

L'exploration des degrés d'incertitude qui favorisent l'ouverture du réel à la fiction investit la matière à tous les niveaux et peut également solliciter des démarches artistiques pour saisir les transformations auxquelles la substance se soumet sans cesse. C'est pourquoi les installations de Jean-Baptiste Caron, par exemple, convoquent un imaginaire scientifique pour expérimenter l'aspect dynamique du regard et relever les effets d'unicité que ce dernier engendre. L'exemple de *Mécanique du vivant* avec la sphère blanche en béton et polystyrène d'un diamètre de quarante cm – réalisée en 2012 pour une exposition à la galerie « 22,48m2 » de Belleville – montre comment le point d'équilibre est acquis en suivant une trajectoire inattendue, une spirale virtuellement sans limite, proche des formes les plus répandues dans la nature. Par ailleurs, avec *Le Petit Attracteur* – structure en béton qui laisse surgir, par le biais d'un miroir, une forme poussiéreuse et flottante, selon le modèle gravitationnel du Grand Attracteur altéré par un superamas de galaxies –, l'illusion optique soutient un effet mécanique en mesure de prendre ses distances par rapport à la stabilité. Dans les deux cas, l'artiste joue alors avec les lois de la physique pour remettre en question la gravité au nom d'une gestion tout à fait personnelle de la notion de déplacement qui défie le réel en privilégiant le décentrement du sujet. Les efforts de détournement, menés par Caron, pour saper le contexte scientifique, s'appuient paradoxalement sur d'autres lois encore de la physique qui se redessinent en fonction des équilibres nouveaux installés par le « poids » de la condition humaine.

Certes, introduire dans un système codé un élément perturbateur signifie ouvrir la voie à la dissonance sans pour autant négliger la possibilité qu'autour de la faille ainsi produite se reconstruise une autre forme de cohérence. La dissonance siègerait là en faisant appel au savoir tant externe qu'interne à l'œuvre et à la variabilité des écarts entre réel et fiction installés dans l'œuvre elle-même. Mais comment évaluer la portée artistique de cette rupture ? Dans le cas de Caron, les sciences dures et les sciences douces entament un dialogue susceptible de relancer également la réflexion sur leurs spécificités. En effet, entre contiguïté et contraste, l'intérêt de ce parcours artistique résiderait dans la possibilité d'élargir la vérification des atouts et des limites de la réciprocité envisagée entre la physique et un autre espace artistique qu'est la littérature.

Le roman français de l'extrême contemporain apparaît sensible à ces questions puisque celles-ci renvoient à la manière de restituer la représentation de la réalité dans le récit au moment où la dimension critique s'insinue de plus en plus dans la fiction. C'est ainsi que, dans *Monsieur de* Jean-Philippe Toussaint (Minuit, 1986), *Longue vue* de Patrick Deville (Minuit, 1988), *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq (Flammarion, 1998) ou *Le chat de Schrödinger* de Philippe Forest (Gallimard, 2013), des expérimentations scientifiques sont à l'honneur alors que des hommes de science deviennent des personnages romanesques, notamment dans *Des éclairs* de Jean Echenoz (Minuit, 2010), *Évariste* de

François-Henri Désérable (Gallimard, 2014) et *Le traquet kurde* de Jean Rolin (P.O.L, 2018). Face à ces formes de rapprochement entre savoir scientifique et savoir littéraire, face aux ressemblances fondées sur le recours aux partages métaphoriques, la physique constitue un domaine privilégié pour revisiter les dimensions littéraires de l'espace, du temps, du point de vue et interroger le pouvoir des dissonances.

À ce propos, l'œuvre de Marie Darrieussecq représenterait un terrain d'entente problématique en mesure d'évaluer les aspects dérangement des sciences dans le roman, aspects que cette étude vise à prendre en considération. En effet, sensible dès ses premiers ouvrages à la mise en question des points de repères spatiaux de la narration, cette écrivaine entreprend un parcours scriptural de déréalisation qui sape toute certitude et qui produit des effets dissonants par le recours aux incongruités. Comme elle l'a, par ailleurs, reconnu en 2010 dans un entretien avec Marie-Claire Barnet et Shirley Jordan<sup>1</sup>, les configurations de l'espace sont nombreuses et agissent dans le processus de création d'abord sous la forme d'un paysage altéré. Puis c'est aussi autour de cette notion que l'inattendu et l'inhabituel se déploient pour atteindre tant le corps que l'environnement.

Les références aux théories et aux théorèmes parsemés tout au long de l'œuvre offrent aussi un soutien qui fait semblant, d'une part, d'organiser l'architecture de l'intrigue en rassurant les personnages, et, de l'autre, d'explorer les failles où s'installent les conditions de troubles, nécessaires au développement du récit. Le langage scientifique met en évidence cet écart, condition propre à un imaginaire qui vise à se déterritorialiser sans cesse<sup>2</sup>. Par exemple, les théories de la lumière et de l'ombre reprises dans *Naissance des fantômes* expérimentent le rétrécissement de la matière afin de densifier l'espace alors que la mécanique des fluides évoquée dans *Le Pays* s'appuie sur un matériau invisible qui occupe tout de même l'espace et lui assure sa consistance. Dans ces deux textes, les effets contradictoires produisent l'action en suivant les lois de la mécanique newtonienne. L'incohérence se révèle fructueuse puisque l'on y « retrouve à la fois une fixité et un mouvement, même s'il s'agit souvent de la répétition de ce mouvement avec des variations »<sup>3</sup>. De plus, *Truismes* met en question les informations contenues dans l'ADN puisque la transformation génétique de l'humain se plie aux lois de l'attraction qui règlent la relation entre la Terre et la Lune. Comme le reconnaît le personnage principal, « [C]'est la *rationalité* qui perd les hommes »<sup>4</sup>. Cette donnée apparaît à travers l'univers paradoxal des odeurs sollicité dans ce premier roman de Darrieussecq. En effet, expression à la fois de la trivialité des animaux et de l'élaboration luxueuse des parfumeurs, l'olfaction défie la raison et la réflexion au nom d'un plaisir hédonique qui privilégie l'impact émotionnel et active l'association de différentes sensations. Par conséquent, en désavouant la raison, l'essence de

---

<sup>1</sup> Marie-Claire Barnet, Shirley Jordan, *Entretien avec Marie Darrieussecq*, in « Dalhousie French Studies », n. 93 (winter), 2010, p. 123-129.

<sup>2</sup> Anne Simon, *Déterritorialisation de Marie Darrieussecq*, in « Dalhousie French Studies », n. 93 (winter), 2010, p. 17-26.

<sup>3</sup> Matteo Majorano (éd.), *L'incoerenza creatrice nella narrativa francese contemporanea*, Quodlibet, « Ultracontemporanea », Macerata 2016, p. 22.

<sup>4</sup> Marie Darrieussecq, *Truismes*, Gallimard, Paris 1996<sup>1</sup>, Gallimard, « Folio », Paris 1998, p. 126. Dorénavant, la référence à la page sera insérée directement dans le texte, entre parenthèses.

l'humain doit être redéfinie. D'où le recours à un élément distant et extérieur à l'homme, comme la lune, pour retrouver l'essence authentique de ce dernier, ce qui justifie l'installation d'un point d'observation déréglé, comme celui du seul satellite de la Terre, pour s'approcher des « terriens » et non d'une autre planète : « moi c'est pour retrouver ma cambrure d'humain que je tends mon cou vers la Lune » (148).

C'est dans ce cadre que même la botanique s'insinue dans les équilibres définis par la physique pour saisir la fonction déréglée de la nature et pour gérer les enjeux de la représentation (profondeur, horizontalité, verticalité). En effet, les arbres, les plantes, les fleurs, les clairières, les forêts agissent à contre-courant dans le réseau du vivant en questionnant la valeur littéraire du paysage controversé que les végétaux engendrent. À côté des mots génériques employés pour indiquer le caractère indistinct et habituel de cette présence, Darrieussecq adopte des incongruités pour restituer l'inversion des postures entre humain et non-humain. Si la narratrice de *Truismes* mange des fleurs et rêve de fougères, les « impatiens » de *Naissance des fantômes* se heurtent à la réalité pour faire ressortir le côté fantomatique du récit lié à l'énigme de la disparition du mari du personnage principal. En identifiant ces fleurs avec le mot latin qui, par rapport à leur dénomination populaire – balsamines –, renvoie à la frénésie, l'écrivaine installe, dès le début, le trouble relationnel, caractéristique du roman. Ce goût des oppositions permet de réorganiser les formes spatiales à l'intérieur d'une poétique de l'envers susceptible de déformer le réel et de compromettre également l'équilibre gravitationnel pour, par exemple, humaniser les images non-humaines. Un tamaris tombe ainsi « droit à la verticale »<sup>5</sup> alors que les palmiers de *White* changent de couleur par rapport aux points d'observation sélectionnés : par exemple, en les observant du haut de l'avion qui se dirige vers le pôle Sud, ils sont bleus. De même, la profondeur altère la taille du géranium du commandant qui est utilisé, entre autres, pour indiquer la ligne d'horizon au-delà de laquelle on ne voit que la mer et qui, « seul être végétal, se balance comme un arbre au grand vent »<sup>6</sup>. En plus, ce roman où l'incongruité du paysage construit un espace dépourvu de toute délimitation – la rareté des arbres correspond aussi au manque d'histoire du territoire où se déroule l'action – se clôt sur une fleur, l'aster qui, en s'appuyant sur les références géométriques, fixe le point de naissance :

[U]n des petits triangles est en train de trouver un chemin entre deux cils incarnant... qui s'écartent un peu... lui laissent passage et hop ! ferment derrière lui une membrane solide. Dans les plasmas mêlés, des filaments rayonnants prolifèrent en étoile, non sans rappeler la fleur qu'on nomme aster. Le triangle et la sphère fusionnent, deux spirales s'enroulent : naît un œuf. D'abord doubles, puis quadruples, les cellules qui le composent, formées à part égale de P et E, vont dans les jours qui viennent trouver à se nicher dans une confortable muqueuse, saine et gorgée de sang. (186)

L'espace est ainsi soumis aux mécanismes de contraction et de dilatation, en fonction de la lumière. Par conséquent, la dimension organique qui

---

<sup>5</sup> Marie Darrieussecq, *Bref séjour chez les vivants*, P.O.L, Paris 2001, p. 149.

<sup>6</sup> Marie Darrieussecq, *White*, P.O.L, Paris 2003<sup>1</sup>, Gallimard, « Folio », Paris 2005, p. 14. Dorénavant, la référence à la page sera insérée directement dans le texte, entre parenthèses.

traverse aussi *Le Pays* bouleverse le statut du paysage. Les arbres se déplacent, s'écartent, se transforment. C'est le cas des chênes – qui deviennent des bouleaux et qui affinent leurs troncs à cause des manipulations optiques – mais aussi des anémones rouges en mesure de répandre leur matière à cause des effets de la chaleur. De plus, lorsque les eucalyptus et les châtaigniers entrent en contact, malgré leur taille différente, ils produisent des sons insolites, proches du crissement des dents quand on serre les mâchoires. Toutes les données impliquées sont altérées de même que les coordonnées spatiales puisque « [t]out ce qui était vertical est devenu horizontal. La brume fait un lac pâle, les arbres vus d'en haut font des champs de feuilles vertes » (49). Le vivant s'impose alors par la loi des contraires qui, loin d'immobiliser l'écriture au nom des paradoxes et des apories, vise à saisir et à encadrer l'instabilité de l'environnement. Comme la géométrie croise le vivant en s'inscrivant dans la saisie de l'immédiateté, l'espace se construit par des lignes qui acquièrent leur autonomie en jouant avec le vide. Leurs présences ambiguës – elles se croisent en s'éloignant – fondent une perspective où, au fur et à mesure qu'il se rétrécit, l'homme engendre l'espace lui-même. Dans *White*, où le paysage se perd dans le blanc avec, en conséquence, le manque d'horizon, la présence humaine n'est signalée que par une antinomie, les éoliennes, à savoir un élément non-humain. Avec *Le Pays*, les paradoxes géométriques s'emparent des données géographiques sans respecter la nature de la matière. C'est ainsi qu'un lac s'étend tout au long de la verticale ; le liquide informe devient capable de se refermer tout seul après le passage du « je » : « Je suis assise devant un lac limpide, vertical, derrière lequel il me suffirait de passer comme à travers un rideau : l'eau se refermerait dans mon dos. Le monde deviendrait paisible, immobile et reposant »<sup>7</sup>. La contraction de l'espace réduit la géographie à un point, ce qui favorise l'action dans les fentes. Tel est le cas de la relation amoureuse gérée par la mécanique des fluides.

Un fluide invisible occupait l'espace entre eux. Quand elle était collée à lui, comme à ce moment-là dans la nuit, ça se comprimait et chauffait, de la physique pure et simple, de la mécanique des fluides. Et quand ils s'écartaient, parfois d'un bout à l'autre de la planète, ça se dilatait à l'extrême [...] Diego alors était un prénom. Elle travaillait. Elle s'amusait. Elle était parfois dans les bras d'autres hommes. Mais le fluide était là, dilaté. Son bord extrême restait vivant, comme un bord de plage, bulles, sable, organismes. Faire l'amour avec d'autres allumait des lieux sur la carte, un espace morcelé, des souvenirs. Faire l'amour avec Diego était peut-être une contraction de l'espace, une géographie rassemblée sur un point. De ses années de célibat elle se rappelait que l'espace était vide. Elle se déplaçait entre des molécules légères. (31)

Par ailleurs, les figures géométriques marquent l'accomplissement de l'espace et freinent à la fois toutes sortes de vertige du vide. Rectangles, triangles, points, lignes, sphères essaient de combler la spirale narrative, technique scripturale qui suit le langage des mathématiques pour fixer les repères du vide. *Notre vie dans les forêts* rend évidente la mise en question

---

<sup>7</sup> Marie Darrieussecq, *Le Pays*, P.O.L, Paris 2005<sup>1</sup>, Gallimard, « Folio », Paris 2007, p. 28. Dorénavant, la référence à la page sera insérée directement dans le texte, entre parenthèses.

des trois coordonnées spatiales au nom d'une dimension « légère, libre où la stimulation reçue serait comme l'air qu'on respire ou l'eau »<sup>8</sup>. Dans *Précisions sur les vagues*, c'est aux points cardinaux de bâtir une « géographie d'angle »<sup>9</sup> qui rend floues toutes les conventions : « Au Nord, il y a la forêt. Au Sud, la frontière de l'Espagne. À l'Est, la masse du continent. À l'Ouest tout est bleu. Le regard est happé par ce bleu qui ouvre la géographie d'angle » (8). De cette manière, la lecture scientifique des mécanismes des vagues compose des images de la mer où la géométrie essaie de rationaliser l'impact de la vue sur le réel. Chez Darrieussecq, l'espace se modèle alors en fonction de la dimension biologique en explorant l'envers et l'endroit des situations narratives. Les données scientifiques favorisent la densification de la matière romanesque là où le vide atteint le tissu scriptural et le délivre de l'emphase ainsi que des conventions.

Quant au temps, structure complexe faite de souches qui s'écaillent progressivement en laissant émerger la fluctuation des choses, l'écrivaine travaille notamment sur la notion de durée. C'est pourquoi, en reprenant le théorème du physicien Rudolf Clausius – à savoir la seule loi générale de la physique qui distingue le passé et le futur à travers le mouvement engendré par la chaleur<sup>10</sup> –, elle suit de près ces atouts thermiques pour favoriser les transformations en termes de fusion. À ce propos, attentive aux images aquatiques, elle convoque, par exemple, la mobilité intrinsèque des vagues pour dissoudre les actions et les recomposer même dans des contextes différents, loin de l'eau. Dans *Le mal de mer*, ces mouvements provoquent certes une rupture entre l'eau et le monde mais, en s'appuyant sur la figure géométrique de l'hyperbole, la courbe ainsi dessinée vise à se combler ; de même, ce type de mouvement atteint également le cerveau afin d'ouater l'impact des brisures et de favoriser la fusion des éléments écartés – « C'est cela qu'il faudrait : flotter, se laisser traverser par les vagues ; la migraine fondrait, se dissoudrait dans les flux ; son cerveau deviendrait une bulle bleuâtre, vide, molle et aqueuse, qui porterait son corps à pas somnambules sous la mer »<sup>11</sup>. De plus, cet effet de dérangement absorbé permet également d'impliquer les modifications des équilibres dans la rotation de la Terre que le magma provoque : « La planète a peut-être dévié de son axe, inclinant vers le soleil sa tête bleue ; le magma s'est déplacé, décentrant la gravité et rompant l'équilibre des rotations, la Terre prenant du balourd comme un cargo, gîtant et basculant sous son poids » (112). Dans ce cadre, l'écrivaine s'interroge sans cesse sur les aspects qui peuvent restituer les deux versants des situations ; par exemple, elle fait fréquemment recours à la force de Coriolis – une force inertielle, fictive car l'observateur se déplace dans un milieu lui aussi en mouvement et change de position suite à l'accélération centripète de son contexte référentiel – puisque les modifications imposées au sujet par le monde qui l'entoure produisent, par conséquent, en même temps une force inverse. Cependant, dans *Le mal de mer*, Darrieussecq reprend la croyance populaire, selon laquelle cette force

---

<sup>8</sup> Marie Darrieussecq, *Notre vie dans les forêts*, P.O.L, Paris 2016, p. 130.

<sup>9</sup> Marie Darrieussecq, *Précisions sur les vagues*, P.O.L, Paris 2008, p. 8. Dorénavant, la référence à la page sera insérée directement dans le texte, entre parenthèses.

<sup>10</sup> Pour les questions théoriques concernant la physique, voir Carlo Rovelli, *L'ordine del tempo*, Adelphi, « Piccola Biblioteca », Milano 2017.

<sup>11</sup> Marie Darrieussecq, *Le mal de mer*, P.O.L, Paris 1999<sup>1</sup>, Gallimard, « Folio », Paris 2001, p. 23.

justifierait le fait que les lavabos se vident à l'envers dans l'hémisphère Sud<sup>12</sup>. Cette idée reçue, désavouée scientifiquement, attire tout de même une gravitation d'action que l'écrivain reprend également dans *Précisions sur les vagues* pour en expliquer l'effet sur les poissons.

Un tremblement de terre sous la mer, une brusque explosion volcanique (à ne pas confondre avec la douce activité du rift, qui active sans cesse sa soupape de la lave), une brusque écorchure de la croûte terrestre là où la mer appuie le plus dessus, et l'eau s'ébranle, monte sous l'eau ; les *forces de Coriolis* s'en mêlent, imprimant, selon l'hémisphère, un mouvement rotatif de gauche à droite ou de droite à gauche ; l'énergie s'accumule, les calamars s'écartent, les baleines refluent, les requins, thons et espadons sont bousculés, les dorades et maquereaux roulent queue sur la tête, les krill et les crevettes se condensent en mayonnaise. (40-41)

Dans *Naissance des fantômes*, Marie Darrieussecq avait déjà enquêté sur la force de Coriolis, attirée par la nature fictive de ce mouvement qui se traduit, du point de vue scriptural, par un jeu de postures entre l'observateur *in praesentia* et l'observé *in absentia*, entre action centripète et action centrifuge. En effet, le mouvement inertiel de l'attente subit la rotation des situations, leur rematérialisation à travers les regards et les outils de la lumière, qui sont également capables de transformer les états de la matière – solide, gazeux, liquide. L'image du mari disparu dont il est question dans ce roman, traverse ces phases<sup>13</sup>. L'observateur partage ainsi le même référent spatial de l'observé, malgré son absence, et son changement de position suit le changement du référent, ce qui permet de lire cette modification comme une force fictive. De même, les théories de la physique quantique ou les lois du système solaire essaient d'aborder la question de l'absence et de la quantifier ; équations, pulvérisation de moi ou bien atomes du « je », matière et antimatière creusent les trous noirs des champs de vision, selon les principes scripturaux de la physique du moment, celle qui laisse agir les lois de la mémoire pour saisir le sens de l'absence et des disparitions. En effet, l'écriture de Darrieussecq dissèque le vide grandissant et incarne la décomposition du passé dans un présent flou où la condition d'étrangeté n'appartient plus seulement à celui qui a disparu mais aussi à celle qui devrait faire face à cette disparition. *Le mal de mer* privilégie alors les lois du système solaire qui règlent les marées, image qui se prolonge dans les marées de la vie. Outre la reprise de la tectonique des plaques, l'attention à la géologie enrichit les domaines scientifiques de référence – « Le paysage s'est dilaté, l'air gonfle, la mer se creuse ; non par vagues, mais par une sorte de dépression interne, comme sous la succion d'une pieuvre adossée au continent, dans les fosses où l'océan commence. La Lune a de ces effets » (57). Ce sont les tourbillons des molécules en suspension qui caractérisent *Bref séjour chez les vivants*, ce qui évoque tant l'échelle de Richter pour

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 135-136 : « Le taux de cancers de la peau est le plus élevé du monde parmi la population blanche ; la couche d'ozone se perce. Les lavabos se vident à l'envers à cause des forces de Coriolis ».

<sup>13</sup> Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes*, P.O.L, Paris 1998<sup>1</sup>, Gallimard, « Folio », Paris 1999, p. 68.

saisir les degrés d'intensité du vivant que le ruban de Moebius<sup>14</sup> pour reconnaître la continuité entre l'envers et l'endroit du sujet. La pensée fluctuante agit sans arrêt dans la narration en passant, au crible des détails, un monde qui se veut sans rupture ; d'où le rôle des phrases interrompues (40, 41), des changements des caractères typographiques (38-39, 97), des lignes d'horizon troubles ou des références zoologiques et botaniques à la lisière entre ces deux règnes du vivant. Leur présence témoigne de leur identité ambiguë, comme dans le cas des anémones-pivoines.

Dans toute son œuvre, l'auteur de *Truismes* explore les ressources des oppositions en parsemant de mots techniques et de références scientifiques toutes sortes de réflexion sur la matière et sur les expériences qui l'impliquent. Par conséquent, les généralisations s'épuisent et le vide engendré devient habitable par la diffraction des images que les antithèses mettent en valeur. C'est le cas des ombres, capables tant d'encercler des endroits que de déplacer les murs ; grâce à cette instabilité, elles construisent des milieux artificiels d'expérimentation des limites au niveau subjectif et objectif. Le recours à la spirale restitue également le modèle d'un point de non-retour auquel l'ombre s'attache pour diffuser l'épaississement de l'air, le toucher et le rematérialiser. Ces exemples montrent comment l'écrivaine oriente la narration en créant un espace où le point de vue oscille entre la condition d'acteur et celle de spectateur. C'est pour cela que les lois physiques dont s'inspire Marie Darrieussecq aident à établir un jeu de postures qui, au nom du principe d'action-réaction, défie la dimension scientifique du réel en proposant des solutions scripturales « dérivées » de la réflexion et en mesure d'enquêter précisément l'interdépendance entre littérature et science. À travers les reflets, le rayonnement d'un savoir sur l'autre, l'auteur construit son propre réseau scientifique qui se fonde sur la physique pour remettre en question (et en tension) la narration dans la tentative d'épuiser et ensuite de réinvestir les structures romanesques des atouts métaphoriques. Son écriture s'appuie alors sur la science pour dégager l'effet déréalisant de la littérature, capable ainsi de s'emparer de la rigueur scientifique pour engendrer une autre science possible

---

<sup>14</sup> Marie Darrieussecq, *Bref séjour chez les vivants*, P.O.L, Paris 2001, p. 55. Dorénavant, la référence à la page sera insérée directement dans le texte, entre parenthèses.