

Matière physique et matière mentale dans *White* de Marie Darrieussecq

Isabelle Dangy

Number 115, Winter 2020

Précisions sur les sciences dans l'oeuvre de Marie Darrieussecq

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1067888ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1067888ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (print)

2562-8704 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dangy, I. (2020). Matière physique et matière mentale dans *White* de Marie Darrieussecq. *Dalhousie French Studies*, (115), 115–123.
<https://doi.org/10.7202/1067888ar>

Article abstract

White, by Marie Darrieussecq, a novel set in the Antarctic continent, constitutes an exploration of physical matter and biological matter as they are determined by the Pole's extreme climatic conditions. The characters are scientists or technicians, on a mission in a research base, faced with a modified perception of space and time which complicates further the presence of an enigmatic spectral matter diffused between objects and beings. The aim of this article is to observe how resorting to data taken from science contributes to the concrete rendering of bodies as well as streams of consciousness, to the point of constituting the frame for a love story likely to free the characters from the constraints and anguish that have restrained them, and to assert the intrusion of life in the world of permanent freeze.

Matière physique et matière mentale dans *White* de Marie Darrieussecq

Isabelle Dangy

La matière n'est pas un thème étranger à l'écriture romanesque contemporaine. De nombreux auteurs, tels que Jean-Philippe Toussaint, Anne-Marie Garat, Michel Chaillou, Jean-Loup Trassard, très différents dans leur langage, accordent une attention soutenue à la consistance profonde et à la structure matérielle des objets et des corps, manifestée tantôt par une effervescence métaphorique, tantôt par un effort minutieux de description objective. La parution récente d'un essai d'Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible* – dont les analyses s'appuient sur des textes antérieurs au XXI^{ème} siècle, comme ceux de Barthes ou Duras, mais peuvent être extrapolées à la littérature actuelle – souligne l'importance accordée à l'expérience de la sensation. Les romans de Marie Darrieussecq s'inscrivent dans cette perspective, en privilégiant une hypersensorialité qui est à la fois fragilité et ouverture au monde. L'une de ses principales exégètes, Colette Trout, souligne ainsi, dès l'introduction de l'ouvrage qu'elle lui consacre, que la fabrique des personnages et du flottement qui les caractérise passe par « une exploration des sensations qui naissent à partir du corps et aident à la reconstruction d'un sujet fluide » (4–5).

Or l'intérêt pour la matière suscite, parmi d'autres discours, une approche scientifique. La littérature des dernières décennies a volontiers effectué des emprunts aux sciences telles que les mathématiques ou l'informatique, en général en termes d'algorithmes reconvertis dans la composition romanesque, comme pour certains récits oulipiens (par exemple *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec). Mais, dans le cas de Marie Darrieussecq, c'est plutôt la physique, la chimie ou la biologie qui interviennent et véhiculent une évocation du monde concret dans lequel évoluent les personnages. On s'intéressera ici au cas particulier de *White*, parce que le décor choisi – le continent Antarctique – place les personnages dans une situation géographique inhabituelle, latitude extrême et absence de longitude, et dans des conditions radicales de température qui modifient les paramètres selon lesquels l'homme perçoit son entourage et interagit avec lui. Ce qui fournit à la fois l'occasion d'expériences insolites et, par contraste, rappelle que notre rapport habituel au monde dépend de données physiques quantifiables infra-ordinaires auxquelles nous ne prêtons plus attention parce qu'elles nous semblent évidentes : le jour succède à la nuit en 24 heures et l'eau gèle à zéro degré.

On envisagera d'abord les différentes formes sous lesquelles la matière est appréhendée dans ce roman, ainsi que certains des procédés littéraires grâce auxquels la sensation y est rendue. On analysera ensuite la manière dont les déformations de l'espace et du temps, partiellement empruntées au domaine de la physique moderne, rendent possible pour les protagonistes une expérience initiatique qui correspond à une nouvelle naissance.

Matières

La matière apparaît dans ce roman avec insistance et sous des formes variées. L'inventaire en serait fastidieux, mais on peut signaler quelques affleurements de cette profusion. La substance naturelle des éléments (mer, glace, lumière) s'offre ici sous des aspects inaccoutumés en raison du climat extrême. L'intérêt pour cette matière se focalise autour de ses trois états fondamentaux et de leurs transformations, le gel et la fusion. Le gel solidifie au pôle ce qui ailleurs apparaît sous forme liquide, prêtant une compacité nouvelle à des matières auxquelles on ne prête guère attention ; le coca-cola comme le Champagne

gèlent immédiatement et se consomment sous forme de glaçons, mais c'est aussi le cas de l'urine qui n'a pas le temps de toucher le sol. La rapidité de la métamorphose lui donne un caractère mystérieux, loufoque, presque magique, comme si l'engrenage familier des phénomènes sautait un cran. Il en résulte une remise en cause des données les plus profondément ancrées dans la conscience, et des termes qui les désignent : « Est-ce qu'on peut appeler ça un paysage ? Avec une brume claire à hauteur d'homme, comme si le sol se vaporisait directement dans l'atmosphère, par sublimation » (5). La matière n'est pas ici quelque-chose de stable, mais le théâtre de mutations dramatisées, et, dans le même temps, elle semble soumise à une sorte de lipogramme naturel qui proscrireait l'état liquide, de sorte que l'action humaine, telle un langage astucieux, est vouée à lutter contre cette contrainte en assurant diverses fusions indispensables à la survie. Or le gel est associé dans l'imaginaire à la fois au blocage (on parlera par exemple de gel des relations diplomatiques) et à la conservation (chacun d'entre nous a l'occasion d'utiliser un congélateur) : l'Antarctique constitue pour les personnages un milieu expérimental où ils devront faire face, dans leur vie psychique mais aussi dans leur rapport au langage, à l'action de ces deux forces. Il n'est pas indifférent que l'un des personnages centraux, Peter Tomson, soit responsable de la chaudière : sa vigilance, nécessaire à la survie du groupe, a pour objet de maintenir la communauté humaine hors de l'emprise du gel.

Il faut également compter avec la matière artificielle des objets, rares et exposés à une érosion destructrice comme les joints de la chaudière, et surtout celle des vêtements, totalement artificielle, dont les épaisseurs se superposent en modifiant, sinon en interdisant, le contact direct avec le monde. Si un personnage enlève sa moufle quelques instants, ses doigts se mettent à geler. Au pôle, on ne peut pas toucher le réel. La peau devient ainsi une couche intermédiaire localisée parmi d'autres entre la chair, les protections textiles et les objets extérieurs. Les limites du corps s'estompent, et les obstacles se multiplient entre les corps, ce qui ne saurait être neutre puisque *White* est un roman d'amour.

Le corps, justement, occupe une place prépondérante, quoiqu'il soit peu visible, mais plutôt par le biais des sensations dont il est le siège. Il apparaît par fragments : des lèvres, des pieds, comme si son unité fondamentale était interrogée. Loin d'être poétisé, il se ramène souvent à un fonctionnement organique : *White* se caractérise par le retour obsédant des problèmes liés aux vomissements, en raison du mal de mer, et des matières fécales, difficiles à évacuer ou à réduire dans un contexte glaciaire. Plus tard dans le récit, lorsque le temps vient pour les personnages d'entrer dans une relation amoureuse, on notera la description précise, à la fois géométrique et inspirée, des sexes, des muqueuses.

Aucune dichotomie ne sépare ces données organiques brutes d'un autre flux matériel tout aussi dense, celui de la pensée, entremêlée de rêveries diverses : en effet le roman est largement taillé dans l'étoffe psychique des souvenirs mais aussi dans celle du courant de conscience qui traverse les deux protagonistes, Edmée Blanco et Peter Tomson, ainsi que dans la matière onirique. Il n'y a pas de solution de continuité entre les sensations purement physiques et les impressions plus composites. La vie intérieure des personnages est exposée comme un matériau irrégulier qui procède par jaillissements ou s'engorge autour d'images obsédantes. Là aussi, bien que de façon métaphorique, le processus du gel et celui de la fusion entrent en jeu, par exemple lorsque se trouve décrit l'éveil d'un personnage endormi, ou le fonctionnement de la mémoire, quand un souvenir ancien remonte comme une bulle, sollicite la conscience mais ne parvient finalement pas à pénétrer dans son champ.

À cette série de données matérielles, il convient d'ajouter la substance linguistique des échanges verbaux : ceux-ci s'effectuent en plusieurs langues où prédomine l'anglais international, mais, comme les personnages ne comprennent pas forcément l'idiome des autres, souvent la parole articulée devient pure matière sonore. C'est le cas par exemple lorsque Peter regarde un film français dont il ne comprend pas la bande-son :

elle est dans une pièce ensoleillée elle parle, tipiti tapa tût, petits piquetis du français, à l'avant de la bouche, sous les lèvres, pointe d'émail et clapotis de langue et craquements comme si du bout des dents elle rongeaient des noix, et ça vibre sans roulade, ça nasille aussi, mais tout ceci à peine, à demi, touches de voix de tête, sous-titré en italien, incompréhensible. (93)

Il arrive même à Edmée d'écouter sa propre langue maternelle comme un assemblage de sons dont elle ne perçoit plus le sens. De semblables passages, en ramenant le langage à une manifestation concrète, mettent en scène l'expérience qui consiste à lui rendre sa dimension phonétique primordiale, et, puisque le roman lui-même est constitué de langage, désignent celui-ci comme un enchaînement sensoriel complexe. Le processus de l'écriture se voit ainsi englobé dans l'évocation de la vie matérielle.

Enfin, au-delà de ces couches entremêlées, il faut mentionner ce qu'on pourrait appeler une « matière spectrale », puisque des fantômes insaisissables circulent, à la fois dans la psyché des personnages et dans l'espace extérieur qui les sépare (Troutman 54-5). L'œuvre de Marie Darrieussecq prend place à l'intérieur du courant contemporain qui se plait à explorer cette matière spéciale laquelle se confond plus ou moins avec le retour d'un refoulé à la fois historique et individuel, comme le montrent les articles rassemblés par Jean-Bernard Vray et Jutta Fortin dans un recueil intitulé *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*¹. Stéphane Chaudier, qui cite entre autres écrivains Marie Darrieussecq, y écrit notamment : « La dualité ontologique du sujet percevant et du phénomène se résout au profit d'une nouvelle croyance : si le fantôme existe, c'est pour révéler à l'homme sa propre spectralité » (215). Dans *White*, les fantômes assument la narration, en même temps qu'ils sont des émanations littéraires destinées à donner une incarnation aux traumatismes et hantises des personnages. Leur rôle est donc fondamental. En outre le texte revient souvent sur leur absence de densité, leur consistance proche de celle du nuage ou de la fumée, leur apesanteur de passe-murailles, leur parenté avec le gel ou encore leur aptitude à la fragmentation, leur capacité à se disperser ou à se rassembler comme de petites boules de mercure. Ils se confondent volontiers avec le blanc omniprésent ou avec la brume et profitent des effets d'optique qui se multiplient sur le continent antarctique. Leur langage ruisselle comme une matière en fusion : eux aussi sont peu ou prou liés à la problématique récurrente de ce qui se condense ou se dissout. Ainsi Marie Darrieussecq émusse autant que possible non seulement la distinction entre la matière physique et la matière mentale, comme on l'a vu, mais aussi celle qui séparerait la matière réelle et la matière imaginaire des fantômes. Sans revendiquer une exactitude scientifique parfaite, il serait tentant de rapprocher cette « matière spectrale » des spéculations cosmologiques qui retracent le destin de la matière noire, objet de controverse dans le champ de la recherche actuelle. Le point commun consiste dans la suggestion d'une matière issue du passé, présente un peu partout dans l'univers, mais insaisissable, et dont on ne perçoit la présence qu'en observant ses effets. Dans le roman cette matière ne concerne pas seulement la réalité physique mais le monde intérieur des personnages, les événements qui ont laissé en eux des traces mais que frappe une amnésie soit infantile, soit post-traumatique. Si l'on adopte la logique onirique qui consiste à représenter une chose par son exact opposé, cette matière noire (que certains appellent du reste matière transparente) pourrait être métaphorisée ici par la matière blanche et translucide de la brume avec laquelle se confondent les fantômes.

1 En ce qui concerne l'étude de l'œuvre de Darrieussecq, voir aussi : Philippa Caine, « Redefining the Boundaries of Corpo-Reality for la femme in Marie Darrieussecq's *Naissance des fantômes* » ; Shirley Jordan, « Saying the Unsayable : Identities in Crisis in the Early Novels of Marie Darrieussecq » ; Cécile Narjoux, « Marie Darrieussecq et 'l'entre-deux mondes' ou le fantastique à l'œuvre » ; Catherine Rodgers, « 'Entrevoir l'absence des bords du monde' dans les romans de Marie Darrieussecq » et « Between 'White' and 'Blanc': the Margin of the Fantastic in Marie Darrieussecq's *White* ».

Le panorama esquissé ci-dessus serait très incomplet si on ne le clôturait par la mention du vide, thème central chez l'écrivaine (Trout 43), et dont l'impression submerge ici les personnages dès leur arrivée sur le continent antarctique : absence de matière si l'on veut, mais dont la consistance est si sensible que le vide devient à son tour une matière paradoxale. Déjà ce thème affleure au début du récit, et avant même que le contact ne se soit effectué avec le paysage antarctique, avec la description d'une photographie : « On voit le vide, c'est-à-dire : les molécules du vide, les volutes que le vide tresse avec la poussière, les ronds de lumière alignés, les arcs-en-ciel quand le fond est en couleurs, et globalement une sorte de poudre ou de brume qui flotte autour ou à côté d'Edmée » (56). Mais le vide polaire, plus radical, est lié à la raréfaction de la matière, au point que Peter Tomson pensera : « dehors le soleil est une explosion fixe sur l'espace ravagé de vide » (90). Une parenté phonétique sous-jacente entre les termes anglais *white*, le blanc, *wide*, vaste, et le mot français « vide » suggère du reste une analogie entre les notions qu'ils désignent.

Ces différentes catégories matérielles, dont certaines jouxtent l'impensable, coexistent, se superposent, se croisent et parfois se fondent. Tout est matière, mais la matière est discontinue, hétérogène, travaillée par de changeants effets de seuil. Cette matière sollicite continuellement la perception : *White* est un roman où l'appareil du corps est continuellement assailli par des impressions, souvent intenses, agressives, voire violentes, venues du monde extérieur mais aussi du moi interne.

Perceptions

Comme les objets qu'elle prend en charge, la perception ouvre le champ littéraire à une appréhension à la fois poétique et scientifique des phénomènes. La dominante visuelle s'impose, avec notamment une présence soutenue des couleurs, le blanc qui donne son titre au roman et le noir qui s'y découpe de manière privilégiée, mais aussi les teintes éclatantes du ciel presque toujours bleu ou des combinaisons orange que doivent porter les membres de l'équipe. La palette, que, si près du pôle, on imaginerait volontiers austère et monochrome, n'est pas dans ce roman un lieu d'apaisement, car elle juxtapose à l'éblouissement répétitif du vide l'explosion de déchaînements bariolés.

En second lieu, les impressions olfactives jouent un rôle un peu inattendu, lié, comme on l'a vu, à la mise en évidence des aléas de la vie organique. Leur irruption contribue pour beaucoup à la tonalité concrète et charnelle du roman.

Enfin le monde des sonorités est l'objet d'une attention particulière : les bruits sont systématiquement rendus de manière brute, dans leur soudaineté, leur matérialité immédiate, par une série d'onomatopées mises en relief dans le texte au moyen de l'italique et parfois de majuscules qui suggèrent un volume élevé. Cela commence à l'aéroport : « *Pif paf*, tampons sur le passeport ; [...] Carillon des vols intercontinentaux, *gling glong* » (13 ; italique dans l'original). Le procédé est ensuite constant dans le roman. Mentionnons ainsi le « *BLAM* » (16) du bateau retombant sur une vague, le « chip-chip » (74) de l'éolienne, le « *scriitch... scriitch* » (149) des velcros qui se défont, le « *uiuuuuu* » (178) de l'alarme quand la chaudière tombe en panne, sans compter le « *tzim-boum* » (67) de la musique des sphères et bien entendu le « *frrt* » (113) des fantômes. Ici apparaît à la fois une tendance à aborder le langage dans une optique cratylienne qui chercherait la plus grande proximité concrète entre signifiant et signifié, une volonté de capter dans le texte des vibrations, des ondes sonores, et surtout de restituer le monde extérieur sans le rationaliser ni l'esthétiser, sans chercher de musique là où il y a simplement des bruits.

Ainsi se construit un univers sensoriel qui se traduit par des choix stylistiques à la fois imagés et minimalistes. La phrase est brève, la sensation notée de manière laconique, au travers d'un lexique usuel et d'une syntaxe simplifiée, qui fait l'économie des termes inutiles et de ces liaisons qui huilent habituellement la progression du discours. Les verbes s'absentent ou passent à l'infinifit, créant un effet de déstructuration qui réduit les choses

ressenties à des notations brutes, juxtaposées, fugitives. Le corps y est traité sous une forme éclatée, comme un cumul de sensations fragmentaires à peine conscientisées. Colette Trout évoque à ce sujet un « style innovateur, rejetant l'analyse psychologique traditionnelle au profit d'un flux de conscience qui met lecteurs et lectrices en prise directe avec le subconscient de ses personnages » (Trout 54), et l'on pourrait ajouter que ce mode d'écriture les met aussi en prise directe avec la sensation des personnages. La première voie choisie pour l'expression du corps, de la matière et des sensations qu'elle engendre est donc phénoménologique, mimétique, aussi immédiate que possible.

Mais, à côté de cette attitude stylistique, Marie Darrieussecq opte aussi – sans pour autant que les deux postures s'excluent – pour une description scientifique des phénomènes. Le parti est pris de ramener la sensation à son fonctionnement physiologique en la débarrassant de tout lyrisme grandiloquent : par exemple les mécanismes de la vision sont évoqués dans un registre technique, sinon en termes de médecine de pointe : « dans son champ de vision ne cesse de déferler la mer, ses rétines constamment renvoient à son cerveau le ciel, la mer : la mer, le ciel ; le gris, le noir : images qu'il décode et que la Scopolamine stabilise » (24). Puis, un peu plus tard, lorsqu'elle arrive au camp : « dans la lumière chimique comme entre deux lamelles passent des filaments, des flammèches, des formes, dans les yeux d'Edmée dérivent des points, et s'agglutinent des bâtonnets. Éclats du soleil liquide » (67). Ce procédé, souvent réalisé dans une tonalité ironique, ne met pas forcément en jeu des connaissances très spécialisées, mais il est assez récurrent pour inviter à analyser la place que le savoir scientifique se taille dans l'intrigue du roman et dans ses partis-pris d'écriture.

Environnement scientifique

L'environnement scientifique joue d'abord le rôle de toile de fond. Les deux protagonistes sont, sinon des chercheurs, du moins des techniciens auxquels il est logique de prêter une appréhension scientifique du monde. Peter Tomson est ingénieur chauffagiste, Edmée Blanco ingénieure en télécommunications. En outre le Projet White, auquel participent les protagonistes, est une mission scientifique. Le projet, presque vernien dans sa majestueuse ambition, est de creuser une carotte de glace assez profonde pour atteindre des lacs enfouis sous d'énormes couches de glace. Le maître d'œuvre qui dirige ce projet est un météorologue qui s'attache à étudier d'après ce carottage l'évolution historique des climats. Plus tard dans le récit un autre scientifique, astrophysicien cette fois, fait son apparition : il est en quête de la poussière des étoiles qui, dit-il, tombe partout sur la planète, et permet, elle aussi, d'avoir accès à des époques reculées. Ces deux personnages placent le récit dans un climat où la recherche scientifique, associée à une technicité de pointe, se combine avec la quête du passé et avec une inévitable méditation sur le moi, le monde et le temps.

Enfin, toujours en termes de toile de fond, l'auteure a introduit, en parallèle avec l'aventure des personnages, l'idée d'une expédition fictive sur Mars, une expédition astronautique habitée dont les membres du Projet White reçoivent, comme le reste du monde, mais avec un peu de retard, les images. Cette expédition revêt d'autant plus d'importance qu'elle aboutit à un échec, dans des conditions qui font penser à la catastrophe affectant le projet White proprement dit, quelques dizaines de pages plus loin. La situation des astronautes, calfeutrés dans leur module qui s'est affaissé, dans un décor de poussière évocateur de neige poudreuse, n'est pas sans analogie avec celle des membres de l'équipe. Certes ceux-ci ne mourront pas asphyxiés comme les astronautes, mais il faut bien admettre que, dans les deux cas, la vision de la science inclut le risque de la défaite. En outre, un réseau de connexions relie cet épisode annexe avec le récit principal, car le mari de la protagoniste, travaillant à la Nasa, ne peut que se sentir concerné par cet échec. Dans *White* voisinent donc des thématiques proprement scientifiques, liées à la fois à l'exploration du passé et à l'analyse de la matière terrestre, et un motif classique de roman d'anticipation. Le passé et le futur, l'objectif et le fictif s'entrecroisent à la faveur du séjour

sur un continent où les repères habituels sont de toute façon bouleversés. Ce choix narratif crée un entre-deux fantasmagorique qui relève de ce que Colette Trout, après Catherine Rodgers, nomme « réalisme magique » (Trout 130), assumant sans heurt la coexistence du réel et du surnaturel dans la narration.

Bouleversements de l'espace-temps

C'est dans cet environnement scientifique que s'inscrit pour les personnages une expérience de nature initiatique, qui est certes affective puisqu'il s'agit d'une rencontre amoureuse débouchant sur la conception d'un enfant, mais qui revêt cependant un caractère existentiel dans la mesure où elle modifie radicalement leur rapport à leur propre passé en perturbant leur perception de l'espace et du temps. L'aventure qui est la leur s'accompagne d'épreuves qui finissent par trouver leur résolution dans l'espace-temps particulier de la fusion amoureuse. En effet les deux coordonnées fondamentales qui structurent la perception humaine du monde sont soumises sur le continent antarctique à des inflexions assez brutales.

La déconstruction de l'espace s'effectue progressivement et en parallèle pour les deux personnages avant même qu'ils ne soient en présence l'un de l'autre. Pour Edmée Blanco, qui arrive par la mer, la houle de plus en plus forte défait le repère géométrique tridimensionnel en plaçant les corps et les objets dans un déséquilibre constant : la nausée qui en résulte traduit physiquement le vertige du déconditionnement spatial. La géométrie euclidienne est mise au défi par les mouvements du bateau sur les vagues. À cela s'ajoute la disparition des lignes verticales puisqu'il ne reste plus que la terre et le ciel, et cette multiplication de l'horizontal se poursuivra pendant tout le séjour sur le continent antarctique où il n'y a pas d'arbre, pas d'immeuble, rien d'autre que l'horizon entre terre et ciel. À la disparition de l'état liquide se combine donc celle de la verticalité. L'emploi des tirets, brefs segments horizontaux destinés à séparer dans le texte plusieurs impressions concomitantes, matérialise peut-être cette prolifération. Pour Peter Tomson, qui arrive par avion, l'espace exigü des carlingues successives qui le transportent rétrécit l'espace tandis que la traversée des fuseaux horaires contribue à brouiller le sentiment habituel de la géographie. Cette période d'approche constitue ainsi un dérèglement préalable qui prépare Edmée et Peter à vivre ensuite dans un espace déformé. Dès leur arrivée sur le continent antarctique, le trouble s'installe : il est question d'« accélérations de l'espace-temps » (48), d'une « distorsion douce de l'espace » (53), de l'« espace qui se perd » (66), d'un « espace fermé, annulé » (89), plus loin encore d'un espace élastique qui se rétracte et s'agrandit, ou encore d'un espace troué, hétérogène. La cause principale de ces modifications est le sentiment du vide qui assaille les êtres et les prive du *distinguo* accoutumé entre contenant et contenu, transformant aussi les droites en courbes selon une perspective qui n'est plus celle du repère orthogonal. Tout se passe comme si les personnages pénétraient concrètement dans un espace-temps proche de celui qui est établi par la théorie de la relativité générale, doté d'une courbure, et sujet à des accidents locaux tels que les trous noirs ou les trous de ver.

D'autre part l'implantation du récit pratiquement au pôle sud crée chez les personnages un sentiment planétaire inhabituel : ils sont souvent conscients d'être au point où se rejoignent les arceaux des méridiens, au carrefour des lignes géographiques : le globe terrestre est au-dessus d'eux, mais sa sphère, loin de donner un sentiment de perfection, multiplie les incertitudes : où est le centre, où est le point zéro ? Face à son ordinateur, Edmée fait apparaître, puis tourner sur lui-même, un hologramme de la planète, sans que cette visualisation résolve son angoisse. On peut penser que la conscience du globe terrestre donne aux personnages, fût-ce de manière subliminale, l'intuition d'un univers non-euclidien, puisque la surface de la sphère est un exemple d'univers fini sans borne où la somme des angles d'un triangle est supérieure à 180 degrés et où les parallèles se recouperont.

En somme, ce dont les deux futurs amants font l'expérience dans *White*, c'est d'un stage hors des évidences de l'espace familier. Bien entendu ils font aussi l'épreuve d'un temps différent, ne serait-ce que parce qu'ils sont coupés de leur vie antérieure pour une durée de six mois. En outre, le rythme du jour et de la nuit disparaît au pôle, où pendant la moitié de l'année le soleil ne se couche pas : un matin et un soir de cinquante jours chacun encadrent une période de cent jours qui correspond au milieu de la journée. Dans ces conditions la succession des heures n'a plus de sens. Déconnecté du découpage qui lui donne sens partout ailleurs dans le monde, le temps s'étale. Il tend à former une nappe indifférenciée, surtout pour Peter Tomson qui doit être disponible 24 heures sur 24 pour réparer la chaudière en cas de panne et peut être éveillé à tout moment par une alarme. L'unité de mesure du temps n'est plus celle qu'il a connue jusqu'alors, mais les trente minutes dont il dispose pour redémarrer la machine, faute de quoi la base devra être évacuée. Dans ces conditions il n'est pas surprenant que le temps se voie soumis à différents accidents : il tend à se courber, à s'enrouler ou à geler lui aussi, à s'absorber dans les cristaux de glace ; il comporte des tourbillons, des creux ; il forme des nœuds comme une cordelette ; le temps onirique fait incursion dans le temps réel ; et surtout l'intervention des fantômes qui mettent leur grain de sel partout véhicule l'idée d'un temps en apesanteur à leur image, d'un temps réversible que l'on peut faire avancer et reculer comme un film, dévider en accéléré ou au ralenti. En somme, au fur et à mesure qu'ils prennent leurs distances par rapport aux événements traumatisants qui les ont frappés jusqu'alors, au fur et à mesure qu'ils s'émancipent l'un pour l'autre de leur double passé, les deux personnages font l'épreuve d'une autre manière de vivre le temps. Épreuve au sens fort du terme : tantôt cette expérience les terrasse, tantôt elle les libère. Au tout début du récit Peter Tomson achète, par désœuvrement, une montre munie d'un chronomètre dans la zone hors-taxi de Singapour ; à la fin, il trouve, en compagnie d'Edmée, une autre montre, « une montre du siècle dernier, du début du siècle, à ressort, qui se remonte » (169). Un peu plus tard, elle aura énigmatiquement disparu. Objet plus fantasmé que réel, cette montre encore tiède, en forme de disque solaire mais qui marque éternellement quatre heures, est le signe qu'ils ont accès désormais à une autre dimension temporelle qui n'appartient qu'à eux et qui les délivre de la sujétion par rapport au passé et à la culpabilité. Là encore on pourrait voir dans cette expérience autre de la temporalité l'écho de théories physiques récentes, notamment celles qui envisagent le temps comme quelque chose de discontinu ou qui entrevoient l'existence de plusieurs dimensions temporelles. Mais, ce qu'il y a d'essentiel, c'est probablement le fait que le vide antarctique confronte Peter et Edmée à la différence entre deux réalités que l'on confond généralement : d'une part le temps à l'état pur et d'autre part le devenir, les choses qui s'écoulent et passent. Comme l'écrit Etienne Klein,

le temps est au minimum ce par quoi les choses persistent à être présentes. [...] Dès lors que quelque-chose est là, il y a nécessairement du temps, même si dans ce quelque-chose nulle dynamique ne semble à l'œuvre : dans un univers statique, de glace ou de mort, le temps reste ce renouvellement du présent sans chose qui change. (48-9)

Le point critique de cette confrontation avec l'espace et le temps se situe au moment où Peter Tomson et Edmée Blanco parviennent à faire l'amour. Ils s'approprient alors et transforment en renaissance les décalages et déplacements spatio-temporels qu'ils avaient plus ou moins subis jusque-là. Significativement, les fantômes qui les hantaient sont refoulés et s'éloignent d'eux, vaguement dépités d'avoir perdu leur proie. Sur le plan spatial, le rapprochement de leurs corps dans le périmètre exigu d'une tente leur donne l'impression de se dilater et d'envahir l'espace : « Ils occupent la tente et tout le continent, ils débordent sur les mers » (162), cependant que la toile concrétise le phénomène de courbure de l'espace qui tourne maintenant à leur avantage. Les lignes droites des piquets se courbent en effet sous le poids de l'instant, et l'espace prend une forme presque

abstraite : « Edmée déplace sa main de quelques centimètres, l'espace se replie, la tente ploie, toile contre toile les dimensions se courbent » (162). Dans le même temps, l'impression plus ou moins oppressante d'être au pôle, donc en un point qui supporte toute la sphère terrestre, se modifie et devient pour le couple, grâce à la présence d'un hologramme, la sensation grisante d'être soi-même la planète en pleine rotation : « et le globe lumineux tourne, Asie-Europe-Afrique-Amérique, traversé par des mains, des nuques, des bouches, des cheveux- Edmée, Peter, Peter-Edmée » (163).

L'étreinte correspond aussi à un renversement du temps. Mais il ne s'agit plus de malaise ou d'inquiétude. Ce renversement est cette fois une victoire et une délivrance. La fulguration du plaisir provoque la réversibilité du temps, à la fois retour aux origines et projection vers le futur dans un mouvement où la fatalité chronologique s'annule. Au moment de la jouissance tourbillonne dans la tête de Peter une phrase tombée de la bouche de l'astrophysicien Ukla : « à 10 puissance 34 degrés Celsius l'irréversibilité du temps s'abolit » (177 ; italique dans l'original). Et, même si en cet instant retentit le fameux « hihhi » de l'alarme qui force les deux amants à réintégrer instantanément le repère spatio-temporel du Projet White, même si, comme le dit le texte, « le temps est en train de se reformuler à toute vitesse, en hululant » (178), la victoire et la délivrance ont eu lieu, l'enfermement est brisé de même que les enchantements maléfiques dont les deux personnages étaient jusqu'alors prisonniers.

Comme dans un conte, où le rôle des fées bonnes ou mauvaises serait tenu par les fantômes, le dénouement n'en serait pas un s'il ne s'ouvrait sur la perspective d'une naissance. L'une des dernières sections du récit décrit, en termes biologiques, la rencontre d'un spermatozoïde et de l'ovule, et les premières transformations cellulaires qui suivent la conception. Le compte à rebours de la grossesse se déclenche à peu près en même temps que la panne qui forcera les membres de l'expédition à évacuer le camp. Ainsi l'ensemble des sensations dysphoriques liées pendant toute la durée du roman au séjour imposé dans des lieux trop étroits, à l'engoncement dans les épaisseurs des vêtements, à la nécessité de séjourner dans un caisson de survie, se renversent en leur contraire à la fin de *White*, avec l'évocation à la fois poétique et scientifique du sexe féminin et surtout du milieu utérin protecteur où se développe l'embryon. L'impression nauséuse d'être enfermé, comme Pinocchio, dans le ventre de la baleine, est devenue une exaltation apaisée du ventre maternel.

Conclusion

Marie Darrieussecq, tout en cherchant un rendu brut et immédiat du monde sensible, exploite les savoirs scientifiques contemporains moins dans ce qu'ils affirment positivement que dans les objets énigmatiques qu'ils manipulent. La physique, la chimie, la cosmologie et la topologie affichent leur présence dans *White*, quoique sans emphase ni didactisme. Elles permettent de dire la réalité du monde, sans la travestir au moyen des clichés qui l'enrobent habituellement. Elles se soumettent, en tant que sciences de la matière inerte, à une confrontation avec le biologique qui débouche en fin de roman sur une forme de réconciliation. Elles débordent enfin l'indifférence où les tient en général la littérature contemporaine qui se soucie peu, trop peu sans doute, d'en explorer les virtualités artistiques, et de transposer dans l'écriture romanesque le potentiel intellectuel énorme qu'elles contiennent. Cette indifférence comporte, il est vrai, des exceptions : quelques romanciers actuels s'attachent à inviter dans l'écriture les hypothèses élaborées par la pensée physique contemporaine. *White* pourrait ainsi être rapproché du *Chat de Schrödinger*, de Philippe Forest, récit où l'exploration de la superposition quantique et du phénomène appelé « réduction du paquet d'ondes » permet l'évocation très subtile de l'intime, ou encore des *Oiseaux morts de l'Amérique*, de Christian Garcin, qui aborde dans un contexte différent les mêmes thèmes.

Une telle démarche offre à l'exploration psychologique un clavier d'équivalences ou d'analogies qui permet d'approcher les bouleversements de l'espace-temps intérieur. En effet un principe d'analogie relie dans *White* les phénomènes astronomiques, ceux de la psyché et ceux des corps : on a affaire dans *White* à un univers tout matériel qui évacue la transcendance et l'idéalisme, mais non le mystère, ni le mythe. Ainsi le motif des traces – qui apparaît dès la première page avec l'évocation d'empreintes légères sur la neige et se prolonge avec celle des vestiges laissés par les premières expéditions antarctiques ou par celle des pas d'Armstrong sur la lune – répond au thème symétrique des marques laissées par le traumatisme de la perte. Écrire, griffer le blanc de la page, inciser le vide, revient à éliminer l'énergie fossile, toxique, du mal.

CIEREC, Université Jean Monnet de Saint-Etienne

OUVRAGES CITÉS

- Caine, Philippa. « Redefining the Boundaries of Corpo-Reality for *la femme* in Marie Darrieussecq's *Naissance des fantômes* ». *Redefining the Real – The Fantastic in Contemporary French and Francophone Women's Writing*. Dir. Margaret-Anne Hutton. Oxford : Peter Lang, 2009. 45–64. Imprimé.
- Chaudier, Stéphane. « Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité ». *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporain*. Dir. Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne : P U de Saint-Étienne, 2012. 209–23. Imprimé.
- Darrieussecq, Marie. *White*. Paris : P.O.L, 2003. Imprimé.
- Forest, Philippe. *Le Chat de Schrödinger*. Paris : Gallimard, 2013. Imprimé.
- Garcin, Christian. *Les Oiseaux morts de l'Amérique*. Paris : Actes Sud, 2018. Imprimé.
- Grossman, Evelyne. *Éloge de l'hypersensible*. Paris : Minuit, 2017. Imprimé.
- Jordan, Shirley. « Saying the Unsayable: Identities in Crisis in the Early Novels of Marie Darrieussecq ». *Women's Writing in Contemporary France – New Writers, New Literatures in the 1990s*. Dir. Gill Rye et Michael Worton. Manchester : Manchester U P, 2002. 142–53. Imprimé.
- Klein, Etienne. *Les Tactiques de Chronos*. Paris : Flammarion (Champs), 2004. Imprimé.
- Narjoux, Cécile. « Marie Darrieussecq et 'l'entre-deux mondes' ou le fantastique à l'œuvre ». *Iris* 24 (2002) : 233–47. Imprimé.
- Perec, Georges. *La Vie mode d'emploi*. Paris : Hachette, 1978. Imprimé.
- Rodgers, Catherine. « 'Entrevoir l'absence des bords du monde' dans les romans de Marie Darrieussecq ». *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* Dir. Nathalie Morello et Rodgers. Amsterdam : Rodopi, 2002. 83–103. Imprimé.
- . « Between 'White' and 'Blanc': the Margin of the Fantastic in Marie Darrieussecq's *White* ». *Redefining the Real – The Fantastic in Contemporary French and Francophone Women's Writing*. Dir. Margaret-Anne Hutton. Oxford : Peter Lang, 2009. 13–30. Imprimé.
- . « Aux limites du moi, des mots et du monde : questions d'identité dans *Le Pays* de Marie Darrieussecq ». *Le Roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagement, énonciation*. Dir. Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau. Québec : Nota Bene, 2010. 403–22. Imprimé.
- Trout, Colette. *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf*. Amsterdam : Brill/Rodopi, 2016. Imprimé.