

Formes et enjeux des métamorphoses du cercle dans *Clèves* de Marie Darrieussecq

Les Solange ont-elles un sexe ? ou pour le dire de manière moins *pointue*, peuvent-elles donner matière à une « mise en récit » critique du « "sexe" entendu comme catégorie discursive ou socio-linguistique » ? Il semble que les principales études jusqu'ici consacrées au *Clèves* de Marie Darrieussecq se soient d'abord employées à répondre à une telle question. Elles montrent comment l'auteur s'y attache à « rendre visible la norme de genre, et à la dénoncer¹ », et proposent une cartographie des différentes voies empruntées par la fiction pour interroger plus précisément la force performative des discours genrés, ressaisis dans leur relation avec des modes de subjectivation comme avec des corps sexués eux-mêmes², en l'occurrence celui de la jeune Solange, ausculté depuis l'âge de ses premières règles à celui de recoucher avec un garçon. Et le fait est que le recours de *Clèves* à la forme d'un monologue intérieur, celui de Solange, objectivé à la troisième personne, rend tout particulièrement sensible cette dimension du roman, en manifestant par l'exemple la manière dont le « sujet-femme » serait avant tout « une certaine représentation discursive³ », selon les termes de Judith Butler.

Mais si pertinentes et fécondes, si nécessaires même, soient de telles approches, la réflexion conduite par *Clèves* sur la catégorie du genre ne semble pour autant figurer qu'une des multiples dimensions d'un questionnement plus général sur le clivage du sujet au sens où l'entendait Lacan, comme « condition nécessaire de tout sujet en tant qu'il [serait] pris dans le langage⁴ ». Ce dont le titre de *Clèves* et la double postulation, terrestre et céleste, du prénom de *Sol-ange* ne se veulent sans doute pas les moindres signaux, ni – c'est du moins l'hypothèse que je ferai – les moindres maillons de la chaîne signifiante.

Clèves, roman lacanien ? À maints égards, sans doute, à condition de bien l'entendre. Lacanien, sans doute, par la spécificité des problèmes qu'il travaille, plutôt que par la nature des réponses qu'il ne soucie pas de leur donner, et lacanien, sans doute encore, par la singularité des jeux du signifiant informant son questionnement, avec tout l'humour et le sens de la dérision requis. Mais lacanien, de ce fait, par l'esprit plus que par la lettre, c'est-à-dire par la mouvement de sa pratique, plus que par son attachement à mobiliser une doctrine dont on chercherait en vain la moindre trace substantielle dans le roman, si nombreuses soient par ailleurs les modalités farcesques de son affichage, diffractant par le point-de-vue panique d'adolescents en rut – autant dire sur le mode allusif de l'écho aberrant et inconscient de lui-même –, les principaux motifs d'une vulgate infiniment démembrée, dégradée, évidée, et toujours réduite à ses gimmicks les plus spectaculaires, par là-même les plus repérables et les plus insistants.

Ainsi, par exemple, des différentes balises conceptuelles du *stade du miroir* réfléchies par l'évolution de Solange, réclamant à dix ans une *glace à sa mère*⁵, puis s'exerçant, au collège, à « embrasse[r] son reflet, c'est *Christian*, c'est *Terry* », pour découvrir *in fine*, à la lecture de son *horo-scope*, que « La glace n'est pas [son] élément » mais qu'elle « brûler[a] sous le regard ému de l'amour⁶. »

¹ Suzanne Le Men, *Clèves de Marie Darrieussecq, Les mises en récit du « sexe » et de l'identité de genre en lien avec leurs pratiques et mises en acte*, Séminaire de « Construction du genre » organisé par Éric Fassin, Université Paris 8 Saint-Denis, 2012-2013, p. 13.

² Suzanne Le Men, *Déjouer la valeur d'origine dans Garçon manqué de Nina Bouraoui et Clèves de Marie Darrieussecq*, Mémoire de Master, Université Paris 8 Saint-Denis, 2013, p. 32 et suivantes.

³ Judith Butler, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. C. Kraus, Paris, La Découverte, 2006, p. 61.

⁴ Roland Chemama et alii, *Dictionnaire de la psychanalyse*, [1995], Paris, Larousse, 1997, p. 50.

⁵ *Clèves*, Paris, P.O.L., 2011, p. 73 (désormais C., 73).

⁶ C., 203.

Ainsi encore, d'ailleurs, du thème de *l'amour mystique*, vers lequel ne cessent de faire signe les hésitations de Sol-ange à recoucher avec le jeune Arnaud Lemoine ou avec ce Monsieur Bihotz (*Cœur en basque*) dont les airs « *mystiques* », c'est-à-dire tristes et ridicules, aux sens où elle l'entend, ne cessent de l'intriguer (« Il a un air tellement mystique qu'elle se demande si c'est grave »).

Ainsi, enfin – mais on pourrait longuement poursuivre – de la thématique de *l'aliénation*, diffractées par deux remarques consternantes sur... les *aliens*⁷ ; du *complexe d'Œdipe*, insinué en termes de *coaching* et de développement personnel (« Il faut procéder à une libération mentale. [...] C'est comme si ton père était à l'intérieur de toi et te téléguidait⁸ ») ; ou, *last but not least*, de la notion de *Moi idéal*, induite par le prénom de cette autre Solange qu'Arnaud sait reconnaître en la Solange ordinaire : « "Angie ! / Il prononce Heyndjiiii. / C'est tellement sexy et rock'n'roll⁹. »

Sans rien dire même, par souci de bienséance, des concepts lacaniens de *fente* et de *refente*, voire de *jouissance* et de *trou*, réverbérés par les cliviens suivant les modes qu'on suppose.

Une telle liste pourrait, de prime abord, donner le sentiment d'un lacanisme à la sauce *American Pie*, et pour tout dire, d'un défilé bien dérisoire. Mais aussi bien son cours paraît-il moins réglé par une intention potache ou carnavalesque, que par une attention rieuse à *faire signe vers* à force de diffractions monstrueusement convergentes, et à suggérer de la sorte, de manière insistante, quoique toujours ludique et indicielle, les principes, non tant cachés que profonds, de la fiction et de son écriture.

Dans *Clèves*, c'est un fait, l'image dans le tapis ne veut pas moins apparente que ne l'est, chez Poe, la lettre volée. C'est ainsi que, vers la fin du roman, à l'occasion d'une longue scène en forme de bal de têtes passablement burlesque, une grande part du personnel romanesque se voit incidemment réunie dans... *La Clé de Clèves*, magasin de souvenirs tenu par la mère de Solange. « Gling glong – Rose et sa mère. [...] gling glong », Madame Kudeshayan « suivie de son fils et de Raphaël Bidegarraï, gling glong, gling glong, c'est l'affluence¹⁰ ». Depuis la porte indéfiniment rouverte de la *Clé de Clèves*, un carillon n'en finit plus de marquer l'entrée de nouveaux arrivants, en écho déglingué à ce *ding dong* qui résonnait, quant à lui, dans la boutique de souvenirs du *Pays*¹¹ – *dong* (de l'argot américain) pour la « bite », dirait Solange, et *Ding* pour la Chose selon Lacan, cet « Autre absolu du sujet¹² ». Comme appelée, en tout cas, par cette ambiance sonore à une rêverie sur le signifiant, Solange se formule alors, au sein de *La Clé de Clèves*, la remarque suivante : « Clèves fait [...] penser à lèvres. Et commence comme clitoris¹³ », remarque sur laquelle je souhaiterais m'arrêter un peu longuement et dont la forme de trivialité, de fait, ne saurait occulter le caractère décisif.

Décisif, tout d'abord, en vertu de la charge métadiscursive maximale que lui communiquent et le contexte de son énonciation et la série de mises en abyme qui l'informent – trop appuyée sans doute, pour ne pas être tout à fait dénuée de malice. Car au sein d'un roman nommé *Clèves*, voici donc un lieu nommé *La Clé de Clèves*, où vient à se dire explicitement ce dont *Clèves* serait le nom – en l'occurrence, semble-t-il, la convergence narrative d'une double réflexion, effectivement conduite tout au long du roman,

⁷ Voir : « Peut-être que c'est une alien conditionnée pour prendre l'apparence de ma vraie mère qui erre quelque part suite à un lavage de cerveau... » (C., 208) ; et « tu as une vision supérieure, comme par-dessus, comme le point de vue des aliens, tu es extérieur et vachement calme, comme si rien ne te concernait » (C., 152).

⁸ C., 197-198.

⁹ C., 232.

¹⁰ Voir C., 282-283.

¹¹ « Je pousse la porte du magasin de déco, ding dong, et j'entre dans la classe de quatrième espagnol deuxième langue : Christelle est derrière la caisse » (*Le Pays*, Paris, P.O.L., 2005).

¹² *Le Séminaire*, livre 7. *L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1986, p. 65.

¹³ C., 297.

- réflexion, 1), sur les rapports du centre et de la périphérie, ici allégorisés par ceux du clitoris et des lèvres ;
- et réflexion, 2), sur le clivage constitutif du sujet de la parole, ici visé par la mention de lèvres ambivalentes et semblant rejouer à la surface du corps féminin ce qui se nouerait de plus profond sur les plans conjoints de la langue et de la sexualité.

Deux enquêtes, en droit, fort hétérogènes, et que la brève dérive de Solange sur le signifiant de *Clèves* ne se contente pourtant ni de cristalliser ni de juxtaposer, mais s'efforce plus avant de conjointre jusqu'à les rendre indissociables : ce pourquoi elle nous retient surtout. Car, plus que l'une et l'autre question creusées par le roman, cet attachement à les unifier et à les traiter de front comme une seule et même question ne pourrait-il pas être la véritable clé de *Clèves*, ou tout du moins, celle de l'imaginaire et de l'écriture qui s'y déploient ?

C'est bien là l'hypothèse que je serais tenté de défendre. L'effort déployé dans *Clèves* pour unifier deux questionnements *a priori* disjoints, d'ordre sociologique pour l'un et psychanalytique pour l'autre, est au principe d'une des singularités formelles les plus saillantes du roman : sa promotion sensible de la figure du cercle, infiniment diffractée sur les plans thématiques et stylistiques, et de fait non moins susceptible de donner à penser

1. en tant que forme par excellence du retour réflexif sur soi, le clivage du sujet de parole, ou le rapport circulaire du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé
2. et, en tant que forme réglée par le principe d'une équidistance au centre, les douloureuses lisières du « foyer central », selon les termes de Maurice Halbwachs, autant dire le sentiment de marginalité entretenu, en quelque endroit de la circonférence, par le constant éloignement d'un point focal rendu d'autant plus désirable qu'il semblerait possible de s'y ressaisir en échappant au vertige des courbes.

Je partirai du constat simple, que, n'aspirant qu'à la ligne droite, Solange n'en finit pas de se heurter à des formes circulaires. Son grand regret ? Devoir vivre « enclavée » à Clèves-le-Haut (entendons bien la boucle formée par la voyelle finale : *Clèves-le-O*), et près d'un « joli lac » plutôt qu'au bord de la mer. « La mer, ça fait un horizon¹⁴ ». Cela étant, à peine Solange sort-elle de Clèves pour découvrir un « autre pays », et la voilà finalement avec la seule impression d'avoir trouvé « l'entrée d'un autre cercle¹⁵ ». Elle aime porter des « ensemble[s] qui tombe[nt] droit », mais sa mère l'affuble de « combinaisons *sarouels*¹⁶ », en ne cessant de lui enjoindre par ailleurs de « [s]e tenir droite et [de] sourire¹⁷ ». Comme si Solange elle-même n'était pas assez impressionnée par tout ce qui s'affranchit naturellement du mouvement des courbes, qu'il s'agisse de la lèvre du séduisant correspondant anglais, Terry, « taillée tout droit sans ce pli des bouches banales¹⁸ », ou de cette « sorte de raideur¹⁹ » qui tient son ami Rose « digne et droite²⁰ », ou du « crawl impeccable » qui rend sa mère si libre de « partir tout droit [...] dans l'élément liquide²¹ ». Comme si Solange elle-même, Solange et son esprit « mal tourné²² » selon le reproche que lui fait Rose, n'aspire pas assez à « marcher très droite, comme une hôtesse de l'air » – comprenons donc comme son père steward, dans « l'Alpine » duquel, elle s'amuse à « foncer dans la ligne droite sous les silos²³ », c'est-à-dire,

¹⁴ C., 271.

¹⁵ C., 271.

¹⁶ C., 226, 272

¹⁷ C., 224.

¹⁸ C., 96

¹⁹ C., 116

²⁰ C., 117.

²¹ C., 82.

²² C., 298

²³ C., 17.

somme toute, à *rouler* comme elle *jouit* – « d’un grand trait²⁴ » –, fût-ce à l’issue « d’un mouvement rapide et *circulaire* », ou comme elle *boit* – « d’un trait²⁵ » encore –, fût-ce une « *louche* de punch » puisée aux « *saladiers* » de la « boum » de Laetitia. *D’un trait, d’un grand trait, tout droit* : sa manière à elle, semble-t-il, de se détourner un instant de tous les cercles qui ne cessent par ailleurs d’incurver sa trajectoire, sans avoir à passer par une « maison de redressement²⁶ ».

Le plan en trois parties suivi par *Clèves – les avoir, le faire, le refaire* – ne fait à cet égard que rejouer sur un plan temporel ce qui se joue sur le plan de l’espace. Sous des apparences de progression chronologique, il n’en dit pas moins avant tout l’enfermement de la vie de Solange dans un temps cyclique, celui des règles, bien sûr, mais aussi celui d’une activité sexuelle vécue sous l’angle de son recommencement plutôt que de son approfondissement. Et le fait est que, de manière plus générale, le temps en soi n’est pas non plus vécu par Solange sur un mode linéaire, mais sur celui, circulaire, de l’éternel retour, comme le signalent les premiers mots de la deuxième partie : « Quelques étés après, le même été recommencé²⁷. » L’âge de Solange ne se compte pas en années, mais en saisons, autant dire en boucles temporelles, en sorte que sa vie elle-même défile bien moins qu’elle ne se déroule (« Le film se déroule – pas le film : l’instant, le temps, la vie²⁸ »), à la manière d’une pellicule ou d’une bande magnétique qu’il serait loisible de rembobiner, au risque de curieux effets d’étrangements et d’une difficulté d’autant plus grande à se ressaisir soi : « Elle appuie sur Rewind. Sur Play. La bande *tourne* avec un léger shshsh. [...] Pas sa voix »... et la sienne pourtant. À cet égard, les « boules à neige avec des hôtes en perdition²⁹ » vendues dans le magasin de souvenirs de sa mère suivent la forme exacte du temps vécu selon Solange, qui s’y projette d’ailleurs elle-même, « bras levés, appelant au secours³⁰ » : une forme à ce point circulaire et aliénante qu’il devient très vite hasardeux de *s’y retrouver*, en quelque sens qu’on veuille l’entendre.

D’autant que les désirs et la sexualité de Solange n’échappent pas, eux non plus, à la clôture d’une telle géométrie. Son imaginaire érotique, par exemple, n’en finit pas d’épouser les contours de la « boule à facettes » du Milord, cette boîte de nuit où un pompier lui donna son tout premier baiser – ce qu’elle appellera plus tard : « *rouler* une pelle³¹ ». Ainsi, pour peu qu’elle entreprenne depuis de se « frotte[r], par petits cercles³² », en « caress[ant] en rond³³ », toujours ce même souvenir en forme de « pastille de temps [...] tournoyant[e]³⁴ », toujours cette même boule à facettes reviennent à sa mémoire³⁵. Et nul hasard, en ce sens, à ce que l’image si désirable d’Arnaud lui-même puisse se « superpose[r] » incidemment à celle de ces « choux à la crème » disposés en « éboulis » lors d’un mariage et dont Solange n’aspirerait qu’à se gaver. Il n’y a pas si loin d’Arnaud à *anneau* – « ma première alliance³⁶ », songe Solange – et les multiples *o* de son prénom, tel que prononcé par la voix flûtée de sa mère : « Arnoooo », ne figurent-ils pas eux-mêmes autant de cercles à traverser, fût-ce allongée sur

²⁴ C., 170.

²⁵ C., 142.

²⁶ C., 341.

²⁷ C., 89.

²⁸ C., 123.

²⁹ C., 282.

³⁰ C., 300.

³¹ « Elle m’a roulé une pelle, c’était divin » (C., 261)

³² C., 76.

³³ C., 242.

³⁴ C., 237.

³⁵ Voir : « Une piste de danse, vide, avec une boule lumineuse qui tourne. » (C., 102) ; « La boule à facette du Milord. » (C., 123) ; « Le loup, coup tendu vers la boule à facettes du Milord. » (C., 237) ; « images ultrarapides, la rivière et Arnaud et le paravent chinois et la boule à facettes et son père dans l’Alpine » (C., 242)

³⁶ C., 282

« [d]es draps et [d]es couvertures en *boule* » ? Comme le bellâtre s'en vante élégamment, « c'est moi qui lui ai fait sauter la rondelle³⁷. » Gourmandise ou luxure, choux à la crème ou Arnaud, les différents aspects de la *libido sentiendi*, revêtent pour Solange une même forme circulaire ; celle-là même qu'elle observait enfant dans le « cercle des chiens³⁸ » en rut, ou dans cette « rigole [...] tracée au compas » entre les jambes de Peggy Salami, « deux demi-sphères du bas du ventre au bas du dos³⁹ ».

Et la chaîne des signifiants ouvragée par le roman de diffracter à loisir cette géométrie libidinale, suivant des voies parfois bien surprenantes. C'est ainsi, par exemple, que l'innocent *Boule et Bill* feuilleté dans le jardin parental se voit soudain réverbéré dans l'improbable *bilboquet* brandi par Bihotz en réponse à une question de Solange : « *Qu'est-ce que ça veut dire enulé.* / [...] "Ça c'est ton cul", explique-t-il. Il envoie la boule en l'air et d'un seul coup d'un seul la plante sur la pique⁴⁰ »... du bilboquet. Mais ce *bilboquet* lui-même résonne, à deux pages d'intervalle, avec l'injurieux « Pédé ! » que « hoquette⁴¹ » un jeune clivien, et ce début de chaîne signifiante (*Boule et Bille-bilboquet-hoquet*), ayant tôt fait de s'augmenter du *loquet* fermé par Arnaud avant de sodomiser Solange, se voit ainsi scellée la sourde participation de quatre motifs hétérogènes (quatre parmi bien d'autres), à l'infini tournoient⁴² chorégraphié, dans *Clèves*, autour de ce « grand trou qui [...] dévore⁴³ » Solange – qu'on l'entende en termes moraliste d'amour-propre, psychanalytique d'objet (a) ou simplement de *trou*, selon les termes choisis de Solange elle-même et de Raphaël Bidegarraï⁴⁴.

Or ce constant tournoient où se voient entraînés le temps, l'espace et le corps désirant de Solange, toujours « gliss[ant] à la surface d'une planète qui tourne trop vite⁴⁵ », revêt pour elle deux conséquences majeures :

- il l'oblige d'abord à revenir sans cesse sur elle-même, sans pour autant lui permettre de se ressaisir en tant qu' « individu Solange » – comme en témoigne *a fortiori*, dans la voiture de Bihotz, sa difficulté à se reconnaître dans le reflet d'elle-même que lui tend le rétroviseur, alors que « paysage, route, ciel, Pyrénées tournoi[ent] dans l'habitacle⁴⁶ » ;
- il ne cesse ensuite de la maintenir à la périphérie d'un centre dont elle se sent dès lors exclue, et depuis lequel elle n'aspirerait pourtant qu'à rayonner. « Seule à la périphérie du monde », peste-t-elle. « Éjectée par une force centrifuge, seule loin du centre du monde⁴⁷ », à la différence de telle communauté de surfeurs tout juste entraperçus à la mer, si loin de Clèves, et semblant « glisse[r] au centre d'un monde qui tourne sans elle⁴⁸ ».

De façon très symptomatique, c'est bien souvent au travers de figures circulaires que Solange trouve à nourrir son sentiment de marginalité. La « boucle d'argent » d'un petit carnet ouvert par la mère de Rose lui renvoie l'image d' « un autre monde », où les « choses

³⁷ C., 168.

³⁸ C., 70

³⁹ C., 16

⁴⁰ C., 69.

⁴¹ C., 67

⁴² Voir : « La musique et les lumières hurlaient et tournoyaient [...] et il faisait très chaud et tout tournait. » (C., 42-43) ; « tous les autres dansent en tournant lentement, bras autour des tailles [...]. / Elle est debout près du tourne-disque et elle oscille d'un pied sur l'autre. » (C., 65) ; « Le soleil glisse de rétroviseur en rétroviseur, paysage, route, ciel, Pyrénées tournoyant lentement dans l'habitable » (C., 85)

⁴³ C., 231.

⁴⁴ C., 91.

⁴⁵ C., 266

⁴⁶ C., 85

⁴⁷ C., 179.

⁴⁸ C., 278-279

*marginales*⁴⁹ » qui l'affectent n'auraient pas droit de cité ; et c'est par « [les grands cercles solutionneurs de problèmes] » que le père de Rose « trace à la surface du globe », que lui apparaît de même le caractère « périphérique et anxieux⁵⁰ » de sa propre position dans le monde. Réciproquement, c'est aux « pneus » qu'ils « ont dans leur jardin », que Solange s'accorde à reconnaître « les bizarres, les ploucs, les concierges⁵¹ » et, de manière plus générale, tous ces êtres susceptibles d'être « catalogués Bihotz », figure par excellence du « prolétaire [...] un peu marginal », et dont le jardin associe, de fait, aux pneus incontournables, « rouleaux de vieux grillage », « petits arbres en boules » et « poules⁵² ». Le cercle, en un mot, est bien l'autre du centre, ce dont la montée de l'orgasme donne d'ailleurs à Solange la sensation la plus aiguë : « un flux stupéfiant lui irradie le sexe » et, « se met[tant] à tourner, demande à devenir autre chose de vibrant et rayonnant⁵³ », à quoi répond précisément cette vision fantasmagique d'elle-même « en géante [...] ,interrompant la planète dans sa rotation et pénétrant jusqu'à la lave⁵⁴ ». Participer de la vie du centre, c'est avant tout se libérer de son orbite, et s'affranchir de cette giration qui le tient toujours à distance.

Le fait est cependant que les efforts d'intégration et de participation au foyer central par lesquels Solange tend à s'arracher au tournoiement qui l'emporte, ne font en réalité que l'entraîner dans un mouvement en tout point symétrique et non moins circulaire : celui d'un constant retour sur soi vécu sur les modes de l'aliénation et de l'étrangeté à soi-même, au principe de la révélation ou de l'exaspération d'un clivage constitutif, que semble entériner, à la toute fin de *Clèves*, le parallèle ménagé entre l'annonce de la « dialyse » à laquelle Bi-hotz sera soumis toute sa vie, et la convocation symptomatique, dans l'ultime paragraphe, de la figure séparatrice par excellence – car « jeune comme [...] est [Solange] », se retrouver enceinte à son âge, « ce serait bien le *diable* ».

C'est en ne cessant de tourner qu'on se désintègre, mais c'est en tâchant de s'intégrer qu'on trahit le plus nettement son clivage. Les manières conjointes dont Solange tend à recourir au langage et à vivre sa sexualité sont, en ce sens, exemplaires. Toujours pensées dans leur convergence (mais le « slip » des cliviens semble de fait « s'ouvr[ir] par leur bouche⁵⁵ », celle-là même à laquelle renvoient aussi bien « les lèvres » et... « la rigole⁵⁶ » du sexe féminin), ses expériences conjointes d'être sexué et d'être de parole témoignent d'un désir constant de s'agréger à un centre au sein du duquel se ressaisir et rayonner, mais finissent toujours par la ramener à une confrontation déboussolante à cette autre irréductible qu'elle est à elle-même, qui la traverse et qui la constitue quoi qu'elle fasse.

Du point de vue de Solange, la sexualité est un moyen de participer à la vraie vie, de parvenir, selon ses termes « au centre, au présent, au temps brûlant⁵⁷ ». C'est lorsqu' « elle est en train de faire ça à un garçon », qu'elle sent enfin « [l]e monde vivant et [qu'] elle est en son centre⁵⁸. » Mais le dictionnaire l'en informe par ailleurs, « Sexe [...] n.m. », vient du « lat.

⁴⁹ C., 329

⁵⁰ C., 299

⁵¹ C., 142

⁵² C., 25.

⁵³ C., 105.

⁵⁴ C., 177

⁵⁵ C., 113.

⁵⁶ Cf. : « Le jour où il dénude Peggy Salami [...], tout le monde voit [...] la rigole entre les jambes, tracée au compas, deux demi-sphères du bas du ventre au bas du dos, deux parties parfaitement jointives mais légèrement écartées, séparant nettement en deux le corps et le classe et le village et le monde » (C., 15-16), « Madame Bihotz [...]. Tellement grosse que la rigole, si rigole il y avait, devait être comblée. » (C., 16), « Elles ont entre les jambes toujours la même rigole [...]. Les femmes la regardent droit dans les yeux, les doigts dans la rigole, les jambes bien écartées » (C., 37) ; et « Ils en grillent une avant d'y aller et rigolent à voix basse » (C., 61), « Raphaël veut juste rigoler » (97), « Il rigole et elle rigole aussi. » (C., 207)

⁵⁷ C., 109.

⁵⁸ C., 161.

sexus, de *secare*, couper⁵⁹ », et c'est d'ailleurs « jambes écartées au maximum » que la main de Solange « frotte » un clitoris pensé en termes de « point central⁶⁰ », « point dur et chaud qui tient toute l'histoire, [...] tout le monde autour d'elle⁶¹ », comme, à ses yeux, « [l]e monde tourne autour de [la] bite⁶² » de son père. Elle en fait l'observation dès l'enfance, les « deux parties [...] légèrement écartées » qui dessinent la « rigole » de Peggy Salami, « sépar[ent] nettement en deux le corps et la classe et le village et le monde⁶³ ». Et, il n'est d'ailleurs pas indifférent que, considérant une photographie du traité de Yalta, ce ne soit qu'aux entrejambes des signataires que puisse s'intéresser Solange : « Est-ce qu'ils ne pensaient pas à leurs bites en signant ces contrats ? Est-ce que ça ne se met pas à durcir *inopinément* alors qu'on est en plein *milieu* de se *partager* le monde⁶⁴ ? » Dans *Clèves*, les diffractions libidinales du motif du *centre* se voient régulièrement associés à la mise en évidence d'un principe séparateur, dont témoignent exemplairement les expériences d'hybridité, de sorties de corps et de dédoublement traversées par Solange faisant l'amour. Conduite au bord de l'orgasme par Bihotz, elle se découvre « plusieurs cerveaux, plusieurs corps⁶⁵ ». Sodomisée par Arnaud, voilà qu'« [e]lle a des couilles. Deux couilles qui lui pendent et se balancent, *gling glong*⁶⁶ » (nous y revoilà). Lui faisant une fellation, « elle se voit faisant ça, elle les voit tous les deux dans cette chambre⁶⁷ ». Puis prise sur le capot de sa voiture, nouvelle étape franchie : non seulement elle « se voi[t] elle-même et regard[e] la scène », mais elle « est à la fois Arnaud et cette femme *offerte*⁶⁸ », c'est-à-dire en somme, quatre personnes : Arnaud, elle-même avec Arnaud, elle-même se regardant avec Arnaud, et pour finir, « cette femme *offerte* », en laquelle elle se projette sans pour autant se reconnaître.

Du reste, les italiques dont se voit alors affecté ce même adjectif *offerte* doivent aussi retenir l'attention. Marquant une modalisation autonymique, ils accentuent l'étrangement de Solange, en signalant expressément, sur le mode de l'hétérogénéité montrée, un lieu de résonance discursive et de non-coïncidence du discours à soi-même, c'est-à-dire une détermination extérieure de la parole, un Autre du discours intégré par le discours et simultanément rejeté de son cadre⁶⁹. Et le fait est, bien sûr, que cet Autre du discours de Solange, qu'il tire son origine des *Lui* de son père, des films de Canal + ou d'une certaine presse féminine de l'époque, informe ses discours tout autant que ses pratiques. Ainsi écrit en italiques, *offerte* rend compte d'une intériorisation en cours de discours régulateurs d'identité et de pratiques de genres, sans doute, mais il dit aussi très concrètement la manière, fût-elle fantasmée, dont, à ce moment précis, Solange se voit et se vit – quoique sans parvenir tout à fait à se départir du sentiment d'étrangeté précisément éprouvé à se voir et à se vivre de la sorte.

De tels processus de réappropriation de discours de tous ordres, qu'ils soient littéraires, journalistiques, technoclectaux, dictionnaires ou simplement quotidiens, *Clèves* multiplie à ce point les exemples, et de manière si sensible, qu'il ne semble pas utile d'insister. D'un bout à l'autre du roman, en vertu de la puissance de conditionnement de certains discours (ainsi des

⁵⁹ C., 40.

⁶⁰ C., 21.

⁶¹ C., 21.

⁶² C., 66.

⁶³ C., 15-16.

⁶⁴ C., 258-259.

⁶⁵ C., 325.

⁶⁶ C., 216.

⁶⁷ C., 169.

⁶⁸ C., 335

⁶⁹ Voir Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s), *Langages*, n° 73, 1984, p. 98-111 ; et du même auteur, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire* [1996], Paris, Lambert-Lucas, 2015.

trois citations sans cesse réinvesties de Maupassant : « Il la posséda violemment », de *Lui* : « cambrée et haletante », de *Jours de France* : « Rêvant à lui, un trouble délicieux l’envahit », mais en fonction, aussi bien, de ce que les personnages jugent chic, opportun, complice ou affectivement nécessaire de réinvestir à un moment *t*, divers mots (*rondelle*⁷⁰), adjectifs (*indisposée*⁷¹, *mégalo*⁷²), verbes (*pomper*⁷³, *jouir*⁷⁴), syntagmes (*narcissiquement parlant*⁷⁵, *pas sa petite conscience tranquille*⁷⁶), voire des phrases entières (*il faut sortir à son niveau*⁷⁷) ne cessent circuler d’un locuteur à l’autre, et suivant des déformations parfois trop cocasses (« Les vraies femmes sont vaginiques, selon Nathalie. Les autres sont *clitorigiennes*⁷⁸ ») ou suivant des parcours sémantiques parfois trop aberrants (« Elle sent monter les larmes comme une grande vague de *cynisme* »), pour ne pas surligner l’hétérogénéité énonciative constitutive *a fortiori* du discours adolescent.

Trouant littéralement chaque page du roman, la prolifération des italiques ne cesse de marquer l’enroulement du discours des personnages autour de boucles réflexives symptomatiques d’une parole certes exercée sur un mode psittacique, comme principe d’agrégation et de participation conniventes à ce foyer central ultime que représente la vie du groupe, mais, d’une parole, par-là même, aussi aliénée qu’aliénante et ne cessant de trahir le clivage des jeunes cliviens qui en usent – Solange au premier chef, Solange en sa « solitude enragée », et dont toutes les interventions au discours direct se donnent à lire plus radicalement d’un bout à l’autre en italiques, comme pour manifester typographiquement, par le biais d’une hétérogénéité intégralement montrée comme telle dans son caractère le plus constitutif, l’absolue non-coïncidence à eux-mêmes du discours et de son énonciatrice. Éperdument en quête d’intégration, et ne cessant ainsi de se réapproprier avidement les mots de l’Autre pour répondre à leurs injonctions normatives (« ça y est, elle va *sortir avec un garçon* »), si opaques, d’ailleurs, ces mêmes injonctions puissent-elles lui apparaître dans un premier temps (« *Slurp s’appelle Slurp parce qu’elle suce. Suce, suce quoi* »), la parole de Solange, telle que saisie au discours direct, se montre toute entière emportée dans une boucle réflexive sans dehors, quoique justement toujours impliquée et informée par la circulation du dehors lui-même. S’employant à parler, Solange est toujours présentée comme parlée par la parole de l’Autre, entièrement offerte à une puissance de conditionnement dont l’intériorisation diligente, consciente ou inconsciente, la met simultanément à distance de soi.

⁷⁰ Cf. : « c’est moi qui lui ai fait sauter la rondelle, à d’Urbide. » (C., 168) et « sa *rondelle* est toujours en place. » (C., 171)

⁷¹ Cf. : « Sixtine dit, avec une moue modeste et blessée, qu’elle est indisposée. » (C., 81) et « Ou se marier quand on est indisposée », dit-elle, Solange. (C., 118) « (ça va être son tour, air grave et douloureux) *je suis indisposée*. – Indisposée à quoi ? Tu veux dire comme les filles ? » » (C., 212)

⁷² Cf. « *Moi aussi je me sens seule*. – À ton âge c’est normal. Moi j’étais mégalo, j’étais moins à l’aise que maintenant. » (C., 152) et « La plupart des gens dramatisent, ils sont mégalo » (C., 155), « Il faudrait qu’elle arrête de se faire des films. Elle est vraiment *mégalo*. Pourquoi ce type carrément *lycéen* la rappellerait ? » (C., 175)

⁷³ Cf. : « Pompe, putain. » (159) et « elle à genoux devant lui à le *pomper* » (C., 161), « Elle le pompe avec application, maintenant qu’elle sait faire. [...] Elle le pompe. » (C., 168)

⁷⁴ Cf. : « Arrête tu vas me faire *jouir*. » (C., 167) et « elle *jouit* d’un grand trait » (C., 170), « Que faire de tous ces bouts de corps – se rassembler – une explosion – ce serait bon de *jouir*. » (C., 215)

⁷⁵ Cf. : « Elle est trop... pas assez sombre. *Narcissiquement parlant*, c’est une chose que je ne pourrais pas accepter. » (C., 251) et « *C’est une fille qui n’a pas le courage de s’humilier pour appeler au secours. Je suis trop fière pour accepter ça. Narcissiquement parlant.* » (C., 252)

⁷⁶ Cf. : « L’essentiel c’est d’avoir des failles. Pas sa petite conscience tranquille. » (C., 155) et « *L’essentiel ce n’est pas d’apprendre mais d’avoir des failles. Pas sa petite conscience tranquille.* » (C., 302)

⁷⁷ Cf. « Il faut sortir à son niveau » (C., 98) et « Pilote ou pas, papa est tellement plus beau que maman, qu’est-ce qu’elle croit ? Il faut sortir à son niveau. » (C., 190), « Tu as toujours été un peu rustique, rigole Rose, il faut sortir à ton niveau. » (C., 319)

⁷⁸ C., 315.

En ce sens, la parole de Solange telle que l'orchestre le roman semble rejouer dans *Clèves* le même rôle que la présence et les regards de la Cour dans son illustre hypotexte⁷⁹. Comme cette présence, comme ces regards, elle traduit avant tout l'exercice d'une force régulatrice extérieure ouvrant naturellement les sujets à la considération clivante de cet Autre qui les constitue. Du regard de la Cour au langage de Solange, la conséquence d'un tel déplacement est cependant qu'à la forme de décollement de l'être commune aux deux héroïnes, s'ajoute pour Solange, loin de la rassurante stabilité induite par l'épistémè de la représentation à l'âge classique, le drame conjoint d'un décollement du réel et d'une inquiétude constante concernant la coïncidence des mots et des choses. En témoignent ses fréquentes consultations du dictionnaire et les béances auxquelles elles la renvoient : « Dans le *Nouveau Larousse universel* il n'y a qu'un trou enter **encroûter** et **encuver**⁸⁰ », « Il n'y a rien à bite sauf avec deux t [...] Et **gland** ne parle que du chêne⁸¹ ». Mais la caractérisation souvent drolatique de telles vacances du signifiant et / ou du signifié ne saurait longtemps occulter l'extrême gravité des enjeux qu'elles recouvrent – ainsi lorsque Solange se demande, perplexe, à l'issue de sa première relation sexuelle, dans le final glaçant de la deuxième partie : « est-ce que c'est ça, *se faire enculer* ? Ou *violer*, est-ce que c'est ça⁸² ? »

Et l'on pourra conclure sur ce point. Roman sur les « zones grises du consentement », selon l'aveu de son autrice, *Clèves* l'est avant tout du fait de la force de son questionnement narratif sur le clivage et l'aliénation constitutive de l'être de langage, confronté à « l'abîme primordial » du Réel. Ce que semblait suggérer la clé de *Clèves* elle-même. L'initiation sexuelle de Solange est *in fine* une traversée du signifiant.

Laurent SUSINI
Sorbonne Université
STIH (EA 4509)

⁷⁹ Sur les relations des deux textes, voir Chiara Rolla, « *Clèves* de Marie Darrieussecq : parcours de lecture et tentative(s) de définition(s) », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n° 23, 2012.

⁸⁰ C., 67.

⁸¹ C., 42.

⁸² C., 220.