à son tour.

En plus de la mémoire, l'échec, comme nous l'avons mentionné, est un élément fortement valorisé par la protagoniste de *La femme changée en bûche*. Ce désir est annoncé par la protagoniste dès le début du récit : « je voulais bien échouer. » Nous utiliserons une analyse greimassienne pour démontrer comment cet énoncé valorise l'« échec » ou le « faire échouer ». Greimas distingue l'énoncé modal de l'énoncé descriptif par l'intervention de « vouloir ». Dès qu'un énoncé contient ce verbe il devient un énoncé modal dont l'objet est un énoncé descriptif. Le désir d'échouer non seulement attribue des valeurs à des « objets » qui, avant la lecture pourraient apparaître selon Jouve « soit comme indifférent[s], soit comme dévalué[s] »<sup>87</sup>, mais il peut conduire le lecteur à développer un intérêt pour l'objet du désir. L'énonciation de volition, par la protagoniste, pour *l'échec*, mais surtout pour « faire échouer » (« quant à moi, je voulais bien échouer. » (p. 12); « j'échouerai au bout et satisfaite » (p. 19)), normalement peu estimé<sup>88</sup>, lui attribue donc une certaine valeur. Le manque de succès à atteindre cet objet, valorisé par l'actant, signifie

---

par Louis Méridier, « Médée » dans *Tome I*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1925, vers 1236-1240)

<sup>87</sup> Jouve, *op. cit.*, p. 32.

<sup>88</sup> Jouve ajoute à ce propos : « le texte peut ainsi faire accepter, le temps d'une lecture, des valeurs non établies, voire déstabilisantes. », *ibid.*, p. 33.



donc, selon l'explication de Greimas, une subversion de valeurs propres à la protagoniste mais aussi un manquement à ses responsabilités.

De maintes preuves historiques et de copieuses études associent la métamorphose à un châtement. Ce lien est renforcé pour le lecteur de *La femme changée en bûche* quand il se rend compte qu'après le retour à l'état initial, le crime de la protagoniste, mais aussi le crime de son mari, sont tous les deux pardonnés. Certes, Esmée, en reconnaissant la protagoniste dans le tram, rappelle au souvenir du lecteur l'infanticide commis au début du roman et décide d'accomplir ses devoirs à son tour en la dénonçant à la police, mais cette dénonciation n'apporte aucune conséquence sur le destin de la protagoniste. En outre, la rencontre de la protagoniste avec le Diable après cette transformation lui garantit un poste et conséquemment une demeure tant désirée au château de ce dernier. En ce qui concerne sa relation avec son mari, après l'avoir dûment puni, la protagoniste se donne pour tâche de le retrouver. Les deux événements montrent que la punition accomplie entraîne ensuite l'oubli ou le pardon. Si, dans le dernier cas, c'est le sacrifice de Bébé qui vise à punir et à purifier le mari, la métamorphose semble une juste explication pour la punition et la purification de la protagoniste. On pourrait d'ailleurs considérer, d'après cette interprétation, que l'eau dans laquelle flotte la bûche/protagoniste est un élément purifiant par excellence.

Contrairement à celui de *La femme changée en bûche*, l'univers axiologique de *Truismes* se réfère plutôt à des normes institutionnelles reconnaissables par le lecteur occidental. Dans son roman, Darrieussecq évoque explicitement les institutions qui définissent les valeurs d'une société telles la famille ou la religion. Le thème de la punition apparaît au début du roman comme une prémonition qui se perpétuera tout au long du récit. Ce châtement renvoie chaque fois au corps et à la sexualité. Peu après leur rencontre, Honoré avertit la protagoniste du danger de la corruption : « C'est là qu'Honoré m'a dit qu'avec un corps pareil et une mine aussi resplendissante j'obtiendrais tous les magasins chic que je voudrais. Il ne s'est pas trompé finalement. Mais il ne tenait pas à ce que je travaille. Il disait que le travail corrompait les femmes. » (*Truismes*, p. 18) Malgré cet avertissement, la protagoniste continue de travailler et ce n'est qu'après sa transformation qu'elle établira un lien entre ce conseil et la punition physique qu'elle subit. En fait, on

constate au fil du récit que l'opposition est constante entre les attentes de la société et les désirs de la protagoniste. Ainsi, même quand elle regrette sa désobéissance, elle ne peut pas s'empêcher d'exprimer son désir, même s'il s'agit simplement du lever de soleil : « les choses auraient sans doute été plus simples si j'avais accepté de rester à la maison, de faire un enfant et tout ça. J'avais des regrets et j'avais honte aussi de ne pas avoir été à la hauteur, et en même temps j'avais envie de voir la fin du lever de soleil. » (Truismes, p. 71) L'usage de l'expression « en même temps » n'est pas une conjonction mais une opposition entre les valeurs qu'elle a échoué à atteindre et ses envies.

En plus de l'institution de la famille, la religion et l'église prennent part à ce rituel transformateur de la punition dans le roman. Ainsi, après son avortement, un « type » religieux avertit la protagoniste de la damnation qu'entraîneront ses actions :

Il m'a dit que je m'étais damnée pour toujours, que je ne pouvais pas, malheureuse que j'étais, imaginer les conséquences de mon acte, que j'étais une fille perdue. Moi je m'en fichais de ce qu'il disait, je m'appuyais sur son bras pour rejoindre la parfumerie. Il était gentil au fond, sans lui je n'aurais jamais pu marcher... Quand le type a vu l'enseigne, il est devenu encore plus pâle. Il s'est écarté et il a pointé deux doigts sur moi, il a dit que j'étais une créature du diable. « Là, là! » il a hurlé. Il me regardait tout à coup, il me scrutait pour ainsi dire. « La marque de la Bête! » (Truismes, p. 31)

Cette damnation est aussi affirmée par le curé après sa transformation : « Il [le curé] m'a dit qu'il y avait beaucoup de maladies qui traînaient et qu'elles punissaient seulement ceux qui avaient péché; et que ça se voyait sur mon visage que j'étais malade. » (Truismes, p. 75-76)

Finalement, la dernière institution sociale évoquée dans le roman est l'institution politique, représentée par Edgar et son équipe qui exploitent l'état de truie de la protagoniste pour montrer le manque de santé qui prévaut dans la société pré-edgarienne, car Edgar se présente avant tout comme un partisan pour un monde sain. La politique s'empare finalement du pouvoir des autres institutions qui se transforment en instruments dans les mains d'Edgar.

À partir de ces exemples, et sans avoir considéré le ton du roman, l'on pourrait conclure facilement que le regard des institutions et les jugements des pouvoirs institutionnels forment l'univers axiologique du récit. En effet, la société fictionnelle du



roman ressemble assez à la société de référence et les valeurs fictionnelles se rapprochent de la sorte aux valeurs dominantes de cette société. Or, la manière dont ces valeurs sont présentées dans le récit crée un décalage et une distance entre le lecteur et cet univers qui fait en sorte que ces valeurs ne se conforment pas nécessairement à celles du lecteur. Ainsi, face aux valeurs institutionnelles préexistantes de la société, Darrieussecq utilise le registre de la langue pour montrer le décalage entre ces valeurs et ce que croit ou dit la protagoniste. Ce registre de la langue a deux fonctions concernant la punition. L'innocence flagrante de la protagoniste se montre excessive et la rend punissable auprès du lecteur. Ce point n'a pas échappé à Jeanette Gaudet dans son article, « Dishing the Dirt : Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes* » :

*Whereas Voltaire's eponymous hero Candide constantly measured the fit of Leibnitzean optimism against the human pain and suffering he witnessed, the protagonist of Truismes neither questions the injustices she sees or from which she suffers, nor is she equipped with a philosophy of life other than the discourse of the doxa.*<sup>89</sup>

Ce manque complet d'une philosophie lucide de la vie et d'une opinion individuelle se manifeste aussi par l'expression de l'ignorance de la protagoniste : « Je n'avais pas d'avis sur la question, je n'ai jamais eu d'opinions bien précises en politique. » (*Truismes*, p. 59); « moi je n'ai jamais rien compris à la politique. Tout ce que je sais c'est que j'étais bien contente d'être aux mains d'un docteur qui paraissait compétent, au prix où c'est » (*Truismes*, p. 103-104). Cependant, le registre peu érudit de la langue n'est pas seulement un signe d'ignorance ou de bêtise, il est aussi une façon pour la narratrice d'exprimer son avis sans prétention et d'une manière vulgaire mais sincère qui tient aussi à l'ironie.<sup>90</sup>

Cette absence de révolte chez la protagoniste se présente malgré tout d'une façon presque choquante dans le roman. Elle estime Honoré *honorable*, considère Edgar son ami, accepte le rôle de la truie privée avec Yvan, alors que tous se plaisent à l'exploiter, et à chaque instant exprime son ignorance de la politique et son incapacité de penser de manière analytique. La domination du pouvoir misogyne apparaît choquante dans le roman et peut

---

<sup>89</sup> Jeanette Gaudet, « Dishing the Dirt : Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes* », in *Women in French Studies*, no 9, p. 182.

<sup>90</sup> Selon Jouve, « Le parler argotique de la *Zazie* de Queneau est ainsi une façon pour elle de remettre en cause la trompeuse apparence d'une société qui, sous des dehors trop lisses, cache un désordre bien réel. » (Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 40)

inspirer la répugnance au lecteur face à la soumission sans contestation de la protagoniste jusqu'après sa transformation.

### Marginalité

Le décalage langagier sert aussi une deuxième fonction : établir une certaine distance entre la narratrice et sa société. Cela nous ramène au troisième motif de la métamorphose : la marginalisation.

Cette opposition entre la protagoniste et les institutions qui constituent les normes sociales dans le cas de *Truismes*, et entre la protagoniste et le monde auquel la protagoniste n'appartient pas dans *La femme changée en bûche*, met en évidence l'isolement et la marginalité de ces personnages dans les univers respectifs des récits. Cette marginalisation des protagonistes implique aussi une absence de témoins dans le récit. Les protagonistes, dans chacun de ces romans, recourent à leurs propres images pour vérifier ce qui leur arrive. Ces images, qui soulignent le caractère narcissique des protagonistes, ne sont que les reflets et donc les propres interprétations de ces dernières. Nous avons déjà montré, dans le chapitre précédent, de quelle façon ce manque de témoin met en question la crédibilité de la narration. Or ce que cette absence interroge sur le plan diégétique est l'avènement de la métamorphose. Dans *Truismes*, comme nous l'évoquerons plus en détail, le lecteur hésite entre les images racontées par la protagoniste et ce que Gaudet appelle la rationalisation du *je*.<sup>91</sup> Incapable de se reconnaître sur la photo prise par l'équipe d'Edgar, la femme-truie l'interprète comme une illusion optique : « prenez une jeune fille bien saine, mettez-lui une robe rouge, faites-lui prendre du poids et fatiguez-la un peu, et vous verrez ce que je veux dire. » (*Truismes*, p. 77) Cette hésitation contribue à la totalité fantastique du livre, que nous aborderons dans le troisième chapitre. Mais l'aliénation comme motif apparaît aussi de manière métaphorique dans le livre; Rosi Braidotti appelle ce phénomène « *metaphorization as other-than* »<sup>92</sup>. Autrement dit, l'espèce représente la norme et une déviation de cette norme correspondrait à une déviation par rapport à l'espèce.

---

<sup>91</sup> Jeanette Gaudet, "Dishing the Dirt: Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes*", dans *Women in French Studies*, no 9, 2001, p. 185.

<sup>92</sup> Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 83.



Dans *La femme changée en bûche*, comme nous l'avons évoqué maintes fois, la distanciation par rapport à la société dite normale est exprimée clairement : la protagoniste vit dans un monde qui n'est pas le sien. Ce fait est confirmé par sa fréquentation du château du Diable où se rassemble un groupe qui se croit « hors de la loi » (*La femme*, p. 30). De plus, le fait qu'elle retourne au château du Diable, à la fin du roman, montre que son désir d'éloignement est toujours présent et qu'elle reste à l'écart de la société du récit dont les membres, tels Valérie et son mari, ne croient pas au Diable. La marginalisation de la femme changée en bûche selon cette interprétation n'est pas tant métaphorisée par sa transformation que par sa relation avec le Diable. Dans *Truismes*, la marginalité de la protagoniste par rapport à la société de la fiction se manifeste aussi par sa relation particulière avec les autres marginaux de l'univers du roman : elle se sent en sécurité près des femmes musulmanes, qui sont, malgré leur aisance financière, presque chassées d'un magasin *chic* (*Truismes*, p. 15); sa cliente préférée, détestée par les autres employées, est une femme lesbienne qui devient elle-même la victime de la société qui la marginalise; la seule personne consciente de sa présence à l'hôtel est un arabe avec qui elle se lie d'amitié et qui est déporté après l'élection d'Edgar, la figure oppressive et misogyne du roman. Ces exemples montrent que la marginalisation de la protagoniste n'est pas strictement d'ordre métaphorique, mais qu'elle est clairement signalée dans le roman. En plus, la tentative d'Edgar pour créer un monde sain consiste en un renforcement de la normalité. Le corps de la protagoniste sera d'ailleurs affiché partout dans la ville comme exemple du corps de *l'autre*, c'est-à-dire malsain. Son incapacité à reconnaître son propre corps, apparaît aussi comme une aliénation de soi et une crise d'identité. La métamorphose dans ce cas devient, pour reprendre les mots de Braidotti, l'aboutissement d'une *désidentification*<sup>93</sup> déclenchée et motivée par le statut de *l'autre* dans la société. La métamorphose selon cette approche est vue comme une affirmation positive et un rejet des normes :

The postmetaphysical figures of becoming woman and becoming animal reject the principle of adequation to and identification with a normative image of thought. They also express the idea that thinking cannot and must not be reduced to reactive (sedentary) critique but must also involve significant doses of creativity. Thinking can be critical if by critical we mean active, affirmative invention of new images of thought. Thinking is life lived at the highest

---

<sup>93</sup> Désidentification selon Braidotti « involves the loss of familiar habits of thought and representations. » (Rosi Braidotti, « Animals, Anomalies and Inorganic Others, p. 527.)

possible power, both creative and critical, en fleshed, erotic and pleasure driven. It is essentially about change and transformations and is a perversion of sorts, like an unprogrammed mutation.<sup>94</sup>

La crédulité de deux protagonistes proviendrait moins d'une incapacité de se révolter que d'une affirmation créative pour échapper au système normatif préexistant. Si la femme-truie ne se révolte pas contre la doxa, elle construit en revanche son existence hors de ce système, sans avoir à s'identifier à une autre forme d'être. Certes, elle retrouve « une certaine dignité à vivre avec eux [les clochards] » (Truismes, p. 93) et se sent en sécurité parmi des cochons : « je me blottissais dans mon corps massif, rassurant, au milieu des autres corps massifs et rassurants. » (Truismes, p. 144), mais elle n'est ni clochard ni cochon : « [m]ême dans la forêt avec les autres cochons, ils me reniflent souvent avec défiance, ils sentent bien que ça continue à penser comme les hommes là-dedans. » (Truismes, 141) Cette affirmation créative est aussi mise en scène par le procès de l'écriture. Le lecteur constatera que l'écriture pour la femme-truie, comme elle le mentionne au début, accompagne sa transformation et que sa langue se raffine de plus en plus vers la fin du récit. Le langage de la femme-truie, comme nous l'avons analysé dans le premier chapitre, n'est ni aussi simple ni aussi oral que la langue de la femme ostracisée par la société qui ouvre le récit. Son écriture ainsi se renforce mais aussi redéfinit son être renouvelé.

Ce rapport à l'écriture se présente plutôt sur le plan de la narration dans *La femme changée en bûche*. La relation de domination dans l'univers de *La femme changée en bûche* existe entre ceux qui sont bien ancrés dans leur entourage, Valérie et la Tante en sont des exemples évidents, et ceux qui n'ont pas encore réussi à s'imposer dans la société. La bête indéfinissable de Stéphane Ventru métaphorise d'une façon plutôt ridicule cette fragilité de l'identité : « Cette chose singulière, pour certains, était un singe; pour d'autres elle s'apparentait à un chien, ou même à un volatile très particulier, les poils, selon l'avis de ceux-ci, ressemblant plutôt à des plumes. » (La femme, p. 92) D'ailleurs le fait que l'animal soit presque attaché à Stéphane Ventru nous donne l'impression qu'il est une extension de son maître qui ne trouve pas la force de se définir contre la Tante ou Esmée. Esmée elle-même se sent dominée par la Tante et son angoisse, très forte dans le troisième

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 527.



chapitre du roman, réside dans une tentative continuelle de ne pas la mécontenter. Dans cette dernière partie du roman nous voyons donc que la tâche de raconter est déléguée à tous ceux qui se trouvent dominés. Bien que cette affirmation à travers l'écriture ne soit pas un résultat direct de la métamorphose dans *La femme changée en bûche*, elle souligne toutefois la relation entre la métamorphose et la création comme un moyen de combattre la répression.

L'ensemble des motifs susmentionnés fournit à chaque lecteur, selon sa propre interprétation, une ou plusieurs causes à l'origine de la métamorphose. Cette causalité fait en sorte que la métamorphose n'apparaît pas comme un événement aléatoire mais motivé. Après avoir dégagé les motifs de la métamorphose, et donc les éléments qui contribuent à la vraisemblance du récit, nous irons au-delà d'un recensement et analyserons dans les pages qui suivent la façon dont l'événement impossible est abordé dans les romans (c'est-à-dire le processus lui-même).

#### **Les métamorphoses justifiées**

Le processus de métamorphose est abordé de façon très différente dans chacun des deux romans. Dans *Truismes* de Darrieussecq, le récit est axé sur la métamorphose. Au fil du roman on observe les changements graduels du corps de la protagoniste, les réactions des autres personnages à ces changements, mais aussi, et c'est peut-être là l'élément le plus significatif du roman, les changements des autres dans cet univers. Si la protagoniste commence son histoire alors qu'elle était encore humaine et l'achève alors qu'elle est devenue une femme-truie, la société qu'elle habite subit également des transformations drastiques qu'on peut diviser en trois temps : les époques pré-edgarienne, edgarienne et post-edgarienne. Nous verrons que le changement de régime entraîne des mutations qui ne sont pas moins choquantes qu'une métamorphose et qui parfois impliquent même la métamorphose.

En plus de la métamorphose, c'est la bestialité qui est évoquée par la transformation et qui constitue un thème central du récit : en cela *Truismes* se distingue de *La femme changée en bûche* de NDiaye. Le roman de NDiaye est plutôt un univers d'objets. Les escarpins de la protagoniste, ainsi que ceux de Valérie, pourraient aisément être considérés comme des personnages du roman. Comme dans *Truismes*, les métamorphoses n'arrivent

pas seulement à la protagoniste, mais contrairement au roman de Darrieussecq, ici, ce sont les objets qui subissent les transformations. De plus, les changements drastiques ne sont pas abordés de la même manière que dans *Truismes*. Les métamorphoses dans *La femme changée en bûche* sont abruptes et les réactions y sont absentes. Ce manque de réaction rend cet événement banal : la métamorphose ne semble avoir besoin ni d'une explication ni d'une justification. Une telle banalisation justifie la métamorphose dans l'univers de la fiction. Nous analyserons la manière dont chacune de ces méthodes contribue à la vraisemblance des romans.

### Les corps changeants

Suivant les modèles structuraux du récit proposés par Greimas, inspirés par celui de Propp pour les contes merveilleux russes, on voit que les lieux de changement du récit, ou plutôt que le lieu du devenir dans *Truismes* est le corps. Dans son analyse, Greimas a converti les personnages en lieux pour ainsi extraire une relation contradictoire entre le palais du roi et le traître, fondée sur l'association du traître à tous les lieux hors les murs du palais.<sup>95</sup> Définis comme lieux, le corps et l'état de la protagoniste du roman de Darrieussecq peuvent être représentés par un modèle semblable à celui de Greimas. La métamorphose, dans ce modèle, est définie comme l'objet du désir ou de la valeur. Le récit se présente donc comme suit : la femme ( $d_1$ ) est chassée de la maison familiale; travaillant dans des endroits douteux de la société elle se rend compte d'un changement (sinon même d'une dégradation) de son corps (non- $d_1$ ); ces dégradations, après bien des spéculations sur leurs causes et leurs significations, se manifestent dans la transformation en truie ( $d_2$ ), état non-définitif puisque la truie peut revenir à nouveau à une forme humaine en passant par un état intermédiaire de non-truie (non- $d_2$ ). Pour être capable de raconter ces événements, la narratrice a besoin de retrouver son état humain ( $d_1$ ). Une lecture métaphorique du roman, nous donnera le schéma suivant : la femme ( $d_1$ ) se révolte contre les manipulations que subit le corps féminin et les rejette (non- $d_1$ ) : son état de déviation de cette féminité se définit ensuite comme un état de truie ( $d_2$ ) mais elle rejette cette définition aussi contraignante (non- $d_2$ ) et devient un sujet indéfini ou reste entre les deux états aliénants opposés ( $d_1$  et  $d_2$ ). À l'exception de cette dernière étape, une lecture au sens propre de

---

<sup>95</sup>Algirdas Julien Greimas, « Éléments d'une grammaire narrative », dans *Du sens : essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, p. 177. (Greimas applique cette logique au modèle typique du conte russe analysé par Vladimir Propp)



*Truismes* ne s'oppose pas essentiellement à une lecture métaphorique. Nous réservons toutefois l'examen plus approfondi de la lecture métaphorique pour le prochain chapitre.

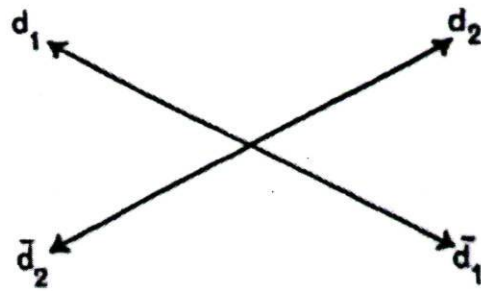


Figure 1

Le modèle topologique de Greimas (Figure 1) offre une logique du récit. Cette logique ne justifie pas la vraisemblance d'un récit, mais elle propose par contre un chemin logique pour mieux dégager chaque état de la protagoniste. Comme le récit est pris en charge par une narration rétrospective, le lecteur est face à une narratrice qui diffère de son état initial. Son corps n'est pas ce qu'il était avant (état  $d_1$ ) et un autre changement est annoncé qui crée ainsi une attente. Les signes de changements corporels ne se limitent pas à ceux qui sont mentionnés dans l'incipit (difficulté à tenir un stylo, à écrire proprement, etc.). Le début de la diégèse présente le corps dans un état qui n'est plus le sien : « [à] 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 [...] Je vois bien aujourd'hui que cette prise de poids et cette formidable qualité de ma chair ont sans doute été les tout premiers symptômes. » (*Truismes*, p. 12-13) Ces premières phrases évoquent déjà un autre aspect justifiant la métamorphose : « le symptôme ». Les changements corporels ne sont pas le but mais le symptôme d'un « devenir ». Le lecteur s'attend donc à une transformation physique comme une éventualité du récit, mais en même temps il sait maintenant que cette éventualité trouve ses signes et ses symptômes dans des changements aussi graduels et banals qu'une mineure prise de poids. Ces attentes sur le plan diégétique sont des moyens d'assurer la vraisemblance de la transformation et donc celle du récit.

Cette vraisemblance réside dans la justification des changements du corps d'un état à l'autre. La métamorphose, nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, ne se pose pas comme un thème dès le début de l'histoire. Ses effets et sa radicalité sont atténués par la gradualité de la transformation. Chacun des changements contribuant à cette transformation graduelle est accompagné, parfois suivi, parfois précédé, par une

explication, disons logique, qui est à son tour suivie par le rejet de cette rationalité. Ces tentatives pour expliquer la métamorphose de manière rationnelle offerte par la protagoniste/narratrice ou par d'autres personnages, sont l'élément majeur contribuant à la vraisemblance du roman. En effet, ces explications diffèrent des motifs proprement dits de la métamorphose et s'appuient sur les connaissances encyclopédiques non seulement du lecteur mais aussi des institutions considérées crédibles de la société du lecteur, notamment la science et la médecine. Ces recours à la science, qui fondent la rationalité et la logique de l'homme moderne, essaient de peindre une situation potentiellement réaliste au détriment de la possibilité de la métamorphose, événement qui ne fait pas partie de l'encyclopédie cartésienne de l'homme moderne. Les diagnostics scientifiques et médicaux s'opposent en effet aux explications et remèdes « pré-modernes » d'un marabout africain que la protagoniste ira aussi consulter.

C'est seulement après avoir examiné ces explications « réelles » et « rationnelles » et après avoir perçu leur incapacité à définir le phénomène étrange du récit que le lecteur pourra se pencher vers une possibilité considérée au départ comme improbable. C'est ce qui permet de faire la narration rétrospective et la réticence de la narratrice à annoncer d'emblée les changements qui l'affectent comme relevant d'une métamorphose. Le lecteur suit ainsi le même trajet que la protagoniste.

À l'instar du lecteur, la protagoniste cherche à trouver des explications rationnelles pour justifier les changements que subit son corps. Elle commence par les ramener à une simple prise de poids : « C'est là, en l'essayant, que je m'étais aperçue que mes cuisses étaient devenues roses et fermes, musclées et rondes en même temps. Manger me profitait. Alors je m'étais offert un après-midi à l'Aqualand. » (Truismes, p. 14) Le deuxième signe, un excès de désir sexuel et alimentaire est associé, d'après ses collègues, à l'avènement du printemps (Truisme, p. 20) ou selon sa cliente, aux changements hormonaux dus à la grossesse : « Elle m'a dit que c'était sans doute hormonal [...] êtes-vous bien sûre de ne pas être enceinte? » (Truismes, p. 21); un diagnostic qui semble se confirmer par ses règles manquées et qui rend compte aussi de tous les autres changements constatés jusque-là. Cependant, la persistance de ces irrégularités après un deuxième avortement amène à rejeter l'hypothèse de la grossesse, « le seul lien pour ainsi dire objectif et raisonnable entre tous ces symptômes » (Truismes, p. 28), comme une explication valide : « Mes règles se



sont de nouveau arrêtées, et les mêmes symptômes, la faim, les dégoûts, les rondeurs, ont persévéré. » (Truismes, p. 24). Dès lors les changements continuent à se manifester de manière de plus en plus prononcée. En fait le degré de radicalité des changements augmente au fur et à mesure que le récit avance. À chaque phase, les nouveaux changements sont considérés de la même manière, avec les mêmes processus de diagnostic et de rejet, de sorte que le lecteur s'habitue à chaque stade, plus radical, plus proche d'une truie. Cette accoutumance accompagne l'accoutumance de la protagoniste elle-même : « Je me suis habituée à ce nouveau rythme de mon corps. J'avais mes règles tous les quatre mois environ, précédées juste avant d'une courte période *d'excitation sexuelle*, pour appeler un chat un chat. » (Truismes, p. 45) Le lecteur suit aussi ces progressions à travers des images réfléchies de la protagoniste dans le miroir, la glace ou sur une photo, décrites par la narratrice. Ainsi, la première image n'étonne guère le lecteur et ne fournit encore aucune raison d'éveiller des soupçons : « Dans le miroir je me trouvais belle, un peu rouge certes, un peu boudinée, mais sauvage, je ne sais pas comment dire. Il y avait comme de la fierté dans mes yeux et dans mon corps. » (Truismes, p. 38)

Le développement d'autres mamelons, la peau épaisse et l'apparition des poils suivent de la même manière jusqu'à ce que la jeune femme atteigne ce qui semble être un autre état (non-d<sub>1</sub>) : « Mais avec la meilleure volonté du monde je n'ai pas pu redevenir celle que j'étais. » (Truismes, p. 49) Voici l'image qu'elle aperçoit dans la glace à ce moment :

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 formés. (Truismes, p. 55)

L'état non-d<sub>1</sub> n'est pas encore une confirmation de l'état de truie, d<sub>2</sub>, mais il est bien distinct de l'état initial. Devant cette situation, la protagoniste n'arrête pas de chercher des

conseils médicaux. Si les tétons pouvaient sembler causés par les onguents du marabout africain, l'état incroyable de la peau peut être selon la dermatologue dû aux maladies qui traînent au square que fréquente la jeune femme (Truismes, p. 57).

Mais ces diverses images et la manière sélective dont la protagoniste/narratrice les révèle ont une autre fonction qui concerne l'activité imaginaire du lecteur. Cette suite et « attente d'images », selon Bergson, conduit « tantôt à préparer l'arrivée d'une certaine image précise comme dans le cas de la mémoire, tantôt à organiser un jeu plus ou moins prolongé entre les images capables de venir s'y insérer, comme dans le cas de l'imagination créatrice »<sup>96</sup> pour ainsi schématiser un *devenir*. Cette participation active du lecteur à la construction du *devenir* de la protagoniste présente la métamorphose comme un événement attendu. Le travail de représentation par l'imagination est accompagné par une émergence subtile de figures d'animaux et de terminologies liées au bestiaire dans le langage de la narration. Ainsi, au lendemain de ce constat dans le miroir la protagoniste sent le besoin pressant de la compagnie des animaux et s'achète un cochon d'Inde et un chien. Alors qu'Honoré rentre ivre à la maison, elle explique : « Il sentait la femelle [...] Il s'est tout de suite mis à braire contre ma *ménagerie*. J'ai compris que décidément notre couple battait de l'aile. J'ai hurlé que s'il touchait à un cheveu de la tête de mon petit cochon, c'était lui, Honoré, qui allait passer par la fenêtre. » (Truismes, p. 56, souligné dans le texte) Cette abondance d'animaux devient d'ailleurs plus évidente juste avant l'achèvement de la métamorphose (Truismes, p. 68-69). Peu après (p. 69) la protagoniste se mettra, sans gêne, sur ses quatre pattes, une action dont la pensée même l'avait effrayée la première fois qu'elle s'était retrouvée dans une telle posture et qui, cette fois, lui paraît confortable et apaise ses douleurs au bas du dos. Cette apparition des animaux dans l'univers du récit mais surtout dans le langage de la narratrice sous forme d'images (braire, battre de l'aile, sentir la femelle) sont des éléments qui, selon Andrée Mercier, « prédisposent le lecteur à l'effet de merveilleux, en formant peu à peu une isotopie de l'imaginaire assez bien constituée pour imposer et justifier l'idée de métamorphose. Comme toute isotopie, celle-ci repose sur la récurrence d'une catégorie sémantique, celle

---

<sup>96</sup> Henri Bergson, « Le cerveau et la pensée : une illusion philosophique », dans *L'énergie spirituelle : essais et conférences*, Paris, Presses Universitaires de France, 1919, p. 199.



de 'l'imaginaire' [...]. »<sup>97</sup> Dans le cas de *Truismes*, l'isotopie du changement et celle de l'animalité préparent la métamorphose. Cet imaginaire, après avoir *habitué* le lecteur à l'événement hors de l'ordinaire qui échappe à une explication tout à fait *rationnelle*, amène le roman à une nouvelle phase.

Malgré l'absence d'un découpage en chapitres, le récit prend une tournure différente après l'élection d'Edgar et entre dans « une période de mutation très sale. » (*Truismes*, p. 64) Si la protagoniste semble ne pas saisir la nature de ses transformations à cause de l'incrédulité dont nous avons parlé dans le premier chapitre, l'image racontée ne laisse toutefois aucun doute pour le lecteur : « C'est-à-dire que 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 y tenez, avec dans les yeux ce regard de chien battu que j'ai quand je suis fatiguée. » (*Truismes*, p. 73) Ce n'est pas par simple accident que le dévoilement se produit lors de la période edgarienne. L'effet radical de la métamorphose diminue face aux autres événements qui sont en train d'arriver : on ferme les asiles psychiatriques, ceux qui y restent deviennent des cannibales, et le palais présidentiel fête le nouveau millénium par une soirée très sadienne :

On peut dire que ces gens très chic savent faire la fête. Il y avait maintenant du caviar et des œufs mignonnetts écrasés partout par terre, les gens dérapaient en valsant. Edgar avait fait déshabiller une fille et voulait absolument que je lui renifle le derrière, Edgar a toujours été un joyeux drille. Et puis tout à coup l'orchestre s'est arrêté de jouer et un gorille a touché le bras d'Edgar. Edgar s'est relevé comme il a pu, il a retrouvé soudain beaucoup de dignité, et il a dit : « *Mes chers amis, il est minuit.* » (*Truismes*, p. 106)

La métamorphose est donc révélée quand elle n'est plus l'élément le plus invraisemblable du récit et que la société entière subit une grande transformation : le marabout africain est devenu blanc grâce aux produits cosmétique, le directeur de la parfumerie travaille dans un abattoir et une guerre se déclenche. Si cette époque constitue la deuxième partie du récit, la période d'après guerre peut être considérée comme sa troisième partie, où, grâce à l'abondance des métamorphoses, le lecteur et la protagoniste sont tous les deux convaincus de la nature des mutations de la protagoniste. Si c'est le marabout qui la désigne pour la première fois comme cochon (*Truismes*, p. 110), c'est

---

<sup>97</sup> Andrée Mercier, *L'incertitude narrative dans quatre contes de Jacques Ferron*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 55.

Yvan, le loup-garou, qui lui apprend à s'engager dans le processus de métamorphose. Dans cette partie, le lecteur reçoit la métamorphose comme une expression corporelle naturelle de la protagoniste, dont la venue graduelle a permis d'assurer la cohérence et la vraisemblance du roman. Un troisième état s'établit et consiste en une oscillation perpétuelle non pas entre humain (d<sub>1</sub>) et cochon (d<sub>2</sub>) mais entre non-humain (non-d<sub>1</sub>) et non-cochon (non-d<sub>2</sub>). La protagoniste est parfois femme, parfois truie, et donc jamais totalement humain ou cochon.

### Les objets parlants

Contrairement à *Truismes*, la vraisemblance de *La femme changée en bûche* ne réside pas dans la gradualité. Au contraire, c'est le caractère abrupt des changements qui, nous le verrons, justifie la vraisemblance dans ce roman. Ce que ce roman partage toutefois au plan de la construction de l'imaginaire avec *Truismes* est la répétition et l'abondance de l'imaginaire bestiaire. *Truismes* de Marie Darrieussecq s'annonce d'emblée comme un roman des corps changeants. Tandis que *La femme changée en bûche*, où la destination de la transformation n'est pas un être animé, présente des objets qui subissent de copieuses transformations.

L'abondance des objets ainsi que leurs transformations contribuent, certes, similairement à la présence exagérée des animaux dans *Truismes*, à la construction de l'imaginaire. Mais les objets assument une autre fonction, proche de ce que Barthes a appelé l'effet de réel. Les objets dans *La femme changée en bûche* n'instaurent pas un cadre réaliste puisque le roman ne relève pas de cette esthétique, mais ils révèlent, comme le souligne Roger Navarri, « à la fois la personnalité de ces derniers [les personnages] mais aussi les préjugés, les peurs, les aspirations, les besoins du milieu auquel ils appartiennent »<sup>98</sup>. Les objets dans le roman de NDiaye manifestent aussi une existence indépendante et égale à celle d'un être animé. Cette existence en soi n'étonnera pas nécessairement le lecteur car la protagoniste/narratrice de *La femme changée en bûche* annonce explicitement son idéologie : « tous les états se valent » (*La femme*, p. 136). Avant d'analyser l'effet qu'impose la présence des objets et ce qui mène la protagoniste à cette conclusion sur l'égalité des états, nous essaierons de déchiffrer le symbolisme attaché

---

<sup>98</sup> Roger Navarri, *Écritures de l'objet*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 6.



à quelques objets dont la présence est marquée dans le roman : les escarpins, le parapluie et le bois.

### Les escarpins

Dans la première partie de ce chapitre nous avons identifié la volition comme un motif de la métamorphose, mais aussi comme un facteur valorisant. Les espoirs et les désirs de la femme changée en bûche d'être une femme, plutôt que de demeurer une fille, d'être élégante mais aussi de s'éloigner de la réalité se projettent dans les escarpins. Ce désir de changement se manifeste tout d'abord par le désir des escarpins. La protagoniste admire Valérie, dotée d'élégance grâce à ses escarpins, alors même qu'elle est « tout enfiévrée de rage » (La femme, p. 9) par la trahison de son mari. Les escarpins exercent un pouvoir plus grand que sa rage : « la colère m'a quittée et j'ai admiré avec envie ses nouveaux escarpins de cuir rouge aux talons hauts qui la faisaient tanguer d'une façon merveilleusement élégante et chic et très éloignée de la réalité. » (La femme, p. 9, nous soulignons) Leur valeur finit même par ombrager celle d'un logement : « J'ai pensé que si Valérie était prête à me loger elle pouvait bien me dire où elle avait acheté ses escarpins. » (La femme, p. 10-11) Les escarpins portent parmi d'autres désirs, le désir d'être un adulte, d'être une femme. Cela n'est pas surprenant étant donné que les deux romans sont des récits de passage à l'âge adulte. La question de l'image de soi et des autres vient ainsi se poser : pour les protagonistes, quelle image incarne leur devenir? En ce sens l'envie pour les escarpins dans *La femme changée en bûche* manifeste le même désir qui anime la protagoniste de *Truismes* :

La dame du magasin proposait du thé à la menthe et des gâteaux. Elle nous en a passé par-dessous la porte du salon d'essayage, elle était discrète et très chic, je me disais que j'aimerais bien avoir un travail dans ce genre. Finalement, à la parfumerie, mon travail n'a guère été différent. Il y avait un salon d'essayage pour chaque parfum. (Truismes, p. 17)

Le salon d'essayage et le magasin « chic » ont, dans ce cas, la même signification que les escarpins dans l'autre roman. Les deux protagonistes, confuses et curieuses de leur propre image, essaient de trouver des exemples de modèles et de les projeter dans les objets ou, dans le cas que nous venons d'évoquer, dans les espaces. En un sens, les deux femmes sacrifieront leur état pour ces images. Dans le cas de *Truismes*, la métamorphose apparaît en partie comme une punition pour ce que la femme a fait subir à son corps afin d'atteindre

le statut de femme élégante. Dans *La femme changée en bûche*, l'image presque copiée, ou ce que nous avons nommé l'absence d'authenticité, est évoquée comme un motif de la métamorphose : la fureur de la protagoniste est « copiée sur celle que Lili Stark éprouvait parfois » (La femme, p. 14) et ses escarpins, les symboles de son élégance, ne sont que des « tristes copies » de ceux de Valérie. Ce mimétisme est d'abord constaté par Valérie en voyant une copie de ses escarpins dans les pieds de la protagoniste : « Valérie a remarqué mes escarpins exactement semblables aux siens, mécontente elle a dit que j'aurais pu les prendre d'une autre couleur. » (La femme, p. 18) Dans les deux romans ce désir est manifesté de manière narcissique. On constate dans les descriptions à quel point les narratrices/protagonistes souhaitent que leur propre image se conforme à celles qu'elles aspirent à être. Ainsi après avoir mis les escarpins, la femme changée en bûche observe son image : « J'ai une allure très délicate et lointaine et je prends soin de relever un peu le menton. » (La femme, p. 17) Autrement dit, elle espère se métamorphoser grâce aux escarpins. Ceux-ci ne sont pas seulement des accessoires, mais ils ajoutent à son existence ce que le bébé lui enlève d'élégance : « La présence de Bébé était indécente, voilà qu'il pleurnichait, et ma face longue, ma sévérité ! » (La femme, p. 18) Si l'obsession de la femme-truie pour son image la mène jusqu'à sacrifier son corps, le narcissisme de la femme changée en bûche justifie l'infanticide comme une solution naturelle pour atteindre l'élégance tant désirée. Mais les escarpins portent une autre signification symbolique : ils font grandir. Ce rehaussement n'est pas seulement physique : en ajoutant à la taille, les escarpins accordent un pouvoir particulier aux personnages féminins. Ce pouvoir qui entraîne une sorte de confiance se manifeste dans la deuxième partie du livre par la façon dont Valérie exerce sa domination. Le plancher de l'agence de sollicitation téléphonique est fait pour exagérer l'effet intimidant des claquements des talons :

Et les cinquante chefs, dont Valérie faisait partie, devaient déambuler dans les allées en claquant du talon sur le carrelage prévu à cet effet et en criant aussi fort que cela leur était possible afin de stimuler les employés qui dans les cabines surchauffées avaient parfois une fâcheuse tendance à somnoler [...] Aussi était-il fondamental que celui-ci [le chef] l'en empêchât et le meilleur moyen était encore de créer tant de bruit et d'agitation que la personne la plus épuisée n'aurait pu fermer l'œil ni se défendre d'éprouver un grand agacement, propice au travail. (La femme, p. 84)



Dans la troisième partie du roman, le lecteur constate qu'Esmée est également en possession d'une paire d'escarpins mais de couleur différente. Ceux-ci ne semblent pas toutefois la doter du même pouvoir ni de la même confiance. Cela distingue les escarpins d'Esmée de ceux de la protagoniste et devient, à certains moments, la seule façon d'identifier la voix narrative dans cette dernière partie du livre. Le pouvoir des escarpins de Valérie, et celui que la protagoniste souhaite posséder en les copiant, semble ainsi associé à leur couleur agressive, le rouge brillant<sup>99</sup> par rapport au blanc *refoulé* des chaussures d'Esmée. Les objets dans le roman de NDiaye établissent donc la même relation hiérarchique que celle qui existe entre les personnages. Ce reflet des personnages dans les objets s'étend jusqu'à la métamorphose, la frontière entre le personnage et son objet de possession devenant floue au point où les objets prennent la parole : « C'est bientôt l'heure de mon train, dit Valérie gaiement, dirent les escarpins rouges qui ne savaient rien de la capitale. Si nous pouvions, priaient les autres, fendillés, ne claquant plus, seulement les accompagner à la gare! » (La femme, p. 151) Les escarpins deviennent ainsi des objets centraux du roman. Ils ne sont toutefois pas les seuls objets significatifs. Si le parapluie ne prend pas la parole tels les escarpins, sa présence dans la troisième partie du livre n'est pas négligeable.

### Le parapluie

Le parapluie apparaît d'une manière presque ridicule, lors d'une journée ensoleillée, pour semble-t-il souligner l'humiliation et la situation ridicule des futurs mariés et les accabler :

Mais par crainte de le manquer nous étions venus attendre notre train longtemps à l'avance, les bras chargés, et quelque peu ridicules, de tout ce que Tante et les parents avaient jugé indispensable pour la cérémonie, robe empesée, costume et chaussures brillantes, ainsi qu'un parapluie à deux têtes au manche orné de nos prénoms entrelacés que nous ne voulions porter ni l'un ni l'autre, qui à cause de cela nous semblait encore plus détestable car, si l'un de nous avait spontanément accepté de s'en charger, l'avait par exemple accroché à son bras ou négligemment glissé sous son aisselle, celui qui en aurait été débarrassé eût éprouvé, devant tant de bonne volonté, de naturelle simplicité, trop de honte à se réjouir pour que même ne l'atteigne l'incongruité de ces lettres mêlées amoureusement qui maintenant, comme illuminées par notre

---

<sup>99</sup> En parlant des connotations traditionnelles de la couleur, Baudrillard donne à la couleur rouge un caractère « passionnel et agressif », tandis que le blanc est d'après lui le paradigme « du refoulement et du standing moral ». (Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 43.)

refus grognon d'avoir le moindre contact avec l'objet, se chargeaient d'allusions narquoises, se distendaient, se gonflaient d'éloquence, et qui plus est ricanait dans notre dos. Comme il nous fallait l'emporter à Kalane cependant [...] puisque c'était un cadeau de Valérie que nous avons invitée au mariage, nous nous l'étions jeté de l'un à l'autre tout au long du chemin jusqu'à la gare, notre animosité croissant, et il était tombé plusieurs fois dans la poussière sans qu'aucun de nous deux ne consentît à le ramasser [...] avant d'être certain que l'autre, excédé, cette fois ne céderait pas. (La femme, p. 119)

Il est donc en même temps un signe de la domination de Valérie, qui en introduisant Patin à Esmée a déjà détruit la relation des jeunes mariés, ce que manifeste la réticence de chacun à prendre le parapluie. Dans cette dernière section du roman, le parapluie, par sa présence répétitive à côté d'adjectifs tels que « immobile » et « accablé » semble provoquer un sentiment d'impuissance : « Je demeurai immobile et accablée. Mais serrant fort contre moi le parapluie. » (La femme, p. 124) Ou encore : « Restée immobile et frappée dans la douce chaleur de ce début d'automne, et comme écrasée par je ne savais encore quoi, quelle idée funeste, immobile et m'agrippant au parapluie. » (La femme, p. 125)

Les objets prennent ainsi part au jeu formel de la narration dans la troisième partie du roman. Si les phrases sont incomplètes et parfois même illisibles, c'est à travers la présence des objets et les significations qu'ils provoquent que le lecteur peut arriver à construire le sens du récit. Ainsi, la relation entre l'histoire de Stéphane Ventru et celle de la protagoniste, presque nulle sauf pour le lien bien mince qu'est Valérie, se justifie sur le plan sémiotique par la similarité, ou une sorte d'harmonie, entre la bête de Stéphane Ventru et les objets de la protagoniste. La narration de la mort de l'animal étrange de Stéphane s'entremêle à la narration de l'éloignement des escarpins rouges originaux, ceux de Valérie :

Tante, ravie, agitait le cabas sous mon nez, et les assiettes à escargots s'entrechoquaient gaiement. Alors je laissai tomber les bagages, m'assis sur une marche et me mis à pleurer, certain de mon manque absolu de talents – Alors, les escarpins rouges, voyant s'éloigner puis monter dans le train les fiers escarpins rouges, se mettent à pleurer de leur manière particulière et discrète. (La femme, p. 152-153)

Si Stéphane pleure la mort de l'animal anonyme et inconnu, qui jusque-là sécurisait son existence, les escarpins rouges pleurent l'éloignement des autres escarpins rouges, les originaux, qui, jusque-là, fournissaient le modèle à copier. Le deuil des escarpins correspond justement à l'atteint de l'âge adulte chez la protagoniste. Celle-ci se retrouve



seule avec le Diable, exactement comme les escarpins se trouvent seuls sans les originaux. C'est à ce moment qu'elle regrette l'état de bois qu'elle a connu et que l'on peut constater que la fonction la plus importante de l'objet pour la protagoniste était, tout au long du récit, la protection. Ce sentiment de sécurité semble définitivement tombé quand, après avoir perdu la protection des objets, le Diable aussi avoue sa faiblesse et demande l'aide de la protagoniste. Or, les sentiments d'impuissance de la femme à ce moment sont plutôt exprimés par la confession de Stéphane à propos de la mort de l'animal : « [c]omment, si l'animal ne me suit plus, qui m'assurait que je résisterais à tout, comment puis-je commettre l'ignominie de me marier, quand rien ne me protège plus de la misère quotidienne? » Et la protagoniste affirme simultanément : « [j]e m'écrie : Comme il faisait bon être bûche! Comme j'aimerais revenir à cet état! Car je me sens très en colère. Que le Diable avoue sa faiblesse et son besoin d'une quatrième secrétaire pour accomplir une partie de son travail me semble inadmissible. » (La femme, p. 154)

### Le bois

Le bois a aussi une présence très significative dans le récit, puisqu'il est le résultat de la métamorphose et l'objet d'envie de la protagoniste jusqu'à la fin du roman. Baudrillard l'associe à la nostalgie affective :

Car il tire sa substance de la terre, il vit, il respire, il « travaille ». Il a sa chaleur latente, il ne fait pas que réfléchir comme le verre, il brûle par le dedans; il garde le temps dans ses fibres, c'est le contenant idéal, puisque tout contenu est quelque chose qu'on veut soustraire au temps. Le bois a son odeur, il vieillit, il a même ses parasites, etc. Bref, ce matériau est un être.<sup>100</sup>

Cet être nostalgique souligne aussi, d'après Baudrillard, le contraste entre la nature et le béton urbain moderne qui l'a remplacé. En ce sens, le bois réaffirmerait la fuite qui apparaît comme un motif de la métamorphose dans le roman. Mais le bois, surtout dans l'épisode de la transformation, se présente comme un signe de rigidité et d'immobilité (dans la mesure où la femme devient rigide), mais aussi paradoxalement un signe de mobilité continue puisque la femme changée en bûche suit le cours de l'eau. Le bois dans le récit est fait de contraste et ce contraste se manifeste dans la forme que prend le bois : la bûche. Si le bois, associé à la nature, s'oppose au béton, ou même à la civilisation urbaine de la protagoniste, la bûche, séparée de son essence, représente une aliénation de la

---

<sup>100</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 52.

nature d'être vivant. La bûche est en effet la partie morte de l'arbre et semble privée de toute fonction à l'image de la protagoniste qui, lors des moments qui précèdent sa transformation, se trouve sans « moindre fonction ni aucun devoir à remplir » (La femme, p. 79). Malgré ces contrastes, le bois et la bûche représentent toujours, dans le roman, la fuite, l'aliénation et le détachement. L'envie d'être une bûche est donc l'envie de se mettre à distance de la société en même temps que du corps, de son être. Cette envie émerge chez la protagoniste encore une fois à la fin du récit quand le Diable la transforme en caillou, mais cette fois-ci elle trouve son « contentement » et son « bonheur paisible » dans la « peau de caillou qui [la] protège plus sûrement qu'une cuirasse de cynisme. » (La femme, p. 155) La pierre qu'encore une fois Baudrillard définit comme l'opposition au béton, est aussi un matériau rigide capable d'isoler la protagoniste de son alentour.

Outre ces quelques objets que nous avons abordés dans cette partie, les objets en général sont assujettis aux changements perpétuels, mais ces changements servent à signaler la transformation d'un personnage. Ils sont, en ce sens, les images et les reflets des personnages. Le changement innommable de Nisa se manifeste par le vieillissement de son peignoir. Et le buffet, en quoi le Diable sera métamorphosé, conserve toujours « quelque chose de ses traits, quelque chose d'imperceptible qui [la] frappait pourtant » (La femme, p. 63). De la même façon, la robe est le reflet de chacun des états psychologiques de la protagoniste. Quand elle est fière de son crime impardonnable dans les escaliers du Diable, la robe brille et devient élégante (La femme, p. 36) tandis qu'après avoir reçu le verdict qu'elle doit quitter le château, la robe « n'est plus qu'une loque » (La femme, p. 78). Les objets et les personnages sont ainsi interchangeable, tous en train de se transformer à chaque instant. En plus, les objets fournissent à la protagoniste une coquille qui la protège de ses responsabilités mais aussi de son existence. C'est en quittant la sécurité de cette coquille qu'elle grandit et acquiert une fonction, même une identité : être la secrétaire du Diable.

### Conclusion

La vraisemblance diégétique se distingue de la vraisemblance pragmatique en ce qu'elle concerne la suite des actions, leur cohérence et leur unité. En ce sens, un discours motivé, c'est-à-dire qui insisterait pour affirmer la possibilité de la métamorphose n'ajoute rien à la justification d'un événement impossible. C'est plutôt dans la diégèse et la suite de



l'action que cette motivation a lieu. Cette cohérence est présentée de deux manières tout à fait différentes dans les deux récits de la métamorphose. Dans *Truismes* de Darrieussecq, c'est la gradualité logique et progressive du changement qui contribue à la cohérence de l'ensemble du récit et du devenir de la protagoniste. L'absence de ce changement élaboré et progressif ne rend toutefois pas le récit de Marie NDiaye invraisemblable auprès du lecteur. Les changements dans ce récit arrivent tout d'un coup et n'entraînent aucune réaction à l'intérieur du récit, mais l'étrangeté et le caractère éphémère des états sont construits par une profusion d'images et de transformations d'objets tout au long du récit. Cette abondance fait en sorte que la métamorphose de la protagoniste apparaît en harmonie avec le reste du récit. De plus, contrairement à la fausse naïveté de la protagoniste de *Truismes* qui se montre confuse et ignorante face aux changements de son corps, la protagoniste de *La femme changée en bûche* déclare, voire impose, ses désirs et ses valeurs au lecteur d'une manière plus sûre et concrète.

Ces désirs et ces valeurs fournissent des motifs selon lesquels la métamorphose se présente comme la conséquence logique d'une cause. Le désir n'est pas exprimé de manière similaire; dans *Truismes* il se manifeste de façon plus implicite pour justifier les relations de causalité. Les valeurs sont toutefois transgressées dans les deux romans de façon plutôt explicite, une transgression qui présente la métamorphose comme une punition. Cette transgression est la conséquence également d'un manque d'appartenance des protagonistes à leur propre société. Cela, en plus du manque de témoin au plan de la narration, fait en sorte que la métamorphose est vue comme la suite logique de la marginalité, l'exclusion de la société amenant l'exclusion de l'espèce.

Malgré la manière différente dont la métamorphose se produit dans chacun de ces romans, la transformation, dans les deux récits, représente une sorte de « devenir » et établit dans les deux cas un rapport à l'écriture mais aussi à la maturité. La métamorphose apparaît donc dans ces romans non seulement comme la construction mais aussi comme la réaffirmation de soi. En ce sens, l'achèvement de l'écriture du récit confirme l'achèvement d'une métamorphose.

### CHAPITRE III : VRAISEMBLANCE GÉNÉRIQUE

#### Introduction

Dans son article intitulé « Introduction au vraisemblable », Todorov raconte une anecdote de Beaumarchais pour mieux éclairer l'importance de la vraisemblance générique : dans une tentative de justifier son récit, Beaumarchais maintient qu'au théâtre, « les spectateurs se prêtent volontiers à cette sorte d'illusion »<sup>101</sup>. Cette anecdote démontre à quel point les lois du genre, ici celles du théâtre, définissent et encadrent les attentes du spectateur et esquissent les limites de l'illusion à laquelle il se prête. Todorov définit le vraisemblable comme « le masque dont s'affublent les lois du texte, et que nous sommes censés prendre pour une relation avec la réalité »<sup>102</sup>. Cette définition ne contredit toutefois pas d'autres significations du vraisemblable que nous avons présentées au fil de ce mémoire. La relation avec la réalité se révèle autant à travers la narration et la diégèse qu'à travers les indices génériques.

Il faut pourtant expliquer la manière dont cette étude interprète la vraisemblance générique et les genres qui en font les objets. Étant donné que les deux ouvrages que nous analysons ici constituent incontestablement des romans, notre analyse générique se penchera plutôt vers le mode que le genre littéraire. Les modes littéraires, selon nous, contribuent à la vraisemblance générique à l'intérieur même de chaque genre. Autrement dit, un roman réaliste n'est pas évalué de la même manière qu'un roman merveilleux et les critères de la vraisemblance varient selon la relation que le roman, à travers les modes littéraires, établit avec à la réalité.

La présence simultanée du naturel et du surnaturel dans les deux romans et la manière dont ils se manifestent nous mènent à baser notre hypothèse sur deux modes littéraires dominants dans ces romans, le fantastique et le réalisme magique, chacun établissant un rapport fortement différent au réel.

---

<sup>101</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., p. 94.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 94.



Afin d'examiner cette hypothèse il faut d'abord expliquer ce que nous comprenons par le réalisme magique de même que par le fantastique. Commençons par le fantastique. Todorov le définit simplement par « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. »<sup>103</sup> Cette hésitation provient de l'impossibilité d'une manifestation surnaturelle dans l'univers naturel du roman. Le fantastique, en ce sens, nie le surnaturel, car, selon Todorov, dès que l'existence du surnaturel est confirmée dans le récit, le récit tend alors vers un autre mode littéraire<sup>104</sup>, le merveilleux. De même, un rejet du surnaturel par une explication rationnelle d'un événement inhabituel, donnera place à « l'étrange ». Le fantastique se place ainsi entre ces deux modes littéraires. Il consiste en un instant d'hésitation. Mais cette définition implique que l'événement surnaturel dans un roman fantastique survient dans un milieu réaliste. Sinon, il n'y aurait pas de contradiction ni d'hésitation. Or, l'apparition du surnaturel au cœur du réel est un trait caractéristique d'un autre mode littéraire, le réalisme magique.

L'appellation « réalisme magique » est presque auto-explicative. Faris la définit comme suit : « [*v*]ery briefly, magical realism combines realism and the fantastic in such a way that magical elements grow organically out of the reality portrayed. »<sup>105</sup> Cette cohabitation de la magie et du réel, sans l'assimilation, fait de ce mode un « oxymore réussi »<sup>106</sup>. Le réalisme de ce mode littéraire se révèle surtout par une description attentive aux détails banals, tandis que la magie apparaît de manière plutôt abrupte, sans pour autant soulever de questions à propos de sa nature.

Pour faciliter la comparaison de ces deux modes littéraires sur le plan de la vraisemblance, on pourrait dire du fantastique que le phénomène surnaturel soulève des questions qui proviennent de l'incrédulité du héros ainsi que du lecteur, tandis qu'avec le réalisme magique un tel phénomène ne fournit pas d'occasion au lecteur, ni au héros, de douter de sa possibilité. Le rapport du réalisme magique à la réalité n'est pas, comme dans

---

<sup>103</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

<sup>104</sup> Todorov considère ces modes comme des genres littéraires, vu que son étude ne se limite pas au roman.

<sup>105</sup> Wendy B. Faris, « Scheherazade's Children: Magical Realism and Post Modern Fiction », dans Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.) *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 163.

<sup>106</sup> Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 7.

le fantastique, une forme d'opposition. Il ne conduit toutefois pas à l'assimilation, comme c'est le cas dans le merveilleux. Le réel et le surnaturel présentent une possibilité égale et constituent deux cadres de référence distincts.

Une étude de la vraisemblance générique ne consiste pas simplement à détecter le mode propre à chaque roman et à montrer comment le lecteur adapte sa lecture au type de vraisemblance. Le processus est, en effet, plus complexe. En présentant des indices, qui pourraient évoquer certains modes littéraires ou faire allusion aux lectures précédentes, le texte programme sa réception et, ainsi, sa vraisemblance. Un travail d'analyse exige donc une observation précise de ces indices. Nous démontrerons d'abord par quelles stratégies le récit communique son rapport au réel dès le début du roman. Ensuite, nous analyserons la façon dont ce rapport se maintient ou change au fil du roman. Pour ce faire, nous examinerons les éléments qui contribuent à maintenir ou à modifier ce rapport, plus particulièrement l'espace, les choix onomastiques et l'identification entre le lecteur et la protagoniste.

### **Le surnaturel naturel dans *La femme changée en bûche***

#### **Incipit**

L'incipit du roman, responsable de la première impression du lecteur, tend à instaurer un rapport au réel en fonction duquel une lecture appropriée se déclenche. Il révèle également, jusqu'à un certain point, les différentes stratégies utilisées par la narratrice pour légitimer son récit. Si l'incipit du roman instaurait d'emblée une contradiction entre deux mondes, naturel et surnaturel, il faudrait examiner de quelle façon la narratrice tente de réconcilier ou bien de différencier ces deux mondes. Dans le cas d'une coprésence, c'est un nouveau monde hybride avec ses propres caractéristiques qui deviendrait plutôt les atouts de la vraisemblance.

Rappelons encore une fois l'incipit de *La femme changée en bûche* :

Portant Bébé sur mon bras je suis allée trouver Valérie car j'étais dans le plus grand désarroi, j'étais tout enfiévrée de rage et de dépit, je songeais aux ennuis que mon mari allait s'attirer avec une irritation montante et presque de la peine. S'il était coupable, n'était-il pas également pitoyable pour avoir une mémoire aussi courte? Ou si peu de sens du devoir? Ou pour manquer à ce point d'imagination? Ou de crédulité? Ou de foi? (*La femme*, p. 9)



Jusqu'ici les indices sont plutôt équivoques. Pourtant, le lecteur constate certains mots accentués dès le début : imagination, crédulité et foi. Dans une situation fantastique, où il s'agit d'une opposition entre le monde naturel et le monde surnaturel, ce sont les lois scientifiques, logiques et rationnelles qui s'opposent à l'inconnu, à la superstition et donc à la foi. Ici, toutefois, la narratrice/protagoniste évoque et semble valoriser la foi, la crédulité et surtout l'imagination, trois éléments constituant autant d'irrégularités qui nuisent aux lois scientifiques. Cependant, suite à ces énoncés de la narratrice, le récit s'occupe des détails les plus banals du quotidien : « Valérie m'a accueillie dans des vêtements neufs et pendant un instant la colère m'a quittée et j'ai admiré avec envie ses nouveaux escarpins de cuir rouge aux talons hauts qui la faisaient tanguer d'une façon merveilleusement élégante et chic et très éloignée de la réalité » (La femme, p. 9). Cette banalité est paradoxalement marquée par les attributs tels que *merveilleusement élégante et très éloignée de la réalité*. Nous avons là le premier indice de la relation particulière que le récit établit avec la réalité. Cette banalité *très éloignée de la réalité* semble aussitôt oubliée :

Puis, je pose l'enfant à côté de moi sur le canapé et je raconte à Valérie que mon mari me trahit, au mépris de tout ce qu'il me doit, de tout ce que j'ai fait pour lui à une certaine époque de notre vie. J'ai rappelé à Valérie comment, autrefois, j'avais tiré mon mari de l'embarras en cédant au Diable pour lui, mon mari qui ne savait que gémir et se lamenter et former des plans oiseux, et se frapper la tête et regretter ses erreurs, et s'accuser inutilement, tandis que d'un pas ferme je m'étais rendue chez le Diable, horrifiant mon mari et ainsi pourtant le lavant de tous ses ennuis. (La femme, p. 9)

Nous avons déjà parlé de l'utilisation de cette conjonction de coordination, « puis », qui vient compromettre l'oralité du langage. Mais cette conjonction paraît aussi lier deux sortes de réalité : le réel et l'irréel. Le « puis » lie ainsi, dans le discours de la narratrice, les vêtements de Valérie au Diable. Celui-ci ne s'ancre toutefois pas encore dans l'histoire comme un être littéral. Cette évocation laisse plutôt place à une interprétation figurative, allusion à l'expression « céder au Diable ». Si, comme le propose Todorov, le fantastique se définit comme le moment d'hésitation, le lecteur peut néanmoins hésiter entre deux interprétations du Diable dans le récit et expérimenter ce moment fantastique. En effet, la narratrice qui vient d'évoquer la foi et l'aspect merveilleux des escarpins peut très bien suggérer une interprétation moins probable du Diable : son sens littéral. Une page plus loin

dans le roman le « puis » vient encore une fois créer un certain écart : « Valérie s'exclame qui jusque-là m'a écoutée dubitative, le sourcil froncé. Elle lève les bras avec indignation et profère toutes sortes d'insultes à l'égard de mon mari, *puis* elle se met à marcher dans la pièce pour le plaisir d'entendre claquer ses talons [...] » (La femme, p. 10, nous soulignons). Une sorte d'étrangeté résulte de ce passage subit d'une préoccupation à une autre. Le Diable réapparaît à nouveau dans le discours de la narratrice, sans, cette fois, un « puis » conjonctif :

Car je n'avais qu'un peu plus de vingt ans et à une certaine époque de notre vie j'avais traité avec le Diable pour mon mari, sans hésitation et sans éprouver après le moindre regret bien que cela m'ait à jamais privé d'être, comme Valérie, véritablement une fille de vingt ans, dans sa belle simplicité. (La femme, p. 10)

La narratrice bouscule le réel : le fait même qu'elle ait traité avec le Diable sans hésitation, commande-t-il au lecteur d'accepter ce dernier de la même manière? Ou bien est-ce le point du récit où le lecteur arrêtera de s'identifier à la protagoniste parce que cette association avec le Diable l'écarte de sa propre expérience du réel? Alors qu'être une simple fille de vingt ans se montre inatteignable, la rencontre avec le Diable apparaît plutôt banale pour la narratrice. C'est dire que la dualité fantastique ne disparaît pas, mais qu'elle est seulement renversée : tout n'est pas possible dans cet univers. Mais le lecteur constatera que ce renversement initial ne définit pas nécessairement un cadre de référence constant pour le roman. Car *La femme changée en bûche* n'est pas un roman homogène. L'espace et même la narration changent au fil des chapitres. Quoique ces chapitres relèvent tous d'une même diégèse, la discontinuité spatiale n'y est pas négligeable. Le mode littéraire, ou plutôt les apparitions du réalisme magique, du merveilleux ou du fantastique dépendent fortement, dans le roman, de l'espace où un événement particulier se réalise.

### **Imbrications des espaces**

«*Literary space, in being conceptual, cannot be measured, but it can be experienced*», écrit Rawdon Wilson, dans son article intitulé «*Metamorphoses of Fictional*



Space »<sup>107</sup>. Cette expérience de l'espace littéraire modifie aussi, surtout dans le cas du roman de NDiaye, l'expérience de la lecture. Wilson divise cet espace en trois catégories:

*(1) Fictional worlds in which all the deictics and descriptions operate as if they were being used in the extratextual world and which, thus, constantly beg comparison to that world; (2) fictional worlds in which all indications of distance, capacity, or arrangement are generated in accordance with self-contained assumptions, gamelike rules that are experienced as axioms; (3) fictional worlds in which the indication of local place are sometimes those of the extratextual world but at other times are those of another place, very different in its assumptions and which, if it were to exist purely, would be a closed axiomatic world of the second kind.*

L'expérience du lecteur de *La femme changée en bûche* de Marie NDiaye, nous le verrons, touche à ces trois catégories, chacune exigeant un réajustement de la lecture. Cette superposition d'espaces que Wilson appelle *the principle of spatial folding*, caractérise les romans réalistes magiques. Nous viserons ici à analyser ce *space folding* et son impact générique sur *La femme changée en bûche*. Le mode littéraire, ou plutôt les moments de réalisme magique, de merveilleux ou de fantastique dépendent fortement de l'espace où un événement particulier se produit, ainsi que des possibilités que chacun de ces espaces crée dans l'univers du récit. Cette dualité, ou même cette pluralité des espaces, multiplie ainsi les possibilités.

Le récit comprend trois longs chapitres ou parties. Le premier commence par développer un cadre réaliste : le logement de Valérie, l'appartement de la protagoniste et la maison de ses parents. Les personnages appartenant au monde réaliste sont caractérisés par l'incrédulité. Valérie n'arrive pas à comprendre l'urgence d'une punition pour le mari et envisage une solution plutôt rationnelle pour le conflit : que la protagoniste quitte le mari infidèle. La « mémoire courte » et le « sens pratique » du mari font en sorte qu'il se moque de l'histoire du Diable mise de l'avant par la protagoniste. Et les parents à qui la narratrice fait ses adieux « se maudiraient », du moins c'est ce que la narratrice nous fait croire, en raison du caractère affreux du crime de leur fille et de « leur propre morale [qui] ne [lui] passerait pas la honte et le scandale qu[elle] attirerai[t] sur leur toit décent » (*La femme*, p. 17). La dualité révèle ici l'opposition entre cette *vertu conventionnelle* que partagent les

---

<sup>107</sup> Rawdon Wilson, « Metamorphoses of Fictional Space », dans Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris (dir.) *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 215.

personnages incrédules et le système moral de la protagoniste: « Qu'y pouvais-je, moi, si une morale supérieure me commandait de le punir, comme cela devait être, pensais-je, et sachant que j'échouerais au bout et satisfaite? » (La femme, p. 19) Toutefois, l'infidélité du mari envers sa femme est une transgression selon les deux systèmes moraux mis de l'avant par la narratrice, celui des mœurs conventionnelles ainsi que celui des valeurs morales de la protagoniste.

L'essentiel de ce chapitre porte sur les pensées de la protagoniste/narratrice. La vraisemblance dans ce cas est principalement évaluée selon les réactions de cette dernière face aux événements impossibles. L'indifférence de la protagoniste devant certains événements, qu'on peut à la rigueur qualifier d'étranges, fait en sorte qu'une exégèse littérale du Diable, dont les premières mentions pouvaient surtout évoquer un sens figuré, vient se présenter comme une interprétation plausible. D'un autre côté, le rapport contradictoire de la narratrice à la mémoire peut amener à voir le Diable comme une simple illusion. La protagoniste, qui d'ailleurs valorise la mémoire, évoque un *autrefois* sans précision et sans témoin comme la seule preuve de sa rencontre avec ce dernier. Toutefois, elle avoue être dotée d'une mémoire tellement mauvaise qui l'empêche de reconnaître sa propre tante : « une femme inconnue était là, que ma mère m'a présentée comme sa sœur en soutenant que nous nous étions déjà rencontrées de nombreuses fois [...] j'avais mauvaise mémoire, m'a dit ma mère vexée. » (La femme, p. 19) Cette faiblesse de la mémoire sème ainsi le doute sur les souvenirs de cette rencontre et du Diable.

Jusqu'à ce point du récit, il n'y a pas encore eu de manifestation surnaturelle. La première surviendra à la suite de la visite chez les parents. Impatiente à force d'attendre l'autocar, la protagoniste décide de rentrer à pied et prend une allée « bordée de chênes ». Ici, l'épisode conduit à une prédiction surnaturelle : la protagoniste emprunte un chemin de chênes dont les feuilles lui révèlent quel verdict attend son mari. Tous semblent à l'écoute de cette prophétie :

[...] mes escarpins étaient muets sur la terre dure. Soudain les feuilles des chênes toutes ensemble se mettent à bruir bien qu'il n'y ait pas un souffle de vent, que la chaleur accable comme un fardeau. Et les feuilles murmurent tout près de moi et devant, et non pas derrière, sur le bout de route que je viens de parcourir. Je m'arrête et j'écoute, et alors il me semble que les feuilles font un



impossible vacarme, mais je consens volontiers, sentant qu'en cet instant le bon sens indifférent serait criminel. Je raidis mon attention, j'entends qu'il faut sacrifier l'enfant pour punir mon mari. (La femme, p. 20-21)

Les murmures des feuilles et leur verdict sont reçus sans hésitation par la protagoniste et même avec une conviction qui dissipe tout doute: « Il fallait tuer l'enfant, me disait-on, mes vilaines pensées obscures tout à coup montées jusqu'aux chênes et revenues sous forme de sentence. » (La femme, p. 21) Cette prophétie surnaturelle dans un espace naturel, accueillie sans hésitation par la protagoniste, met en relief la coprésence de deux mondes, commune dans les œuvres réalistes magiques. Que ce soit ses propres pensées, des hallucinations ou les feuilles qui lui dictent effectivement cette sentence, la protagoniste est néanmoins ébranlée à l'idée de l'infanticide, à l'instar, sans doute, du lecteur. Cependant, celui-ci risque d'être étonné par l'enthousiasme autodestructeur de la protagoniste qui se manifeste par un amour violent :

Je tremblais violemment, je serrais Bébé à l'étouffer, l'embrassant avec une fougue si dépourvue de pitié, si égoïste et lointaine que la pauvre petite chose en criait de terreur. Et, je suis fascinée et horrifiée, et attirée par cette abomination comme par l'ultime possibilité de survie, dans le monde immoral selon mes vues. (La femme, p. 21)

Le caractère potentiellement surnaturel du murmure des feuilles paraît oublié au profit de l'acte monstrueux, mais néanmoins possible dans le monde naturel, qui est suggéré. Cette énonciation initiale de l'infanticide marque la transition d'un espace à un autre. La protagoniste annonce un autre changement spatial à venir dans une lettre qu'elle adresse au Diable, l'avertissant de son arrivée à Kalane, où se situe le château de celui-ci. Le Diable se matérialise ainsi par cette attribution d'un nom à sa résidence. Cette matérialisation d'un être surnaturel appuie la vraisemblance de l'infanticide, en accordant un caractère moins réel au roman. Mais le récit, entre-t-il pour autant dans le royaume du merveilleux? Bien que certains éléments caractéristiques en soient présents (« l'encre rouge sur du papier noir », « soie noire », et l'acte même de l'infanticide, tous attestant un côté diabolique), le récit n'a pas encore quitté le réel puisqu'il s'associe tout de suite à un souvenir réel et banal : le bébé brûle « comme autrefois quand nous [...] allumions [des feux] dans la cheminée l'hiver et qu'une bonne odeur de pin se répandait dans la pièce » (La femme, p. 23). De plus, la narratrice s'efforce de nous rappeler la dualité dont elle fait mention

plusieurs fois dans le roman : elle appartient à un autre monde que le mari. Elle épargne donc au mari de tout ce qui concerne les détails du meurtre :

Je me suis assise pour écrire un mot à mon mari, mais je ne lui ai pas parlé de la petite robe ni du Diable ni de ce que j'allais faire. Car j'avais dans l'idée que mon mari s'était appliqué si bien à oublier la manière précise dont je m'étais sacrifiée pour lui à cette époque de notre vie où il n'aurait pu se tirer de ses ennuis sans moi, et comment j'avais appelé le Diable et accepté son aide, et qu'il avait été bien satisfait et bien content de pouvoir ainsi être tiré de ses ennuis sans rien gâcher de sa propre personne, qu'il devait être parvenu à ne plus croire du tout que le Diable existait, me suis-je dit, et même à rire et à se moquer s'il entendait le nom du Diable. J'ai donc écrit à mon mari que je m'étais vengée de ce qu'il m'avait trahie en brûlant Bébé dans son petit lit, et je n'ai pas parlé du Diable ni de rien de ce qui le concernait. (*La femme*, p. 23)

Nous voyons ainsi que, dans l'univers réaliste du roman, l'arrière-plan surnaturels de l'infanticide est révélé seulement à ceux qui y croient. Personne, donc, à l'intérieur de cet univers n'éprouve le doute et l'hésitation qui proviennent d'une telle infraction aux lois naturelles. Anticipant l'incroyance du mari, élément qui normalement devrait contribuer au fantastique, la narratrice en empêche la réalisation et elle le banalise. En effet, l'incrédulité de ce dernier semble du même ordre que le surnaturel; le récit ne la présente pas comme une réaction face au choc du surnaturel mais comme un simple état d'incroyance.

La protagoniste s'engage donc à retourner au château du Diable : ce changement d'espace risque d'entraîner un changement de mode littéraire, du réalisme magique vers le merveilleux. Afin d'y voir plus clair nous étudierons d'abord brièvement la route et le voyage au château. Bien que Kalane constitue un espace réaliste, étant donné que le train s'y rend et que les taxis y sont disponibles pour amener la protagoniste au château, les rues y sont noires et désertes et le Diable semble s'être « arrangé pour en chasser tous les habitants. » (*La femme*, p. 24). Dans son article « Parler et percevoir », Frank Wagner, souligne la maîtrise de la narration dans *La femme changée en bûche*, et montre qu'une seule infraction s'y observe, concernant l'explication des comportements d'une vieille femme qui semble être la seule habitante de Kalane :

Elle connaissait le Diable depuis toujours et il lui était arrivé de ne plus pouvoir tenir sa langue et d'aller jacasser en ville, racontant comment elle prenait le thé là-haut, et toutes sortes de choses vraies ou fausses sur ce qu'elle voyait. Mais



personne ne l'avait entendue car ce n'était qu'une vieille femme mal fagotée et bredouillante. (La femme, p. 24)

Il y a ici infraction dans la mesure où la narratrice confirme qu'il n'y a aucune source possible à cette information. Pourquoi donc la narratrice mettrait-elle en péril une narration jusqu'ici irréprochable? Juste avant son entrée dans le château du Diable où toute trace du monde naturel disparaît, la protagoniste/narratrice vient cultiver un doute fort subtil : le seul témoin du Diable dans le monde naturel, à part la narratrice elle-même, est cette femme mal fagotée que personne n'entend, ni ne croit. De plus, l'histoire de cette vieille femme ressemble étrangement à celle de la protagoniste : elle est la seule personne dans la ville qui croit au Diable, qui compte sur lui, et qui sera finalement abandonnée par lui. À l'instar de la protagoniste, la vieille femme s'attend à être remboursée pour sa foi, sinon par le Diable du moins par les autres. Si personne à Kalane, hormis la vieille femme, a déjà rencontré le Diable, il n'en reçoit pas moins des visiteurs. La protagoniste se sent aussi irritée que la vieille femme par ces nombreux visiteurs du Diable qui, selon elle, ne méritent pas une rencontre avec lui. Devons-nous donc croire les propos de cette fille, la narratrice, dont l'avenir semble se projeter dans l'état de la vieille femme dans « un état de saleté indescriptible », ne pouvant compter « que sur l'obligeance des visiteurs pour lui apporter à boire et à manger et les petites choses dont elle avait besoin parfois » (La femme, p. 25)?

L'actualisation physique du château du Diable laisse peu de place aux doutes et semble plonger le récit dans le merveilleux. Mais NDiaye, en ce qui concerne le genre et le mode littéraire, ne facilite jamais les choses. Le doute, qui est censé s'effacer dans l'espace du merveilleux, c'est la protagoniste qui le ressentira dans ce même château. Ce n'est ni la confession de la secrétaire du Diable, qui admet que la lettre suggérant d'immoler Bébé n'était pas écrite par le Diable mais par elle, ni la présence du chat, Mécistée, dans sa culotte rouge, chargé de mener la protagoniste à la chambre du Diable, qui suscite quelque doute chez la protagoniste. Mais c'est le Diable lui-même, son existence et sa rencontre *d'autrefois* avec lui qui deviennent des sujets d'hésitation. Cette hésitation risque de rejoindre aussi le lecteur qui a matière à douter de l'état d'esprit de la protagoniste. Le fantastique s'installe donc au cœur même de l'univers merveilleux. Le lecteur a quitté un cadre de référence strictement réaliste, mais en l'absence du Diable, le réalisme de la

diégèse reste toujours un sujet d'hésitation. Ce n'est toutefois pas l'opposition du naturel et du surnaturel qui est en cause, mais plutôt la justification du crime de la protagoniste. Car si le Diable n'existe pas, ou bien s'il existe mais que la protagoniste ne l'a jamais rencontré, l'infanticide invraisemblable aurait été commis en vain et serait surtout injustifiable. C'est dans l'habitation même du Diable que les questions prolifèrent et que les tentatives de réponses se montrent douteuses :

[c]omment se fait-il, ai-je demandé, que tu ne m'aies pas reconnue? Je suis pourtant venue bien souvent autrefois pour affaire et je n'ai pas tellement changé! Mécistée a dit qu'il voyait beaucoup de monde. Il lui arrivait de voir en une journée plus de gens que je pourrais en rencontrer dans l'espace d'une vie, car il accompagnait parfois le Diable et l'assistait dans son travail [...] Quelle preuve avait-il que j'étais venue autrefois, comme je l'affirmais? Que j'avais seulement atteint le vestibule? En étais-je bien sûre moi-même? N'était-ce pas une illusion de jeune fille? Et ne ferais-je pas mieux, avant d'ennuyer tout le monde avec mes réclamations, d'éclaircir ce point? (La femme, p. 57-58)

Ce « tout le monde » ne comprend-il pas aussi le lecteur? Ces questions à portée métatextuelle plongent le récit pleinement dans le fantastique :

[c]omment pourrais-je reconnaître ces couloirs et savoir qu'au bout se trouve un grand salon rouge où sans doute le Diable est assis en ce moment, dans un fauteuil noir et or? Comment pourrais-je savoir tout cela si je n'étais jamais venue? Ai-je conclu, triomphante malgré ma fatigue. Mais ce n'étaient que de bons arguments, en rien une preuve, a dit Mécistée. Car il n'y avait pas une personne qui, dans le monde, n'ait son idée sur la demeure du Diable, les enfants même pouvaient la décrire avec une assez grande fidélité. Elle était connue jusque de ceux qui désavouaient la réalité du Diable, ou qui riaient de cette croyance, ou à qui le Diable était indifférent, et d'une manière générale tout ce qui le concernait était inclus dans le vaste enseignement que chacun recevait au cours de son existence. À son propos, les opinions divergeaient. Mais elles s'accordaient pour constater que ce qui caractérisait le Diable était son extrême difficulté d'approche. Peut-être même, a dit Mécistée en riant, le Diable n'était-il que cela, une tentante impossibilité. (La femme, p. 59)

Cette perte de foi semble être la raison même de l'exil de la narratrice du château du Diable. Sur le plan pragmatique, cette incrédulité dans le château et l'exil qu'elle entraîne apparaissent comme un message subtil au lecteur : croyez à cette impossibilité ou sinon sortez de cet univers qui n'existerait pas autrement.



Si l'espace merveilleux est traversé par le doute, la certitude atteindra pourtant un sommet dans l'espace fantastique par excellence : l'escalier de la résidence du Diable. Entre le réel et le merveilleux, cet espace métaphorise le fantastique. Cependant, les personnages qui y sont présents ne doutent pas de l'existence du Diable. Leur foi fait en sorte qu'ils attendent la possibilité d'une rencontre pendant des mois. Que ce grand brouhaha soit inconnu de la protagoniste qui prétend pourtant y avoir déjà été ne remet pas en question sa rencontre passée avec le Diable, mais témoigne plutôt de ce que les choses ont changé : « Je n'avais jamais rien vu de tel à l'époque de notre vie où j'étais venue bien souvent pour aider mon mari et je me suis dit que les choses avaient changé mais pas en bien et que le premier devoir du Diable aurait été de mettre un peu d'ordre dans son escalier. » (La femme, p. 27) Ici, c'est le temps qui vient changer l'espace de la diégèse et secouer la vraisemblance. Mais nous devons nous rappeler que ce qui est mis en question n'est pas l'existence du Diable mais sa rencontre avec la protagoniste. L'hésitation fantastique ne porte pas tant sur la contradiction traditionnelle entre le réel et le surnaturel, mais plutôt sur un événement possible mais invraisemblable : l'infanticide dont la justification réside dans cette rencontre prétendue avec le Diable. En ce sens, la magie du roman est ancrée dans la tradition des œuvres relevant du réalisme magique, et qui, dès Schéhérazade jusqu'à l'époque postmoderne, ont pour but principal, selon Faris, de vaincre la mort :

*These postmodern storytellers may need magic to battle death, a death more depersonalized even than the one their mother faced from King Shariyar; they inherit the literary memory, if not the actual experience, of death camps and totalitarian regimes as well as the proverbial death of fiction itself.*<sup>108</sup>

Il y a toutefois une sorte de cercle vicieux dans la diégèse: si la rencontre avec le Diable justifie l'infanticide et élimine le doute, l'infanticide en soi justifie aussi la rencontre avec le Diable. Ce point est évoqué par la réaction des gens qui attendent le Diable dans l'escalier. Ces personnages n'estiment pas la protagoniste digne d'une telle rencontre jusqu'à ce qu'ils apprennent l'infanticide :

Vraiment, s'est écrié l'homme effaré, mais qu'avez-vous fait? Nous-mêmes ici, nous avons déjà fait tant que nous avons obtenu le droit de stationner dans l'escalier. Qu'avez-vous donc fait pour pouvoir coucher là-haut? [...] Vous

<sup>108</sup> Wendy B. Faris, *op. cit.*, p. 163-164.

avez brûlé votre enfant! a dit l'homme. Voilà qui n'est pas commun! [...] Le regard fuyant les autres se sont écartés pour me laisser passer. Je n'avais rien demandé, mais il a suffi de cette intervention pour que soudain et pour moi seule l'escalier soit libre jusqu'à la porte du Diable, et j'ai compris que je ne le devais pas à l'autorité de l'homme qui attendait comme tout le monde, mais à ce que j'avais fait, qui produisait sur chacun une grosse impression. (La femme, p. 28, 34)

Nous voyons donc que dans cet espace intercalaire entre réel et merveilleux, ce n'est ni le réel ni le surnaturel qui sont mis en question, mais plutôt la mémoire de la protagoniste. Aussitôt que son crime attire l'attention du Diable, la protagoniste entre dans l'espace merveilleux.

Tout comme l'entrée dans le château avait ouvert la possibilité du surnaturel dans l'univers de la fiction, la sortie du château après le bref séjour de la protagoniste, sans une rencontre élaborée avec le Diable, interrompra le merveilleux. Les changements d'espace sont abrupts et avec eux les changements de modes littéraires. De l'appartement de Valérie, espace initial de la diégèse, au retour du château, le récit parcourt le spectre d'un extrême, le réel, où les lois naturelles règnent, et contre lesquelles la protagoniste se rebelle, jusqu'au merveilleux, où la protagoniste doute paradoxalement de sa croyance. Du réalisme à l'allégorie au fantastique et au merveilleux, l'étrange semble être le seul mode de la gamme générique mise de l'avant par Todorov que le roman n'ait pas encore abordé. Il deviendra cependant le mode littéraire dominant du deuxième chapitre. À l'instar du chapitre précédent, le changement de genre implique un changement abrupt d'espace et aboutit au changement d'espèce, puisque c'est dans cette partie que la métamorphose aura lieu.

Le récit, qui à ce point change de voix narrative, se déplace dans une agence de conversations téléphoniques. Cette partie du récit est caractéristique des romans contemporains qualifiés de « romans du malaise ». Bruno Vercier définit le malaise de ces romans comme suit :

Loin de nier le réel, ou de s'en divertir, ils se mettent à l'écoute de ses failles- ou de son trop plein- dans des fictions qui insinuent chez le lecteur un certain malaise. Cela va des frontières du fantastique, lequel ne trouve son efficace



qu'à proportion du poids de réalité qui l'informe, jusqu'à une sorte d'hyperréalisme miné d'inquiétante étrangeté.<sup>109</sup>

C'est une telle étrangeté que l'on retrouve dans la deuxième partie du livre. Les agences de conversations téléphoniques prolifèrent de plus en plus dans le monde postindustriel de la fiction. S'il n'y a rien d'irréel dans cet espace typique du monde extratextuel, l'excès avec lequel il est décrit dans le récit lui enlève une part de vraisemblance :

La maison entière consistait en une vaste salle sans fenêtre divisée en quelques centaines de compartiments vitrés, exigus, chacun contenant un téléphone et un tabouret. Des allées étroites arpentées par les chefs qui étaient craints, séparaient les rangées de compartiments. Et les cinquante chefs, dont Valérie faisait partie, devaient déambuler dans les allées en claquant du talon sur le carrelage prévu à cet effet [...]. (La femme, p. 83-84)

Rien d'extraordinaire à cette explication. Cependant, le manque de fenêtres qui isole la salle du reste du monde, ainsi que la crainte imposée par les chefs créent une impersonnalité angoissante. De plus, la hiérarchie dans cet espace de travail suggère l'existence d'un être supérieur, jamais vu par personne. Cela rappelle au lecteur la même atmosphère surnaturelle qui entoure l'existence du Diable :

Les chefs avaient leurs supérieurs, que les employés ne connaissaient pas, ces supérieurs obéissaient aux ordres de directeurs encore plus nombreux que les employés et que les chefs ne voyaient jamais, dont ils doutaient parfois de la réalité, mais qui faisaient bien tout de même trembler les supérieurs. (La femme, p. 85)

L'agence en ce sens s'apparente au château du Diable, les chefs remplaçant les secrétaires. Dans le château une hiérarchie pouvait aussi s'observer – plus subtile peut-être à cause du nombre modeste d'employés – mais tout aussi stricte. Dans l'agence, l'omniprésence d'êtres supérieurs fait en sorte que le moindre manquement, comme le sommeil au travail, entraîne des conséquences exagérées et parfois violentes : « Les chefs, donc, haïssaient les employés qui n'avaient su résister au sommeil. Ils les haïssaient avec tant de force qu'ils se précipitaient parfois sur eux pour les battre, il était très difficile de les empêcher de les assommer [...] » (La femme, p. 85)

---

<sup>109</sup> Bruno Vercier et Dominique Viart, « Malaises du roman », dans Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent, op. cit.*, p. 424.

À cet isolement de l'agence par rapport au monde extérieur s'ajoute l'isolement de chacun des employés dans une cabine téléphonique, craignant tellement la perte de leur place qu'ils ne prennent aucune pause pendant la journée. Cela crée l'angoisse et l'inquiétude étrange qu'évoque Vercier.

C'est seulement le retour de la protagoniste dans sa ville qui ramène le lecteur à l'univers initial du roman : *chez elle*. Ce retour rappelle au lecteur que l'agence téléphonique n'est qu'un endroit dans cette ville réaliste. Mais ces espaces clos, notamment le château du Diable et l'agence, ont transformé la notion de réel dans le roman. L'étrangeté excessive observée à l'intérieur de l'agence devient encore plus absurde à l'extérieur. Le narrateur omniscient présente par exemple le chef de Valérie comme un homme « remarquable [...] respecté et craint, et beau et bien vêtu » (La femme, p. 90), le montrant en train de plumer un pigeon qu'il vient de chasser. Cette image contraste avec celle du jeune fiancé de Valérie, un poète : « Non, on ne pouvait comparer ce long jeune homme morne et pâle au chef dont elle s'amourachait peu à peu et qui, entre ses fortes cuisses, serrait les pigeons de la cour : pour leur arracher prestement, en garnir le chapeau nu de Valérie, la charmant à peu de frais, un gros paquet de plumes. » (La femme, p. 91)

Cette image absurde de l'extérieur de l'agence, qui semble pouvoir constituer un espace plus réaliste que celui de l'agence ou du château, ouvre le récit à tout un ensemble de possibles qui annoncent la métamorphose. Ces possibles que l'on peut observer d'abord dans les espaces clos de la diégèse semblent préparer le lecteur à l'arrivée de la métamorphose dans cet espace réaliste, l'événement après lequel la bûche rejoint un espace inconnu : « La bûche fut emportée par le courant, on ne sait où. Plusieurs fois, des gamins, sur la rive, s'amusèrent à la prendre pour cible avec des pierres, et même il arriva qu'une petite fille, voulant l'attraper pour monter dessus comme à cheval, tomba dans l'eau et se noya. » (La femme, p. 99) L'eau ressemble au château du Diable dans ce passage : les deux se situent dans l'espace naturel mais ils se montrent en même temps insaisissables dans un tel espace. Cette insaisissabilité, nous le verrons, se manifestera plus explicitement dans la suite du récit quand Kalane apparaît comme une ville habitable, où se trouve aucune trace du château.



La métamorphose de la protagoniste sera suivie dans le récit par une digression qui se présente en forme de conte. On peut qualifier cet épisode de digression car aucun des personnages principaux de ce conte, ni Esmée ni Stéphane Ventru ne sont directement liés à la protagoniste ou à son histoire. C'est plutôt le thème de la trahison que ce récit secondaire partage avec le récit premier. Cette plongée dans le conte signale l'in vraisemblance persistante de la métamorphose et la nécessité d'un monde explicitement irréel. Si cette nouvelle histoire ne s'amorce pas par la formule rituelle « il était une fois », la première phrase n'en est pas très loin :

Il y avait dans un café un serveur grand et beau et fort. Valérie connaissait bien ce serveur. Or il arriva qu'un jour elle parla de lui à Esmée, son amie. Elle lui dit : Les bras et les jambes de cet homme sont si puissants que lorsqu'il te serre contre lui ta respiration s'arrête net et tes joues deviennent rouges comme ces rideaux. Et elle lui dit encore ceci : Les baisers de cet homme sont si vigoureux qu'ils te marquent tout le corps pendant trois ou quatre jours. Et Esmée fut très curieuse de rencontrer le serveur. (La femme, p. 99)

Les phrases sont courtes et le récit porte plutôt sur des actions. Ce changement drastique de style qui survient avec la disparition de la protagoniste du roman, ressemble à un conte enchâssé dans le récit, hors de son espace premier. C'est seulement au retour de la protagoniste chez elle ainsi qu'à son état initial, dans le troisième chapitre, que le récit retombe dans son espace familier, les personnages du conte y poursuivant toutefois un récit parallèle. Les changements d'espèce sont ainsi liés à des transformations spatiales.

L'absence de description spatiale de la ville de la protagoniste tout au long du roman fait en sorte que cette ville n'est jamais tout à fait reconnaissable pour le lecteur, privé de base de comparaison entre son état initial et son état après le retour. La mention, toutefois, de Kalane, qui désigne cette fois le village de résidence de la Tante et où se tiendra le mariage d'Esmée et de Stéphane, personnages du conte enchâssé, met en doute encore une fois l'existence du château, à moins qu'il n'annonce une métamorphose spatiale. Le Diable, reconnu seulement par la protagoniste, s'est transformé, lui aussi, en humain. Ce chevauchement presque inconciliable des deux espaces nommés Kalane manifeste un oxymore qui pousse le réalisme magique lui-même à ses limites : Kalane, qui était au début du récit déserté par ses résidents prend cette fois-ci les apparences d'une petite ville campagnarde avec sa propre mairie. Mais, en même temps, le recrutement de la

protagoniste par le Diable lors de ce mariage efface le doute concernant son existence et celle de son château :

Pourrai-je m'amuser aussi naturellement que Valérie, sachant que je dois occuper la fonction de quatrième secrétaire dans la demeure du Diable, ce qui est un grand honneur mais la plus amère des tâches? Car, alors, qu'ignore-t-on? Puis je danserai avec le Diable, n'oubliant rien. Pendant que Valérie ne pensera qu'au jeune homme, à chaque fois différent, qui la tiendra dans ses bras, dans une simplicité absolue, une joie claire, ailée, et Valérie est ordinaire mais son goût de l'existence la transfigure. (La femme, p. 157)

La confirmation par la protagoniste de l'existence du château, au cœur même d'un Kalane qui rend cette existence, telle qu'elle était présentée, impossible, crée une dualité qui ne s'apparente pas tout à fait à celle du fantastique. Ces deux espaces, bien qu'incompatibles, deviennent possibles chacun dans son propre monde, l'un appartenant au Diable et ses secrétaires, et l'autre aux gens ordinaires comme Valérie. La protagoniste, tout comme le Diable, accède à ces deux espaces, mais sans l'intermédiaire d'un trajet. Ainsi, la métamorphose de la protagoniste du livre se présente comme un « voyage sans parcours »<sup>110</sup>. On voit donc que si ce n'était du conte qui introduit la possibilité de mondes parallèles dans le même espace, cette contradiction spatiale aurait rendu l'univers de la diégèse logiquement impossible.

### L'innommable fluide

Malgré les nombreuses tentatives pour définir le réalisme magique, ce mode littéraire se ramène difficilement à une formule précise. Le réalisme magique, comme nous l'avons mentionné, est un effet. Il ne s'agira donc pas pour nous d'en traverser les différentes définitions afin de montrer que le roman de NDiaye s'y conforme mais plutôt d'étudier les facteurs susceptibles de créer cet effet que nous appelons le réalisme magique.

Pour introduire l'univers fictionnel de *Cent ans de solitude*, Gabriel Garcia Marquez, le chef de file du réalisme magique, écrit : « Le monde était si récent que beaucoup de choses n'avaient pas encore de nom et pour les mentionner, il fallait les montrer du doigt. »<sup>111</sup> Si la fonction du nom est d'identifier les choses et les personnages

---

<sup>110</sup> Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 110. Brunel désigne de cette expression le voyage d'Alice au pays des merveilles.

<sup>111</sup> Gabriel Garcia Marquez, *Cent ans de solitude*, traduit par Claude et Carmen Durand, Paris, Seuil, 2006, p. 6.



pour les inscrire ainsi dans la réalité, une entité innommée se voit ouverte aux possibles et aux transformations existentielles. Ces entités innommées, dans le roman de NDiaye, réfèrent à différentes catégories, aussi bien les personnages que les lieux. Commençons par la plus importante : la protagoniste/narratrice.

Si tout personnage n'est jamais entièrement défini et se construit au fil du récit, le fait que la narratrice/protagoniste soit privée de nom rend ce travail de construction graduel encore plus manifeste et nécessaire. Le caractère humain de la protagoniste devient ainsi une présomption du lecteur déduit par sa maternité (signalons d'ailleurs que le Bébé non plus n'est jamais nommé), son amitié avec Valérie, son mariage et ses vêtements. Mais sa relation ambiguë avec le Diable l'empêche de s'ancrer tout à fait dans le réel. L'absence de nom vient accentuer ce caractère indéterminé de la protagoniste et la suspend entre le naturel et le surnaturel. La protagoniste est ainsi dotée d'une fluidité qui fait en sorte, et ce de manière subtile, que sa transformation en bûche n'ébranle pas le réel de façon radicale.

Afin de faire cohabiter le réel et le surnaturel sans qu'ils s'entrechoquent, le récit relâche, subtilement, l'ancrage des éléments contribuant à ce réel. Car le réel n'est qu'une sorte de référence extratextuelle. Le chez-moi de la protagoniste en est un exemple. Le récit, qui actualise la résidence du Diable en lui donnant un nom, Kalane, utilise une stratégie inverse pour virtualiser le réel; la ville de la protagoniste, tout comme elle, est dépourvue de nom dans le roman. C'est un endroit vague qui se définit à travers sa relation à d'autres espaces : la campagne, le lieu de résidence de la mère, Kalane, etc. Le « chez-nous » s'associe, dans le troisième chapitre, au retour à l'état initial : le réel. Car le réel, rappelons-le, est avant tout défini dans le premier chapitre par ce *chez-nous*, auquel manque aussi un nom, et donc un ancrage dans le réel. Ici également, comme au début du récit, la réalité de la ville doit être supposée par le lecteur, mais elle n'est pas nommée en tant que telle.

La nomination, ou plutôt son absence, devient donc un élément contribuant au réalisme magique ainsi qu'à la vraisemblance du roman : tuer un enfant innommé est plus facile à accepter que si l'enfant est identifié; l'acte et la victime restent plus abstraits. Par ailleurs, le Diable de même que le Bébé ou la Tante se ressemblent en ce qu'ils sont désignés par un terme générique et sont privés de véritables noms.

On voit que la coprésence du naturel et du surnaturel réside fondamentalement dans une fluidité qui relâche l'ancrage de l'espace et des personnages dans un cadre, soit réel, soit merveilleux. Telle n'est pas, nous le verrons, la stratégie utilisée dans le roman de Darrieussecq. Dans ce cas, c'est plutôt d'un contraste bien défini entre les phénomènes réels et irréels que relève un certain fantastique.

## Truismes

### Incipit

Marie Darrieussecq amorce son roman en le semant de doutes et d'incertitudes qui se traduisent en « trouble et angoisse » (Truismes, p. 11). Rappelons encore une fois l'incipit de *Truismes* :

Je sais à quel point cette histoire pourra semer de trouble et d'angoisse, à quel point elle perturbera de gens. Je me doute que l'éditeur qui acceptera de prendre en charge ce manuscrit s'exposera à d'infinis ennuis. La prison ne lui sera sans doute pas épargnée, et je tiens à lui demander tout de suite pardon pour le dérangement. (Truismes, p. 11)

On voit que dans ce passage il n'est pas question de surnaturel. Le trouble et l'angoisse semblent provenir plutôt d'une transgression légale. C'est une opposition aux lois sociales plutôt qu'aux lois naturelles qui semble en cause. Effectivement, le métier de la protagoniste/narratrice, révélé peu après cet extrait, est par nature une profession transgressive en regard des règles sociales. De plus, l'évocation au début du roman d'un mode de vie très précaire, où « les repas frugaux dont [elle] [se] contente, ce logement rustique qui [lui] convient tout à fait, et cette étonnante aptitude à supporter le froid qu'[elle] découvre à mesure que l'hiver arrive » (Truismes, p. 12), peint la protagoniste en train de vivre une transformation sociale par laquelle elle s'affranchit des lois de la société pour passer éventuellement dans ses marges. Tous les indices fournis au début du récit soutiennent cette hypothèse : par exemple, le chômage ainsi que l'exploitation par le directeur de la chaîne de parfumerie qui, comme se le rappelle la narratrice, « m'avait prise sur ses genoux et me tripotait le sein droit » (Truismes, p. 12). Le processus de la métamorphose, tel qu'il est perçu par la protagoniste, a été analysé dans le deuxième chapitre de notre étude. Rappelons que chaque altération physique mineure au début du récit est accompagnée d'une explication rationnelle par la protagoniste : la prise de poids



résulte de l'alimentation excessive (manger comme un porc, peut-être?) dont la solution serait l'exercice à l'Aqualand; le teint rose n'est qu'un teint magnifique d'après les clients de la parfumerie et a fourni à l'établissement une bonne publicité, etc. Seuls certains changements ne sont pas expliqués, soit parce que la protagoniste est préoccupée par d'autres soucis, financiers notamment (la croissance des seins est suivie par la difficulté à payer un nouveau soutien-gorge (p. 19)), soit en raison de leur nature banale (comme l'excès de libido).

### **Hésitation**

Nous avons mentionné dans le chapitre précédent de ce mémoire que c'est l'ensemble des transformations physiques de la protagoniste qui crée, chez elle ainsi que pour le lecteur, un soupçon. Ce soupçon se traduit graduellement en hésitation. Ce doute est d'abord introduit, légèrement, par les propos de la cliente lesbienne de la parfumerie, la première personne qui diagnostique la grossesse de la protagoniste : cette cliente rapproche les symptômes de la protagoniste des siens, pendant sa propre grossesse, tandis que le lecteur sera informé par d'autres personnages, plus loin dans le roman, que cette femme en question n'a jamais eu d'enfant. Le doute porte alors davantage sur la crédibilité de cette femme que sur l'état de la protagoniste. Mais l'opinion d'une cliente importe peu face à celle d'un médecin. La protagoniste optera donc pour une analyse scientifique de sa condition par le gynécologue. C'est lors d'un tête-à-tête avec ce dernier que la compétence et donc le pouvoir de la science seront remis en question :

Le gynécologue a été au plus pressé, il m'a dit que j'avais fait une fausse couche, il a fourré plein de coton là-dedans et il m'a envoyée dans une clinique. Ça a coûté très cher, le curetage. Mais moi je suis sûre que je n'étais pas enceinte. Je ne sais pas ce qui m'a prise tout à coup de tenir tête au gynécologue là-dessus, en tout cas il s'est mis très en colère et il m'a traitée de petite grue. Je n'ai pas osé lui raconter ce qui s'était passé avec le client et ses amis. À la clinique, on m'a fait très mal, et j'en suis sûre, pour rien. Il me semble que quand on est enceinte on le sait. (Truismes, p. 23-24)

L'hésitation se présente de plusieurs manières dans cet extrait. Premièrement, l'examen du gynécologue, selon ce que nous raconte la narratrice, semble avoir été plutôt hâtif et pas assez élaboré. Le lecteur peut donc encore hésiter à douter de la crédibilité de la science à fournir une explication naturelle des symptômes éprouvés par la narratrice ou simplement mettre en cause la qualité professionnelle de ce gynécologue particulier qui se montre peu

sympathique. La deuxième hésitation porte cependant sur l'adéquation de l'information reçue par le lecteur. La narratrice, nous avons abordé ce point dans le premier chapitre, met intentionnellement l'accent sur les informations ignorées du lecteur. En l'absence de ces informations il est difficile d'opter pour une intervention surnaturelle et le discrédit de la science. Le retour des symptômes mène toutefois la protagoniste, mais aussi le lecteur, à réexaminer les solutions rationnelles et naturelles. Après avoir ignoré un surplus anormal de poids, le teint rougeaud et l'arrêt de ses règles, la protagoniste décide : « je ne pouvais plus, rationnellement, fermer les yeux sur mon état et me cacher que j'étais enceinte [...] être enceinte était le seul lien pour ainsi dire objectif et raisonnable entre tous ces symptômes. » (Truismes, p. 27-28) Cela est bien la réaction d'un être qui « ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »<sup>112</sup>. L'hésitation éprouvée par cet être est ce que Todorov appelle le fantastique. La grossesse se montrant finalement une explication inadéquate, les justifications rationnelles se déplacent vers la maladie. La narratrice nous signale cette deuxième hypothèse en évoquant la forme étrange de son utérus : « Ils m'ont aussi dit qu'ils n'avaient jamais vu un utérus aussi bizarrement formé, que je ferais bien de m'en soucier un peu, qu'il y a des tas de maladies qui traînent. Ils ont même gardé l'*hystérogaphie* pour l'étudier de près. » (Truismes, p. 31) De plus, la façon dont le corps de la protagoniste est traité chaque jour, par la nature de son emploi, peut amener le lecteur à considérer les problèmes physiques fréquents plutôt prévisibles. Les saignements, par exemple, peuvent s'expliquer par son travail :

Il [le directeur] m'a assise sur lui et a poussé quelque chose dans mon derrière. Cela m'a fait encore plus mal qu'avec les clients, mais il m'a dit que c'était pour mon bien, qu'ensuite tout passerait très bien, que je n'aurais plus de problèmes. J'ai beaucoup saigné, mais on ne pouvait pas appeler ça des règles. Mes règles n'étaient pas revenues depuis mon avortement. (Truismes, p. 36-37)

Autrement dit, la nature peu ordinaire de son travail atténue d'une certaine manière l'anormalité des transformations et des problèmes physiques. Certes, l'événement impossible prend place, graduellement, dans un environnement réaliste, mais qui n'est probablement pas assez commun toutefois pour que le lecteur le reconnaisse. Ainsi le doute d'une rupture surnaturelle tarde à s'imposer au point que la mention même de la métamorphose par la narratrice pour qualifier son état risque de ne pas soulever la curiosité

---

<sup>112</sup> Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 29.



du lecteur : « Toutefois j'en ai perdu quelques-uns [clients] qui semblaient regretter l'ancien style de l'établissement et mal supporter la métamorphose. » (Truismes, p. 38)

Les interventions fréquentes de la narratrice, qui vient remettre en question chaque nouvelle hypothèse avancée pour expliquer les changements qu'elle subit, ajoutent par contre aux doutes et à la curiosité hésitante du lecteur: « Il y a quand même une certaine logique biologique; même si le moins que je puisse dire maintenant est que j'en doute » (Truismes, p. 29) ou encore : « [j]e me demande aussi aujourd'hui dans quelle mesure Honoré ne s'était pas obscurément aperçu des transformations de mon corps. Peut-être que c'était mes bourrelets et mon teint de plus en plus rose et comme tacheté de gris qui le dégoûtaient. » (Truismes, p. 40)

Le surnaturel s'introduira toutefois dans le récit avec l'arrivée *exotique* du marabout africain et « des spécialités de son pays » :

Le marabout s'est mis à faire des trucs bizarres. Il m'a passé des onguents sur le corps, il m'a pour ainsi dire auscultée, on aurait dit qu'il cherchait quelque chose. Ma peau réagissait violemment aux onguents, ça changeait de couleur, j'avais envie de lui dire d'arrêter. Le marabout m'a fait boire de la liqueur d'œil de pélican. Il a aussi essayé de me mettre sous hypnose. (Truismes, p. 42)

Le premier signe surnaturel apparaît après cette rencontre, sur le corps de la protagoniste, là où le marabout l'a « pinçotée ». Le résultat de ces pincements est une ecchymose qui se transforme graduellement en un troisième téton. Juste au moment où la protagoniste soupçonne, grâce à ce téton, une intervention surnaturelle, « le châtement de Dieu » (Truismes, p. 44), ses règles réapparaissent et elle se sent rassurée : « c'était déjà ça. » (Truismes, p. 44) Le récit, avant ce moment précis, semble n'avoir été qu'une introduction à cet instant du fantastique, ce moment d'hésitation dont parle Todorov, lorsque le surnaturel devient une hypothèse probable. La suite mettra en scène la vraie lutte entre le naturel et le surnaturel. Les explications telles que les allergies aux produits cosmétiques, la fatigue, l'absence d'harmonie, le cancer, etc., continuent toujours à se poser comme des explications légitimes. Toutefois, les transformations sont de plus en plus radicales et éloignées de la norme. Dès lors, la question d'une transformation surnaturelle persiste avec le troisième téton : « j'avais beau passer toutes les crèmes du monde sur mon troisième téton, rien n'y faisait, il ne voulait pas disparaître. » (Truismes, p. 46-47)

L'hésitation dans le roman oscille avec les fluctuations hormonales de la protagoniste. Quand elle est au seuil du surnaturel, la protagoniste retrouve chaque fois un état plus normal et le cycle hormonal semble entretenir un va-et-vient entre le réalisme et le merveilleux : « Heureusement, quand mes chaleurs sont revenues, j'ai de nouveau retrouvé la forme et je me suis de nouveau beaucoup intéressée à mon métier. » (Truismes, p. 49) Mais cette oscillation en accompagne une autre, celle entre la métaphore et la métamorphose. Cela nous amène à la troisième condition du fantastique soulignée par Todorov : « une lecture ni allégorique ni poétique. »<sup>113</sup>.

### Truismes allégoriques

Que *Truismes* soit une œuvre de fiction est incontestable. Une lecture allégorique du récit ne peut toutefois être tout à fait écartée. La définition que présente Todorov de l'allégorie l'oppose au fantastique : « l'allégorie est une proposition à double sens, mais dont le sens propre (ou littéral) s'est entièrement effacé »<sup>114</sup>, dans la mesure où l'une des formes de fantastique consiste, d'après lui, en une littéralisation d'une expression figurée. La dualité générique du roman de Darrieussecq résiderait donc dans ce que signale le titre même : Truismes. Si la signification rhétorique du truisme est de désigner un propos trop évident, le truisme pourrait signifier aussi la transformation littérale en truie, en une sorte de mot-valise qui ramène le roman au fantastique et même au merveilleux. Mais l'idée à l'effet que les comportements indécents, néanmoins humains, pourraient aussi, péjorativement et figurativement, se rapprocher de ceux d'un cochon, ramène le roman à une métaphore bien élaborée que Quintilien appelle *allégorie*.<sup>115</sup> La différenciation entre ces deux sens dans le récit n'est pas nette. Le roman s'amorce par des références métaphoriques. Nous nous rappelons que la narratrice compare son écriture dans les premières lignes du roman à celle d'un cochon : une expression commune qui ne soulève aucun soupçon sur son état. La manière dont les expressions et les métaphores sont abordées dans le récit détermine le mode littéraire. Se littéralisent-elles pour former un récit fantastique ou est-ce que le sens figuré est maintenu et se développe en allégorie? Jusqu'ici dans ce chapitre nous avons analysé l'hésitation, surtout celle de la protagoniste, devant ses

---

<sup>113</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 38. Les autres conditions sont l'hésitation et l'identification entre la protagoniste et la narratrice.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 68.



changements physiques. Ces changements, du fait de leur nature physique, concernent le sens littéral et donc la métamorphose qui se dévoilera progressivement. Le point de vue de la protagoniste ignore naturellement les indices allégoriques. Son ingénuité fait que la narratrice/protagoniste ne se rend pas compte de sa situation ironique; ironique parce que c'est ainsi que l'allégorie se manifeste dans le roman, avec un grain d'humour qui contribue aussi à l'effet d'hésitation. Ainsi en est-il par exemple, de son premier emploi, dans une parfumerie douteuse, alors qu'elle permet aux gens d'exploiter son corps. Son corps et ses performances sexuelles deviennent d'ailleurs ce qui la définit dans son métier. Il n'est donc pas surprenant qu'elle se voie telle une femelle plutôt qu'une femme : « J'ai un peu mal au ventre, aujourd'hui encore, de tout ce qu'ils m'ont fait à la clinique. Je suis restée femelle malgré tout. » (Truismes, p. 24) De plus, les comportements bestiaux de la part des clients ne sont pas, d'après ce que nous raconte la narratrice, rares : « le lit de massage devenait, sous leurs nouvelles envies, une sorte de meule de foin dans un champ, certains commençaient à braire, d'autres à renifler comme des porcs, et de fil en aiguille ils se mettaient tous, plus ou moins, à quatre pattes. » (Truismes, p. 27) Il est assez clair pour le lecteur que les animaux dans cet extrait le sont de façon métaphorique et qu'il ne s'agit pas ici de plusieurs métamorphoses. L'utilisation extensive des métaphores tout au long du roman suggère donc la lecture allégorique comme une option légitime. La métamorphose allégorique de la protagoniste signifierait, d'après cette lecture, la marginalisation qu'elle subit à cause de son incapacité à se conformer à une image féminine répandue par les publicités des produits cosmétiques et les magazines féminins. Le rejet de tels produits par son corps l'affecterait donc ainsi :

Je subtilisais les crèmes conseillées par les magazines et je les étais soigneusement sur ma peau, mais rien n'y faisait. J'étais toujours aussi fatiguée, ma tête était toujours aussi embrouillée, et le *gel micro-cellulaire spécial épiderme sensible contre les capitons disgracieux* de chez Yerling ne semblait même pas vouloir pénétrer. (Truismes, p. 46)

De même, l'apparition d'un troisième téton ne l'aurait pas dérangée si ce n'était le manque d'argent pour se faire opérer en clinique, car de telles chirurgies semblent assez communes, d'après la littérature que consulte la protagoniste : « Si cela continuait, il allait falloir que j'aille en clinique me faire opérer, et je n'avais pas un sou vaillant. Les magazines féminins fournissaient des adresses de chirurgiens esthétiques, en sous-entendant que pour les cas les

plus gracieux ils savaient être obligeants. » (Truismes, p. 47) Nous avons aussi évoqué, dans le deuxième chapitre de ce mémoire, l'envie de la protagoniste pour tout ce qui évoque la nature. L'expression de ce désir, en mettant l'accent sur l'écart entre la société urbaine et la nature, rapproche le roman d'une allégorie écologique. Cette interprétation est renforcée par la façon dont les animaux sont traités après l'élection d'Edgar et l'évocation de la fermeture de la SPA<sup>116</sup>. Une telle lecture allégorique effacerait, selon Todorov, l'effet de fantastique : « Si ce que nous lisons décrit un événement surnaturel, et qu'il faille pourtant prendre les mots non au sens littéral mais dans un autre sens qui ne renvoie à rien de surnaturel, il n'y a plus de lieu pour le fantastique. »<sup>117</sup> Toutefois, dans le roman de Darrieussecq, l'allégorie n'annule pas le fantastique, au contraire, elle semble y contribuer. Nous avons déjà évoqué l'ingénuité de la protagoniste dans ce récit. Cette innocence fait en sorte que le lecteur est sous l'impression d'en savoir plus que la protagoniste, même si la narratrice semble explicitement lui cacher des informations. En fait le lecteur serait un complice de la narratrice plutôt que de la protagoniste. L'hésitation fantastique qui repose, pour la protagoniste, entre le réel et le surnaturel peut se projeter pour le lecteur sur le plan générique. Le lecteur hésite en effet entre une lecture allégorique au détriment du surnaturel et une lecture littérale qui l'affirme. La dualité fantastique touche ainsi au plan herméneutique du roman : quel sens donner à la transformation de la protagoniste ?

L'hésitation de la protagoniste face aux transformations de son corps (surtout à la nature oscillatoire de ces transformations) fait place finalement à une certitude quant à son état inhabituel : « Désormais la plupart du temps je suis truie. » (Truismes, p. 148) Le récit, pris au sens propre, tombe ainsi dans le merveilleux. Cependant le lecteur attentif peut trouver d'autres signes d'une allégorie. Le retour à l'état humain de la protagoniste encourage ainsi une interprétation métaphorique de la transformation. En premier lieu, le lecteur peut chercher à mettre le doigt sur le facteur commun qui déclenche ce retour à l'état humain; l'absence d'une telle cause sur le plan littéral fait en sorte que le lecteur peut opter pour une interprétation métaphorique. Ainsi, à l'hôtel, où la protagoniste rencontre son ami arabe, la cause de son retour à un état humain reste inconnue de la protagoniste et

---

<sup>116</sup> Société Protectrice des Animaux. Le lecteur croisera de tels acronymes extratextuels plusieurs fois dans le roman, ce qui signale aussi une critique sociale.

<sup>117</sup> Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 69.



du lecteur. Les hypothèses que recense la narratrice convoquent toutefois aussi bien le niveau littéral que le sens métaphorique : « [c]’était peut-être la douche, ou les hamburgers, ou dormir dans un vrai lit, ou alors le contact quotidien avec l’homme de ménage. » (Truismes, p. 89) Toutefois, aucune de ces hypothèses, la douche, la nourriture ou le repos, ne semble expliquer la transformation en femme de la protagoniste dans l’asile abandonné après la guerre; c’est sa nouvelle capacité, l’apprentissage à lire, qui semble plutôt déclencher ce changement d’état. Le fait que cette transformation soit constatée par les autres habitants de l’asile met l’accent sur l’aspect physique et le sens littéral du récit. En somme si la protagoniste éprouve des changements, aucun témoin jusqu’ici ne vient corroborer la métamorphose :

C’est un soir alors que je lisais qu’ils ont essayé de m’attraper. Il n’y avait plus rien du tout à manger dans l’asile, alors moi forcément, en comparaison, je devais rester assez appétissante. Ils ont eu comme un moment d’hésitation en me trouvant assise à lire dans le grenier. Ça faisait longtemps qu’ils ne m’avaient pas vue, et il faut dire que j’avais maigri moi aussi [...] J’ai compris que je ne ressemblais plus à quelque chose d’assez comestible pour qu’ils me mangent là tout de suite. (Truismes, p. 99)

Le signe de son « humanité » dans cet épisode semble donc être la lecture. Mais peu après, en retournant dans l’entourage d’Edgar, et en offrant son corps au Supérieur de la censure, les signes de changement reviennent et « ça se dégradait à nouveau. » (Truismes, p. 101)

Bref, ce retour constant à une forme humaine diminue la possibilité de la métamorphose au profit de la métaphore. Mais, en même temps, l’inconsistance des causes de la transformation affaiblit la lecture métaphorique en la privant de sens. C’est ainsi que le récit devient une oscillation irrésolue entre une lecture allégorique et une lecture littérale, oscillation qui entretient l’hésitation fantastique.

### **Humour**

La double signification du « truisme » qui contribue à l’allégorisation du récit révèle aussi, comme le remarque Jean-Marc Frécaut à propos de l’œuvre d’Ovide, un jeu de mot humoristique. Le titre, la présence d’expressions qui évoquent l’animalité (« l’écriture de cochon » (p. 11)), ainsi que l’accusation de l’homme religieux condamnant le mode de vie peu vertueux de la protagoniste (« la marque de la bête » (p.31)) peignent la transformation littérale avec une touche d’humour. En plus de ces traits comiques que ces

expressions ajoutent à la métamorphose, celles-ci font en sorte que la métamorphose apparaît comme « la conséquence logico-humoristique » de l'histoire de la protagoniste. Comme le souligne Frécaut :

On voit ainsi aisément comment le caractère logique du déroulement d'une métamorphose minutieusement décomposée tend à s'adapter à la démarche méthodique d'une forme d'humour qui se plaît à expliquer l'irrationnel, ou à feindre de l'expliquer avec une rigueur plus ou moins scientifique, et qui accueille le fantastique, mais en le débarrassant de sa frénésie et de son délire.<sup>118</sup>

Autrement dit, l'humour facilite d'une certaine manière le fantastique par ce que Chareyre-Mejan, Bozzetto et Pujade appellent la « fausse atténuation ». Ces insertions humoristiques sont d'après ceux-ci « consubstantiel[les] à la stratégie fantastique elle-même en permettant à la fois le déni de l'Absurde et le coup de force rhétorique par lesquels elle s'installe toujours. Ils approfondissent aussi les effets proprement fantastiques d'un récit et augmentent leur efficacité. »<sup>119</sup> L'humour, par cette « fausse atténuation », faciliterait l'acceptation de l'inattendu en ouvrant un horizon de possibilités. Le fantastique peut ressembler ainsi, et c'est là qu'il se rapproche de l'allégorie, à une blague prolongée, ou une blague prise au sens propre.

Le bestiaire trouve donc sa place dans l'imaginaire du roman par l'humour qui le prive d'abord d'un sens propre. Mais les figures animales « atténuées » deviennent une partie importante de l'imaginaire du récit et se littéralisent au fil du roman, sans pour autant apparaître invraisemblables.

## Conclusion

Notre analyse des modes littéraires et de la vraisemblance qu'ils attribuent au récit repose sur deux hypothèses modales, le fantastique et le réalisme magique. Le premier consiste en une relation d'opposition entre le réel et le surnaturel, alors que le deuxième permet une cohabitation entre les deux. Ces hypothèses entraînent deux manières

---

<sup>118</sup> Jean-Marc Frécaut, « Humour et imaginaire dans un épisode des *Métamorphoses* d'Ovide : les paysans lyciens (VI, 313-381) », dans R. Mathe (dir.), *Humour et imaginaire : actes du IVe colloque du centre d'études et de recherches sur les littératures de l'imaginaire*, Limoges, U. E. R des Lettres et des Sciences Humaines, 1984, p. 16.

<sup>119</sup> Alain Chareyre-Mejan, Roger Bozzetto et Rober Pujade, « Humour et fantastique, remarques sur l'humour fantastique et l'humour du fantastique » dans R. Mathe (dir.) *Humour et imaginaire*, op. cit., p. 68.



différentes d'envisager la métamorphose et son actualisation dans chacun des romans : de façon abrupte dans *La femme changée en bûche*, et de façon longuement développée dans *Truismes* de Darrieussecq. La soudaineté avec laquelle le phénomène surnaturel se présente dans le récit est un des caractères principaux du réalisme magique<sup>120</sup>, tandis qu'un processus plus élaboré fournit l'occasion au lecteur ainsi qu'à la protagoniste de chercher une causalité dont l'absence donne naissance au doute et à l'hésitation. Ces modes littéraires ne caractérisent pas cependant dans l'absolu les romans de notre étude; ils se manifestent plutôt comme des instants fantastiques et des instants magiques dans un cadre réaliste.

Dans *La femme changée en bûche* de Marie NDiaye, le lecteur observe des transformations et des changements spatiaux. Ces changements font en sorte que le rapport du récit à la réalité change en conséquence. Cela entraîne aussi un changement du mode littéraire. Mais chacun de ces espaces, selon sa propre relation au réel, ouvre un horizon de possibilités. Ainsi, le parcours de l'espace réel à l'espace merveilleux (le château du Diable) fait en sorte que l'apparition de l'événement surnaturel au cœur de l'espace réel de jadis est rendue possible, bien que tout de même étrange. La métamorphose apparemment radicale de la protagoniste est donc atténuée par les métamorphoses spatiales qui entraînent une transformation du mode littéraire et des cadres de vraisemblance.

Ce changement spatial se voit moins radical et moins fréquent dans *Truismes* de Darrieussecq. L'espace principal du récit, la ville, en évoquant la modernité et la rationalité, exclut le surnaturel. La manifestation de ce dernier dans le récit entraîne donc des tentatives d'explications logiques dont l'échec produit à son tour le doute et l'hésitation propres au fantastique. Le doute raconté par la protagoniste vient confirmer le doute du lecteur, qui semble être la réaction vraisemblable aux événements racontés. La gradualité de la transformation produit l'hésitation en même temps qu'elle habitue le lecteur à l'avènement du surnaturel. Le fantastique de Marie Darrieussecq, à la présence la transformation perpétuelle de la protagoniste, ne conduit ni au merveilleux, ni à l'étrange, contrairement à ce qu'affirme Todorov. La dualité exclusive est maintenue jusqu'à la fin du roman.

---

<sup>120</sup> Wendy Faris, *op. cit.*, p. 167.

En plus de ces deux modes principaux, les romans présentent d'autres indices propres à d'autres modes littéraires, notamment l'étrange, le conte et l'allégorie. Les explications détaillées et exagérées, en l'absence de magie, créent un effet d'étrangeté qui produit un malaise chez le héros ainsi que chez le lecteur. Si donc le rattachement à une réalité avérée, dans une œuvre du réaliste magique, vraisemblabilise surnaturel, le surnaturel aussi produit un impact sur ce cadre réaliste en le faisant paraître, par contraste, absurde et banal.

Tous les modes susmentionnés présument une lecture littérale des récits. La critique sociale que propose le roman de Darrieussecq ouvre toutefois la possibilité d'une lecture allégorique. Les métaphores dans le roman, surtout celle du truisme et du cochon dans la culture française, fournissent la possibilité d'une lecture métaphorique et donc allégorique du roman. Cette deuxième possibilité n'efface pas le fantastique. Par contre, en présentant au lecteur deux façons d'interpréter la métamorphose, le récit renforce la lecture fantastique selon laquelle une interprétation allégorique se présente comme la voie rationnelle.

On voit que ces deux romans ne manifestent pas d'appartenance à un mode littéraire déterminé et stable. Si nous prenons les règles génériques comme les lois de l'univers de la fiction, les changements de mode littéraire ou, mieux, la tension qui les articule, évitent toute transgression flagrante productrice d'une invraisemblance. Les modes littéraires se montrent plutôt comme des effets d'un cadre de lecture approprié, la vraisemblance étant le produit de cette adéquation.



## CONCLUSION

Le vraisemblable est, par définition, ce qui semble le vrai. Selon cette définition préliminaire, un travail de construction et de justification de la vraisemblance d'un récit consiste à construire tout simplement cette apparence de vrai. Ce vrai, ou la vérité qu'il projette, se définit toutefois à l'intérieur même de l'univers fictionnel. Cela distingue la fiction de l'histoire.<sup>121</sup> La vérité « intensionnelle » est un mélange particulier de vérités extratextuelles et de vérités textuelles, autrement dit, elle est un mélange plausible des vérités connues du lecteur et crédibles pour lui. La vraisemblance se justifie en ce sens par un appel à la connaissance et aux valeurs du lecteur pour faciliter ainsi la réception de l'œuvre. Cela ne signifie pas que le récit doive se conformer strictement aux expériences du lecteur. En effet, la vraisemblance du récit se définit par rapport aux éléments de la fiction et des rapports qu'elle instaure avec le réel à travers, entre autres, les relations de causalité et la doxa de la société extratextuelle. Si l'événement naturel exige, de plus, une forme de cohérence diégétique, l'événement surnaturel demande des justifications supplémentaires. Ces stratégies de justification sont nombreuses et variées puisqu'elles changent d'une œuvre à l'autre et d'un écrivain à l'autre. Si une taxinomie rigoureuse se montre impossible, on peut toutefois esquisser certains critères qu'un récit doit respecter pour assurer sa vraisemblance. Ce mémoire se voulait justement une tentative d'exposition et d'analyse de ces stratégies de vraisemblance dans deux récits contemporains qui traitent de la métamorphose, un événement par nature invraisemblable.

Les deux romans tentent d'abord de justifier cet événement grâce au discours livré par leurs narratrices. Ce discours justificatif se distingue toutefois de celui des narrateurs omniscients de type balzacien, qui construisent la référence au moyen de descriptions détaillées et de procédés rhétoriques. Il est énoncé par des narratrices homodiégétiques, dépourvues par leur statut même d'une autorité omnisciente. Ce choix de narration entraîne des conséquences paradoxales dans le récit. En introduisant un *je* racontant, le récit instaure un éventuel rapport d'identification entre le lecteur et la protagoniste; l'un et l'autre sont

---

<sup>121</sup> Aristote, *op. cit.*, p. 35.

des individus dotés de limites cognitives et perceptives. Cette identification peut susciter une sorte d'intérêt personnel chez le lecteur. Mais dès que cette identification préliminaire est établie, chacune des narratrices essaie de se distancer de son récit et, ce faisant, elle tente de créer une distance entre l'interlocuteur et la protagoniste. Cette distanciation s'effectue de deux manières principales dans *Truismes* de Marie Darrieussecq. Premièrement, par une narration rétrospective, la narratrice se sert des paralipses et des analepses explicites pour créer le suspense dans le roman, mais, plus important encore, pour faire savoir à son interlocuteur que ce que perçoit la protagoniste n'est pas nécessairement ce qui a vraiment eu lieu. Autrement dit, la rétrospection et les paralipses mettent en question les observations immédiates de la protagoniste. Cette stratégie, en plus de créer le doute nécessaire à la construction d'un récit fantastique, fait en sorte que le lecteur considère d'autres possibilités, plus vraisemblables qu'une métamorphose physique. De surcroît, grâce à ces informations cachées que la narratrice signale au lecteur, elle inspire une sorte d'autorité et de confiance chez lui. Les paralipses se manifestent plutôt par des images qui sont signalées mais non révélées au lecteur, ou bien qui sont révélées de manière anachronique : « J'ai repensé à ce que je n'avais pas voulu voir dans le miroir du marabout, à la petite queue vissée en spirale sur mon derrière. » (*Truismes*, p. 82) Ces images, qui pourrait potentiellement déceler l'état actuel de la protagoniste, sont d'une importance capitale pour le lecteur car elles pourraient révéler la nature des transformations physiques de cette dernière.

Les images assument une fonction semblable mais pas tout à fait identique dans *La femme changée en bûche* de Marie NDiaye. Le lecteur constate que la protagoniste évalue son image chaque fois que l'occasion se présente, pour se rassurer sur sa beauté, soit en vérifiant son reflet dans les vitrines, soit en se regardant dans le miroir qu'elle transporte avec elle. Ces vérifications de la protagoniste du roman de Marie NDiaye, qui d'ailleurs n'expérimente pas la métamorphose avec le même doute et la même hésitation que celle de *Truismes*, mettent en relief la subjectivité de la perception et questionnent conséquemment la crédibilité de la narration. Cette crédibilité est aussi affaiblie par l'insécurité que ces évaluations constantes révèlent chez la protagoniste/narratrice concernant son existence concrète dans le monde et elles signalent une fragilité quant à cette existence.



La deuxième façon dont la narratrice de *Truismes* se distancie de son récit repose sur l'usage manifeste de l'humour et de l'ironie. L'humour dans ce roman se révèle au niveau langagier mais aussi diégétique. La narratrice, qui montre ses aptitudes narratives dans l'incipit et l'excipit du roman, opte pour un langage plutôt naïf et enfantin pour raconter l'histoire de la protagoniste. Cela contribue à donner une apparence ridicule à ses commentaires et à ses réactions concernant un événement plutôt radical, la métamorphose. L'ironie et l'humour diminuent la gravité de l'événement impossible et invraisemblable. Ils encouragent en même temps le lecteur à lire en-deçà des significations immédiates pour en déduire une signification allégorique. Le lecteur tend dans ce cas à réduire la métamorphose à une métaphore sociale. Le « truisme » de la protagoniste devient en ce sens une critique sociale qui met en question des comportements associés à la féminité et à l'attitude d'exclusion de la société par rapport aux marginaux. Edgar, le président dans l'univers du roman, ressemble d'après cette interprétation, et selon plusieurs critiques, à Jean-Marie Le Pen, homme politique français de droite dans l'univers réel du lecteur. Ces notions extratextuelles n'amènent toutefois pas de substance à notre analyse. Ce qui nous intéresse davantage est que cette interprétation allégorique instaure une dualité générique entre le sens figuré et le sens littéral. Cette dualité, contrairement à ce qu'affirme Todorov, ne s'oppose pas au fantastique dans ce roman, elle semble au contraire y contribuer. Si le fantastique est traditionnellement défini comme un doute qui surgit entre le réel et le surnaturel, Darrieussecq instaure ce doute entre deux interprétations qui engagent deux lectures différentes. Oscillant entre ces deux exégèses, l'attention du lecteur se déplace de la métamorphose invraisemblable aux choix herméneutiques qui lui sont présentés et qui créent l'effet fantastique.

Si les choix herméneutiques et les métaphores dans le roman de Darrieussecq peuvent servir à distraire le lecteur de l'événement impossible, dans le roman de NDiaye cette distraction se manifeste au niveau de la narration. La narration dans *La femme changée en bûche* est en effet éloignée des normes narratives. La perte de crédibilité de la narratrice/protagoniste du roman entraîne des conséquences dans la diégèse et pourrait être considérée comme l'élément déclencheur de la métamorphose. La narration, qui souffre au départ d'un manque d'autorité, se métamorphose subitement en une narration omnisciente, avant de revenir à un *je* qui erre d'un personnage à un autre et menace ainsi la lisibilité du

roman. Cette métamorphose au niveau de la narration fait en sorte que le *je* semble s'être libéré. Les oscillations de la narration demandent un effort rigoureux de déchiffrement de la part du lecteur. On voit donc que dans ce roman la narration est aussi assujettie à une évaluation de la vraisemblance. Ce qui malgré tout accorde une vraisemblance fragile au récit est la consistance au plan de la focalisation. Le *je* qui se montre une voix libre et multiple dans le troisième chapitre du roman, se conforme toujours à une focalisation interne. De surcroît, les signes diégétiques, sans lesquels le roman serait absolument indéchiffrable dans cette dernière partie, sauvent le récit de l'illisibilité. Si la narratrice évoque des escarpins rouges, le lecteur saura que le *je* s'est incarné dans le personnage principal, par contre s'il est question des escarpins blancs, la narratrice, sera Esmée. Cette forme peu commune de discours dans le récit détourne l'attention du lecteur de la diégèse et de l'impossibilité d'une métamorphose physique pour questionner plutôt la narration polyvocale.

Les paralipses, qui se manifestent à travers des images signalées mais non racontées dans *Truismes*, prennent, dans le cas de *La femme changée en bûche*, la forme de l'évocation d'un passé qui n'est jamais raconté, l'« autrefois ». L'effet de cette réticence est toutefois très similaire à celui que le lecteur observe dans *Truismes* : il sape d'une certaine manière la capacité du lecteur à juger de la vraisemblance du récit, et l'oblige à se fier à celle qui est informée de ce passé : la narratrice/protagoniste. De plus, cet « autrefois » au nom duquel la protagoniste/narratrice adopte avec conviction des mesures quelque peu étonnantes (céder au Diable, tuer son enfant, etc.) crée une distanciation entre elle et le lecteur et diminue l'effet d'identification qui aurait pu être instauré par la narration homodiégétique. Cette aliénation de la narratrice/protagoniste se répercute sur l'espace fictionnel de sorte que, si les actions et l'attitude de la protagoniste créent un écart entre le lecteur et le récit dans la première partie du chapitre initial, c'est l'espace merveilleux du château du Diable qui place l'espace fictionnel à part de l'espace extratextuel dans la deuxième partie. Il y a toutefois un oxymore dans la façon dont le réel et le surnaturel établissent leurs rapports dans le roman.

Le récit de NDiaye consiste en effet en une juxtaposition d'espaces réels et irréels. Le fait que ces espaces soient isolés les uns des autres empêche une contradiction



irréconciliable dans le récit. Cependant, les actions et les attitudes observées dans ces espaces ne correspondent pas nécessairement à la définition générique de ces espaces : l'infanticide, basé sur la suggestion du Diable est loin des normes de la rationalité qui semblaient présider à l'espace réaliste, tandis que l'attitude narcissique et hésitante de la protagoniste, connue du lecteur, se manifeste plutôt dans l'espace merveilleux; dans l'espace de l'entre-deux, l'escalier du Diable, normalement caractérisé par le fantastique et perméable au doute, le lecteur trouve la protagoniste dotée d'une foi sans contestation. Chacun de ces espaces, en convoquant le genre correspondant pour mieux le déstabiliser, fait appel à une expérience textuelle différente qui introduit les possibilités de ce genre à l'imaginaire du roman. Cela élargit les limites du possible en permettant de nouvelles avenues dans chacun de ces espaces (le surnaturel se pose, par exemple, comme une simple possibilité dans l'espace merveilleux) qui restent intactes dans la mémoire du récit malgré les changements spatiaux. Si les attitudes de la protagoniste dans chacun de ces espaces contredisent parfois le mode de lecture propre à cette sphère, par le fait qu'elles sont déclenchées par des événements survenus dans d'autres espaces ou d'autres chapitres, elles agissent comme des liens entre les espaces pour ainsi préserver la cohérence d'ensemble au lieu de créer des récits fragmentaires et des univers détachés. Ce processus que Wilson appelle *space-folding* et qui se voit souvent dans les récits réalistes magiques convoque donc d'autres types génériques dans le roman de NDiaye. De telles associations ne justifient pas en soi la vraisemblance du récit, mais elles font toutefois appel à la mémoire générique et donc textuelle du lecteur pour rendre le récit plus compréhensible.

Le réel et le surnaturel se tolèrent donc dans ce mode de récit en banalisant l'impossible et en accordant une importance surnaturelle au quotidien. Le lecteur en ce sens ne trouve pas la métamorphose plus significative que la présence ostentatoire d'objets banals au fil du roman. Ces objets, tels que le parapluie, la robe de la protagoniste et les escarpins des personnages féminins, s'intègrent au récit de sorte qu'ils ne paraissent pas moins révélateurs que les traits des personnages. En fait ils constituent des personnages : quand les personnages arrêtent de s'exprimer et de raconter le fil de l'action, la parole est déléguée aux escarpins; quand la gêne chez les nouveaux mariés dépasse les mots, elle se décèle à travers leur rapport avec le parapluie qu'ils portent lors d'une journée ensoleillée; l'humiliation indicible de la protagoniste dans le château du Diable fait froisser sa robe.

L'ostentation des objets met en évidence aussi la réalité du récit; comme l'affirme la protagoniste : « tous les états se valent » (*La femme*, p. 136), une règle qui explique et justifie le phénomène de la métamorphose dans le roman. Les objets sont donc une partie inhérente de la diégèse et contribuent à sa cohérence là où les personnages et les actions échouent à le faire.

La justification de la métamorphose au niveau diégétique dans *Truismes* réside plutôt dans les changements graduels que subit le corps de la protagoniste. Le corps est, dans ce récit, le lieu de changement. Dans *Truismes*, dont l'univers ne se distingue pas radicalement de l'univers du lecteur, les stratégies utilisées pour justifier la métamorphose tiennent compte de la mentalité cartésienne du lecteur et font appel à la causalité et aux institutions d'autorité de la société moderne. La métamorphose de la protagoniste dans ce roman se manifestent d'abord par des symptômes médicaux. Les diagnostics issus des institutions scientifiques et médicales se montrent toutefois impuissants à expliquer les changements corporels. L'incapacité de la science à offrir une explication naturelle de la transformation de la protagoniste, accompagnée peu à peu de changements plus marqués, tels que l'apparition d'un troisième téton sur son corps, la difficulté à maintenir sa cambrure humaine, la perte de parole, etc., introduisent, graduellement, un imaginaire bestiaire au récit et font en sorte que le lecteur commence à se douter qu'un événement hors des lois naturelles est en train de se produire. Cette préparation graduelle du lecteur, ainsi que de la protagoniste, stratégie fréquente dans les romans fantastiques, rend l'événement impossible plus acceptable après que les justifications naturelles aient été examinées et écartées.

Les références aux objets dans *La femme changée en bûche* ainsi qu'au corps et aux animaux dans *Truismes* assument une fonction similaire en ce qu'elles forment « une isotopie de l'imaginaire assez bien constituée pour imposer et justifier l'idée de la métamorphose. »<sup>122</sup> Malgré cette justification, le récit n'échappe pas tout à fait aux lois de la causalité. La métamorphose dans les deux récits ne se produit pas sans raison. Le lecteur pourrait détecter des motifs plus ou moins explicites qui présentent la métamorphose comme une conséquence logique.

---

<sup>122</sup> Andrée Mercier, *op. cit.*, p. 55.



Les comportements de la protagoniste dans *La femme changée en bûche*, surtout l'infanticide qu'elle commet, et la profession de la protagoniste dans *Truismes*, la prostitution dans une parfumerie chic, sont contraires aux valeurs de la société fictionnelle et extratextuelle, et méritent aux protagonistes une sorte de punition. La métamorphose se présente en ce sens, dans les deux romans, comme un châtement imposé aux protagonistes. La protagoniste de *Truismes* est déjà avertie par un religieux des conséquences de ses actions, c'est-à-dire ses avortements ainsi que sa profession. Le châtement, dans *La femme changée en bûche*, est signalé dans le roman par l'initiative d'Esmée de dénoncer la protagoniste à la police. Il évoque d'ailleurs d'autres textes littéraires, notamment la *Médée* d'Euripide, qui mettent en relief l'horreur associée à l'infanticide. De plus, le thème du châtement est signalé dans le roman par la punition que la protagoniste elle-même inflige au mari. Au plan de la narration aussi nous avons montré que la perte de crédibilité de la protagoniste/narratrice semble entraîner sa métamorphose en bois et lui enlève ainsi le droit de parole. Cette perte de crédibilité provient de son défaut de présenter des témoins et des preuves qui justifieraient l'acte d'infanticide. Ce manque de témoin et aussi les déclarations de la protagoniste concernant sa non-appartenance au monde qu'elle habite manifestent, d'un autre côté, une sorte d'aliénation de la protagoniste par rapport à la société de la fiction. Cette marginalité qui la pousse hors de sa ville ainsi que hors du château du Diable, semble être aussi un motif qui participe à celui de l'exclusion de son espèce. La métamorphose en ce sens souligne l'échec à s'intégrer dans son entourage.

Le thème de l'aliénation et de la marginalisation se manifeste de manière similaire dans *Truismes* de Darrieussecq. L'incapacité de la protagoniste à se trouver une place dans la société, et la réticence des membres de cette société à lui en accorder une, font en sorte qu'elle ne se sent en sécurité qu'avec les autres marginaux de sa société, c'est-à-dire une lesbienne, un arabe, des musulmanes, les sans-abris et les animaux. La difficulté qu'éprouvent les protagonistes/narratrices des deux romans à trouver leur place dans la société est aussi associée à leur passage à l'âge adulte. La métamorphose désirée pourrait en ce sens être considérée comme une fuite, temporaire dans le cas de la femme changée en bûche et semi-permanente dans le cas de la femme-truie. L'infanticide d'après cette interprétation actualise le désir de la protagoniste de se libérer des responsabilités de l'âge adulte pour retourner à un passé qu'elle évoque mais qu'elle ne raconte pas. « L'autrefois »

signifierait donc l'enfance de la protagoniste. La protagoniste de *Truismes* se trouve, quant à elle, au seuil de l'âge adulte par une indépendance imposée par sa mère qui la chasse de la maison familiale. La métamorphose correspond ainsi à une existence dans un entre-deux et à une identité non définie. Cet aspect est montré par les souhaits des deux protagonistes d'être ce qu'elles ne sont pas. Le souhait de la femme changée en bûche se projette par son envie des escarpins de son amie Valérie qui lui attribuent l'élégance féminine qu'elle ne croit pas posséder. Quant à la femme-truie, elle exprime son rêve d'être une femme par son souhait de fréquenter les magasins féminins chics, et croit l'actualiser en travaillant dans la parfumerie. La fuite de l'âge adulte s'accompagne donc paradoxalement du désir d'y entrer. La métamorphose représenterait justement cette confusion identitaire.

Le retour du romanesque ainsi que l'apparition du quotidien dans les récits contemporains manifestent, selon un grand nombre de critiques, un retour au réel; la prolifération des récits à teneur autobiographique ou de romans historiques en témoigne. Toutefois la narration de ce réel s'y montre souvent fragile face aux critères pragmatiques de la vraisemblance. Autrement dit, le lecteur se retrouve vis-à-vis un univers qui, contrairement à certains grands exemples du roman réaliste, n'est pas peint par un narrateur omniscient dont l'autorité est assurée, pas plus qu'il n'est soumis à une stricte cohérence diégétique. Dans le cadre de la littérature contemporaine, l'étude de récits abordant un événement aussi singulier que la métamorphose est intéressante en ce qu'elle montre qu'une analyse de la vraisemblance devrait être préalable à celle du rapport au réel. Cette analyse devrait être préalable, car elle rappelle que le rapport au réel est complexe et qu'il ne se limite pas à la conformité à l'expérience empirique. Ses bases sont axiologiques, elles reposent aussi sur les opinions de l'époque de la réception, sur les connaissances textuelles, mythologiques et philosophiques du lecteur ainsi que sur les relations de causalité définies par le monde fictionnel. Notre analyse de la vraisemblance dans deux récits relatant la métamorphose au sein d'univers tout à fait différents visait à déceler quelques stratégies essentielles pour construire et raconter le réel à l'époque contemporaine.



## BIBLIOGRAPHIE :

### 1. OEUVRES À L'ÉTUDE

DARRIEUSSECQ, Marie, *Truismes*, Paris, P.O.L., 1996, 149 pages.

NDIAYE, Marie, *La Femme changée en bûche*, Paris, Minuit, 1989, 157 pages.

### 2. AUTRES ŒUVRES DE MARIE DARRIEUSSECQ

*Naissance des fantômes*, Paris, P.O.L., 1998, 157 pages.

*Le mal de mer*, Paris, P.O.L., 1999, 125 pages.

*Bref séjour chez les vivants*, Paris, P.O.L., 2001, 307 pages.

*Le bébé*, Paris, P.O.L., 2002, 187 pages.

*Claire dans la forêt* suivi de *Penthésilée, premier combat*, Paris, Des Femmes, 2004, 71 pages.

*White*, Paris, Gallimard, 2005, 185 pages.

*Le Pays*, Paris, P.O.L., 2005, 296 pages.

*Zoo*, Paris, P.O.L., 2006, 250 pages.

*Tom est mort*, Paris, P.O.L., 2007, 246 pages.

*Précision sur les vagues*, Paris, P.O.L., 2008, 41 pages.

*Le musée de la mer*, Paris, P.O.L., 2009, 138 pages.

*Rapport de police : Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, Paris, Gallimard, 2011, 444 pages.

### 3. AUTRES ŒUVRES DE MARIE NDIAYE

*Quant au riche avenir*, Paris, Minuit, 1985, 115 pages.

*Comédie classique*, Paris, P.O.L., 1987, 104 pages.

*En famille*, Paris, Minuit, 1990, 311 pages.

*Un temps de saison*, Paris, Minuit, 1994, 141 pages.

*La Sorcière*, Paris, Minuit, 1996, 189 pages.

*La naufragée*, Paris, Flohic, 1999, 89 pages.

*Hilda*, Paris, Minuit, 1999, 90 pages.

*La diablesse et son enfant*, Paris, L'École des loisirs, 2000, 38 pages.

*Providence*, Paris, Comp'Act, 2001, 62 pages.

*Rosie Carpe*, Paris, Minuit, 2001, 338 pages.

*Papa doit manger*, Paris, Minuit, 2003, 94 pages.

*Les serpents*, Paris, Minuit, 2004, 91 pages.

*Tous mes amis*, Paris, Minuit, 2004, 173 pages.

*Le souhait*, Paris, L'École des Loisirs, 2005, 55 pages.

*Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France, 2005, 91 pages.

*Mon cœur à l'étroit*, Paris, Gallimard, 2007, 298 pages.

*Puzzle*, Paris, Gallimard, 2007, 167 pages.

*Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2009, 316 pages.

*Les grandes personnes*, Paris, Gallimard, 2011, 88 pages.

*Y penser sans cesse*, Talence (Gironde), Arbre vengeur, 2011, 109 pages.

#### **4. ÉTUDES CONSACRÉES AUX ŒUVRES À L'ÉTUDE**

##### **a) LA FEMME CHANGÉE EN BÛCHE**

ASIBONG, Andrew et Shirley JORDAN, *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'œuvre*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle, 2009, 256 pages.

COTTILLE-FOLEY, Nora, « Postmodernité : non-lieux et mirages de l'anamnèse dans l'œuvre de Marie NDiaye », dans *Project Muse Standard Collection*, vol. 31, no 3, 2006, p. 81-94.

DELORME, Marie-Laure, « Marie NDiaye : sur et contre le réel », dans *Magazine littéraire*, no 429, mars 2004, p. 75-77.

DUCLOT-CLÉMENT, Nathalie, « Encres et ancrage : Marquage du corps et dérives métaphoriques, Maryse Condé, Tony Morrison, Marie NDiaye », dans Mircéala Symington et Béatrice Bonhomme (dir.), *Libres horizons : pour une approche comparatiste, lettres*



*francophones imaginaires : hommage à Arlette et Roger Chemain*, Paris, Harmattan, 2008, p. 407-421.

GARNIER, Xavier, « Métamorphoses réalistes dans les romans de Marie NDiaye », dans Jacqueline Arnaud et Xavier Garnier (dir.), *Le Réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 79-90.

LINDON, Mathieu, *Je vous écris*, Paris, P.O.L., 2004, 152 pages.

LITTLE, J. P., « The Legacy of Medea : Mariama Bâ, *Un Chant écarlate* and Marie NDiaye, *La femme changée en bûche* », dans *Modern Language Review*, vol. 95, no 2, 2002, p. 362-73.

MANENTI, Jean-Luc, « Réécritures romanesques du mythe de Médée chez Maryse Condé et Marie NDiaye », dans *Présence Francophone*, no 67, 2006, p. 175-193.

POISSON, Catherine, « Mot et image chez Marie NDiaye et Camille Laurens », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 11, no 4, octobre 2007, p. 489-496.

RABATÉ, Dominique, *Marie NDiaye*, Paris, Ina/Cultures France/Textuel, 2008, 116 pages.

WAGNER, Frank, « Parler et percevoir : les fluctuations de la situation narrative dans *La femme changée en bûche* de Marie NDiaye », dans *Poétique*, no 150, 2007, p. 217-237.

## **b) TRUISMES**

ASIBONG, Andrew, « Mulier sacra : Marie Chauvet, Marie Darrieussecq and the Sexual Metamorphoses of 'Bare Life' » dans *French Cultural Studies*, vol. 14, no 2 [41], juin 2003, p. 169-177.

COTTILLE-FOLEY, Nora, « Métaphores, métamorphoses et retournements symboliques dans *Truismes* de Marie Darrieussecq : Mais qui finit à l'abattoir? » dans *Women in French Studies*, vol. 10, 2002, p. 188-206.

FIALA, Erwin et Elisabeth LIST, *Leib Maschine Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne*, Wien, Passagen Verlag, 1997, 157 pages.

GAUDET, Jeannette, « Dishing the Dirt: Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes* », dans *Women in French Studies*, no 9, 2001, p. 181-192.

GYMNICH, Marion et Alexandre SAGAO COSTA, « Of Humans, Pigs, Fish, and Apes: The Literary Motif of Human-Animal Metamorphosis and its Multiple Functions in Contemporary Fiction » dans *Esprit Créateur*, vol. 46, no 2, 2006, p. 68-88.

HORVATH, Christina, « Le Fantastique contemporain : Un Fantastique au féminin » dans *Iris : Les Cahiers du GERF*, vol. 24, hiver 2002, p. 171-180.

JORDAN, Shirley, « Saying the unsayable: identities and crisis in the early novels of Marie Darrieussecq », dans Gill Rye and Michael Worton (dir.), *Women's Writing in Contemporary France: New Writers, New Literatures in 1990s*, Manchester University Press, New York, 2002, p. 142-153.

MUIRDEN, Sallie, « Magical Allegory in Marie Darrieussecq's Novel: *Pig Tales* (1996): Piggy Debauchery in Postcolonial France », dans *Colloguy: Text Theory Critique*, vol. 16, 2008, p. 229-244.

NARJOUX, Cécile, « Marie Darrieussecq et "l'entre-deux-mondes" ou le fantastique à l'œuvre » dans *Iris : Les Cahiers du GERF*, vol. 24, hiver 2002, p. 233-247.

PICK, Anat, « Pigstrips: The Indignities of Species in Marie Darrieussecq's *Pig Tales* » dans *Parallax*, vol. 12, no 1 [38], janvier 2006, p. 43-56.

ROLLS, Alistair, « "Je suis comme une truie qui broute" : une lecture pomologique de *Truismes* de Marie Darrieussecq », dans *The Romanic Review*, vol. 92, no 4, novembre 2009, p. 479-490.

RODGERS, Catherine, « Aucune évidence : Les Truismes de Marie Darrieussecq », dans *Romance Studies*, vol. 18, no 1, juin 2000, p. 146-76.

SWARBRICK, Katharine, « Truismes and Truths », dans *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 46, no 1, décembre 2009, p. 58-70.

### c) **ÉTUDES COMPARATIVES SUR MARIE DARRIEUSSECQ ET MARIE NDIAYE**

SARREY-STRACK, Colette, *Fictions Contemporaines au féminin*, Paris; L'Harmattan, 2002, 276 pages.

## 5. **THÉORIE ET ÉTUDES CRITIQUES**

### a) **ÉTUDES SUR LA VRAISEMBLANCE**

ARISTOTE, *La poétique*, traduction, introduction et notes de Barbara Genez, Paris, Belles Lettres, 2008, 141 pages.

CAVILLAC, Cécile, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », dans *Poétique*, no 101, février 1995, p. 23-46.



COMPAGNON, Antoine, « Brisacier, ou la suspension d'incrédulité », dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota Bene/Presses universitaires de Bordeaux (Fabula), 2001, p. 415-426.

FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, « Ces romans qui racontent. Formes et enjeux de l'autorité narrative contemporaine », dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain*, Québec, Nota Bene, 2009, p. 177-197.

GEFEN, Alexandre, *La mimésis*, Paris, GF-Flammarion, 2002, 246 pages.

GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil (Points, no 106), 1979, p. 71-99.

KIBÉDI VARGA, Aron, « La vraisemblance. Problèmes de terminologie, problèmes de poétique », dans *Critique et création littéraires en France au XVIIe siècle*, Paris, Éditions du centre national de la recherche scientifique (Colloques internationaux du CNRS, no 557), 1977, p. 325-332.

McINTOSH, Fiona, *La vraisemblance narrative. Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, 364 pages.

MERCIER, Andrée, « La vraisemblance : état de la question historique et théorique », dans *Temps Zéro : Revue d'Étude des Écritures contemporaines*, no 2, 2009, <http://tempszero.contemporain.info>.

PAVEL, Thomas, « Comment définir la fiction? », dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota Bene/Presses universitaires de Bordeaux (Fabula), 2001, p. 3-13.

TODOROV, Tzvetan, « Introduction au vraisemblable », dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 92-100.

## **b) ÉTUDES SUR LA MÉTAMORPHOSE**

BELOSTA, Marie-Christine, *L'animal et l'homme*, Paris, Belin, 2004, 352 pages.

BELZANE, Guy, *La Métamorphose*, Paris, Quintette, 1990, 84 pages.

BRAIDOTTI, Rosi, « Meta(l)morphoses », dans *Theory, Culture and Society*, vol. 14, no 2, mai 1997, p. 67-81.

\_\_\_\_\_, « Animals, Anomalies, and Inorganic Others », dans *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 124, no 2, mars 2009, p. 526-532.

BRUNEL, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2004, 257 pages.

- DIAZ, Nancy Gray, *The Radical Self: Metamorphosis to Animal Form in Modern Latin American Narrative*, Columbia, University of Missouri Press, 1988, 125 pages.
- DUBOIS, Alain et Pierre DROGI, *Métamorphoses*, Paris, Le Pommier, 2008, 184 pages.
- GIRALDI, Filippo, *Métamorphose et identité, d'Ovide au transsexualisme*, Nantes, Odin, 2008, 207 pages.
- HARF-LANCER, Laurence, *Métamorphose et bestiaire fantastique du Moyen Âge*, Paris, École Normale Supérieure de jeunes filles, 1985, 333 pages.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, 227 pages.
- LANDSBERG, Paul-Louis, « Kafka et la "Métamorphose" », dans *Problèmes du personnalisme*, Paris, Seuil, 1952, p. \_\_
- NOACCO, Cristina, *La Métamorphose dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2008, 286 pages.
- PAIRET, Ana, *Les mutations des fables : Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2002, 193 pages.
- PÉCOT, Hélène, « L'écriture de la métamorphose au féminin : une nouvelle méthode postmoderne », dans Fridrun Rinner (dir.), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 71-77.
- PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle, le romantisme noir*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Gallimard, 1977, 488 pages.
- ROBITAILLE, Marie Claire, « Loups, loups-garous, et striges à Rome », Thèse (M. A.), Québec, Université Laval, 1984, 107 feuillets.
- SKULSKY, Harold, *Metamorphosis: the Mind in Exile*, Cambridge, M.A., Harvard University Press, 1981, 244 pages.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, François, *Le Grottesque dans la littérature des XIXe et XXe siècles*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2008, 147 pages.
- TISSOL, Garth, *The Face of Nature: Wit, Narrative and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1997, 238 pages.



WALKER, Julia M., *Medusa's Mirrors: Spenser, Shakespeare, Milton, and the Metamorphosis of the Female Self*, Newark, University of Delaware Press, 1998, 236 pages.

### c) AUTRES ÉTUDES

ÅQVIST, Lennart, « Formal Semantics for Verb Tenses as Analysed by Reichenbach », dans Teun A. Van Dijk et William O. Hendricks (dir.), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam/New York, North-Holland/American Elsevier, 1976, p. 229-236.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 149 pages.

\_\_\_\_\_, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, 1994, 195 pages.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1964, 76 pages.

\_\_\_\_\_, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 7-57.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/ Presses Universitaires de France, 1957, 214 pages.

BAUDRILLARD, Jean, « Les structures d'ambiance », dans *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 42-88.

BENVENISTE, Émile, « L'Homme dans la langue », dans *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 225-285.

BERGSON, Henri, « Le cerveau et la pensée : une illusion philosophique », dans *L'énergie spirituelle : essais et conférences*, Paris, Presses Universitaires de France, 1919, p. 191-210.

BERTHELOT, Francis, *Le Corps du héros : pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997, 189 pages.

\_\_\_\_\_, *Du rêve au roman : la création romanesque*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2003, 124 pages.

BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures : essais sur le fantastique dans la littérature*, Montréal, Balzac-Le Griot, 1998, 306 pages.

- BOWERS, Maggie Ann, *Magic(al) Realism*, London, Routledge, 2004, 150 pages.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, 325 pages.
- BREMOND, Claude, « L'héritage de Propp », dans *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 11-128.
- CAILLOIS, Roger, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956, 165 pages.
- CHANADY, Amaryll Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland, 1985, 183 pages.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, 306 pages.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, London, George Bell and Sons, 1898, 440 pages.
- CHAREYRE-MEJAN, Alain, Roger BOZZETTO et Robert PUJADE, « Humour et fantastique : remarques sur l'humour fantastique et l'humour du fantastique », dans R. Mathe (dir.), *Humour et imaginaire : actes du IV<sup>e</sup> colloque du Centre d'Etude et de Recherches sur les Littératures de l'Imaginaire*, Limoge, U. E. R. des Lettres et des Sciences Humaines, 1984, p. 67-78.
- DOLEŽEL, Lubomír, « Kafka's Fictional World », dans *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 11, no 1, mars 1984, p. 61-83.
- \_\_\_\_\_, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, London, The John Hopkins University Press, 1998, 339 pages.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1978, 536 pages.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, 314 pages.
- FARIS, Wendy B., « Scheherazad's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction », dans Wendy B. Faris et Lois Parkinson Zamora (dir.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham N.C., Duke University Press, 1995, p. 163-190.
- \_\_\_\_\_, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, 323 pages.



FORTIER, Frances, « Pragmatique littéraire », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, 2002, Presses Universitaires de France, p. 482.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres : Conférence prononcée au Cercle d'Études Architecturales le 14 mars 1967 », dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, no 5, octobre 1984, p. 46-49.

\_\_\_\_\_, « Les hétérotopies » dans *Le corps utopique, les hétérotopies*, Clamecy, Lignes, 2009, p. 21-37.

FRÉCAUT, Jean-Marc, « Humour et imaginaire dans un épisode des *Métamorphoses* d'Ovide : Les paysans lyciens (VI, 313-381) », dans R. Mathe (dir.), *Humour et imaginaire : actes du IV<sup>e</sup> colloque du Centre d'Étude et de Recherches sur les Littératures de l'Imaginaire*, Limoge, U. E. R des Lettres et des Sciences Humaines, 1984, p. 11-25.

FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957, 383 pages.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, 265 pages.

\_\_\_\_\_, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007 [1972], 285 pages.

\_\_\_\_\_, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 2007 [1983], 144 pages.

\_\_\_\_\_, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 388 pages.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens : essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, 314 pages.

HAMON, Philippe, « Note sur les notions de norme et de lisibilité en linguistique », dans *Littérature*, vol. 14, 1974, p. 114-122.

\_\_\_\_\_, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996, 159 pages.

HORVATH, Christina, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, 260 pages.

JERUSALEM, Christine, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, 230 pages.

JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, 192 pages.

\_\_\_\_\_, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 171 pages.

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « De la subjectivité dans le langage : quelques-uns de ses lieux d'inscription », dans *L'énonciation*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 39-162.
- LAROCHE, Maximilien, *Contribution à l'étude du réalisme merveilleux*, Sainte-Foy, GRELCA, 1987, 154 pages.
- MERCIER, Andrée, *L'incertitude narrative dans quatre contes de Jacques Ferron*, Québec, Nota Bene, 1998, 168 pages.
- MOTTE, Warren, *Fables of the Novel, French Fiction Since 1990*, Illinois, Dalkey Archive Press, 2003, 242 pages.
- NAVARRI, Roger, *Écritures de l'objet*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 3-8.
- PRINCE, Gerald, « Introduction à l'étude du narrataire », dans *Poétique*, no 14, 1973, p. 178-196.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, traductions de Marguerite Derrida, Claude Kahn et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, 170 pages.
- PASKOW, Alan, *The Paradoxes of Art: a Phenomenological Investigation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, 260 pages.
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, 204 pages.
- RICÉUR, Paul, « La fonction narrative », dans Dorian Tiffeneau (dir.), *La narrativité*, Paris, Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, p. 49-68.
- ROH, Franz, « Magic Realism: Post-Expressionism », dans Wendy B. Faris et Lois Parkinson Zamora (dir.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham N.C., Duke University Press, 2005, p. 15-32.
- ROUSSOS, Katherine, *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, L'Harmattan, 2007, 251 pages.
- RYAN, Marie-Laure, « The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors », dans *Style*, vol. 26, no 3, automne 1992, p. 368- 388.
- SAÏDAH, Jean-Pierre, « La canne, le pantoufle et le parapluie », dans Roger NAVARRI (dir.), *Écritures de l'objet*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 9-40.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, 373 pages.



SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du texte au genre : notes sur la problématique générique », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 179-205.

SCHEEL, Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, 256 pages.

SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, 347 pages.

SCHOOTS, Fieke, « Passer en douce à la douane » : *l'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1997, 232 pages.

TAKOLANDER, Maria, *Catching Butterflies: Bringing Magical Realism to Ground*, Bern, Peter Lang, 2007, 365 pages.

TAMBLING, Jeremy, *Allegory*, New York NY, Routledge, 2009, 192 pages.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 188 pages.

VERCIER, Bruno, et Dominique VIART, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005, 244 pages.

VITOUX, Pierre, « Le jeu de la focalisation », dans *Poétique*, no 51, septembre 1982, p. 359-368.

WALTON, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1990, 450 pages.

WEINRICH, Harald, *Le temps*, Paris, Seuil, 1964, 330 pages.

WILSON, Rawdon, « The Metamorphoses of Fictional Space : Magical Realism », dans Wendy B. Faris et Lois Parkinson Zamora, *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham N.C., Duke University Press, 1995, p. 209-233.

## **6. AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES MENTIONNÉES**

KAFKA, Franz, « Préparatifs de noce à la campagne », dans *Œuvres complètes II*, traduction par Claude DAVID, Marthe ROBERT et Alexandre Vialette, Paris, Gallimard, 1980, p. 79-99.

\_\_\_\_\_, *La métamorphose*, traduit par Alexandre Vialette, Paris, Gallimard, 1982, 189 pages.

EURIPIDE, « Médée », dans *Euripide : Tome I*, traduit par Louis Méridier, Paris, Belles Lettres, 1925, p. 123-176.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction par Joseph Chamonard, Paris, GF-Flammarion, 1966, 504 pages.

MARQUEZ, Gabriel Garcia, *Cent ans de solitude*, traduit par Claude et Carmen Durand, Paris, Seuil, 2006, 461 pages.