

## Énonciations animales dans l'œuvre de Marie Darrieussecq

(Communication au colloque de Metz du 26 janvier 2018, texte paru dans *L'écriture « entre deux mondes »* de Marie Darrieussecq, Dijon, EUD, 2019, p. 39-52).

Invention narrative et scénographie énonciative apparaissent étroitement liées dans la poétique de Darrieussecq. L'auteure déclare : « [...] je me fais une haute idée de la fiction et de l'imaginaire : il s'agit de développer la capacité de se mettre dans la peau d'un autre<sup>1</sup> ». Cette ambition explique l'importance dans son œuvre de techniques d'écriture comme la focalisation interne et le discours indirect libre qui sont autant de tentatives d'incursions dans l'esprit et les pensées intimes des personnages, mais aussi dans leur corps. De fait, un des terrains d'exploration narrative privilégiés chez Darrieussecq semble bien être celui des états mentaux non linguistiques provoqués par des états de conscience limite ou des expériences mentales infra-verbales dominées par les émotions et les sensations<sup>2</sup>. Or, s'il est un type d'expériences non linguistiques par définition, ce sont celles qui prennent pour centre de perception un animal. S'imaginer dans la peau d'un animal ne se limite pas à la mise en récit de fantasmes de métamorphose comme Marie Darrieussecq s'y était essayée dans *Truismes*, son premier roman. L'expérience relève plus généralement d'une sorte d'exercice mental, tel que l'envisage la narratrice du *Pays* : « Elle essaie de faire un pas hors de sa peau, de respirer avec d'autres poumons. Trouver des chemins sous l'écorce, dans l'herbe, dans d'autres devenirs. Elle voudrait entrer dans les arbres, dans les autres. Comprendre, connaître : se déplacer dans les corps. Un travail de l'imagination »<sup>3</sup>.

La tentation d'un devenir-animal se matérialise dans l'œuvre par des tentatives de projection imaginaire dans une subjectivité animale : chat, chien, mais aussi mouche, veau, koala, wombat, ours endormi, requin, anémone de mer, crabe, bigorneau ou encore bernard-l'ermite. Mais comment rendre compte verbalement d'une subjectivité non-humaine sans la trahir ? Quelle langue employer pour traduire littérairement ce que seraient les pensées d'un animal ? C'est donc sous l'angle du paradoxe énonciatif qu'on abordera le défi narratif que représentent de telles incursions mentales dans des esprits et des corps non humains<sup>4</sup>. Marie Darrieussecq reconnaît combien les défis narratifs et énonciatifs motivent son travail d'écriture. Elle déclare : « je cours après quelque chose d'impossible dans cette zone où il n'y a pas de mots », et ajoute : « On peut toujours grignoter sur l'indicible : c'est le travail de la littérature, qui n'est finalement pas autre chose [...] Mettre des mots où il n'y en a pas, où il n'y en pas encore »<sup>5</sup>.

Après avoir montré comment le souci de *l'autre* animal se manifeste linguistiquement sous la forme d'interrogations récurrentes et par la formulation d'hypothèses sur ce que pourrait être un point de vue animal sur le monde, quelques études de cas sur des extraits empruntés principalement au *Mal de Mer*<sup>6</sup> et à *Bref séjour chez les vivants*<sup>7</sup> nous permettront d'analyser le statut énonciatif des séquences textuelles

<sup>1</sup> « La peau sur les mots », entretien avec Nathalie Crom, *Télérama*, 24/8/2007.

<sup>2</sup> Voir Simon Kemp, « Darrieussecq's Mind », *French Studies*, 62-4, 2007, p. 429-441.

<sup>3</sup> Marie Darrieussecq, *Le Pays*, Paris, POL, 2005, p. 75.

<sup>4</sup> Pour les effets de défamiliarisation et de déterritorialisation de ces projections imaginaires, voir Anne Simon, « Marie Darrieussecq ou la plongée dans les mondes animaux », *Dalhousie French Studies*, Vol. 98, Spring 2012, p. 77-87 ; « Déterritorialisations de Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies*, Vol. 93, Winter 2010, p. 17-26. Sur les animaux chez Darrieussecq, voir aussi Colette Trout, *Darrieussecq ou Voir le monde à neuf*, Rodopi, 2016 et Simon Kemp, « Comment peut-on être cochon ? darwinisme et conscience chez Marie Darrieussecq », Actes du Colloque « Précisions sur les sciences », 4 mai 2017, Reid Hall, University of Kent, Paris, à paraître.

<sup>5</sup> Entretien du 14/06/2010 avec Nelly Kapriélian au Centre Georges Pompidou, Paris. Marie Darrieussecq ; Nelly Kapriélian. *Écrire, écrire, pourquoi ? Marie Darrieussecq : Entretien avec Nelly Kapriélian*. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010.

<sup>6</sup> Marie Darrieussecq, *Le Mal de mer*, Paris, POL, 1999. Désormais *MM*.

<sup>7</sup> Marie Darrieussecq, *Bref séjour chez les vivants*, Paris, POL, 2001. Désormais *BS*.

centrées sur un point de vue animal et d'en interroger les effets esthétiques propres. Ce faisant, il s'agira de montrer comment cette « écriture entre deux mondes » – les mondes humain et non-humain – esquisse un renouvellement du romanesque contemporain en proposant l'exploration fictionnelle de nouveaux territoires mentaux et de nouveaux points de vue sur le monde.

## 1. Des intériorités inaccessibles ?

« Si l'Histoire essaie d'annuler les effets de subjectivité, le roman les affirme, les désire, n'existe que par eux. »  
(*Rapport de police*, 295)<sup>8</sup>

### 1.1. Interrogatives : comment les animaux voient-ils le monde ?

L'œuvre de Marie Darrieussecq est traversée par une interrogation récurrente : que voient, que sentent les autres ? La narratrice de *Naissance des fantômes*, dont le mari a mystérieusement disparu, rêve en ces termes d'une entente idéale : « Nous verrions les mêmes couleurs, les mêmes formes, et je cesserais de me demander si mon mari (si les chats, les oiseaux, les poissons et les mouches aux yeux à facettes) sentait et voyait tout de même ce que moi je sentais et voyais. » (*NF*, 142<sup>9</sup>). Ce questionnement sur la perception que les autres ont du monde englobe les animaux, et le motif devient récurrent dans le roman suivant, *Bref séjour chez les vivants* (2001)<sup>10</sup>. L'incidence de la dimension physiologique de la perception sur les représentations que l'on se fait du monde est au cœur de ces interrogations<sup>11</sup> : « La pieuvre et le cochon ont les yeux les plus proches de l'homme – voient-ils le monde comme nous, ses lignes, ses couleurs ? » (*BS*, 36). Marque d'une curiosité à l'égard des espaces mentaux animaux, ces interrogatives ont en commun de rester sans réponse : elles n'ont pas prétention à pénétrer leur mystère. En revanche, ces questionnements sont aussi un programme d'écriture : « Il faudrait décrire ça. Ou voir le monde à la façon des mouches, des araignées, des vaches, des platypus. » (*BS*, 178-179). L'énigme d'une saisie autre du monde passe enfin par celle, cruciale, de ce que ces autres « diraient » s'ils avaient la parole : « Et Chocolat, sa laisse autour du cou, le poil crotté, l'œil un peu fou, qu'aurait-il eu à raconter ? » (*BS*, 220)<sup>12</sup>. L'irréel (« qu'aurait-il eu à raconter ? ») n'affecte pas tant l'hypothèse d'une pensée animale que la possibilité d'y accéder : « Mais le chien gardait ses secrets. Il aurait fallu disséquer sa cervelle, déplisser son cortex pour le projeter sur un écran : or ça n'était pas possible. La boîte crânienne du chien : un coffre-fort, une tombe. » (*BS*, 220. Soulignements de l'auteur). Reste donc à l'imaginer.

### 1.2. Hypothèses : imaginer les pensées d'un animal

---

<sup>8</sup> Marie Darrieussecq, *Rapport de police*, Essai, Paris, POL, 2010.

<sup>9</sup> Une variante de cette citation est reprise en clôture du livre, p. 158.

<sup>10</sup> Cf « Le soleil poudreux de l'après-midi. Les nappes vert pâle. Le soleil poudreux, la myopie peut-être, comment savoir ce que voient les autres ? » s'interroge Nore. (*BS*, 144).

<sup>11</sup> Cf par exemple : « cet homme à la main greffée, une main de peintre, de pianiste, de voleur, ou des bottes de chat botté, greffe de vitesse, et si on greffe les yeux du mort, que voit-on, quels fantômes, quel rêve éveillé ? » (*BS*, 44) Ainsi des particularités physiques du cyclope ou de l'aveugle de naissance : « Comment voit le cyclope ? Au centre du cerveau ? Unique nerf optique ? Et aussi : un aveugle-né qui a appris à distinguer, au toucher, une sphère d'un cube, la reconnaîtra-t-il à l'œil nu une fois la vue recouvrée ? » (*BS*, 140).

<sup>12</sup> Cf « Si les muscles de la bouche mûrissaient plus tôt, se coordonnaient plus tôt (comme ceux de la main), le bébé parlerait-il plus tôt ? Je me demande ce qu'il dirait. » (*Le Bébé*, Paris, POL, 2002, p. 70)

Les personnages des romans de Marie Darrieussecq sont fréquemment en proie à la tentation d'un devenir-animal. Leurs expériences d'identifications fantasmatiques prennent la forme de rêveries, tel ce rêve éveillé de Nore<sup>13</sup> :

Je me réveille chat, et je n'ai plus qu'à descendre quémander ma pâtée, après avoir rêvé ma vie d'humain... le courant bleu au large sur la... verte... il verrait quoi, une étendue hostile et pas d'ombre. Le sable, mou sous les pattes. Les algues à odeur de poisson. (BS, 206).

Grâce à l'énallage temporelle-modale qui détourne le présent de l'indicatif de ses valeurs conventionnelles, ce qui n'est qu'imaginaire est présenté comme vrai dans le monde actuel de l'énonciateur (« je me réveille chat »). En revanche, la teneur de la vision féline est modalisée par une forme interrogative au conditionnel (« il verrait quoi »). Ce n'est donc qu'à titre d'hypothèse que la plage, reconfigurée en données tactiles et olfactives, est appréhendée à l'aune des préoccupations supposées d'un chat (odeur de poisson) et évaluée comme une « étendue hostile ». Observant elle aussi le chat familial, le personnage de la mère est en proie à la même tentation : « Atterrir au centre du cerveau du chat. Voir le monde en noir et blanc avec des taches rouges. Rechercher la chaleur, éviter la pluie. Mâcher des herbes dépuratives, faire la chasse aux parasites. » (BS, 61-62). Davantage que l'expression du souhait, le mode infinitif établit l'absence d'actualisation temporelle d'un hors-temps. Ce hors-temps est celui de la fictivité du fantasme mais correspond également à une temporalité animale volontiers vulgarisée comme se limitant au présent immédiat et centrée sur la satisfaction des besoins corporels – en quoi réside la tentation de la mère d'une existence animale qui la délivrerait du poids du souvenir de son enfant mort comme du souci de l'avenir. La sœur Jeanne connaît significativement la même tentation de fuite hors de la condition humaine : « Les koalas en Australie dorment vingt-trois heures par jour, et pas de prédateur, tendre la main vers les feuilles d'eucalyptus, mâcher, se rendormir. » (BS, 101-102). La forme nominale du verbe potentialise le procès verbal et le rend apte à se doter de différentes valeurs (souhait, auto-injonction, omnitemporalité, pure virtualité...) ainsi qu'à admettre différents sujets puisqu'il n'est plus marqué par l'accord. L'énoncé se situe « entre deux mondes », le réel et le virtuel, de même que le terme « main » hybride cet être fantasmatique résultant de la fusion imaginaire de la narratrice (ici, Jeanne) et de l'animal dans l'enveloppe corporelle duquel sa rêverie la projette.

Le point de vue animal se manifeste donc en premier lieu par un questionnement et de modestes hypothèses sur leur être-au-monde, imaginé avant tout comme une existence purement physiologique. La curiosité des personnages envers la vie animale semble donc d'abord motivée par un désir de fuite hors de la sphère supposée spécifiquement humaine d'une vie psychique trop souvent encombrante et cause de souffrance. Est-ce à dire que dans l'œuvre de Marie Darrieussecq, les animaux sont exclus de la sphère de la pensée ?

## 2. Animaux énonciateurs et représentation de points de vue animaux

### 2.1. Pensées verbalisées

Lorsque le texte se risque à formuler des pensées dont l'énonciateur est possiblement un animal, il maintient à dessein l'ambivalence sur la source énonciative du discours rapporté. Une première technique consiste ainsi à donner à lire des pensées verbalisées tout en laissant entendre qu'il pourrait s'agir de celles de l'animal. Dans l'épisode de *Bref*

---

<sup>13</sup> Nore, diminutif d'Éléonore, est avec Anne et Jeanne l'une des trois sœurs Johnson, qui sont avec le personnage de la mère les protagonistes de *Bref séjour chez les vivants*.

*séjour* où « une chose » peu identifiable a été rejetée sur la plage, intriguant le chien du promeneur, on peut lire : « est-ce qu'un chien reconnaît un chien mort [...] Long regard du chien puis se concentre à nouveau sur sa recherche, *est-ce là un congénère, odeur de mort, ou un oiseau* » (BS, 80-81. Nous soulignons). Au compte de quel énonciateur rapporter la dernière série d'interrogations et d'hypothèses ? De Nore, qui observe de loin le maître et le chien ? Du chien lui-même ? Le glissement énonciatif suggère plutôt que le personnage de Nore verbalise les pensées qu'elle prête au chien. En effet, le mouvement de simplification syntaxique – passage d'une proposition verbale à des segments averbaux – produit l'impression de glisser d'une pensée humaine à celle, plus rudimentaire, de l'animal. La mention d'un procès mental dont l'agent est le chien (*se concentre sur sa recherche*) joue de manière convaincante le rôle d'embrasseur annonçant une pensée rapportée. Quant à la mention d'une donnée olfactive, associée au revirement brusque marqué par l'alternative (« ou un oiseau »), elles connotent une pensée procédant « à sauts et à gambades » et conforte l'hypothèse d'une tentative de représentation d'une pensée canine. L'habileté réside toutefois dans la discrétion du procédé et dans l'ambivalence maintenue sur la source énonciative de ces bribes de pensée.

## 2.2. Pronoms personnels et fusion empathique

La plasticité référentielle des pronoms permet également d'inclure l'animal dans la sphère du discours sans lui attribuer explicitement la responsabilité de l'énoncé. Cette technique est illustrée un autre passage de *Bref séjour chez les vivants* :

Donc la vache. [...] Quatre pattes posées sur la terre, mélancoliquement. En route pour l'abattoir. Rumine rumine rumine. A vous vacciner de venir au monde, à vous vacciner de sortir du vagin d'une vache. Se dire, se dire pour la dernière fois, voyant le sol, là, à un mètre cinquante (nettement moins haut que le girafon) se dire *c'en est fait, je serai donc un veau.* » (BS, 171-172. Le soulignement est de l'auteure).

Le pronom *vous* revêt d'abord sa valeur universelle tout en conservant de son rang de deuxième personne une fonction d'interpellation du lecteur. Mais le *vous* fait également fusionner dans un même périmètre empathique le *je* imputable à la narratrice – Nore, qui donne ici à entendre ses pensées –, le lecteur, interpellé par la deuxième personne, et le veau, dont il s'agit d'imaginer les pensées. La fusion énonciative à laquelle procède le pronom inclusif gomme ainsi la frontière entre espèces en invitant à une identification empathique avec le jeune veau. Un glissement fait ensuite passer du *vous* généralisant au réfléchi (*se dire*), pour aboutir *in fine* à l'emploi par éniagement du pronom *je*. Nore parle alors *pour* le veau, en lui prêtant une pensée verbalisée dont la transcription au discours direct postule ironiquement une fidélité formelle, malgré l'absence de guillemets : « *c'en est fait, je serai donc un veau* ». Outre la lucidité prêtée au nouveau-né, le choix du tour littéraire *c'en est fait* affiche avec dérision l'absence de toute prétention mimétique.

Une dernière stratégie discursive permet enfin d'attribuer des pensées verbalisées à un animal sans lui prêter de discours intérieur. Elle consiste à adopter une forme minimale de discours rapporté, aux frontières du discours narrativisé :

Et le chat. Tous les matins se réveillant en se disant que ça lui dit quelque chose ; se rappelant vaguement cet endroit, cette famille et ces odeurs, impressions enfouies sous la glu des neurones, comme on se souvient, nous, d'un rêve par éclats, ou d'une vie antérieure. Peut-être le chat se dit, si le chat se dit quelque chose, avoir déjà été chat ici dans une de ses sept vies de chat. S'éveillant chaque jour au rêve qu'il a quitté en se disant *tiens donc*. Puis oubliant. D'où

l'expression blasée du chat, qui habite en permanence le monde du déjà-vu. (BS, 108. Le soulignement est de l'auteure.)

À une ébauche de discours indirect (verbe de parole suivi d'une complétive : *en se disant que ça lui dit quelque chose*, ou d'une construction infinitive : *se dit avoir déjà été chat*) succède un embryon de discours direct (en se disant *tiens donc*), l'absence de pause et de guillemets permettant de fondre dans la narration la formule lexicalisée marquant l'attitude dubitative. De sorte que ces « discours » rapportés se trouvent réduits à l'état d'esquisse, ce qui les rapproche du discours narrativisé, forme qui se borne à signaler un événement discursif sans en livrer le contenu. Le texte se contente ainsi de signaler une activité réflexive dont la teneur demeure latente (« ça lui dit *quelque chose* »), tout en la connotant d'un effet d'ironie.

Dans les quelques extraits analysés précédemment, la représentation des pensées imputées au chat, au chien ou au veau empruntent donc l'artifice discursif de pensées verbalisées *partagées* : discours indirect libre, fusion transpécifique dans le *vous* empathique, énallage du pronom *je*, esquisse de discours rapporté formel mais dépourvu de contenu propositionnel. Ainsi, la verbalisation des pensées imaginées se trouve-t-elle prise en charge par un locuteur-relais humain. Le procédé est habile puisqu'il permet de traduire linguistiquement des pensées tout en respectant leur nature originellement non verbale.

### 3. Imaginer des pensées non verbales

En littérature, les modes de représentation de la pensée empruntent traditionnellement leurs formes au discours rapporté, les assimilant par là-même à du discours. Comment donner à imaginer des activités mentales sans avoir recours à ces techniques qui indexent la pensée sur une parole, fût-elle tout intérieure ? Si la contrainte de la verbalisation apparaît incontournable dans cet art verbal qu'est la littérature, certaines techniques permettent de représenter des *procès mentaux non linguistiques* tels ceux qu'on attribue aux animaux.

#### 3.1. Un rêve d'ours

Dans *Le Mal de mer*, en racontant le rêve d'un ours endormi, Darrieussecq donne indirectement à lire ses pensées :

On fait une injection à l'ours pour l'endormir un peu plus ; il a à peine un soubresaut, *une abeille l'a piqué, il est sur une ruche, il s'empiffre de miel*, ses babines adorables tremblotent de plaisir. Alors on l'étudie, on le pèse, on l'étire, on le tatoue, on mesure au toucher sa rétention extraordinaire, on prélève du sang, on analyse les larmes, on fait rouler son œil pensif. [...] les manipulations ont fait entrer la neige sous les poils normalement étanches, l'ours endormi risque la pneumonie. Les scientifiques ont commandé chez Whirlpool de petits sèche-cheveux portables sur batterie. Ils forment un cercle autour de l'ours *dans le vrombissement de sa ruche réveillée*. (MM, 71-72. Nous soulignons.)

Sans démarcage typographique ni syntaxique, la narration connaît un changement de point de vue narratif, qui, d'externe, constatif, bascule en focalisation interne pour donner au lecteur un accès direct au rêve de l'ours endormi. L'efficacité de l'artifice narratif repose sur le mode d'actualisation des procès verbaux. L'emploi du présent, fort de ses valeurs temporelles-modales prototypiques, confère pseudo-actualité et surtout force de

vérité aux mésinterprétations perceptives : l'injection d'anesthésique se trouve convertie en piqûre d'abeille, le bruit assourdi du sèche-cheveux en bourdonnement de ruche. Au plan pragmatique, l'énallage temporelle-modale fait partager au lecteur la méprise de l'ours et convertit l'évocation d'un rêve<sup>14</sup> en plongée prégnante dans son esprit.

### 3.2. Une énonciation sans énoncé ? Stylisation d'une pensée canine

Dans un extrait de *Bref séjour chez les vivants*, le texte se centre le temps de quelques lignes sur les pensées supposées d'un chien :

il y a un truc échoué là-bas, que la marée pousse du front et tourne et retourne et qui gravit péniblement la grève – le chien renifle, zigzague, quatre pattes truffe au sol, odeur/pisser/ressac attention pattes/essorage clap clap clap oreilles/ odeur où ça où ça/ trace perdue/ oubliée/ maître : bâton, bâton lancé ! Joie inouïe du chien, du bout des pattes à la truffe traversé par la joie musculaire du jeu, par le monde qui se rend, qui cède/ retour routinier de la frustration, faim, esseulement, le maître a tourné son regard vers une autre créature, humaine... restent les puces, gratte gratte pique gratte, et ce truc qui flotte dans l'eau (BS, 79. Nous soulignons.)

L'hétérogénéité énonciative se marque à la fois par la mutation de style syntaxique et par la présence des barres obliques qui se substituent à la ponctuation<sup>15</sup>. Le flux mental du chien s'énonce sous la forme de termes juxtaposés : infinitifs, substantifs sans actualisateur<sup>16</sup>, onomatopées. Les notions sont convoquées dans un cadre subphrastique et représentées comme surgissant fugitivement à la conscience. L'artifice typographique des barres obliques matérialise une temporalité vécue comme successivité d'instant, sans dimension réflexive. De même, les formes verbales figent les procès dans un stade anté-personnel de la représentation (*pisser*) ainsi que dans un pur présent attentionnel (« *attention ! – trace perdue/oubliée – bâton lancé !* »), figurant une pensée réduite au constatif et à l'actionnel. Mimétique d'un comportement canin marqué par son impulsivité, la syntaxe minimaliste traduit avant tout l'exacte coïncidence entre le penser et l'agir. Certes, on peut y voir la stylisation parodique d'une pensée « canine ». Mais ce parti pris de la rupture est avant tout exigé par la nature même du flux mental représenté. Figurer verbalement une forme de conscience animale passe logiquement par la recherche d'une syntaxe qui s'écarte délibérément non seulement des normes écrites – comme en son temps la représentation de l'inconscient par la syntaxe déconstruite du flux de conscience – mais encore du discours humain, soumis à la grammaire et à la syntaxe d'une langue. Il y a donc dans cet agencement liminaire – pure successivité de notions non actualisées, comme un refus de syntaxe, qui tend vers une forme d'énonciation sans énoncé. Du reste, l'exclamation, unique marque de modalité consentie, signale l'émotion sans la verbaliser<sup>17</sup>.

C'est par les choix d'écriture que la romancière permet au lecteur de vivre une plongée dans l'esprit du chien Charlie. La proto-syntaxe saccadée soumet le lecteur au rythme haletant du flux mental canin. Ce faisant, Darrieussecq ne se préoccupe pas tant

<sup>14</sup> L'adjectif épithète (ruche *rêvée*) explicite et clôt cette incursion dans l'esprit rêveur de l'ours anesthésié.

<sup>15</sup> Plus bas, la séquence « gratte gratte pique gratte » est également déponctuée, ce qui suggère là aussi un fondu enchaîné énonciatif et un second basculement dans le point de vue du chien. Mais l'absence de barres obliques dans la phrase initiale et dans ce second segment rend plus incertaine l'assignation de leur source énonciative.

<sup>16</sup> La catégorie morphosyntaxique du nombre représente toutefois le degré minimum de l'actualisation nominale puisque toute mise en discours du nom, avec ou sans déterminant, oblige à choisir entre singulier et pluriel : Cf *pattes, oreilles vs trace, bâton*.

<sup>17</sup> Elle sera verbalisée plus loin par le terme *joie*, mais on est alors sorti du point de vue du chien.

de relater une expérience canine que d'en donner une à vivre. L'empathie apparaît ainsi construite par le texte et résulte notamment des choix syntaxiques.

### 3.3. Anatomie d'un point de vue animal : le devenir-requin dans *Le Mal de mer*

Dans *Le Mal de mer* comme dans *Bref séjour chez les vivants*, l'histoire se construit peu à peu à partir du puzzle des versions qu'en offrent les différents personnages, tout à tour narrateurs et/ou focalisateurs. Les changements de points de vue continuels sont à dessein non signalés, requérant de la part du lecteur une posture d'aguet à la recherche d'indices lui permettant d'inférer le centre de perspective à la source de chaque séquence narrative. À la fin du *Mal de mer*, Marie Darrieussecq procède à une variation de point de vue plus surprenante. L'épilogue présente en effet un long passage qui, bien que solidement arrimé au reste du livre par de multiples fils thématiques – la mer, la nage, la noyade, la mort – constitue une sorte de tout autonome<sup>18</sup>. Il fait immédiatement suite à un extrait en focalisation interne centré sur le personnage de la mère et qui relatait un bain de mer au milieu des rouleaux :

L'océan est devenu la mer, avec des remous, un courant qui se précise en houle vers la côte. Les signaux d'alerte se font de plus en plus violents, la chair bat sous l'alarme, l'eau gicle plus vite sous les larges ouïes. Le corps monte et descend, la terre fait son bruit, casse l'eau, gronde, ronfle, énorme et arrêtée comme un prédateur. Maintenant, sa caudale s'arquerait-elle au maximum, le large est devenu inaccessible. L'alarme se tait, tout est silencieux dans le grand mouvement des vagues. La fatigue a remplacé la faim. Le vide ouvert sous ses fanons usés semble s'être clos peu à peu, la mer ne le traverse plus, elle rencontre un obstacle au fond du ventre, un calme. Les muscles n'ont plus à se mouvoir pour échapper à cette faim, le corps se laisse porter comme une bouée. Au fond, dans le trou, les calmars géants attendent, grands cadavres blancs traversés, par secousses, de rougeoyantes décharges de sang. Beaucoup plus haut, quelques lueurs bleues se prennent aux écailles de poissons transparentes. Les algues, ensuite, sont de plus en plus vertes. Un allègement féroce, un souffle rafle l'eau, une falaise monte, la lumière s'étend, végétale, les pointes bleues grandissent et plongent vers la surface de longues lames paillées. Le plancton s'épaissit, on peut paître ici, la gueule ouverte, nager dans la nourriture et la chaleur, dans les crevettes minuscules qui, d'un coup, semblent plus nombreuses que le grain de l'eau. La falaise marque un ressaut, la mer est une bouillie, elle chauffe au plat du continent. Sa ligne de contact frémit légèrement, perçoit, du côté d'une dépression de sable, la présence ténue des humains, la chaleur de ces phoques nus. Ils sont plusieurs, un petit groupe dans l'eau tiède, à jouer avec les vagues près du bord. Des moteurs cogent, l'eau rend de brefs à-coups, une colonie s'est installée ici. Ses latérales prennent un dernier appui, la plage est évitée. La falaise est très proche maintenant, elle renvoie de front les émissions radars : une masse argileuse, émergée, travaillée d'eau, de grottes, d'écoulements, de failles, de masses magnétiques et de métal tombé du ciel. Son dos affleure, l'air est d'une sécheresse brutale, le vent plie sa dorsale et fait gîter le corps vers les rouleaux. Les sonars échouent désormais à reconnaître le haut du bas, le Nord du Sud. Un rocher lui incise profondément le cuir. Ses flancs heurtent le sable, les vagues se retirent ; le poids des muscles, lentement, l'étouffe, les ouïes

---

<sup>18</sup> Pour une autre approche de ce même texte, voir notre contribution aux actes du colloque « Représentations de la nature à l'âge de l'anthropocène », Pierre-Antoine Pellerin, Jean-Daniel Collomb (dir.), Lyon, 22-23 mars 2018 : « Parler pour les animaux : tentatives littéraires contemporaines », à paraître.

s'affaissent sous leur propre ampleur. La terre est rude, impérieuse, enfoncée sous le ventre ; le sol vire, sous un soleil fixe. (*MM*, 114-116).

L'entrée *in medias res* dans cette nouvelle séquence narrative – le texte ne précise ni qui perçoit, ni qui pense, ni qui raconte – ainsi que la narration au présent simultané plongent d'emblée le lecteur dans la conscience du personnage-focalisateur, la tension dramatique favorisant en outre l'identification fictionnelle. Les nombreux éléments de continuité thématique et narrative induisent d'abord à inférer la poursuite d'un récit focalisé sur la nageuse. Le tout début du passage est ainsi marqué par un bref temps de méprise sur l'identité du centre focal et l'attribution des sensations. L'apparition du terme *ouïes* bientôt renforcée par celle de *caudale* puis de *fanons* détrompe rapidement le lecteur mais le laps d'indécision a été suffisant pour que ce soit engagé le processus d'identification empathique. Du reste, le requin ne sera jamais nommé<sup>19</sup> même si la mention de ses organes et parties du corps (sonars, dorsale) établit de manière nette la nature d'animal marin du nouveau centre de perception et que le changement d'espèce du focalisateur est confirmé un peu plus loin par la présence du terme *humains* et la périphrase qui les métaphorise en « phoques nus ».

Mais quelles sont les données linguistiques qui arrachent les notations perceptives à la sphère de la narration hétérodiégétique à la troisième personne pour construire textuellement un effet-point de vue imputable au requin ? En effet, de nombreuses sensations sont exprimées sur le mode assertif, comme des constats objectifs : « tout est silencieux », « les algues sont de plus en plus vertes », « le plancton s'épaissit », « la mer [...] chauffe au plat du continent ». Cette technique permet d'impliciter les procès perceptifs (et donc l'origine des perceptions) en se centrant sur les seules sensations éprouvées. Toutefois, un certain nombre de perceptions représentées induisent à inférer des sensations internes au corps du poisson : « l'eau gicle [...] sous les larges ouïes », « le vide ouvert sous ses fanons », « au fond du ventre ». De plus, la mention de la position entre deux eaux du centre de perspective (« au fond, dans le trou, les calamars géants attendent », suivi de « [b]eaucoup plus haut, quelques lueurs bleues se prennent aux écailles de poissons transparentes. ») ainsi que la précision « plongent vers la surface » confirment un centre focal lui-même en immersion. Si le texte fait ainsi l'économie de verbes de perception explicitement rapportés au requin, c'est que l'effet-point de vue résulte principalement du mode de donation des référents. La référenciation de ce qui est repéré s'opère en effet continûment depuis ce sujet-origine. Ainsi, la formulation « une falaise monte » rend compte du surgissement de la côte perçue depuis le large. De même, par une inversion originale, ce n'est pas le requin qui est perçu comme menace, mais la côte vers laquelle le courant le fait dériver : « la terre [...] gronde, ronfle, énorme et arrêtée comme un prédateur. » Le texte enregistre pour seules informations les sensations qui affleurent à la conscience du requin – ce qui correspond à la définition genettienne de la focalisation interne comme mode de gestion de l'information narrative et restriction de champ. Le lecteur doit donc se livrer à de constants calculs inférentiels qui seuls permettent la reconstruction de l'armature événementielle du récit. De sorte que, par exemple, « son dos affleure, l'air est d'une sécheresse brutale, le vent plie sa dorsale et fait gîter le corps vers les rouleaux » est le récit de l'échouage du requin sur la grève ; « le poids des muscles, lentement, l'étouffe, les ouïes s'affaissent sous leur propre ampleur » est celui de son agonie par asphyxie. L'implicite se trouve ainsi au cœur de la stratégie discursive mise en œuvre.

---

<sup>19</sup> Le fait qu'il ne soit à aucun moment nommé dans le texte (le mot requin n'apparaîtra que dans la suite, lorsque le corps de l'animal sera trouvé par les promeneurs sur la grève) confirme qu'il est bien le sujet à l'origine des perceptions, le focalisateur ; n'étant pas perçu par un observateur extérieur, il n'y a aucune raison de faire usage d'un désignateur.



De plus, le choix d'une narration au présent participe très efficacement au processus d'identification puisque les procès perceptifs ne sont présentés qu'au moment précis où le requin lui-même les éprouve. L'emploi du présent conduit ainsi le lecteur à partager les sensations évoquées dans une sorte de subjectivité synchrone non disjonctive. Le sentiment de communion temporelle se convertit en partage empathique d'une expérience intense, inédite. Le présent ménage enfin une montée dramatique ponctuée par la succession de « maintenant » sans retour : « le large est devenu inaccessible », et si « la plage est évitée », « [l]a falaise est très proche maintenant ».

Le texte met ainsi en scène toute la richesse d'une conscience perceptive, quand bien même lui serait refusé le statut de conscience réflexive. La fiction propose l'expérimentation fictive d'un vécu animal dont l'intériorité et l'identité ne se définissent pas par une introspection tournée vers le moi, mais se constituent comme une subjectivité tout entière définie en termes de relation à son environnement. Corps immergé dans son milieu, l'animal aquatique constitue en quelque sorte un parangon de l'être-au-monde animal, en osmose avec son *Umwelt*<sup>20</sup>. Pour l'animal marin, se mouvoir et sentir, penser et agir sont indissociables. Darrieussecq invente en somme une variante physiologique du flux de conscience.

Toutefois, le texte romanesque n'ambitionne nullement une représentation naturaliste des mécanismes mentaux à l'œuvre dans le cerveau d'un requin. C'est bien davantage une expérience narrative et fictionnelle et un exercice d'écriture. La prise en compte de la spécificité d'une subjectivité animale conduit en effet au choix stylistique de renoncer aux techniques habituelles utilisées pour rendre compte d'une intériorité, à savoir assimiler la pensée à un discours intérieur. L'efficacité et l'originalité narratives tiennent ainsi à la pertinence de la disjonction opérée entre perspective et voix narratives : car si le texte donne à partager un point de vue, il le fait sans jamais donner à entendre une voix. Cette avocalité rend justice dans toute sa force au foyer de perception animal.

La force du texte réside ainsi dans sa double capacité à défamiliariser le lecteur par un devenir-animal en rendant compte de sensations qui lui sont étrangères (sonars, ouïes ...), et à construire une familiarité empathique avec un animal appartenant pourtant à l'imagerie la plus antipathique et la plus effrayante (les requins). Cet extrait singulier est donc à bien des égards représentatif de la capacité de Darrieussecq à retourner les poncifs et à expérimenter de nouvelles formes d'écriture. Car tenir le discours depuis une conscience dépourvue de la capacité de verbaliser ses pensées semble à tout le moins « révéler une virtualité inouïe de l'écriture »<sup>21</sup>.

Ann Banfield a souligné à juste titre que si la langue littéraire est invention de formes, la fiction romanesque est précisément le lieu où des œuvres « donnent naissance à une langue qui permet de représenter ce qui ne peut être qu'imaginé ou supposé, à savoir la pensée de quelqu'un d'autre »<sup>22</sup>. Les « phrases sans parole » (*unspeakable sentences*) semblent tout indiquées pour une telle tentative : « Par ce biais, la langue représente ce qui peut exister sans elle, mais resterait impossible à extérioriser sans la langue, et elle y parvient sans faire accéder cette extériorisation au niveau de la parole » (*PSP*, 380). La poétique de Marie Darrieussecq nous est à bien des égards mue par ces mêmes préoccupations. Comme l'affirme l'auteure dans un entretien :

---

<sup>20</sup> Ce terme emprunté à Uexkull désigne « le monde propre » à chaque espèce, avec son espace perceptif et actantiel spécifique. Jacob von Uexkull, *Monde animal et milieu humain*, traduit de l'allemand et annoté par Charles Martin-Freville, préface de D. Lestel, [1956], Bibliothèque Rivages, Payot & Rivages, Paris, 2010.

<sup>21</sup> J'emprunte cette belle formule à Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Corti, 1991, p. 83.

<sup>22</sup> Ann Banfield, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil, [1982], 1995, p. 380.. Désormais *PSP*.

je suis consciente de devoir donner au lecteur suffisamment d'informations pour qu'il entende ce qu'il y a dans le silence des personnages, quand bien même eux l'ignorerait. Je joue de cet entre-deux. [...] J'aime surtout ces moments où le lecteur va prendre en charge une partie de l'émotion des personnages, alors qu'elle n'est ni expliquée ni même exprimée<sup>23</sup>.

Grâce à l'écriture entre deux mondes de Marie Darrieussecq, le *silence des bêtes*<sup>24</sup> est envisagé comme une dramaturgie intime à laquelle est donnée une scène énonciative, afin qu'elle soit, une fois au moins, dite et entendue.

Sophie Milcent-Lawson  
Université de Lorraine  
EA 3476, CREM, Équipe Praxitexte

### Notice bio-bibliographique

Sophie Milcent-Lawson est maîtresse de conférences en langue et littérature françaises à l'Université de Lorraine (Metz). Ses recherches portent sur la poétique des figures dans la prose romanesque des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles (Giono, Beckett, Simon, Echenoz...). Membre du réseau Animots (hypotheses.org), elle mène actuellement une recherche en zoopoétique sur les tentatives de représentation d'un point de vue animal en littérature. Elle a co-dirigé les actes du colloque *Liste et effet liste en littérature* (Garnier, 2013) ainsi qu'un ouvrage collectif à paraître chez Garnier sous le titre *Jean Giono. Une poétique de la figuration*.

### Résumé

Invention narrative et scénographie énonciative apparaissent étroitement liées dans la poétique de Darrieussecq. Rien d'étonnant dès lors à ce que son œuvre contienne des fragments dont la source énonciative est un animal. Mais comment rendre compte verbalement d'une subjectivité non-humaine sans la trahir ? C'est sous l'angle du paradoxe énonciatif que nous abordons ces incursions mentales dans des esprits et des corps non humains. Un examen attentif des structures discursives et linguistiques mobilisées permettra de montrer comment l'œuvre de Darrieussecq renouvelle en profondeur le romanesque contemporain en proposant l'exploration fictionnelle de nouveaux territoires mentaux et de nouveaux points de vue sur le monde.

### Référence bibliographiques

BANFIELD, Ann, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil, [1982], 1995.

CROM, Nathalie, « La peau sur les mots », [Entretien avec Marie Darrieussecq], *Télérama*, 24/8/2007.

---

<sup>23</sup> Shirley Jordan « Entretien avec Marie Darrieussecq »<sup>[1]</sup><sub>SEP</sub>, *Dalhousie French Studies*, Vol. 98, *Marie Darrieussecq* (Spring 2012), p. 133-146 ; ici p. 145.

<sup>24</sup> Élisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes. La Philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.

- DARRIEUSSECQ, Marie ; KAPRIELIAN, Nelly, *Écrire, écrire, pourquoi ? Marie Darrieussecq : Entretien avec Nelly Kaprièlian*, Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010.
- FONTENAY, Élisabeth de, *Le Silence des bêtes. La Philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.
- JORDAN, Shirley, « Entretien avec Marie Darrieussecq », *Dalhousie French Studies*, Vol. 98, « Marie Darrieussecq », Spring 2012, p. 133-146.
- KEMP, Simon, « Darrieussecq's Mind », *French Studies*, 62-4, 2007, p. 429-441.
- KEMP, Simon « Comment peut-on être cochon ? darwinisme et conscience chez Marie Darrieussecq », Actes du Colloque « Précisions sur les sciences », 4 mai 2017, Reid Hall, University of Kent, Paris, à paraître.
- MILCENT-LAWSON, Sophie, « Parler pour les animaux : tentatives littéraires contemporaines », dans Pierre-Antoine Pellerin, Jean-Daniel Collomb (dir.), *Représentations de la nature à l'âge de l'anthropocène*, Actes du colloque de Lyon, 22-23 mars 2018, à paraître.
- RABATE, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Corti, 1991.
- SIMON, Anne, « Marie Darrieussecq ou la plongée dans les mondes animaux », *Dalhousie French Studies*, vol. 98, Spring 2012, p. 77-87.
- SIMON, Anne, « Déterritorialisations de Marie Darrieussecq »<sup>[1]</sup><sub>SEP</sub>, *Dalhousie French Studies*, Vol. 93, *Women and Space*, hiver 2010, p. 17-26.
- TROUT, Colette, *Darrieussecq ou Voir le monde à neuf*, Rodopi, 2016.