



HAL
open science

Le schème du désordre à l'épreuve des textes romanesques de Marie Darrieussecq

Claude Dédomon

► **To cite this version:**

Claude Dédomon. Le schème du désordre à l'épreuve des textes romanesques de Marie Darrieussecq. Loxias, 2010, Doctoriales VII, 30. hal-04569901

HAL Id: hal-04569901

<https://hal.science/hal-04569901v1>

Submitted on 25 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Le schème du désordre à l'épreuve des textes romanesques de Marie Darrieussecq

Claude Dédomon

Résumé

Cet article se propose d'analyser le mode selon lequel opère le schème du désordre dans le régime de la fiction de Marie Darrieussecq. Dans la pratique textuelle de cette romancière, la discontinuité régit tous les éléments de la narration, notamment à travers la complexification de la voix narrative mais aussi, et surtout, dans l'hétérogénéité compositionnelle d'une écriture mêlant des matériaux de toutes sortes. La mobilisation de toutes ces ressources auxquelles s'ajoutent une ponctuation excessive et une gestion anarchique de l'espace textuel créent une prose haletante dont les contours restent flous et indéterminés. L'objectif d'une telle turbulence est de contester les grands récits fondateurs et d'ouvrir les romans pour en libérer des potentialités insoupçonnées.

Mots-clés

désordre, hybridité, turbulence, polyphonie, hétérogénéité

This article is an analysis of the way disorder view is presented in Darrieussecq fictitious regime. In this novelist's textual practice, there is a kind of discontinuity in all the narrative items, particularly through the complex of the narrative voice as well as the assorted handwriting using together devices of every sorts. The mobilization of all these resources combined with an excessive punctuation and the textual space mismanagement cause a panting prose with blurred and undetermined outlines. The aim of such a turbulence is to contest the great founding writings, to open novels and set the unsuspected potentialities free.

disorder, turbulence, heterogeneity, polyphony, hybridity

Marie Darrieussecq est une écrivaine française qui s'est fait remarquer par son hardiesse et sa liberté de création. À la recherche de nouvelles formes d'écriture, cette jeune romancière remet en question, avec beaucoup d'audace, les institutions littéraires traditionnelles en transformant de façon radicale les codes et techniques romanesques. C'est par le recours au schème du « désordre » qu'elle parvient à montrer la crise de la culture ou celle de la représentation en vogue dans nos sociétés contemporaines. À travers ce modèle opérant que certains théoriciens nomment « turbulence » (Marc Gontard¹), « fractale » (Benoît Mandelbrot²), « déconstruction » (Jacques Derrida³), Marie Darrieussecq tente de faire exploser, de

¹ Marc Gontard, *Le Moi étrange : littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

² Benoît Mandelbrot, *Les objets fractals*, [1975], Paris, Flammarion, 1995, « Champs ».

³ L'expression a été utilisée pour la première fois dans son ouvrage *De la grammatologie* (1967). On se référera aussi à *L'écriture et la différence* (1967) et *La dissémination* (1972) où il donne plus de flexibilité au concept.

dynamiter ou de casser la forme et les genres, de bousculer la langue afin de produire une écriture foncièrement excentrique.

Cette réflexion s'évertuera à mettre en évidence quelques pratiques génératrices de chaos ou de morcellement de l'écriture, quelques figures d'intégration du désordre dans la production romanesque de l'auteur.

I/ L'aventure de la voix : dissonance et discordance au cœur de la narration

Marie Darrieussecq accorde une attention particulière à la voix narrative. Pour écrire ses romans, elle cherche, comme elle le dit au cours d'un entretien⁴, la voix qui va porter ou prendre en charge le livre. Cette recherche la conduit bien souvent à écrire soit des romans à la première personne, soit des romans à la troisième personne, soit des romans où la première, la deuxième et la troisième personnes se juxtaposent, alternent et se chevauchent. Mais quand on passe d'un cas à un autre, l'on est généralement confronté à des voix qui se complexifient, qui se chargent d'échos et de bruits divers. La construction de ces voix s'appuie sur le principe bakhtinien du plurilinguisme selon lequel

dans la composition de presque chaque énoncé de l'homme social, depuis la courte réplique du dialogue familier jusqu'aux grandes œuvres verbales idéologiques (littéraires, scientifiques et autres), il existe, sous une forme avouée ou cachée, une part notable de paroles notoirement « étrangères », transmises par tel ou tel procédé. Dans le champ quasiment de chaque énoncé a lieu une interaction tendue, un conflit entre sa parole à soi et celle de « l'autre », un processus de délimitation ou d'éclairage dialogique mutuel⁵.

Ainsi, les voix narratives, dans la pratique romanesque de Darrieussecq, se nourrissent et s'enrichissent non seulement d'autres énoncés mais aussi, et surtout, de la voix des autres.

Dans un même texte, le lecteur est confronté à plusieurs sous-voix et tonalités qui se mêlent à la voix principale. Il peut y avoir plusieurs tonalités comme le comique, le pathétique, le lyrisme, le tragique qui se croisent et s'annulent pour donner lieu à une absence globale de tonalité. Dans *Truismes*, par exemple, la voix de la narratrice homodiégétique s'enrichit et se complexifie à travers la reprise du discours de ses interlocuteurs, de son entourage, et de clichés. Ces paroles rapportées directement ou indirectement sont mises typographiquement en relief par l'italique et les guillemets. Mais les paroles qui retiennent l'attention ici sont celles qui s'intègrent parfaitement à la syntaxe de la phrase ou à la voix qui les contient. La rencontre de ces voix conduit, dans bien des cas, à une dissonance ou à un écart dans l'énonciation. C'est

⁴ Marie Darrieussecq, « Comment j'écris », entretien réalisé par Jean-Marc Terrasse en juin 2003, publié dans le volume dirigé par Paul Gifford et Marion Schmid, *La Création en acte*, Amsterdam, Rodopi 2003.

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1981, p. 172.

le cas dans l'exemple qui suit : « D'ailleurs cette phrase elle me paraissait d'un tantinet *subversive* comme on disait dans le journal que j'avais lu⁶ ».

Ainsi qu'il apparaît, l'adjectif « *subversive* », en italique, s'intègre parfaitement à la syntaxe de la phrase où il figure, à la voix qui le cite. Il est accompagné d'un commentaire métalinguistique dont la prise en charge est, par excellence, le moyen de faire entendre la voix de l'autre ou de l'interlocuteur, surtout celle des corrompus, des autorités et des journalistes, qui refusent d'accepter un livre dont le contenu indexe leurs pratiques malsaines et fait appel à une prise de conscience.

En mettant ce mot en italique, la narratrice se contente, en effet, d'attirer l'attention du lecteur sur le fait que le mot n'est pas de sa responsabilité mais qu'il relève plutôt de la propagande gouvernementale. Cette modalisation autonymique indique ainsi un écart entre les co-énonciateurs, une non coïncidence dans l'interlocution. En d'autres termes, l'adjectif «subversive» devient le lieu discursif où se disputent deux voix, celle de l'instance citante qui l'intègre au discours et celle de l'instance citée.

Cette forme dialogique du discours à dissonance marquée se manifeste aussi à travers les relations narrateur/narrataire, notamment lorsque la voix narrative multiplie les réponses, les répétitions, les avertissements, les stratégies argumentatives pour satisfaire les exigences d'un narrataire contestataire, qui prend ses distances par rapport à la diégèse, c'est-à-dire l'histoire narrée. Ainsi, face au caractère grossier, impudique et étrange de l'histoire racontée par la narratrice de *Truismes*, face à ces histoires de sexe, de cannibalisme et de mysticisme, l'instance réceptrice marque formellement sa désapprobation, sa distance, tout à fait légitime au regard de la haute et noble opinion qu'elle se fait de sa société. La tension narrative qui structure le récit s'observe dans la multiplication des performatifs véridictoriaux («je vous jure», «vous ne me croirez pas») dont l'intérêt réside dans l'évitement de la rebuffade, celle qui remet en cause la véracité de l'histoire.

Parfois, il arrive que la voix narrative se fasse expulser de l'univers fictionnel par une voix qui lui est supérieure, comme c'est le cas dans *White* où les narrateurs-fantômes font l'objet d'expulsion par des «forces centrifuges» pour laisser la place à une simple voix ou une voix quelconque pour mener la narration à son terme. En complexifiant la voix, il ne s'agit plus pour Darrieussecq de présenter un cadre narratif bien fait, une narration à structure linéaire ; il s'agit plutôt, pour elle, de faire apparaître des tensions entre des points de vue afin de subvertir l'autorité de la voix narrative, de remettre en question la vision totalisante du texte. Le désordre textuel se lit ainsi dans la pluralité des voix, des voix qui se contredisent et se brouillent dans les méandres d'un récit dont les contours restent flous et indéterminés par le jeu que la romancière instaure dans la prise de parole. Il s'agit, pour l'essentiel, d'une prise de parole qui se fait de façon brutale et anarchique dans la mesure où le lecteur passe d'une voix à une autre, d'un point de vue à un autre sans savoir exactement la perspective qui oriente la narration. Le jeu sur les pronoms (je/tu/il) contribue à

⁶ Marie Darrieussecq, *Truismes*, Paris, P.O.L., 1996, p. 100.

renforcer ce sentiment de flottement, de confusion et d'incohérence dans le système narratif.

C'est dans *Bref séjour chez les vivants* qu'elle réussit parfaitement cette technique de brouillage narratif, notamment lorsqu'elle élabore des séquences à la première personne et à la troisième personne, qui se juxtaposent et s'entrelacent pour produire ou pour exhiber la voix de six personnages. Le procédé lui permet d'abolir les frontières entre les niveaux narratifs ; ce qui crée chez le lecteur une difficulté à relier les fils parce qu'il faut un certain temps pour savoir effectivement avec qui on est, où on est et à quel temps éventuel on est. Darrieussecq, elle-même, est consciente de cette difficulté quand elle écrit :

Si je dois être parfaitement honnête, moi-même en écrivant *Bref séjour chez les vivants*, je me perdais. Donc en tête de page, quand je démarre la voix de quelqu'un, très souvent j'écris son nom [...] j'avais besoin de savoir tout de suite dans la tête de quel personnage j'étais⁷

Ainsi qu'il apparaît, la romancière a recours à la plurivocalité comme stratégie pour bouleverser l'ordre normal de la narration. Ce procédé se manifeste comme une forme qui met en scène une contradiction, une confrontation des points de vue. Cependant, les nombreuses ruptures ou discontinuités observées sont généralement attribuables au monologue intérieur et ses variantes. Ces récits de pensées fonctionnent pour la plupart comme des digressions, comme de longues énumérations qui ignorent le principe de causalité et évincent la phrase et le récit ordonné. Dans cette optique, il convient de faire remarquer que ce qui se cache derrière le rideau du monologue intérieur (un foisonnement d'images, de sensations, de sentiments, de souvenirs) est de nature à défier la logique de la composition narrative d'autant plus que les narrateurs-personnages ne se contentent que de donner leurs impressions, leurs sentiments et non de raconter une histoire en bonne et due forme à la manière des romanciers traditionnels. Mais, c'est surtout avec les techniques de la rétrospection que la question de l'ordre ou de la disposition chronologique se trouve abandonnée au profit d'un type de narration alternative et régressive, multipliant les étagements, les renversements et les va-et-vient temporels. Ainsi, les romans de Darrieussecq se présentent comme des modèles de complexité qui entraînent inéluctablement des modulations génériques et une construction fictionnelle hétérogène.

II/ Une hétérogénéité compositionnelle ou la fabrique de l'informe

La production romanesque de Darrieussecq est le lieu par excellence de la fabrique de l'informe. Le plaisir de son écriture tient sa spécificité de cette jouissance d'ordre esthétique qui conduit au délire de la forme. Ce délire se manifeste, dans un premier temps, à travers une écriture qui éclate les frontières

⁷ Marie Darrieussecq, « Comment j'écris », entretien réalisé par Jean-Marc Terrasse en juin 2003, publié dans le volume dirigé par Paul Gifford et Marion Schmid, *La Création en acte*, Amsterdam, Rodopi, 2003, p. 263.

internes du genre romanesque, absorbant la science-fiction et le fantastique, comme ses frontières externes, absorbant ainsi l'autobiographie et le journal intime. Cette hybridation générique induit une intense interaction dialogique attribuable à l'hybridation parodique et favorise l'éclosion d'une écriture transgressive fondée non seulement sur le brouillage, par exemple, des limites entre fiction et autobiographie, entre science et fiction mais aussi, et surtout, sur la narrativisation d'images visuelles fixes (photographie, carte postale, affiche) et mobiles (image cinématographique). Cette seconde forme d'hybridation se réalise pleinement par le truchement de la technique de mise en abyme, un procédé qui veille à l'actualisation scripturale des images, à leur transformation en « objet-texte-iconique ». La recodification de ces images dans le tissu fictionnel pose le problème du descriptif contemporain et partant, du rapport de la narration à la fiction d'autant plus que la description de ces images crée autant de saillances fictionnelles dont la combinatoire détruit toute chronologie de la fiction. En d'autres termes, la description des photographies, des cartes postales, des affiches et des images cinématographiques immobilise le récit et introduit le discontinu dans la narration. Ce qui est nouveau ou postmoderne dans cette pratique descriptive, c'est son goût marqué par tout ce qui est visible et perceptible, abîmant ainsi le récit par la prolifération de détails. Une telle accumulation permet au lecteur d'évoluer dans un environnement artificiel et virtuel, un cadre où tout est truqué, modifié et recyclé, un univers où la simulation est permanente. Cette nette préférence pour « l'infinitésimal », finit par problématiser l'activité de la lecture en exhibant, notamment, les codes régissant l'univers de la description. Ginette Michaud indique à ce propos « qu'il s'agit plutôt d'une miniaturisation généralisée du regard qui engage le lecteur à changer d'échelle, à regarder de près et *lentement* son objet de lecture, ce qui l'oblige notamment à le grossir considérablement⁸ ». Ainsi, le descriptif contemporain oblige le lecteur à modifier ses habitudes de lecture, à transformer sa manière de lire ou de décoder les textes en raison des nombreux artifices qui finissent par déréaliser cette kyrielle de référents à l'œuvre dans les récits.

Un autre aspect de l'écriture qui produit un effet massif d'hybridité des formes, d'hétérogénéité discursive et de désordre narratif réside dans les emprunts scientifiques et technologiques. Le discours romanesque est truffé de termes médicaux empruntés soit à la dermatologie, soit à la gynécologie, soit à l'ophtalmologie. La romancière a recours aussi au vocabulaire des sciences exactes – telles que la physique quantique, la physique-chimie, l'astrophysique, la biologie organique – et au vocabulaire technologique, à travers les expressions « satellite, image en 3D, hologramme, téléphone portable... ». En éclatant la structure de la fiction à l'aide du discours scientifique et technologique, les romans de Darrieussecq traduisent ainsi une profonde rupture dans le rapport avec la tradition du fait que les principes hiérarchiques qui sont censés structurer le texte sont abandonnés au profit d'une écriture anarchique qui met tous les éléments sur un même plan.

Cette discontinuité narrative se radicalise avec l'intégration d'éléments hétéroclites comme des articles de journaux, des annonces, des horoscopes, des

⁸ Ginette Michaud, « Récits postmodernes ? », *Études françaises*, 21, 3, 1985-1986, p. 75.

imprimés de consultation ophtalmologique, des lettres, des journaux de bord, des chansons, des textes de dissertation, des graffitis. Ces matériaux pris çà et là sont reproduits de façon mimétique (ou mimesis formelle)⁹ pour produire une mosaïque textuelle dans le texte romanesque. Si cette dernière forme d'hybridation se réalise par une sorte de collage de fragments ou débris préexistants, d'autres, par contre, sont découpés puis accouplés au texte-origine (donc le récit) pour produire une totalité originale. On aboutit, dans ce cas d'espèce, à une forme de recyclage du fragment dont la reproductibilité, par alternance et par dissémination ou dispersion, produit une dislocation ou discontinuité ouvrant la voie à une prolifération multidirectionnelle et simultanée du sens, une structure en réseau ou à un « rhizome¹⁰ », pour employer un terme cher à Deleuze. L'étrangeté des romans émane ainsi de la nature hétéroclite du matériau utilisé et devant cet espace composite, le lecteur s'interroge inlassablement sur la provenance et sur la pertinence des matériaux convoqués et rassemblés, sur la manière d'ordonner ou de lire un texte qui mêle un matériau plus noble, une culture savante à une culture de masse. Analysant le mode d'intégration de ces matériaux dans les textes, Caroline Bayard note que ces éléments « ont été alternativement sédimentés, archéologisés, détournés. Ils reviennent par fragments, ils se refaillent dans le rapiécage, le recyclage, le *patchwork* des créations artistiques¹¹ ».

Dans ce jeu de la mobilité ou du mouvement, les romans de Darrieussecq se révèlent comme une convergence esthétique avec l'époque postmoderne du chaos, du désordre, de l'éternel recommencement, c'est-à-dire une écriture qui s'enroule éternellement sur elle-même, faisant ainsi penser à cette mystérieuse courbe devenue célèbre sous le nom de « L'Attracteur de Lorenz¹² ». La complexité ainsi que le mouvement dynamique et irrégulier qui s'en dégagent, semblent se rapprocher de la théorie de « l'effet papillon » développée par James Gleick au regard de l'instabilité, l'imprévisibilité et la modification des règles de jeu qui y prévalent. Ce théoricien s'appuie sur le principe météorologique selon lequel le plus petit battement d'aile peut provoquer un cyclone. En effet, toute prédiction perdant très vite de sa fiabilité, les erreurs et les incertitudes se multipliant, s'amplifiant en cascade, les spéculations se faisant de plus en plus envahissantes, Gleick fait remarquer que la génération de

⁹ Pour parvenir à un état fragmentaire des romans, Darrieussecq donne l'illusion de fragments de textes perdus en imitant surtout les conventions typographiques. Cette exploitation particulière de la typographie permet de présenter de véritables fragments de textes anciens « collés » dans le tissu romanesque. À propos de cette forme de collage, Sophie Rabau parle de « fragments fabriqués » ou de « l'illusion du fragment ». (« Entre bris et relique : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar », *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du I^{er} Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives, tenu à Barcelone en juin 2001, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, « Études », pp. 23-42.

¹⁰ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, « Critique ».

¹¹ Caroline Bayard, « Le genre et le postmodernisme », *La mort du genre 2*, Actes du colloque tenu à Montréal en octobre 1987, Québec, La nouvelle Barre du jour (nbj), 1989, p. 49.

¹² Il s'agit de spirales à l'intérieur de spirales. Elles s'enroulent éternellement sur elles-mêmes et ressemblent à une face de hibou ou à des ailes de papillon, devenant ainsi un emblème pour les premiers explorateurs du chaos. Lire à propos James Gleick, *La Théorie du chaos*, Paris, Albin Michel, 1989, « Champs », pp. 54-55.

processus turbulents n'est qu'une conséquence logique de cet état du monde¹³. Lyotard, lui, justifie cette fin des certitudes suivant l'argument selon lequel l'impossibilité de décrire de manière exhaustive toutes les conditions initiales a conduit la science à s'intéresser « aux indécidables, aux limites de la précision du contrôle, aux quanta, aux conflits à information non complète, aux 'fracta', aux catastrophes, aux paradoxes pragmatiques¹⁴ ». Et Darrieussecq restitue bien cette réalité à travers une combinaison aléatoire et fractale dans le régime fictionnel. Au lieu de formuler des visions globales ou englobantes, elle s'intéresse plutôt à l'individuel ou au circonstanciel en remplaçant les idéologies par des « petits récits », des bris et débris.

Cette écriture de l'incertain ou cette turbulence qui s'empare des textes ont bien des impacts sur la lisibilité des romans. Elles entraînent non seulement la désintégration du système narratif mais aussi celle du discours au point de faire disparaître le récit, d'exploser la syntaxe. L'intégration d'autres fragments de textes apparaît donc comme une machine perturbante. Bien que ces bris et débris revitalisent ou nourrissent le récit, ils sont aussi pour lui une constante menace d'enlèvement du sens, de la narrativité textuelle et de l'univers diégétique. Dans son analyse sur la stratégie de la forme, Laurent Jenny évoquait déjà les effets perturbateurs de cette pratique sur le récit ; il écrivait à ce propos :

Dès que l'intertextualité est mue par un certain autotélisme, esthétique par exemple, comme certains « récits » surréalistes [...], elle soumet à rude épreuve les cadres narratifs qui lui tiennent de lieu d'alibi. Le déploiement des formes et des écritures abuse de son importance, le récit passe en second plan, tombe en lambeaux, ou, situation plus humiliante encore, n'est plus maintenu à titre de signal stylistique à valeur poétique, mais vidé de fonctionnalité. Le cadre narratif devient pré-texte sur lequel se greffent toutes sortes de discours parasites. L'intertextualité y est alors utilisée comme machine de guerre permettant la désorganisation de l'ordre du récit et la mise en pièces du réalisme (ce qui est un tout)¹⁵.

Si la pratique du fragment construit un univers romanesque hétérogène ou anarchique à travers la prolifération du réel, cette esthétique hyperréaliste pose, dans son déploiement, la question du regard sur nos sociétés contemporaines. Il s'agit d'un regard de la civilisation, de l'image et du spectacle, un regard sensible à l'illusion, à l'artifice, à la réduplication, à la déréalisation, au simulacre, à la spécularité. Ce regard est bien le signe manifeste du désordre ambiant qui règne dans notre monde. Il s'agit, pour l'essentiel, d'une société de crime, de violence, de sexe, de drogue, d'alcool, de corruption, de faussaire, de guerre, de bruits... Et c'est cette débâcle, cette anarchie que tente de restituer Darrieussecq.

¹³ James Gleick, *La Théorie du chaos*, Paris, Albin Michel, 1989, «Champs », p. 41.

¹⁴ Jean-François Lyotard, « La science comme recherche des instabilités », *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 97.

¹⁵ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 269.

III/ La ligne brisée ou l'insaisissable écriture

La section précédente a montré que le roman de Marie Darrieussecq fait éclater ses frontières pour absorber d'autres genres littéraires et paralittéraires. Cet éclectisme s'exacerbe avec l'emploi excessif de la ponctuation et l'investissement anarchique de l'espace textuel.

L'usage que fait la romancière de la ponctuation manifeste son souci de perturber l'ordonnance de la phrase, de rompre avec la logique grammaticale. Ainsi, elle multiplie, de façon anarchique ou aléatoire, les signes comme le point, l'astérisque, la parenthèse, le tiret, les points de suspension. Dans ces conditions, la ponctuation s'avère une complication supplémentaire des opérations linguistiques. Par exemple, le point intervient à n'importe quel moment dans le texte si bien que la lecture se fait de manière hachée, saccadée. Ainsi, dans *Bref séjour chez les vivants*, la lecture est rendue difficile par des phrases elliptiques en raison de l'émiettement du texte par les points, comme dans une communication télégraphique :

Exercice de recrutement. Se mettre à la place de. EXPLORATION
PURE. OBJECTIVITE. Développer possibilité du cerveau. Télépathie.
Téléportation. L'amour à distance. Préviation des séismes et des raz de
marée. Météorologie¹⁶

Outre le point, Darrieussecq utilise aussi d'autres signes comme les parenthèses à l'intérieur des parenthèses pour présenter plusieurs plans de l'objet décrit. Les multiples tirets laissent le lecteur au bord du sens ; les points de suspension révèlent les nombreuses hésitations des personnages ; l'insertion fréquente de barres obliques (*slashes*), véritables entailles textuelles, violentent et hachent le texte et semblent être là pour figurer le fractal ou la turbulence. Ponctuer devient donc une entreprise de sàpe, le lieu où s'inscrit la répudiation de l'ordre. Ainsi, le surcodage de signes de ponctuation, cette surenchère marque une rupture syntaxique et rythmique visant à renforcer le caractère fragmentaire des textes. De toute évidence, on ne peut que rapprocher cette manière d'écrire de la dimension fractale de l'écriture décrite par Jacques Dürrenmatt, notamment celle qui s'élabore à partir du jeu sur la ponctuation ; il écrit à ce propos :

Labiles, fuyants, les « signes » jouent avec les lignes, échantent leurs emplois, naissent sans qu'on sache comment, se combinent, défient les normes qu'on veut leur imposer [...] Instrument ou agent du rythme, du pouvoir, du silence dans toutes leurs dimensions, la ponctuation résiste, réclame qu'on écrive son histoire, qu'on en précise les enjeux, qu'on montre comment ses flottements sont constitutifs de toute interrogation sur la langue, de toute réflexion sur la création littéraire¹⁷.

¹⁶ Marie Darrieussecq, *Bref séjour chez les vivants*, Paris, P.O.L., p. 111.

¹⁷ Cité par Andrée-Anne Kekeh-Dika, « De la nécessité du désordre, ou les enjeux de l'informe dans *The Land of Look Behind* de Michelle Cliff », *Revue française d'études américaines*, n° 96, mai 2003, p. 50.

Tout comme Dürrenmatt, la problématique de la linéarité est au cœur de la réflexion menée par Darrieussecq. Chez cette romancière, l'utilisation erratique de la ponctuation pose des problèmes de rythme et de lisibilité puisque l'écriture elliptique qui s'en dégage, rend la lecture difficile. On aboutit ainsi à une écriture par soustraction, c'est-à-dire une rhétorique de l'absence, avec l'ellipse, l'allusion, la réticence, l'anacoluthie, qui empêche l'évolution de la narration et amplifie le refus de la liaison. Dans ce processus de déliaison, il y a comme un rejet de l'éloquence. Là où le travail de l'écrivain tient de la « prouesse de la langue », celui de Darrieussecq s'observe plutôt dans la « défaillance expressive » ou dans la « menace » des structures syntaxiques des phrases au point que ses textes se trouvent à la lisière du dicible et de l'indicible. Il y a chez elle comme un double mouvement de désignation et de rétention : elle montre et s'arrête sur le bord. Ainsi, plutôt que d'une poétique de la suggestion, héritée de Mallarmé, il conviendrait à son propos de parler d'une poétique de l'allusion et de l'éლისion.

Dans sa pratique textuelle, la linéarité textuelle est aussi remise en question par la disposition des mots, des lignes, des textes sur la page. L'auteur introduit des alignements verticaux qui donnent au texte une allure de catalogue, de guide chronologique, de calendrier, d'agenda. Mais ce qui est intéressant dans cette disposition verticale, c'est que, à l'évidence, plus aucune règle syntaxique ne régit l'ordre des mots comme c'est le cas dans le passage suivant :

Étouffant eau dans les poumons
Seul
Tout petit
Étonné
Étonné qu'on ait pu le laisser si seul¹⁸

Brisant l'unité syntaxique de la phrase par la disposition des mots selon l'axe vertical, la romancière accorde ici une valeur spéciale aux mots placés les uns sous les autres, dont le pouvoir de suggestion dépasse celui de la phrase. Ainsi, les mots ou expressions « seul », « tout petit », « étonné », libérés des contraintes de la linéarité et isolés, sont mis en valeur tout en mettant en relief la responsabilité de la famille dans la mort de cet enfant mort noyé. Dans cette perspective, il faut saisir cette gestion de l'espace textuel comme un arrêt dans le mouvement de la ligne, comme un plan géométrique qui se lit dans le rapport horizontal/vertical :

Renoncer à la ligne, au vecteur horizontal, pour choisir l'axe vertical, celui du paradigme, c'est déjouer de façon concrète les lois d'enchaînement du discours, c'est ouvrir une brèche sensible dans l'ordre du temps narré¹⁹.

Ecrire revient donc chez Darrieussecq à une sorte de progression dans l'espace, une sorte de conquête de l'espace plastique où la disjonction est reine : lambeaux de phrases, paragraphes orphelins, mots isolés, parties dépareillées se côtoient. Une

¹⁸ Marie Darrieussecq, *Bref séjour chez les vivants*, Paris, P.O.L., p. 166.

¹⁹ Claude Cavallero, *J.-M. Le Clézio ou Les Marges du roman*, Thèse nouveau régime, Université de Rennes 2, 1992, p. 401.

telle plasticité, dont l'organisation se fait autour de nombreux blancs formels, syntaxiques et narratifs, met le lecteur à rude contribution. Il est privé d'informations essentielles en raison du régime fragmentaire de l'écriture, qui l'oblige à reconstituer des liens entre les parties dépareillées, à inventer les événements passés sous silence et à terminer les phrases inachevées. Ainsi, l'écriture de Darrieussecq se construit sur la base du code herméneutique²⁰ dont la figure emblématique est, selon Roland Barthes, la réticence ou cette rhétorique de l'absence évoquée un peu plus haut :

le code herméneutique [...] doit disposer dans le flux du discours des retards (chicanes, arrêts, dévoiements) ; sa structure est essentiellement réactive, car il oppose à l'avancée inéluctable du langage un jeu échelonné d'arrêts : c'est, entre la question et la réponse, tout un espace dilatoire, dont l'emblème pourrait être la « réticence », cette figure rhétorique qui interrompt la phrase, la suspend et la dévie [...] ²¹.

Par rapport à ces arrêts intempestifs dans l'ordre du temps narré, à ce processus de délinéarisation de l'écriture, la critique a généralement taxé l'écriture de Marie Darrieussecq d'illisible. On doit en grande partie ce reproche à une voix narrative frénétique omniprésente qui, dans son déploiement, se caractérise par un langage minimaliste, une ouverture foncière, un dépouillement si extrême que l'écriture touche au silence, à l'indicible. Mais un regard attentif sur l'évolution de cette pratique n'exclut pas de signaler que les nombreux lieux d'indétermination qui s'y manifestent, apparaissent comme des lieux privilégiés où l'écriture s'abyme pour finalement recomposer ce qu'elle prétendait fuir car, comme le dit Barthes, « le langage littéraire ne se soutient que pour mieux chanter sa nécessité de mourir²² ».

Par exemple, si dans *Bref séjour chez les vivants* la syntaxe du désordre ou la désintégration du langage ne conduit qu'à un silence de l'écriture, c'est bien finalement pour révéler l'angoisse existentielle des personnages se résumant exclusivement dans le divorce des parents, la dispersion familiale et la mort du petit frère. Quant à *White*, la mise en relation des fragments ou paragraphes dépareillés annonce progressivement l'union ou l'amour qui va naître entre Edmée Blanco et Peter, les deux personnages principaux.

On voit très bien que les romans révèlent une structure qui se dissimule dans un flot de données incohérentes. Le chaos finit par s'organiser spontanément en structures. Un ordre est alors déguisé dans ce désordre apparent. Dans ces conditions, il ne faut pas voir une opposition entre ordre et désordre mais plutôt une complémentarité entre les deux.

²⁰ Pour R. Barthes, le code herméneutique est l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse ; ou encore : de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement. (*S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 82).

²¹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 24.

²² Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, « Points », p. 55.

Conclusion

Les romans de Darrieussecq se détachent des normes canoniques pour épouser les techniques d'une écriture foncièrement turbulente et fractale. Ces procédés qui rendent opératoire le schème du désordre ou du chaos dans ses œuvres se résument aux notions d'hybridité et de polyphonie, au décloisonnement des formes du genre romanesque, à la pratique du fragment, au surcodage de la ponctuation et à la disposition des textes sur la page. Avec ces procédés, les textes s'emballent et basculent du côté d'une langue haletante, chaotique, d'une masse textuelle désorganisée ou inorganisée, du côté du mouvant, de l'informe afin de montrer les effets d'une écriture insaisissable, une écriture où le sens se trouve partout. Il s'agit, pour cette romancière, d'ouvrir la littérature pour en libérer des potentialités insoupçonnées.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1981

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, « Points »

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, « Points »

BAYARD Caroline, « Le genre et le postmodernisme », *La mort du genre 2*, Actes du colloque tenu à Montréal en octobre 1987, Québec, La nouvelle Barre du jour (nbj), 1989

CAVALLERO Claude, *J.-M. LeClézio ou Les Marges du roman*, Thèse nouveau régime, sous la direction de Francine Dugast, Université de Rennes 2, 1992

GBANOU Sélom Komlan, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n° 75, 2004, pp. 83-105

GERVAIS Bertrand, « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, 1999, pp. 53-70

GLEICK James, *La Théorie du chaos*, Paris, Albin Michel, 1989, «Champs »

KEKEH-DIKA Andrée-Anne, « De la nécessité du désordre, ou les enjeux de l'informe dans *The Land of Look Behind* de Michelle Cliff », *Revue française d'études américaines* n° 96, mai 2003, pp. 47-59

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979

MICHAUD Ginette, *Récits postmodernes ?*, *Études françaises*, 21, 3, 1985-1986, p. 75

MORTIMER Armine Kotin, « L'écriture par soustraction : le manuscrit du *Plaisir du texte* », *Études françaises*, vol. 30, n° 3, 1994, pp. 149-172

Enseignant-chercheur au Département de Lettres Modernes à l'Université de Bouaké (Côte d'Ivoire), **Claude Dédomon** est spécialiste de littérature française et s'intéresse particulièrement à l'extrême contemporain, aux nouvelles formes d'écriture romanesque. Sur la romancière française, Marie Darrieussecq, il a écrit trois articles dont le premier, intitulé « Marie Darrieussecq : un écrivain novateur », a été publié dans la revue *En-Quête* n° 21 (premier semestre 2009) de l'UFR Langues Littératures et Civilisations de l'Université de Cocody (Abidjan). Les deux autres (« Rester femme malgré tout ou la quête d'une identité féminine » et « Le travail de l'espace ou penser le monde autrement dans *Bref séjour chez les vivants* ») sont à paraître dans la

revue *Communication interculturelle et littérature* de la Faculté des
Lettres, Université « Dunărea de Jos » de Galati, Roumanie.